

Isabelle Ginot, dans son œuvre *Dominique Bagouet : un labyrinthe dansé*, tente de présenter comment s'articule une réflexion autour d'œuvres du chorégraphe grâce à un travail de critique en danse contemporaine. Le Chapitre II « Le règne de l'écriture », qu'il nous revient d'analyser, est un point de départ pour essayer de déceler la fine articulation entre ces deux regards. Ce deuxième chapitre est divisé en cinq grandes parties d'analyse -après une brève introduction qui re-contextualise les œuvres- : *Désert d'Amour*, *l'alphabet Bagouet*, *Mes amis*, *Le crawl de Lucien* et *Assai*. Nous traversons la période des années 80 qui est l'apogée du travail de Dominique Bagouet.

Mais pour nous « il s'agit d'interroger la « posture » du critique » comme le dit Isabelle Ginot dans l'introduction de son livre, p. 19. Pour cela nous allons entreprendre un léger détour. Il consiste d'abord à considérer ce travail non pas comme une critique mais comme une analyse. Autrement dit nous mettons en avant l'idée de « décomposer un tout en ses éléments de manière à le définir, le comprendre » -qui est le fait d'analyser-, face à la critique qui est un « compte rendu soumis à un examen raisonné de l'actualité artistique » -définitions du dictionnaire. Ce détour par l'analyse nous amènera de manière indirecte à saisir la critique qui nous est exposée dans ce chapitre.

Ainsi, comment le travail d'analyse d'Isabelle Ginot sur les trois œuvres chorégraphiques de Dominique Bagouet peut-il relever d'une posture du critique ?

Nous étudierons dans un premier temps la description faite des œuvres et son rôle. Puis la construction de l'analyse, qui s'appuie sur une étude transdisciplinaire. Enfin nous clarifions ce travail sur l'engagement de l'analyste/critique par rapport à l'œuvre grâce à sa ligne directrice « le règne de l'écriture ».

La description a une place de choix dans ce chapitre. Elle est une première base qui va servir d'impulsion pour la recherche et l'analyse.

Nous pouvons remarquer en effet que dans les cinq parties différentes du chapitre, I. Ginot va avoir recours au même procédé descriptif. C'est-à-dire qu'à la suite du titre de l'œuvre elle donne, dans un premier temps, une petite fiche technique des composantes : musique, décor, costume, lumières, danseurs, durée, date de création et d'autres éléments de la pièce. Dans un second temps, le développement de la description débute par celle de la scénographie (décor, costume, musique), et continue avec celle de la danse (nombre de danseurs, placement sur l'espace scénique, mouvements clé). Devant nous, se construit le squelette de la chorégraphie. Ces descriptions, qui initient toujours le début de l'étude d'une œuvre, regroupent des notions qui constituent le fondement d'une création chorégraphique, à savoir : l'espace, la gestuelle, et la musique qui est la temporalité chez Bagouet. Elle permet de nous placer au sein même de l'œuvre et en même temps de garder une distance car elle ne dévoile pas toutes les énigmes des pièces.

Si la description s'introduit dans ce chapitre avec autant d'importance c'est qu'elle entraîne une étude approfondie des différentes œuvres. En d'autres mots, la description qui s'appuie sur la forme dévoile le fond de la création chorégraphique. En effet, la description est un support pour parler du contenu. Par exemple dans *Désert d'amour*, la description de la gestuelle permet d'explicitier la relation ou l'opposition entre « ballet classique », « académique » et la « déconstruction » permanente du geste, « tension entre une corporalité (...), héritant du discours idéaliste du ballet académique, et la menace de la faille, (...), la

difformité qui hante toute la danse de Bagouet» (p. 75). La description du geste « déconstruit », amène tout le travail réflexif sur le paradoxe « héritage classique » et la « défaillance de l'axe ». Nous sommes face à une « prise de pouvoir artistique ». Le propos siège avant tout dans le mouvement. Voilà pourquoi la description est la clé pour une première compréhension du contenu, des engagements du chorégraphe et de la chorégraphie elle-même.

L'intervention d'entretiens ou de travaux écrits autres que ceux d'I.Ginot au sein de la description, permet de donner plus de force à cette dernière. Elle est plus porteuse d'authenticité car elle met en commun différentes sources de points de vue sur une même description. C'est-à-dire que la critique ici, utilise d'autres regards d'analyse de l'œuvre pour renforcer son idée et son argument. Nous trouvons des entretiens, des écrits de D. Bagouet, des travaux postérieurs à ses créations par des critiques. Cela nous permet d'entrer alors dans le travail en amont construit par le chorégraphe. Le fond serait ce qui constitue la réflexion sur la composition. Prenons l'exemple des extraits d'entretiens avec le chorégraphe. I. Ginot avance l'idée selon laquelle « la chorégraphie d'*Assai* génère une architecture aux axes puissants, aux lignes de forces assurées » (p.104) et cette idée est soutenue par les paroles du créateur « Le rapport des personnages entre eux donne l'impression que le décor change. (...). Je pense que le pouvoir architectural de la danse seule est très fort » (p.104). La réflexion est antérieure au mouvement dans le sens où, pour *Assai*, il a fait « l'architecture de la pièce, avant, en dessin » (p.106). Ces différents extraits viennent donc étayer la description et la dépassent pour construire le sens et le fond du travail chorégraphique.

