



La composition comme fonction

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

| Isabelle Ginot. La composition comme fonction. Nouvelles de danse, 1998, pp.194-204. hal-00801019

HAL Id: hal-00801019

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-00801019>

Submitted on 14 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA COM Isabelle GINOT
POSITION
COMME
FONCTION

Article paru dans
Nouvelles de danse n°36-37, automne-hi-
ver 1998.

LA COMPOSITION Isabelle GINOT COMME FONCTION

Article paru dans
Nouvelles de danse n°36-37,
automne-hiver 1998.

Se composer un corps ; composer avec l'histoire, les héritages esthétiques ; composer avec le corps des autres. Poser ensemble, créer des liens et maintenir des distances : tout le travail de Bagouet tient dans ce mot et son hétérogénéité intrinsèque. Laurence Louppe a décrit ailleurs la variété des contenus et des registres que recouvre ce terme pour la danse contemporaine¹. On ne s'aventurera pas ici dans les processus de composition, secrets de l'atelier dont les interprètes sont certainement les seuls véritables témoins. On tentera plutôt une lecture de la composition du point de vue de la fonction – extrêmement singulière et primordiale – qu'elle occupe dans l'œuvre. Avec, tout d'abord, un récit.

Recomposer une ossature

En 1983, aux Hivernales d'Avignon, le jeune Dominique Bagouet présente une création qui fait date : *F. et Stein*, duo créé et interprété avec le guitariste Sven Lava. Autour du thème de Frankenstein, au nom pour l'occasion tranché en deux, Bagouet s'y présente sous un jour qu'il ne sera plus jamais donné de voir : il s'agit d'une série d'arrachements ou épluchages de son propre corps, d'abord chrysalide, puis docteur emmaillotté, puis travesti de music-hall, enfin danseur. *F. et Stein* marque un moment de crise et de conclusion à un long processus qui avait conduit un jeune danseur classique à la carrière prometteuse, à la danse contemporaine et à la chorégraphie. "J'avais réussi à éplucher la bête", dit-il à propos de son douloureux passage du classique au contemporain. Ce "long arrachement d'écailles"², selon une autre de ses expressions, délivre un corps décomposé : monstrueux et difforme. Sous la carapace, la chair est à nu. Le travail chorégraphique qui commence dès lors, et fera de Bagouet l'artiste que l'on connaît, est avant tout un travail de recomposition de ce corps menacé d'effondrement.

¹ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 209 et sq.

[2] - Dominique Bagouet à propos de la période de création qui précéda celle de *F. et Stein*, cité par Chantal Aubry, in *Dominique Bagouet*, Bernard Coutaz, 1989, p. 30.

Entre *F. et Stein*, pièce informe, éructante, monstrueuse, et *Déserts d'amour* (1984), sommet de raffinement et d'abstraction, d'une délicate verticalité posée sur des arrêtes instables, il y a la composition. Celle-ci commence là où le corps dansant bagouétien se révèle fendu, déchiré par sa propre histoire, privé de sa verticale ; elle offre à ce corps, en échange de la carapace abandonnée, littéralement un squelette : une ossature, une structure, des appuis stables, une délimitation claire de soi et de l'autre. La fameuse "posture", la verticale posée et tranquille qui fonde ce que certains interprètes de Bagouet commencent aujourd'hui à admettre comme sa "technique", l'articulation précise et ciselée de sa danse, prennent leur origine dans l'espace qui sépare (ou écarte) ces deux pièces. On sait ce qu'il demeurerait d'étrange, d'incongru dans la présence du danseur à l'intérieur de son impressionnant équilibre : pour s'être doté d'une ossature, le corps bagouétien n'en demeure pas moins composite, reformé à partir de sa propre hétérogénéité.

La composition conservera, chez Bagouet, cette fonction ; elle travaille à l'intérieur du corps et du geste ; comme structure, elle offre des articulations, des rapports, des liens ; comme garde-fou, ou assurance contre la dislocation, elle répond à un désir de puissance qui culminera avec *Assai* (1986). Polymorphe dans ses processus comme dans ses manifestations esthétiques, elle est pourtant le véhicule privilégié et constant du ressort central de la danse de Bagouet : le travail de l'altérité.

