

DRAMATURGIE

Lausanne, 23 juin 2017
Chorégraphes présents :

Marco Berrettini (MB), Nathalie Collantes (NC), Myriam Gourfink (MG),
Thomas Hauert (TH), Daniel Linehan (DL), Laurent Pichaud (LP),
Loïc Touzé (LT), Cindy Van Acker (CVA)

YC Nous avons observé dans vos premiers exposés que la dramaturgie renvoie souvent pour vous à des questions de durée, durée des séquences ou de la pièce dans son entier. Nous aurions aimé approfondir cette articulation, et ouvrir la notion à d'autres dimensions.

LP J'adosse la dramaturgie à l'« adresse ». Penser la dramaturgie d'une pièce, c'est chorégraphier la perception des spectateurs, telle que j'ai envie de l'écrire ou de penser pouvoir l'écrire. C'est forcément lié à une organisation temporelle. En effet, pour ma part, je travaille par séquences chorégraphiques. Des matériaux épars, qui s'élaborent dans un temps de répétitions, et s'organisent à un moment donné.

Depuis un an ou deux, un nouveau mot est apparu. Je l'entends et il me parle : « dramaturgie organique », qui s'opposerait ou s'apposerait à une dramaturgie autre. C'est comme si, dans la dramaturgie organique, les matériaux séquentiels avaient le potentiel d'attirer des choix par eux-mêmes, sans que l'on vienne appliquer dessus une grille.

Il y a forcément des va-et-vient avec la façon dont on a envie de rendre généreuse une séquence, ce que l'on pressent de sa durée d'épanouissement, de sa capacité à rythmer la perception du spectateur.

Les moments dans lesquels je me suis vraiment coltiné la question de la dramaturgie, ce sont les débuts. J'en avais assez de voir toujours les mêmes débuts dans les pièces des autres, et dans les miennes, qui consistent à installer quelque chose. Des débuts lents. C'était récurrent. Dans des jeux de montage, j'étais perturbé, je ne savais pas par où commencer. Je me suis dit : pourquoi ne pas commencer par un truc que je n'aurais pas mis au début a priori ?

Cela m'a fait rythmer différemment la totalité de la pièce. *L'in situ*¹ m'a par ailleurs fait ouvrir la question de l'espace-temps spectaculaire. Dans *l'in situ*, tel que je le pratique, où je refuse de reproduire un théâtre dans un endroit qui n'est pas théâtral, qui n'est pas organisé en tant que tel, il y a toujours une vie avant et une vie après l'espace-temps spectaculaire que j'ai construit. Comment ce début de la pièce s'inscrit-il aussi alors dans le temps du vécu du lieu ? Le lieu existe et existera sans la pièce alors que, dans mes expériences de théâtre il y a fort longtemps, je n'avais qu'à gérer cet espace-temps de la représentation.

Penser l'inscription d'une pièce dans un temps non spectaculaire est intéressant. Un peu par peur d'un retour d'une trop grande force du temps spectaculaire, j'essaie toujours de faire intervenir le hors-cadre du lieu. C'est une manière de convoquer le temps qui continue malgré cet espace-temps artistique construit.

Je me suis dégagé d'un temps linéaire, par exemple. Je me suis dégagé de ce temps linéaire début-milieu-fin qui, pour autant, est quelque chose que j'aime beaucoup. J'aime faire récit. Mais il s'agit de rendre prégnant à même le corps du spectateur, à même le corps du passant qui devient spectateur, qu'il puisse pressentir que son temps à lui reste, qu'il n'est pas uniquement soumis à l'espace-temps du projet performatif. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de faire des pièces trop longues, ou des pièces le matin, ou des pièces dans des zones de transition, étranges dans les horaires et dans la lumière.

Ces enjeux ont modifié mon rapport à la dramaturgie. J'écris du temps performatif, j'écris une durée,

¹ Pour plus de précision sur la notion d'*in situ*, voir le chapitre qui lui est consacré.

même si je mène des projets où finalement, le temps du vécu avec les habitants d'un territoire est un temps de création permanente [...].

Pour moi, la dramaturgie s'adosse éminemment à la question de l'adresse. Et, dans *l'in situ*, l'adresse est le temps vécu du spectateur qui construit aussi son temps tel qu'il le désire. Quand les pièces sont trop longues, il peut rester cinq minutes, continuer sa vie, partir et revenir. Il est lui-même maître de l'investissement de son temps.

