



Betty Tchomanga :

« *Une référence au personnage dans l'écriture
cinématographique* »

Betty Tchomanga explicite et commente sa démarche, juste au lendemain des soirées de première de sa pièce *Madame*. Entretien réalisé à Brest, Festival DañsFabrik, le 4 mars 2016

Ces dernières années, on vous a surtout observée en position d'interprète de pièces chorégraphiques, développant pleinement vos qualités de danseuse. Vous signez à présent la pièce *Madame*. Et celle-ci apparaît fortement théâtrale – plutôt que dansante (si on admet ce type de catégorisation). Qu'est-ce que ce glissement entre danse et théâtre peut indiquer quant à vos options d'artiste ?

Retenons surtout l'envie très claire qui a été la mienne de travailler sur du texte. J'ai un goût fort pour la narration, les personnages et l'écrit. J'ai d'ailleurs suivi des études de lettres. Mais je voudrais surtout insister sur le travail du personnage ; un peu comme on pourrait le travailler au cinéma, mais en l'abordant à travers mon regard de danseuse. En fait, je ne me suis pas formulé le projet de *Madame* sous l'angle théâtral. Mais je comprends qu'on puisse s'en faire cette idée.

Pouvez-vous préciser en quoi consistent les enjeux et le processus de ce travail sur le personnage ?

C'est peut-être de l'ordre d'un fantasme, en ce qui me concerne. La question serait celle d'un travail du corps – et d'un corps que je considère dansant – à travers le prisme de la construction de personnages. Par exemple, j'ai écrit des petites biographies de personnages, au croisement de références cinématographiques ou picturales, que j'ai soumises aux interprètes. On pourrait prendre l'image de pantins qu'il s'agirait d'animer : définir des contours, explorer des façons de s'en emparer.

C'est dans ce sens que j'utilise l'expression "*comme on le ferait au cinéma*". J'ai connu moi-même cette expérience de jouer un rôle dans un tournage, et d'expérimenter cette question d'avoir à incarner un personnage qui n'est pas moi.

C'est une expérience très différente de celle que l'on effectue en danse, tout particulièrement dans toute une tradition contemporaine en danse, qui fait qu'au contraire on part beaucoup de soi-même, voire on travaille l'autobiographie. Je pense par exemple à des processus de création que j'ai pu traverser notamment avec Alain Buffard à l'école du CNDC d'Angers puis pour le spectacle *Tout va Bien*. Il s'agit là de partir de l'interprète avant tout, sa personnalité, son ressenti. Au cinéma, j'ai été bouleversée d'avoir à faire presque l'inverse : me laisser envahir par un personnage, une psychologie, déjà construits, et chercher le chemin à parcourir en direction de cette donnée. Dans *Madame*, j'ai voulu expérimenter ce principe de travail, mais pour le plateau, en acceptant de ne pas savoir où cela pourrait déboucher au regard des attendus en danse.

Hormis ce principe de travail sur le personnage, vous mentionnez très explicitement certains films (*The Hours* de Stephen Daldry, *Une femme sous influence* de John Cassavettes, *Le boulevard du crépuscule* de Billy Wilder) et leurs actrices Gena Rowlands ou Gloria Swanson, comme ayant nourri le processus d'écriture de votre pièce *Madame*. Avec quel statut, quelle approche ? Une transposition au plateau ? Une illustration puisant dans leur dramaturgie ? Ou tout autre chose ?

Il faut y voir des éléments déclencheurs. Par exemple, concernant Gena Rowlands, la dimension très chorégraphique qui anime un tel corps d'actrice. Pour *The Hours* c'était la construction, le montage et l'imbrication de trois histoires qui m'intéressait. C'est ce travail de montage qui m'a conduit vers une écriture fragmentaire voire morcelée. Partant de ces trois films, les associations n'ont cessé de se multiplier, pour déboucher sur des figures aussi diverses que Salomé en danse, ou La mendicante du *Vice-consul* de Marguerite Duras, et encore tant d'autres, y compris des figures du quotidien, certaines presque documentaires. Cela a été gigogne, avec des ramifications à l'infini, et la production de lignées.

Trois interprètes femmes dans une pièce signée par une femme chorégraphe, composant des personnages féminins, sous le titre de *Madame...* Que déduire de cet accent féminin ?

Rien de plus que la construction d'un personnage féminin fictionnel ; sans aucun projet générique de parler des femmes, ou du "féminin". Là n'a pas été mon axe de

travail. Pour autant je ne suis pas dupe du fait que ce sont des corps de femmes qui sont engagés sur le plateau, pouvant friser des stéréotypes (c'est le terme que j'ai pu entendre à ce propos, même si ça n'a jamais été mon propre terme), mais pour s'en amuser, les retourner, en faire prétexte à transformation.

Certes, en traversant cette expérience entre femmes, je me suis rendu compte que cela n'était pas anodin. Nous étions là des femmes de générations différentes, produisant une diversité d'attitudes et de manières d'aborder les questions. Cette situation entre femmes a teinté une sensibilité relationnelle. Mais pas plus. Nous n'avons pas travaillé une "question des femmes" dans *Madame*, parce que ce n'était pas ce que je recherchais. Je n'ai pas envisagé cette situation comme communautaire, dans un désir de séparation qui devrait passer par "un travail avec des femmes". Il y a d'ailleurs des hommes dans l'équipe.

