

**JOURNÉES D'ÉTUDE « DANSE ET POLITIQUE »
FEMMES, FÉMININ ET FÉMINISME(S) SUR LA SCÈNE CHORÉGRAPHIQUE
CONTEMPORAINE
JEUDI 24 MARS 2016 – UNIVERSITÉ DE TOULOUSE 2 JEAN JAURÈS**

*

AUTOUR DE *MADAME* DE BETTY TCHOMANGA (2016)

*

L'œuvre à laquelle nous allons nous intéresser aujourd'hui est la première création dont Betty Tchomanga signe seule l'écriture. Œuvre au titre programmatique, *Madame* est une pièce écrite par une femme pour des femmes, en l'occurrence ici trois interprètes de générations différentes (Aina Alegre, Lise Vermot et Chiara Gallerani), toutes danseuses de formation, mais qui, dans le contexte indisciplinaire de la création contemporaine, ont été amenées à travailler aussi le jeu d'actrice ou le chant. Comme s'en explique Betty Tchomanga, le choix des interprètes de la pièce préexiste à la création de la pièce, notamment celui d'Aina Alegre et de Lise Vermot, qu'elle rencontre très en amont de ce projet et qui cristallisent son désir de passer à la mise en scène. Dans une large mesure, *Madame* est donc écrite avec et pour ses trois interprètes féminines, et en fonction de leur personnalité singulière.

Au premier abord, le titre et le choix d'un trio féminin nous font irrésistiblement penser à l'œuvre de Jean Genet, *Les Bonnes*. Ainsi, pour qui connaît cette pièce, *Madame* renvoie à un personnage théâtral, à une posture sociale, mais aussi à un pur fantasme : celui que nourrissent les bonnes vis-à-vis de leur maîtresse et dont elles font le terreau de leurs jeux d'imitation parodique. En effet, dans *Les Bonnes*, *Madame* est pour Claire et Solange à la fois un objet de fascination et une fiction à déconstruire. Si la création de Betty Tchomanga n'est pas, à notre connaissance, inspirée de la pièce de Genet, cette dernière idée n'en est pas moins, selon nous, au cœur de son propos, dans la mesure où elle ne s'attache pas à explorer une prétendue *essence féminine*, mais plutôt à révéler la dimension fictionnelle du genre à travers un jeu de démultiplication et de prolifération identitaires, autrement dit à faire voler en éclats l'image lisse de *la Femme*, pour lui substituer une image fragmentaire, instable et contrastée, en un mot, une image kaléidoscopique. Autrement dit, la promesse du titre (*Madame* au singulier) constitue un leurre que tout le spectacle s'attache à déjouer.

Comment ? D'abord, par la présence du trio qui diffracte la figure féminine de *Madame*, ouvrant des lignes de fuite dans trois directions différentes, à la manière du film *The Hours* de Stephen Daldry dont Betty Tchomanga s'est, du reste, inspirée. Comme dans le film, le principe de composition de *Madame* est celui de l'entrelacs ou du montage parallèle, trois parcours se développant sans jamais se rencontrer – à la différence que, dans le spectacle, les trajectoires des interprètes ne suivent pas de fil narratif. C'est donc au spectateur de les mettre en rapport, d'en repérer les écarts et les correspondances, afin de construire le sens. Dans l'entrelacement de ces trois parcours, la distribution de la pièce joue un rôle essentiel, en ce qu'elle joue sur la différence d'âge et de morphologie entre les interprètes, soit sur une infra-théâtralité du corps qui esquisse à elle seule des personnages, alimentant la fabrique fabulante du spectateur. Cette infra-théâtralité des corps est renforcée par le recours au texte qui tient une place importante, les interprètes s'adressant au public selon des modalités très diverses : chanson, harangue, confidence

chuchotée... Hybridant la danse et le théâtre, *Madame* esquisse ainsi trois figures plus ou moins reconnaissables qui, chacune, constitue un horizon identitaire pour les interprètes : pour l'une, la star déchue ; pour l'autre, la mère de famille *borderline* ; pour la dernière, la carnassière, féline et dangereuse.