Écrire des projets *in situ* est complexe. S'il s'agit d'une pièce de commande, programmée par un festival, je dois prendre en charge cette programmation, son espace-temps, un lieu qu'on me propose, etc. S'il s'agit de projets que j'initie, je suis un peu plus maître de la production. Il y a plein d'échelles qui font que les formats et, donc, les dramaturgies doivent réagir à l'espace-temps contextuel.

JP Comment commencer et terminer sans début ni fin ?

LP Il s'agit de faire cohabiter un lieu avec un moment d'éclat ou un moment plus précis, plus intense, et de dérouler la dramaturgie qui a été travaillée en amont. La pièce sur les monuments aux morts² durait trois heures. Il y avait un début annoncé. Nous étions là en amont, nous étions déjà visibles. Commençait peut-être alors une manière d'accueillir et d'inviter à être regardés d'une certaine manière. La succession des séquences avait été choisie. De lieu en lieu néanmoins, cette succession bougeait, parce que le site nous demandait une adaptation, notamment temporelle. En effet, les objets *in situ* sont très poreux. Ils nécessitent une écriture de l'adaptation. Si un ordre est bien dans un lieu, il ne fonctionnera pas nécessairement dans un autre, du fait de la modification d'un trajet, d'une circulation des passants, d'une urbanité différente, etc. Là, l'outil dramaturgique est intéressant. On peut modifier l'ordre sans que cela n'entache ce que nous avons pensé comme étant la bonne écriture.

YC Tu dis que le temps de l'élaboration du travail, qui est visible, et ce moment plus spécifique de l'accueil

des spectateurs, sont poreux, et que ce qui est de l'ordre du début est repensé ou vécu autrement. Cela signifie-t-il que, dans le temps de la fabrication, vous êtes attentifs à l'adresse ? Y aurait-il une dramaturgie de la répétition ?

LP Non. Cette porosité a été une surprise. Elle a été paniquante. On ne savait plus quoi faire. On n'osait plus tester des choses. Faire trop de choses autour d'un monument aux morts, c'est insultant pour les habitants, pour les élus, etc. Ces expériences n'ont pas fait bouger la dramaturgie de la répétition que la médiation de ce que nous étions en train de faire. Elles m'ont permis de réaliser à quel point, quand je faisais des pièces en théâtre, je ne portais pas la médiation de mon propre travail. Elle était déléguée aux équipes de communication qui faisaient le lien et qui inventaient. Je cautionnais, je signalais des textes s'il le fallait. Là, soudainement, j'avais une prise directe entre la pièce et les passants potentiels spectateurs. Certains s'arrêtent, d'autres tracent leur route.

Nous avons testé différentes choses. Par exemple, un membre de l'équipe était délégué et se chargeait de cette médiation, car si on est tout le temps interrompu, c'est gênant. *In fine*, la pièce n'ayant pu exister, les subventionneurs ayant refusé de cautionner ce type de pratiques, je n'ai plus eu à répondre à ce type de questions. Le projet tel qu'il se développe aujourd'hui se travaille directement avec des habitants. Je fais des objets directement avec eux. Il peut s'agir d'objets de médiation, d'objets performatifs, de vidéos. Les formats ont éclaté.

Mais, à ce moment-là d'interrogation du code spectaculaire qui était en train de bouger pour moi, il était nécessaire de trouver des solutions. Nous avons inventé la formule : « On s'adresse à l'habitant chez le spectateur. » Nous devions nous adresser de la même manière à une personne, qu'elle soit avertie, qu'elle vienne à onze heures parce qu'elle sait que c'est le début, ou qu'elle passe là par hasard. Quoi que nous fassions, il fallait nous adresser à elle et que cela l'interroge en tant qu'habitant. Et le spectateur qui vient au festival ne doit pas être interrogé en tant que spectateur de danse mais habitant potentiel, citoyen, etc.

Notre manière d'orienter notre regard a changé. Cela a créé des choix dramaturgiques différents de circulation, d'adaptation dans d'autres lieux. La symbolique des lieux est apparue et est devenue importante. On peut

² La pièce s'intitule *mon nom des habitants* (2014-2018). Pour une description, voir le chapitre *In situ*.

lire un lieu de différentes manières. Imaginons un solo qui aurait besoin d'intimité. Ce serait générique et on trouverait dans la ville l'endroit où ce serait commode. Or je cherchais à ce que ce soit le lieu qui interroge l'intimité et non à incruster la pièce dans le meilleur endroit. La symbolique des lieux devait pouvoir devenir un prisme des regards sur cette intimité qui était désirée.