Au point de départ de *Madame*, vous évoquez votre réflexion sur le lien possible entre la dissociation caractéristique de la folie, et celle propre à l'entrée en fiction scénique. Vers où vous aura menée cette recherche ?

Cela touche à l'éclatement constitutif d'un personnage, le fait d'être plusieurs choses à la fois, et de passer de l'un à l'autre sans lien toujours évident. C'est ce que je pouvais relier à la schizophrénie, et qui se retrouve dans le travail morcelé de trois interprètes à propos d'une seule *Madame*. La fiction ne s'aborde pas de manière linéaire. Il faut y accepter le fragmentaire. Des images-fictions n'appellent pas forcément un développement cohérent dans lequel évoluer. Je parlerai de fiction en morceaux.

Nous n'avons pas produit une évolution clairement repérable entre trois personnages qui auraient trois parcours selon trois lignes parallèles. Au contraire, cela se défait au fur et à mesure, et peut se nouer dans des jeux d'imbrications. Le nœud de cette pièce – qui reste peut-être toujours à dé-nouer – réside dans une sorte d'écriture double, entre un niveau dramaturgique propre à chacune, et une dramaturgie qui les associe toutes, mais en restant morcelée.

Quelles auront été votre méthodologie, voire vos techniques, dans le processus préparatoire de cette pièce ?

L'entrée a été d'abord physique, presque sportive, en résonance avec mon énergie de danse du moment. Très vite est venu un travail de voix, et c'est cela qui n'a cessé de gagner en importance : la voix et le texte. Avec moins d'encadrement physique, chaque interprète a été renvoyée vers plus d'autonomie personnelle, et le cœur du travail s'est déplacé de lui-même.

Il y a eu beaucoup de sessions de travail individuelles, où j'ai pris du temps avec chacune, sur ce que je souhaitais développer en particulier avec elles. La question des relations entre elles était ainsi renvoyée au croisement, à la confrontation qui allaient se produire au moment de donner cela ensemble. Cette pièce ne fait pas voir de la relation donnée, mais de la relation qui se produit par juxtaposition, dans un partage de fait du plateau, dans un même espace.

On pourrait parler d'une relation qui n'entre pas en relation, et confèrerait son caractère irrésolu à la pièce.

Votre scénographie, qui occulte une bonne partie des actions, rendues inaccessibles au regard, fonctionne en écho à ce principe ?

Oui. C'est un espace qui permet un travail de premier plan, deuxième plan, troisième plan. On retrouve une référence à l'écriture cinématographique, permettant des superpositions d'images, des présences simultanées mais sans relations directes. Bref, des logiques de montage, de collage. C'est aussi un espace que l'on a pensé comme une maison, mais la maison au sens aussi d'une psyché ; dans laquelle on entre mais dans laquelle on peut pas avoir accès à tous les recoins. L'espace travaille également le point de vue, on ne voit pas exactement les mêmes choses suivant où l'on se trouve dans le public.

Vous avez 26 ans. Vous sortiez de la maternelle quand, au milieu des années 90, se produisaient certaines des pièces de Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Emmanuelle Huynh, emblématiques d'un renouvellement radical des esthétiques dans le champ chorégraphique hexagonal. Puis vous avez suivi la formation du CNDC d'Angers au moment où Emmanuelle Huynh y transmettait les acquis de ce nouveau courant esthétique. Comme danseuse, vous avez été l'interprète de divers chorégraphes œuvrant dans cette mouvance. Au moment de signer une pièce telle que *Madame*, comment envisagez-vous la question des filiations et transmissions dans votre travail ?

Je ne me sens pas dans une logique de filiation verticale. Lorsque je suis interprète pour Marlene Monteiro Freitas je pourrais plutôt ressentir une forme de filiation horizontale avec une nouvelle génération qui n'est pas en situation toujours facile, qui est très attendue, qualifiée d'émergente, ce qui ne va pas sans un côté *kleenex*. J'ai la sensation que nous partageons des façons de travailler, des outils, des recherches d'organisation face aux difficultés spécifiques de la période dans laquelle nous évoluons.

Sans doute l'esthétique de *Madame* ne parle pas beaucoup à nombre d'artistes œuvrant dans la danse-performance et la déconstruction de la représentation chorégraphique et tout ce mouvement apparu au milieu des années 90. Mais je ne me pose pas en rupture. C'est assez difficile à exprimer : je ne veux pas nier que je découle d'une génération qui m'a précédée et formée, et dont j'ai partagé les esthétiques sur les plateaux. Simplement, je ne me sens pas investie par la logique d'en prendre la suite, d'en assurer une continuation.

Recueilli par Gérard Mayen

Le 8 février 2016

Entretien réalisé dans le cadre de l'accompagnement des compagnies du CDC Atelier de Paris-Carolyn Carlson. Aucune reproduction autorisée sans accord préalable.