Composer avec l'histoire

Tout d'abord, composer avec l'histoire : celle de la danse et la sienne propre, qui se fondent au cœur de l'expérience du danseur. Entre *F. et Stein* et *Déserts d'amour*, il y a l'expulsion déchirante du corps classique et de ses masques, et puis, l'acceptation de ses étayages : Bagouet ressoude ce que Laurence Louppe appelait "ce lent décollement"³ en reconnaissant les traces du corps classique dans sa propre corporalité. Cette reconnaissance de l'histoire, qui est aussi mise à distance et dénonciation, prend également ses appuis dans la composition, au sens classique. *Déserts d'amour* est une mise en scène des mécanismes de la vision perspective et de sa "légitimité" légiférante. La chorégraphie dessine des lignes qui encadrent les corps et le regard spectateur ; dépourvu de toute scénographie si ce n'est quelques pointillés tracés au sol, la pièce crée un espace pour les corps, avec les corps ; espace de la mesure et de la rectitude, désignant les géométries implicites de la scène classique, subrepticement gauchies ou fissurées, conduisant la tension en recourant aux procédés dramaturgiques les plus classiques – préparations, ruptures, suspensions, largement servies par l'alternance musicale entre Mozart et des pièces contemporaines de Tristan Murail – la composition classique sert de cadre de référence, d'étayage à une pensée du corps qui en dénonce le caractère légiférant. Le cycle *Déserts d'amour*, *Le Crawl de Lucien* (1985) et *Assai* (1986) poursuit cette désignation ; le cadre de référence classique et son hypothèse – l'unité et la continuité de l'expérience et de l'espace – offre une résolution à la décomposition du corps dansant. De *Déserts* à *Assai*, la composition arme le corps, réassure son unité menacée ; la "pureté de la danse" qui caractérise les trois pièces de ce cycle (*Déserts*, *Le Crawl de Lucien*, *Assai*), est l'antidote ou la réponse à la diffraction du corps émergé de *F. et Stein*.

Tout ce cycle affirme une quête de puissance, non comme valeur absolue, mais comme contrepoint (altérité) à l'effondrement qui menace la danse, et la composition tente la réunification et l'homogénéisation de la matière et de la structure. Dans *Assai*, la plus massive des pièces de Bagouet, celui-ci se confronte avec la musique "déferlante" selon son expression, de Pascal Dusapin ("compositeur", comme par hasard).

³ Puissances du désir, *Nouvelles de danse* n° 16, mai 1993.

L'usage de la perspective est reconduit ici par le prétexte d'une référence au cinéma (le cinéma expressionniste allemand des années vingt). Espace aux axes puissants, édifice imposant et labyrinthe inexorable – la pièce est tendue comme un film à suspense – où la danse joue un bras de fer avec la musique, Bagouet s'y impose comme un "maître" (salué d'ailleurs en ces termes par la critique unanime). La composition, avec *Assai*, a assuré la première de ses grandes fonctions : par l'unification et la structuration de l'espace, la prise d'appui sur les cadres référentiels historiques, elle répare, cicatrise ou soutient le corps dansant aux prises avec la déchirure.

Corps composite

Dès *F. et Stein*, et même, sous forme de traces, dans des pièces antérieures (on pense à *Insaisies*, 1982, et à ses costumes sagement satinés laissant échapper de vertes feuilles de salade), Bagouet reconstruit un corps hétérogène, travaillé par la présence de l'autre à l'intérieur de soi. C'est cette indécidable impureté, cette composition première, qui forme le style inimitable de Bagouet : les lignes pures de *Déserts d'amour*, dans les corps comme dans l'espace, sont toujours troublées par quelque défaillance. Telle arabesque serait parfaite si le regard n'en était de quelques degrés dévié ; telle diagonale se déploierait superbement si un danseur "dissident" ne s'en échappait. Cette impureté travaille en premier lieu à l'intérieur du corps ; elle dénonce toute hégémonie, ou toute uniformité de la matière. Jusqu'à *Assai*, la composition travaille à réunifier le territoire du danseur. Mais dès la pièce suivante, le corps dansant réassuré, c'est toute la danse qui se laisse gagner par l'impureté. Dans *Le Saut de l'ange* (1987), chef d'œuvre collaboratif de Bagouet et Boltanski, elle détruit toute unité stylistique, gâte les subtils ciselages de l'écriture bagouétienne par de "grosses danses" (les séquences dites des "Zoulous", notamment), bruyantes et tapageuses, voire grossières. Styles de danse mêlés, costumes hétéroclites sortis d'une (très savante) malle de grenier, espace dispersé, perspective dissolue, le corps s'y libère des armatures spatiales et structurelles qui l'avaient jusque là étayé.