Travailler cet aspect nécessite cependant un temps long. J'ai fini par comprendre que cela exigeait un temps de fabrication bien plus important que celui qu'on nous accorde habituellement.

LT Cette nécessité rejoint notre discussion sur le phrasé de ce matin, quand tu disais que tu ne chorégraphies pas du mouvement, mais des relations avec le lieu principalement.

LP Oui, et je cherche la plus grande équivalence possible ou souhaitée entre le performeur et le passant devenu spectateur. Là aussi, comment ne pas solliciter à nouveau cette hiérarchie implicite du théâtre qui fait que, quand nous sommes sur le plateau, nous sommes les émetteurs ? Là, les spectateurs doivent aussi pouvoir être émetteurs de la situation, même s'ils ne sont que spectateurs. Cela m'a fait changer en premier lieu les matériaux chorégraphiques eux-mêmes, c'est-à-dire faire des choses simples, que les passants pourraient faire, même s'ils ne les font pas. Il s'agit de faire en sorte qu'il y ait une autre forme d'empathie que celle du spectateur du dispositif théâtral classique.

Je dispose aujourd'hui de tout un panel dramaturgique. Si je veux créer un temps spectaculaire dans l'espace public, dans ce cas, les gens doivent se rendre compte qu'ils font barrière ou qu'ils instaurent une frontalité comme ce serait le cas au théâtre. Ou si nous voulons créer une forme de rituel, ils doivent pouvoir se mettre en cercle. S'ils déambulent, ils peuvent faire procession. Ailleurs, ils peuvent faire haie d'honneur, etc. Nous avons des dramaturgies spatiales dans nos vies sociales que l'on reproduit spontanément suivant ce que nous sommes en train de regarder. On crée des points de vue. Je cherche à ce que ceux qui regardent pressentent, de leur position, qu'ils sont au travail aussi de la création d'un regard.

LT S'en rendent-ils compte ?

LP J'aimerais. En tout cas, j'ai essayé de les placer dans cette situation. Qu'ils soient conscients ou non m'échappe.

Bien sûr, s'il y a un bus de professionnels de la danse qui arrive, comme ce fut le cas à Uzès, tu as beau viser le cercle, ils se tiennent loin parce qu'ils sont mal à l'aise d'être regardés par les autres. Eux ne font pas le cercle.

Je donne aussi souvent l'exemple de cette femme qui sortait du marché, traversant à grands pas l'esplanade sur laquelle nous étions. À un moment, elle a compris qu'il se passait quelque chose. Elle a posé ses sacs. Elle était au milieu d'un espace que nous étions en train d'investir. Ce n'était pas gênant, elle n'était pas gênée. On est arrivé ainsi à toucher cet état perceptif que j'aime mettre en place. Elle pressentait qu'il se passait quelque chose, et elle a pris le temps qui lui était nécessaire pour l'apprécier.

JP Je reviens en arrière. Tu as dit être intéressé par le fait de mettre au début une séquence qui aurait dû être au milieu. Peux-tu donner un exemple ?

LP Pour *référentiel bondissant, pièce pour gymnase et gradins* (2005), c'était compliqué. Je disposais de nombreux matériaux. Nous avons beaucoup produit. C'était ainsi que le temps des répétitions s'était incarné. Je disposais comme des pièces d'un puzzle. Il y a une séquence que j'aimais beaucoup, qui était forte. Elle aurait pu être l'acmé de la création. Mais je l'ai placée au début. C'était risqué parce qu'à d'autres moments, il fallait traverser d'autres séquences qui me paraissaient moins solides. J'ai aimé me le permettre.

NC Qu'est-ce qu'une bonne séquence ?

LP À l'époque, c'est une séquence tellement homogène qu'elle en devient presque indépendante, qu'elle pourrait se suffire à elle-même. Dans son temps, sa construction, sa distribution et son interprétation, elle a résolu un truc qui fait que je peux toujours m'appuyer dessus.

LT Ce type de séquences peut aussi être dangereux pour la pièce.

NC Elles peuvent déséquilibrer l'ensemble.

LT Elles peuvent produire des attentes.

LP Bien sûr. En ce sens, c'était un risque de la mettre en entrée.

CVA Les autres séquences s'en sont-elles trouvées changées ?

LP Il faudrait qu'un jour, j'analyse cela.

LT N'est-ce pas un choix dramaturgique ?

LP Si. Il y avait une homogénéité des matériaux, même si les séquences étaient très différenciées. Elles travaillaient toutes une seule chose. On pouvait ainsi basculer d'un ordre à l'autre sans grande conséquence. C'était casse-pieds de ne pas trouver un ordre. J'ai dû assumer que l'on pouvait les organiser aléatoirement. Cela a déclenché d'autres choix dramaturgiques.