Cependant, si ce spectacle convoque des stéréotypes, c'est pour mieux les déconstruire : dans *Madame*, à peine une identité est-elle reconnaissable qu'elle se diffracte à son tour dans une multiplicité d'images qui en fait éclater les contours. En ce sens, le parcours de chaque interprète, pensé à l'origine comme un solo, ne constitue pas la mise en scène d'un moi unifié nourri de la personnalité singulière de la danseuse, comme c'est souvent le cas dans la danse contemporaine. Ici, chaque solo s'apparente plutôt à une traversée d'identités plurielles, non exclusives les unes des autres. Contre toute tentation essentialiste, Betty Tchomanga donne à voir la polymorphie que recouvre la catégorie *femme*, normative et homogénéisante, mais aussi le caractère instable et stratifié de toute identité individuelle. En jouant sur la prolifération identitaire, elle nous invite à repenser « les différences qui existent entre les femmes ou, plus exactement peut-être, les différences qui existent à l'intérieur de chaque femme¹ ».

Outre qu'elles se démultiplient, ces identités exhibent leur caractère fictionnel à travers le recours à une théâtralité radicalement anti-illusionniste. En effet, *Madame* donne plutôt à voir des *figures* que des *personnages*, c'est-à-dire des images féminines dénuées d'épaisseur psychologique. Comme le rappelle Julie Sermon, le terme *figure* « dérivé du latin *figura* ("forme, aspect", "représentation sculptée"), [...] renvoie d'abord à l'idée d'une forme d'apparition² ». Plus précisément, le spectacle se présente comme un dispositif de convocation d'images ancrées dans la mémoire collective, ou plus fantasmatiques. Ces figures féminines sont essentiellement issues du cinéma, figures parfois mythiques dans la mesure où elles renvoient à des rôles rendus inoubliables par la performance de l'actrice qui les a incarnés. Ainsi de la star déchue jouée par Gloria Swanson dans *Boulevard du Crépuscule* de Billy Wilder, ou du personnage de mère déjantée d'*Une Femme sous influence* de John Cassavetes, film dans lequel Gena Rowlands donne toute la mesure de son talent. Autrement dit, dans *Madame*, l'identité féminine est étroitement liée à la figure de l'actrice, virtuose par excellence de la *performance de genre ludique*, en même temps qu'à certains rôles condensant des représentations archétypales de *la Femme*, captées et sublimées par le cinéma, comme la Mère, la Folle, ou encore la Tentatrice.

Rien de plus banal, me direz-vous, que de convoquer des icônes. En outre, n'est-ce pas une manière de reconduire des clichés, voire de glorifier un *éternel féminin* dont certaines stars de cinéma seraient la quintessence ? Nous ne pensons pas, quant à nous, que Betty Tchomanga tombe dans ce piège. En effet, dans cette création, les figures féminines mises en scène sont soumises à un travail critique de déformation, ou, pour le dire autrement, à une certaine défiguration. Autrement dit, *l'effet-reconnaissance* participe ici de la mise en œuvre d'un *effet d'étrangéisation* que n'auraient pas renié Brecht ou Meyerhold,

¹ Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*, La Dispute, Paris, 2007, p. 39.

² Julie Sermon, « Figure », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991), Michel Corvin (dir.), Bordas/SEJER, Paris, 2008, p. 559.

autrement dit, la représentation joue sur une « reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger³ ».

Cet effet est d'abord produit par une théâtralité de l'outrance qui affiche son artificialité, notamment à travers le choix de costumes et d'accessoires au caractère factice (chapeaux, masques, voiles, faux cils...). Dans *Madame*, la plupart des costumes apparaissent comme des déguisements, et des déguisements qui excèdent volontiers les limites conventionnelles. Étrange, la figure féminine vêtue d'une robe rose à longue traîne, dont le visage est entièrement recouvert d'un inquiétant masque noir. Tout aussi étrange, la figure fantomatique enveloppée dans un long manteau blanc brodé, le visage couvert d'un voile crème plissé qui en ride les traits, les yeux cachés par des lunettes de soleil, et le corps entièrement dissimulé à l'exception des doigts. Outre l'artificialité affichée des costumes et des accessoires, la transformation des interprètes se fait souvent à vue, et quand ce n'est pas le cas, *l'effet panoplie* est mis en évidence d'une autre manière, par exemple lorsqu'Aina Alegre apparaît dans une longue robe blanche comme enfilée à la va-vite et ouverte dans le dos. Du reste, l'artificialité des figures est d'autant plus sensible que les interprètes ne semblent pas toujours déguisées : dans *Madame*, les costumes de scène les plus fantaisistes coexistent avec des vêtements d'apparence plus ordinaire, et l'usage du travestissement n'est pas homogène : alors qu'Aina Alegre multiplie les transformations, Lise Vermot, quant à elle, reste tout au long du spectacle en pantalon et tee-shirt. En somme, l'ensemble du spectacle joue sur l'alternance entre jeu et non jeu, au point de brouiller la frontière entre réalité et fiction, ou, peut-être, de révéler le caractère fictionnel de toute performance de genre, aussi *naturelle* puisse-t-elle paraître.