Le miroir, motif fascinant de la perspective, s'efface devant l'éclat et le fragment. Le motif du trio, forme toujours favorite du chorégraphe, s'installe dans les fondations de la composition : l'espace est organisé en trois, la danse opère sur trois registres stylistiques principaux, la musique alterne entre Dussapin, Beethoven et le silence, etc. La scénographie éclatée (la moitié cour du plateau est occupée par une estrade, la moitié jardin demeurant nue ; et une "balustrade" en fond de plateau supporte une partie des danses) diffracte les événements ; la composition tresse un réseau serré de rappels, renvois, échos toujours partiels d'éléments hétéroclites. La chorégraphie déborde désormais la seule danse, ou plutôt, elle fait danse de tout bois, ou de tout élément, sonore, verbal, pictural, narratif, musical. Ainsi des gestes renvoient à des mots (ah, les innombrables "petites chutes" du *Saut de l'ange* !), les textes à des espaces (les paysages décrits par les textes que disent les danseurs), les figures du cirque tiennent pour de la danse (et réciproquement), et ainsi de suite. Cet inextricable réseau de multiplications et de renvois redonne à l'œuvre cette profondeur que la perspective et ses axes rigoureux, désamorçés par la scénographie, ne prennent plus en charge. Dès lors prime cette esthétique de l'hétérogène qui demeurera constante : Bagouet travaille moins à l'émergence de matériaux (gestuels ou autres) nouveaux, qu'à la composition et à la recomposition des héritages. Il s'attache, on l'aura compris, à "im-purifier" ces matériaux ; installer le trouble dans le pur, l'autre dans le même.

Mettre à distance, arpenter et mesurer

Domaine des relations et du lien, principe organisateur d'une œuvre qui rassemble des corps toujours étrangers les uns aux autres, la composition, chez Bagouet, pourrait aussi se traduire comme art de la mesure, au double sens de distance mesurable, et de modération. Le squelette, encore une fois : ce qui établit les distances et les repères stables dans l'espace intérieur. Dans *F. et Stein*, un danseur définitivement mis à distance de lui-même, la recomposition passera par l'écriture de cet écart. Un an plus tard, *Déserts d'amour* sépare aussi loin qu'il est possible la chorégraphie de la danse : Bagouet chorégraphe compose toute la pièce sur papier, mettant au point un système de notation codant phrases gestuelles, trajectoires, géométries de l'espace et durées, ainsi que rapports avec la partition musicale. La mise à nu de la perspective, et l'inscription de fissures au cœur de ses mesures, marque le moment le plus explicite de cet arpentage singulier, dans cette pièce où aucun contact ne rapproche les danseurs, si ce n'est au durant un duo demeuré mémorable entre Michel Kelemenis et Catherine Legrand⁴.

Mais le rejet de la loi perspective comme règle ne marque pas le renoncement à l'écart. Au contraire, plus la danse accueille des éléments étrangers, plus la composition s'attache à en indiquer les intervalles ; l'éclatement de la scénographie du *Saut de l'ange*, impose des distances démesurées, des trajectoires illimitées qui, surtout lors de la création dans la cour Jacques Cœur de Montpellier, s'enfoncent dans la profondeur de la nuit ; la composition s'y attachant à créer des liens entre les éléments les plus distants dans l'espace.

C'est bien parce que la composition est l'art du lien ou de la relation, qu'elle se fait l'instrument privilégié de cet enjeu de l'esthétique Bagouet : la distance, ou l'écart. Ce paradoxe atteint son apogée avec *Meublé sommairement* (1989), pièce sublime où s'entrecroisent un récit d'Emmanuel Bove porté par la comédienne Nelly Borgeaud, une danse luxuriante, et la musique de Raymond Boni (présent sur scène avec sa partenaire Geneviève Sorin). Ici, il ne s'agit plus de mettre en évidence l'éclatement ou la dispersion des événements. La scénographie revient à un rectangle centralisé, borné par des éléments de décors minimaux (des bancs et une estrade) sur ses bords latéraux et lointain, et tout le travail de composition consiste à organiser une continuité indépendante de celle du récit de Bove, à tresser une trame temporelle soutenue à partir de la discontinuité et de la disparité des éléments. Les subtiles mises en différence ne fonctionnent plus comme séparation, mais polarisation. Ainsi, la partie chorégraphique est soutenue par un récit implicite différent de celui de Bove, mais comportant de nombreux points de rencontre avec celui-ci (le voyage, la province, les premières expériences amoureuses, le bal, etc.). Le travail de diction de la comédienne, surtout, est remarquable : ses longs silences n'interrompent en rien le récit, mais au contraire le suspendent, mettant en tension le passage du temps, et faisant de chaque intervalle une attente mesurée de la prochaine parole.

Expérience de la différence, la composition devient dès lors explicitement écriture des interstices ; l'observateur sait d'ailleurs à quel point le sens se décèle, dans cette danse, toujours aux endroits des creux, des espaces de vide, infiniment plus que dans la matière elle-même. Et si l'on peut voir le travail de Bagouet, du point de vue des matériaux mis en œuvre, comme un patchwork d'héritages historiques, il faut penser que son écriture propre se situe dans l'espace entre – et c'est certainement aussi vrai de sa position historique – dans les failles infinitésimales qu'il inscrit à l'intérieur de tout matériau.

⁴ Ce duo connu par la suite diverses versions ; dans une version pour deux danseuses sans musique, il constitue désormais le prologue de *So Schnell*.