MB Que voulais-tu dire en disant que tu prends en compte ce qu'il y a autour spatialement ?

LP Dans la pièce que l'on a répétée dans un gymnase et que nous avons jouée dans des salles de gymnastique et des gymnases, il y a une séquence que l'on appelle les « objets de l'actualité ». À un moment, tous les danseurs sortent en courant pour aller chercher un objet qui témoignerait de la vie qui continue en dehors du spectacle. Quelqu'un allait chercher une nouvelle à la radio. Un autre ramenait un passant avec son chien. C'était des manières de faire apparaître le réel.

Le jour de la première, l'un d'entre nous a annoncé la mort du pape. C'était un hasard incroyable. Jean-Paul II venait de mourir. Je ne sais pas si vous vous souvenez de la mort de Jean-Paul II. Elle a duré des mois. Tout le monde attendait la mort de Jean-Paul II. Nous étions à Lyon. Le danseur venait d'entendre à la radio la mort du pape. Il l'annonce. Et, à ce moment-là, on entend toutes les cloches. C'était magique, le jour de la création. Interceptor le réel, c'est génial.

NC La dramaturgie ici s'articule sur la notion d'irruption du réel, aussi bien prévu qu'imprévu.

LP C'est la notion de concomitance. Il s'agit d'assumer le réel.

YC Tu as également joué avec l'irruption du réel dans tes pièces Marco, n'est-ce pas ?

MB Quand il a parlé de faire entrer le réel, cela m'a frappé. Cela part d'une vraie envie et, ensuite, on a l'impression qu'il y a des forces souterraines qui agissent, parce que le résultat n'est pas celui que l'on voulait provoquer. On envoie quelqu'un prendre un passant avec son chien. Il y a une volonté de faire exploser le cadre habituel du spectacle, créer un sourire et marier deux espaces-temps différents. Certaines séquences sont travaillées avec des gens plus proches du monde du spectacle et, ensuite, on fait intervenir des situations spontanées. Elles adviennent. On les incruste. On les regarde. Ce n'est pas qu'on a échoué à faire entrer le réel, mais, quelque part, on l'a abîmé. Ma sensation est plus mitigée que celle de Laurent.

MG Vous le faites de façons très différentes.

MB Le passant qui arrive avec son chien, il fait désormais partie du spectacle. J'ai également fait intervenir des gens extérieurs³. On cherche dans leurs yeux – parce qu'il faut aussi les séduire pour les faire intervenir – si on n'est pas allé trop loin, si on n'en a pas fait un peu trop par rapport à ce qu'ils ont trouvé dans le truc auquel on les a invités. Quelle forme de réalité neutre existe-t-il encore dès lors qu'on leur demande de rentrer dans le gymnase pour faire un tour avec le chien ? Cela pose de nouvelles questions.

LP Je suis peut-être tombé dans un piège. Je ne cherchais pas néanmoins à écrire le réel. Je cherchais à montrer qu'il y a des temps qui se superposent.

Ce que tu dis, Marco, m'aide à préciser. Dans cette séquence, on se mettait en ligne avec nos objets. On les portait comme des trophées, pour reprendre un code du sport, du podium, du gymnase, etc. Ensuite, on les déposait au sol. Dans la séquence suivante, appelée « L'incrustation », on venait tous devant, sans savoir ce qui avait été apporté par les autres. Il s'agissait de prendre un objet et de le placer dans le gymnase de manière à ce qu'il soit toujours visible tout en devenant invisible. Bien placé, il était encore là, mais il

³ Voir *Sturmwetter prépare l'an d'Emil* (1999) dans la discussion sur la fin de la composition.

disparaissait, il s'incrétait dans le lieu, comme un caméléon. Nous allions au-delà du *gimmick* de voir le papy avec son chien.

MB Les objets, c'est peut-être autre chose que les êtres humains.