De façon plus générale, les principes de discontinuité et d'hétérogénéité président à la composition du spectacle, et ce, à tous les niveaux. Certaines figures sont elles-mêmes conçues comme des figures hybrides et instables, montages provisoires entre des éléments discordants. Cet effet de montage peut être créé par l'association d'éléments de costumes désaccordés. Il l'est aussi par la traversée de corporités fictionnelles hétérogènes, renvoyant à des esthétiques, à des sphères culturelles et/ou à des époques différentes – de la performance *punk* au jeu expressionniste, en passant à la danse flamenco. Outre que les trois interprètes ne se ressemblent pas sur le plan morphologique, la partition gestuelle de chacune d'elle est d'une extrême diversité, diffractant leur image corporelle en une multitude de possibles, explorant l'écart qui sépare le geste ordinaire de la partition gestuelle la plus stylisée.

Par ailleurs, la chorégraphie joue avec humour et ironie sur des effets de décalage entre le costume, l'énonciation du texte et la partition gestuelle. Ainsi, lorsque la « femme sous influence » jouée par Lise Vermot entreprend de se confier au public, le contraste provoqué entre son parler *naturel* et sa gestualité totalement antinaturaliste tire le spectacle vers le comique. Tout aussi comique, l'ouverture du spectacle où Aina Alegre vocifère en anglais à la face du public, allant et venant comme un fauve en cage, alors que Lise Vermot, debout à cour, assure le doublage du texte en français sur un ton parfaitement inexpressif... En fait, *Madame* joue sur une tension permanente entre le comique et le tragique,

³ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 2013, p. 40. Texte français de Jean Tailleur.

les figures féminines étant souvent aux limites du grotesque, grotesque « qui se manifeste [...] par ce que Bakhtine appelle les “mésalliances”, coprésence de personnages contraires, ou, dans un même personnage, de déterminations incompatibles⁴ » ; par « la présence en un même lieu de déterminations opposées [qui font] éclater toute vue conformiste, rationnelle et rassurante du monde⁵ ». Emblématique de ce parti pris esthétique, la figure fantomatique de la star déchue jouée par Chiara Gallerani, sorte de momie, inquiétante et pathétique, qui condense à elle seule la réversibilité du rire et de la mort propre au grotesque.

L'ensemble du spectacle tend donc à produire un effet de distanciation susceptible de favoriser une réception critique. Du reste, à l'hétérogénéité des figures et des corporalités fictionnelles données à voir, à la coexistence du comique et du tragique, s'ajoute l'hybridité du spectacle tout entier dans lequel la contradiction entre les éléments n'est pas étouffée. Résolument hybride, *Madame* exhibe ses coutures et sa difformité formelle, convoque la danse, le théâtre et le chant « non pour produire une “œuvre d'art totale” dans laquelle [ces arts] se renieraient et se perdraient tous », mais plutôt, à la manière brechtienne, afin que, chacun à leur manière, ils « fassent avancer la tâche commune », leur commerce consistant à « se distancier mutuellement⁶ ». Dans ce dispositif hybride, la danse menace toujours de subvertir le théâtre en amenant le geste, l'action, la situation *ailleurs*. Aussi l'hybridation entre les arts n'y est-elle pas purement formaliste, comme c'est souvent le cas dans les créations scéniques contemporaines. Selon nous, c'est que la mise en crise de l'identité féminine qui est le sujet de *Madame* a pour nécessaire corollaire l'hybridation de la forme scénique, et en particulier la mise en tension du théâtre et de la danse. Plus précisément, elle tire irrésistiblement la forme scénique vers la *théâtralité*, théâtralité qui exprime le désir de renouer avec la représentation et d'augmenter la capacité propre de la danse à produire des fictions, et des fictions critiques.

Anne PELLUS
Laboratoire LLA CREATIS
Université de Toulouse 2 Jean Jaurès

⁴ Anne Ubersfeld, « Grotesque », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 650.

⁵ *Ibid.*

⁶ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 69.