Pourtant cette relation description – fond amène à parler d'un travail transdisciplinaire, car la danse est indéniablement en étroite relation avec d'autres arts chez D. Bagouet.

Nous remarquons donc que l'analyse est construite sur une recherche transdisciplinaire.

En effet à différents moments interviennent les nombreuses références aux autres arts entrant en jeu dans la composition. Ils participent à l'élucidation d'un discours chorégraphique. C'est tout d'abord par la musique qu'il s'agit de rendre compte de cette transdisciplinarité. Grâce aux différentes sources recueillies, I.Ginot insiste sur la relation musique/danse. Elle souligne le point commun de ces deux arts : « Musique et danse, (...), sont deux aspects d'une même dimension : la temporalité » (p.96). La musique transforme la danse, et la « musicalité de la danse (...) établit en premier lieu son autonomie par rapport à la musique » (p.96). Autrement dit la musique vient s'ajouter à la danse comme un art autonome et qui n'est pas au service de la danse, ou inversement. Ce travail qui est développé par D. Bagouet dans ses créations, amène la critique à faire une comparaison entre différents chorégraphes, pour définir avec précision ce que devient son écriture chorégraphique.

La référence de l'utilisation de l'élément musical, comme créateur d'une liberté face à « tout rapport de subordination, de force, ou simplement de dialogue avec la temporalité de la musique, Bagouet affine et développe cette dimension de son écriture », conduit à parler inévitablement du duo Cunningham/Cage. L'analyse critique se construit ici sur la comparaison des procédés de création chorégraphique et musicale chez ces autres artistes. La comparaison avec le travail de Trisha Brown sur le flux constitue un autre repère pour voir se dessiner la particularité de la gestuelle de Bagouet et de là son écriture. Mais ce qui est à remarquer dans ces comparaisons, c'est qu'elles se basent sur deux caractéristiques précises : la musique et le flux. Autrement dit, c'est ce qui aura interpellé le regard de la critique qui va donner lieu à une réflexion et une volonté de développer cela et pas autre chose. Nous

sommes devant un écrit qui est extrêmement construit et qui va droit au but en se servant d'éléments pour illustrer uniquement son propos. Ce travail comparatif permet aussi de mettre en valeur l'affirmation de l'écriture chorégraphique chez D. Bagouet. L'œuvre *Le Crawl de Lucien* est l'exemple qui met en évidence le processus de composition. Elle va lui permettre de définir sa danse comme « quelque chose entre les mots et la musique » (p.97).

C'est en effet sur « les mots » qu'il y a aussi à dire quant au travail de D. Bagouet. Car, bien qu'il soit connu comme chorégraphe, il a mis en scène des pièces de théâtre. *Mes Amis*, est celle qu'il crée dans la période de la trilogie – *Désert d'amour*, *Le crawl de Lucien*, et *Assaï*. Nous sommes bel et bien dans une analyse transdisciplinaire car le chemin de la critique se nourrit et utilise d'autres manifestations d'arts dans la chorégraphie, autre que la propre danse. Le fait de traverser d'autres arts permet à la critique d'étayer sa réflexion et compréhension de l'œuvre. Pour le théâtre, Bagouet « citait souvent cette expérience comme source de sa recherche avec les danseurs sur la présence et l'interprétation » (p.85). Le théâtre comme la musique vont l'aider et le pousser à affirmer son écriture chorégraphique. Pour cela I.Ginot a recours à une étude des différents arts dans les œuvres de Bagouet car ils ont eu un rôle essentiel dans l'affirmation de son écriture. Enfin la question de l'écriture reste clairement une ligne directrice dans le travail d'analyse de la critique « D. Bagouet a trouvé avec cet auteur (Emmanuel Bove) un *alter ego* littéraire, formulant dans le langage ce que le chorégraphe met à jour dans sa danse » (p.86). Il y a une similitude dans l'écriture littéraire et celle de la danse.