L'autre principal : composer (avec) l'interprète

La composition comprise comme mise à distance du matériau serait donc chez Bagouet non pas une étape complémentaire, voire non nécessaire, ainsi que le suggère Didier Anzieu⁵, mais au contraire un point (ou le point?) d'origine de sa création : la mise à distance des héritages, y compris de soi-même comme héritage, est l'objet de sa création. La distance première, qui ne cessera d'être recomposée, est celle qui sépare l'acte de danser de l'acte de chorégrapheur (ou peut-être, de regarder? d'être regardé?). Cette distance est cristallisée, très tôt, dans la relation entre le chorégraphe et ses interprètes, territoire névralgique de l'altérité en danse, dont on sait le rôle crucial qu'il eut dans le travail de Bagouet. Aussi, l'ordre de la composition et ses stratégies semblent-ils, aux grands points d'articulation de l'œuvre, connaître des mutations commandées par la distance avec les interprètes instaurée par tel ou tel système compositionnel.

On l'a vu, après *F. et Stein*, mise à nu de Bagouet-sujet dépourvue de tout apprêt, la composition sur papier de *Déserts d'amour* opère la plus radicale des coupures entre danse et chorégraphie. A la fin de ce cycle, Le Saut de l'ange rompt à nouveau avec ce système ; Bagouet inverse le rapport, et, proposant aux danseurs d'élaborer leur propre personnage (c'est-à-dire : de se composer eux-mêmes comme personnages), il soumet son propre style à la pénétration par des corps étrangers⁶. Il poursuivra encore plus loin l'expérience avec *Les Petites pièces de Berlin* (1989), pièce en fragments composés (sauf les deux dernières, reprises en main par Bagouet) par les danseurs eux-mêmes et où Bagouet se met en scène, en solo, dans les interstices séparant chaque "petite pièce". *Meublé Sommairelement*, l'année suivante, expérimente une autre stratégie : Bagouet est de retour sur scène (en dehors des intermèdes des *Petites pièces*, il n'avait plus dansé dans son propre travail depuis *Le Crawl de Lucien*), mais il crée de l'écart entre les interprètes eux-mêmes, subtilement : si les parcours de la comédienne Nelly Borgeaud se mêlent intimement aux trajectoires de la chorégraphie, tout, dans sa présence, sa démarche, même en dehors des moments de parole, est fait pour marquer sa différence au sein du groupe.

En 1990, la création qui devait se rapprocher le plus de *F. et Stein : Jours étranges*, voit le jour à partir d'improvisations dirigées et du désir explicite de rendre visible la part autobiographique de la création. Si le chorégraphe demeure hors-scène – par un curieux hasard, une blessure de Bernard Glandier le soir de la première l'oblige pourtant à "entrer dans la danse" – *Jours étranges* puise dans une matière brute, immédiate, et sa forme (apparemment) peu composée suscitera, lors de sa création, une vive réprobation (la pièce n'a été réellement vue dans sa profondeur, me semble-t-il, qu'après le décès de Bagouet, lors des représentations de la fin de l'année 1993). Quelques mois plus tard, *So Schnell*, réponse à une commande occasionnée par l'inauguration de l'Opéra Berlioz de Montpellier, propose une nouvelle stratégie : comme pour *Déserts d'amour*, Bagouet prépare, en solitaire, l'essentiel de la composition : trajectoires, durées, qualités, rapports avec la musique. Mais, comme dans *Jours étranges*, il délègue à peu près entièrement la production gestuelle à ses interprètes⁷. La composition demeure le règne du chorégraphe, mais elle en appelle, ou se soumet, au corps des autres : "mon écriture est sous influence des interprètes", aimait à répéter Dominique Bagouet. "La composition commence avec le choix des interprètes", dit Sylvie Giron⁸, une de ses

⁵ Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981.

⁶ A ce sujet, voir l'analyse du style comme condition du personnage par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 133 et sq.

⁷ Ces éléments sont tirés d'une intervention d'Anne Abeille sur la composition de *So Schnell* à l'Université de Paris VIII, avril 1998.

⁸ Cité par Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, p. 213.

fidèles partenaires. Non seulement, comme le suggère Laurence Louppe, par la diversité des matériaux ou du "style" véhiculés par leurs corporéités dansantes, mais parce qu'il est, chez Bagouet, "l'autre" absolu (et surtout pas l'autre soi-même, comme dans les tentatives de clonage trop souvent induit par bien des dispositifs de composition en danse contemporaine), l'altération de l'écriture, borne de l'espace qui demeure toujours à franchir : non seulement partenaire, mais condition de la composition.

Isabelle GINOT

Pour citer cet article :

I. Ginot, « La composition comme fonction », Nouvelles de danse n°36-37, automne-hiver 1998. Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr