

DOSSIER DE PRESSE MADAME



On aime cette folle et phénoménale Madame

Brest - Modifié le 07/03/2016 à 04:00 | Publié le 05/03/2016 à 00:46



Aina Alegre (en rose, puis en vert), Lise Vermot et Chiara Gallerani sont « Madame », une pièce de folie signée Betty Tchomanga. | Alain Monot

Frédérique GUIZIOU.

Trois performeuses extras et plein de femmes pour cette pièce de folie de Betty Tchomanga. Pour DañsFabrik, une création hybride où vit une hydre à trois têtes, qui danse et chante...

« Avec *Madame*, je propose une pièce sur la psychose féminine dans ses aspects les plus effrayants et les plus fascinants », commence Betty Tchomanga. Plus (re)connue à Brest comme danseuse interprète d'autres artistes chéris localement, tels Raphaëlle Delaunay ou Gaël Sesboüé, elle se révèle dorénavant en chorégraphe enthousiasmante en signant *Madame*, belle pièce de... folie.

Car *Madame* est, oui, la création la plus excitante de ce 5^e DañsFabrik. « **Secoués par des émotions contradictoires, on est dedans, et il s'y passe véritablement quelque chose !** » résumait, parfait, ce spectateur « emballé » à la sortie.

Bombe ou bobonne ?

Trois formidables performeuses à fortes personnalités multiples, Aina Alegre, Lise Vermot, Chiara Gallerani, s'y disputent le rôle principal, celui de... la Femme. Bombe ou bobonne, bimbo ou bambine, elles sont, toutes à la fois, absolument délirantes. L'hydre à trois têtes existe !

« **Je retrouve ce mélange d'effroi et de fascination qu'évoque pour moi la folie dans les corps d'actrices comme Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard* ou Gena Rowlands dans *Une femme sous influence*, continue Betty Tchomanga. C'est à partir de ces femmes que j'ai développé les corps des personnages qui évoluent dans *Madame* ».**

Autrement dit, avec *Madame*, projet hybride réussi, c'est comme si l'on était, aussi, au cinéma. Le kiff ! Sirène déchue, triste orpheline, princesse ratée, starlette effrontée, pianiste gothique... Quelle panoplie, c'est la totale !

On passe de David Lynch à Lars von Trier, de Laura Palmer à Morticia Addams... Sans oublier ce monologue féminin phénoménal, truffé de « fucks » à rendre jaloux Scorcese, la voix, hommage bien senti et bienvenu, de la géniale poétesse punk Lydia Lunch...

Ravis de ces références familières et si divertissantes, on joue à « **Ni tout à fait la même, Ni tout à fait une autre** »... C'est drôle et captivant, plein d'auto-dérision, parfois cruel, souvent flippant, forcément... La louve blessée qui montre les dents, la belle enfant traumatisée, la folle de la famille ou l'hystérique du fond de l'utérus, on le sait bien, elles ne sont jamais très loin...

Chair de poule garantie !

D'un regard, d'un geste ou d'un murmure, ces trois interprètes douées établissent cette connivence, si raffinée, avec le public. Leurs danses, leurs présences, subtiles, ridicules ou travaillées à outrance, ont, à la fois, l'impact du réel et la force de la fiction. On est d'accord, c'est tout, sauf ennuyeux !

À cela se rajoute un(e) quatrième personnage, aussi indispensable qu'entraînante, la musique ! Jolie réussite de Gloria Jacobsen : elle signe là, impressionnante, sa première bande-son. Qui se termine, plaisir et infinie tristesse mêlés, en convoquant celle qui, pas uniquement pour Betty, incarne une « **immense figure de la mélancolie d'aujourd'hui** ». L'irremplaçable et regrettée Amy Winehouse et sa noire et si romantique ballade *Back to Black*. Chair de poule garantie...

Danse - Critique

Théâtre de Vanves / Atelier de Paris – Carolyn Carlson
Chorégraphie Betty Tchomanga

Madame

Publié le 26 mars 2016 - N° 242- LA TERRASSE

Créée à Brest, la pièce de Betty Tchomanga débarque ses drôles de dames dans un monde gouverné par les stéréotypes.



Crédit : Lola Gatt Légende : Madame, visions de la femme par Betty Tchomanga.

Sur le plateau, la scénographie figure presque une autre scène : une structure rose-bonbon qui dévoile et cache en même temps, offre entrées et sorties à une Madame dont la raison d'être devant nous semble se tenir dans un désir de surexposition – surexposition à soi et à l'autre. Elles sont trois, successivement, à endosser le rôle de bête de scène, poussant leurs présences dans des solos aux confins d'une folie ordinaire ou sublimée. Il y a du cabaret, du cinéma chez cette *Madame*, de l'excès et de l'outrance, comme de la suspension et du pitoyable. Sexy au sol à n'en pas pouvoir se lever, elle est aussi déplorable en chanteuse déchue, bouleversante en folle qui s'ignore et qui livre des moments de sa vie quotidienne et familiale, énigmatique en pantin fantomatique... Un catalogue de présences qui donne le ton d'une vision féminine conçue sur des personnages poussés à outrance, figurant, selon la chorégraphe, la psychose féminine.

Figures explosives en manque d'échappatoire

Madame est une pièce pleine de solitudes, où l'on peut, selon les séquences, attraper sur le vif l'une ou l'autre des sensibilités mises au jour par les trois interprètes d'exception, comme dans ce « fucking monologue » dans lequel Aina Alegre fait fi de sa beauté pour mieux transpirer une certaine

monstruosité. Mais elle s'adosse toutefois à trop d'images ou de stéréotypes pour ne pas se figer dans ses propres mécanismes. Les Gena Rowlands et autres Amy Winehouse sont bien là, mais ne suffisent pas encore à donner plus de consistance et d'écriture à l'ensemble. Le prisme par lequel Betty Tchomanga aborde ces figures de femmes révèle un regard assez étroit sur leurs folies et délires intimes ; la forme hybride, ouverte sur les langages, n'en offre pas plus d'échappatoire, et laisse le sujet reposer en surface.

Nathalie Yokel

« En dehors du Focus grec, l'on retient en particulier *Lisbeth Gruwez Dances Bob Dylan*, hommage élégamment distancié rendu à l'auteur de *Blonde on Blonde* par la danseuse/chorégraphe flamande Lisbeth Gruwez, *Disparue* de Marcela Santander Corvalan, solo en forme de rite énigmatique et hypnotique (axé sur la partie inférieure du corps) et *Madame* de Betty Tchomanga, éloge de la féminité et de la théâtralité à travers le portrait en éclats de trois femmes sous influence. »
ART PRESS, Jérôme Provençal, 25 mars 2016.

« **Une forme de théâtralité (très) décalée**

Signalons encore deux pièces pratiquant, chacune à sa façon, une forme de théâtralité (très) décalée : *Madame* de Betty Tchomanga, met en scène avec une légèreté joliment flottante les divagations de trois femmes sous influence (qui n'en sont peut-être qu'une ?) » **LES INROCKS, Jérôme Provençal, 25 mars 2016.**



Madame, Betty Tchomanga

Betty Tchomanga compose ici une pièce pour trois danseuses, unies derrière le seul titre de *Madame* comme dénominateur commun d'une multiplicité de figures mises en scène dans l'instant où elles se dédoublent et s'échappent à elles-mêmes.

La pièce prend forme autour d'un panneau de plastique qui dissimule en partie le fond de la scène, un miroir sans tain où l'on distingue à la surface le reflet des silhouettes des danseuses, mêlées à celles des spectateurs dans la salle toujours éclairée. La structure percée de deux ouvertures comme deux portes laissent voir en fond de scène une seconde interprète ; un jeu de diffraction spatial souligné de nouveau à la fin de la pièce lorsqu'une danseuse s'imisce dans les volutes d'un tissu tendu dans l'ouverture du panneau dans lequel elle se fond puis s'abstrait ; figure insaisissable absorbée par sa métamorphose.

Les interprètes semblent puiser l'une dans l'autre les ressources des personnages qu'elles composent lorsque l'une d'elles déclame en anglais un monologue au thème particulièrement suggestif, simultanément traduit par sa comparse d'une voix blanche et monocorde. Le spectateur saisit d'un même mouvement les deux discours et ce redoublement comique s'accroît jusqu'à ce que la traduction s'embrouille et devienne inaudible ; l'interprète alors s'abandonne dans la danse et mime les gestes de sa partenaire qui déambule vêtue d'une robe fourreau et de faux cils, mais ses mouvements dissonent tant que toute sensualité est abolie en regard de sa complice qui balbutie en français quelques bribes d'une chanson d'amour surannée.

Pour illustrer ce fragile dédoublement, la pièce joue d'échos subtils entre les costumes, lorsque la fourrure soyeuse et richement ornée d'une danseuse imite l'épais tissu moelleux du peignoir d'une seconde interprète. *Madame* se veut alors la mise en scène du règne de l'apparence, de la manière dont un costume peut suggérer à celle qui le porte un certain spectre de mouvements ; la danseuse au long manteau paraît à nous le visage masqué, le corps dissimulé à l'exception des mains qui deviennent l'unique source du mouvement, d'une gestuelle raide et apprêtée de ses doigts qu'elle tord et contracte. Lorsqu'elle glisse finalement ses mains dans ses poches elle se mue en immobile et austère figure de fourrure.

Betty Tchomanga fait le choix de voir dans ces multiples dédoublements un possible éloge de la folie, jusqu'à parfois verser dans l'écueil d'une certaine ostentation dévolue à la performance contemporaine : d'un monologue militant sur les abattoirs l'interprète nous conduit vers l'image d'une femme réduite à un morceau de viande dédiée aux amours cannibales : un certain malaise affleure alors, redoublé par une inquiétante musique dont l'intensité varie jusqu'à ce que les basses sourdes fassent trembler nos fauteuils. De l'imagination délirante de la chorégraphe surgit une danseuse qui parade vêtue d'un long tutu déchiré en tulle rose fluo, alors qu'en bord de scène une figure spectrale égrène des notes sur un piano mal accordé puis s'appuie du coude sur les touches pour composer d'étranges accords. Elle nous livre l'exégèse de sa musique et sa voix hésite entre la parole et le chant, un accent espagnol ou français ; un état incertain encore souligné par sa gestuelle incohérente, à l'image de celle qui à l'avant scène s'épile les jambes à la main, poil après poil, en débattant sur la nécessité de faire la vaisselle dans l'évier. Les rires fusent dans la salle, sans doute autant d'empathie que de gêne, vite dissipée par l'irruption finale d'une danseuse vêtue d'une immense tunique blanche, camisole de flanelle pour envelopper une figure tragique aux cheveux ébouriffés, qui mâche avec désinvolture un chewing-gum en esquissant par instants quelques gestes de flamenco.

Une performance servie par de talentueuses interprètes, qui poussent l'engagement de soi sans se laisser déborder par les personnages qu'elles incarnent, et mettent en exergue la parole et le geste ressassés jusqu'à la folie : une curieuse vision du féminin, heureusement servie avec fougue et humour.

Vu au Théâtre de Vanves dans le cadre du festival Artdanthé. Conception : Betty Tchomanga. Interprétation : Aina Alegre, Lise Vermot, Chiara Gallerani. Collaboration artistique : Mariette Niquet-Rioux. Musique : Gloria Jacobsen. Espace : Mariette Niquet-Rioux et Yannick Fouassier. Lumière : Yannick Fouassier. Régie lumière : Jean-Marc Ségalen. Costumes : Mariette Niquet-Rioux. Photo de Pierre Ricci.

Par [Céline Gauthier](http://CelineGauthier.Maculture.fr) Maculture.fr

Publié le 08/04/2016

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 fantasmatisques. 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 corporités 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.



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 évoquiez 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.

Entretien pour le Festival Dansfabrik: Lou Forster et Betty Tchomanga (février 2016)

Lou Forster : Pour présenter votre nouvelle création, *Madame*, vous avez utilisé une photo assez énigmatique. On y voit un bloc de béton posé sur deux madriers de bois. Sur le bloc de béton, un pot de fleur et au premier plan une femme bêche la terre. Qu'est-ce que cette photo raconte de votre travail sur cette nouvelle pièce ?

Betty Tchomanga : C'est une photo que j'ai prise, une photo du quotidien qui évoque pour moi l'univers que j'aimerais voir apparaître dans *Madame*. On ne sais pas trop ce que fait cette femme. Cultive-t-elle un jardin ? On ne sait pas où la photo a été prise. Quel est le visage de cette femme ? C'est une silhouette qui est fondue dans le paysage.

LF. On dirait qu'elle creuse sous le béton

BT. On ne sais pas si elle creuse autour ou sous.

LF. *Madame* est à la fois le titre et le personnage principale de la pièce.

BT. Il était intéressant pour moi de construire une pièce-personnage. Dans l'histoire de la danse, la notion de personnage n'est pas facile à traiter, ce n'est pas un mot que l'on prononce facilement. Mais je voulais travailler avec cette entité. Je me suis plu à lui fantasmer une histoire, un passé, à lui écrire des biographies. Ce matériau fictionnel a nourri concrètement le travail et nos imaginaires même si l'histoire du personnage ne sera pas délivrée dans le spectacle sous la forme d'une narration linéaire. La pièce et la danse se sont toutefois élaborées comme la construction d'un personnage vivant. Madame est un nom générique et en même temps il était important pour moi de lui donner un visage... Là, je me contredis. Dans l'image justement, il n'y a pas de visage, il y a un corps, une silhouette. Lui donner un ou des visages.

LF. Car *Madame* est performé par trois interprètes, Aina Alegre, Lise Vermot et Chiara Gallerani, des danseuses de parcours, de générations et de corps très différents.

BT. Madame représente plusieurs figures de femmes mais en même temps elle est une. Elle est une figure composite. Pour travailler avec les trois interprètes je suis partie de trois points de départ, trois figures assez spécifiques. Mais de ces figures-là sont sorties d'autres figures, puis encore d'autres qui s'imbriquent comme des poupées gigognes. Madame se divise en trois et se subdivise encore... Au fur et à mesure que le travail progressait j'ai vu apparaître une lignée de figures.

LF. Vous avez construit ces différentes figures à partir de matériaux cinématographiques, *Boulevard du Crépuscule* de Billy Wilder et *Une femme sous influence* de John Cassavetes, notamment.

BT. J'ai commencé à travailler à partir de séquences qui mettaient en scène le personnage principal du film, Mabel joué par Gena Rowlands dans *Une femme sous influence* ou Norma Desmond joué par Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard*, en essayant de reproduire de manière mimétique la gestuelle de ces actrices. On a également appris des danses existantes, comme la danse de Salomé interprétée par Alla Nazimova dans le film Charles Bryant. Cela m'intéressait de travailler avec des films, de s'approprier le corps de quelqu'un d'autre en reproduisant des gestes. Ces gestes qui étaient inscrits dans une situation dramatique, dans une structure narrative nous les extrayons de leur contexte, ils deviennent ainsi une danse qui offre plus de possibilités imaginaires. Finalement, ces références sont une base pour permettre aux danseuses de trouver le corps de leur Madame dans la pièce. J'avais posé comme postulat que je ne partirais pas de l'histoire personnelle des danseuses. Je voulais partir de quelque chose de complètement construit que les danseuses allaient ensuite investir. Cette figure qui était vide au départ seulement, architecturée avec des films, des images, des biographies, mais qui n'était encore qu'un personnage pantin, je voulais qu'elles finissent par se l'approprier.

LF. Est-ce que ce rapport a conditionné le fait que vous ne soyez pas dans la pièce ?

BT. Tout à fait. Il était très clair que je ne pouvais pas projeter sur moi-même cette Madame. J'avais besoin d'une mise à distance, j'avais besoin de pouvoir la voir se construire.

LF. Comment avez-vous construit cette pièce ?

BT. Je cherche à la fois une écriture cohérente pour chacune des trois performeuses comme si j'écrivais trois soli mais en même temps je pense leur imbrication, des effets d'échos, de superpositions, de suites. Mais pour l'instant on passe toujours de l'une à l'autre. Elles ne se rencontrent pas.

LF. Les films auxquels vous vous référez mettent en scène des femmes qui basculent dans la folie.

BT. Je voulais explorer ce moment de latence, où l'on ne peut pas savoir si ce qu'on nous donne à voir est de l'ordre de la folie. Lorsqu'on approche de la limite entre le normal et le pathologique, il devient difficile de juger. La suspension du jugement oblige à changer de point de vue et à s'interroger : « Quand on parle de la folie depuis quel point de vue parle-t-on ? ».

LF. Vous abordez la question de la folie spécifiquement à partir de figures féminines. Était-ce plus particulièrement la manière dont on a qualifié un certain nombre de femmes comme folles ou malades mentales qui a attiré votre attention ? La psychiatrie a construit à partir du XIXe siècle une nosologie

spécifiquement dédiée aux femmes, elle s'est révélée un instrument de contrôle contre lequel certains films dans les années 1970 auxquels vous empruntez (*Une femme sous influence*, notamment) ont développés une forte critique inspirée par les luttes féministes.

BT. Chez ces femmes dites folles je voyais une grande puissance. Une puissance qui venait d'une supposée fragilité. Une puissance au sens à la fois énergétique, poétique et d'une certaine manière politique. Une force venant de personnages marginaux qui trouvent une manière de survivre avec leurs propres faiblesses, pour performer leur statut de femme, leur statut de mère. La fragilité devient une forme de puissance. S'il y avait une revendication dans cette pièce ce serait celle-ci.

LF. Elles proposent peut-être aussi une forme de résistance sourde vis à vis de la phallogocratie et un autre rapport à la puissance que celui manifesté par les hommes. Toutefois dans ces films cette force qui fait exploser les cadres sociaux se retourne contre ces héroïnes et conduit infinie à leur perte.

BT. À vrai dire, en travaillant sur *Salomé* avec Chiara Gallerani je me demandais ce qu'il ce serait advenue de Salomé si elle avait survécu, si elle avait vieilli... avec ça ?