Si la critique insiste tant à parler des autres arts tels que la musique, le théâtre, l'écriture comme art de la littérature c'est qu'ils ont été sources de questionnements sur la danse dans les œuvres de D. Bagouet. Et ici, nous voyons bien que l'enjeu du critique n'est pas juste de citer ces éléments pour juger, mais bien pour montrer qu'il y a eu questionnements à ces différents lieux de rencontres des arts. Pour cela, nous aussi nous sommes arrêtés sur ces points, non pas pour parler de D. Bagouet mais pour montrer que ses questionnements en ont posé à leur tour chez la critique qui le fait ressortir dans son écrit. On le perçoit déjà dans ses titres comme : « le corps est un théâtre », « un pas dans le temps : la musicalité sans musique ». Finalement, le fait d'avoir creusé du côté des autres arts, a permis de trouver des réponses quant au travail de la danse. Cela a nourri la réflexion analytique et critique.

Enfin, le travail d'analyse descriptif et transdisciplinaire de la critique relève d'une volonté de construire son écrit autour de sa ligne directrice sur la prépondérance de l'écriture dans la trilogie de D.Bagouet.

L'analyse développée par I.Ginot dévoile une volonté d'informer le lecteur et donc s'engage auprès des œuvres.

La représentation linéaire du développement des œuvres permet de déceler l'affirmation d'une « marque de fabrique Bagouet ». L'étude chronologique offre la possibilité de faire des allers-retours entre les trois œuvres et de noter les changements ou la confirmation de l'écriture. Déjà à partir des titres des parties nous pouvons remarquer un vocabulaire de moins en moins démonstratif mais bien plus affirmatif chez la critique : « les enjeux : (r)assurer le geste », « l'alphabet Bagouet », « une pièce d'achèvement » (oui, *Assaï* est la dernière pièce de la trilogie qui conclut le cycle de l'écriture, il y a achèvement de la construction de celle-ci). Cette présentation claire offre alors au lecteur un panorama détaillé de la trilogie de D.Bagouet. Il est informé et éclairé sur divers points de la création : la composition, les éléments qui la fondent et la construisent, les sources et les influences. Sans avoir vu la pièce, le lecteur polit son regard grâce à la multiplicité de regard dans le chapitre.

La critique ne présente pas uniquement l'objet dans sa forme et contenu, mais elle le décompose, l'étudie et le recompose à sa manière. Pour cela, peut-être que le choix d'une étude linéaire à la fois permet de rendre visible l'évolution du travail sur l'écriture, mais empêche de voir le travail de D. Bagouet autrement que comme progressif.

Si finalement l'analyse fait preuve d'une absence de subjectivité marquée dans le vocabulaire, c'est qu'il y a un engagement entier auprès des œuvres pour dégager les questionnements qu'elles suscitent. N'oublions pas aussi que la critique fait appel à différents regards, intérieurs et extérieurs aux œuvres, ce qui l'aide probablement à ne pas s'enfermer dans une subjectivité mais plutôt à ouvrir l'espace au regard du lecteur. La critique n'est pas individualisée, elle se fonde au travail chorégraphique. Aussi la distance et l'objectivation entre la création des pièces et cette critique facilitent un regard moins critique, mais peut-être plus analytique. Il est vrai que dix ans séparent la critique des créations. Nous nous trouvons face à une écriture à posteriori. Se dégage alors l'idée d'un travail qui s'inscrit dans l'histoire personnelle et artistique. La vie du chorégraphe par rapport à la danse, l'évolution de son style dans la construction de ses œuvres, l'histoire du corps, le rapport des œuvres entre elles, de l'art, « l'œuvre s'inscrit ainsi dans une histoire de la danse dont le chorégraphe n'a jamais tenté d'ignorer l'héritage »(p.82), façonnent l'interaction de différents types d'histoires pour atteindre une réflexion sur -encore et toujours- l'écriture.

Devant nous se dresse une analyse précise et étayée de la trilogie de D.Bagouet. En effet, cette première s'appuie sur différents regards, extérieurs et intérieurs aux créations, sur des moyens divers d'appréhender les pièces. Cette analyse pourrait très bien être une critique. Non pas une critique journalistique mais universitaire. La grille d'écriture reprend des composantes qui se retrouvent dans le travail du critique : la description, l'entretien, la mise en contexte avec la volonté d'informer.

Cependant, ce qui diffère d'une critique est sa construction à partir d'une visée, « l'écriture », et non pas comme un bilan de ce qui ressort de positif ou négatif, de bien ou de mal d'une pièce. Dès le début, le lecteur est averti du parti pris du critique par le titre, alors que dans le développement les mots ne portent pas la marque d'une subjectivité, d'une individualité. I. Ginot sait qu' « il n'est pas de discours qui ne soit passé au filtre de la subjectivité de son auteur » (p. 21). La posture du critique ici est donc d'engager une ébauche de réponse quant aux questionnements qui surgissent des œuvres. La critique s'inscrit dans l'œuvre et non plus à côté.