Je dis seulement que, dans cette envie de faire cohabiter les espaces-temps, surtout avec cette différenciation entre la vraie vie qui serait en dehors du théâtre et la fausse vie qui serait celle du plateau, les choses adviennent, on les regarde et, malgré cela, il semble manquer de nombreuses étapes. Pourtant, le truc advient. Il est fini. Mais ce n'est pas la même dynamique qu'une rencontre dans la rue avec quelqu'un. La vie est ainsi : il y a des rencontres furtives et d'autres qui durent plus longtemps. Par exemple, le type avec le chien ne se balade pas pendant quatre heures. Tu as d'autres chats à fouetter. À un moment, il faut lui dire « Merci pour votre gentillesse. »

LP La personne traverse un temps spectaculaire pendant deux minutes. Et c'est ce que nous faisons tous les jours. Notre temps social est très scindé. On vit une expérience sociale en allant à la banque, un temps intime en prenant le café et en lisant le journal, etc. Il y a une alternance de temps. J'aimerais bien que le temps artistique soit un temps parmi les autres, et qu'il puisse être partagé avec tout un chacun, et non uniquement avec des artistes.

MB Ce que tu viens de dire est important. La journée est faite d'un grand nombre de mini-séquences de temps où, bien que nous ne soyons pas dans le cadre d'un spectacle observé par mille personnes, nous sommes en spectacle.

LP Bien sûr, nous sommes en représentation, et nous sommes aussi voyeurs. Nous traversons de nombreuses nuances perceptives. Il s'agit pour moi que le temps artistique soit conscientisé et apprécié de cette façon aussi.

YC Je prolonge la question de Marco : le réel fait irruption dans le temps de la représentation, en tout cas dans ce que vous avez construit. Tu as décrit la dame avec son cabas. Comment poursuivre ? Est-ce « Merci pour votre gentillesse » et elle doit partir parce

qu'il y a une suite qui a été écrite ? Ou bien cette situation a le potentiel de se développer ?

LP Il fallait d'abord ne pas la transformer en performance. Par ailleurs, j'en avais marre, hors théâtre, de voir le théâtre revenir avec ses codes. J'en avais marre d'être gênant dans les lieux et d'être soi-disant gêné par les passants, ou par quelque chose que je n'aurais pas anticipé. Comme répéter un solo sur une place, et découvrir un mois plus tard qu'un marché de Noël s'est installé, et ne plus pouvoir rien faire parce que la perspective spatiale est fichue. Il s'agissait donc de modifier les processus afin que, quoi qu'il advienne, ce soit possible de travailler.

NC Quand tu parles de l'irruption du réel, je le vois aussi dans le geste, dans le mouvement fonctionnel, lié aux objets, etc.

LP Les matériaux chorégraphiques que je chorégraphie, s'ils sont trop exogènes au lieu, deviennent spectaculaires et la frontalité sera automatiquement reproduite pour les regarder. Quand quelqu'un s'allonge sur le sol dans l'espace public, cela devient un temps du soin. On appelle les pompiers. Il est très important que nos gestes et nos mouvements appartiennent à des corps qui laissent la possibilité de se demander si nous sommes par exemple des personnes qui jouent à la pétanque ou à autre chose avec des boules de pétanque.

MB Il n'y a donc aucun signe que vous êtes en train de faire une manifestation culturelle ?

LP Les seuls signes sont le fait que des gens regardent. C'est quelque chose que tous les artistes du théâtre de rue disent : il n'y a pas de spectacle tant qu'un spectateur ne s'arrête pas. Pour qu'il y ait spectacle, il faut des spectateurs consentants.

[...]

MB Sur Wikipédia, il n'y a pas d'article sur la dramaturgie en danse. Il y a un article sur la dramaturgie en littérature, en théâtre et en cinéma. Ça s'arrête là.

[...] Qu'il n'y ait pas d'article n'est pas anodin. La dramaturgie est de l'ordre du récit, le mot est souvent associé au théâtre.

JP C'est néanmoins un terme que vous avez employé plusieurs fois.

MB C'est peut-être un signe que les chorégraphes sont ouverts aux termes des autres disciplines.

LP Au festival Uzès Danse, en 2007 me semble-t-il, s'est tenue une table ronde sur la dramaturgie en danse. Différents chorégraphes étaient invités, des Belges, des Allemands et des Français. Les chorégraphes français étaient réticents alors que le terme était facilement employé du côté de l'Allemagne où il y a des dramaturges professionnels. Pour les chorégraphes français, c'était comme si le fait de collaborer avec un dramaturge revenait à leur retirer un certain pouvoir de décision.

NC C'est surtout une ligne supplémentaire dans le budget, un poste que nous n'avons pas.

MG T'est-il déjà arrivé Daniel de faire appel à un dramaturge ?

DH Oui, je collabore souvent avec des dramaturges, en fonction des visées de leur travail. Je pense que la dramaturgie est une manière de se connecter au public. Il y a beaucoup de manières de la concevoir sans doute – mais je dirais qu'elle travaille le sens, ou la perception du sens. Pour moi, travailler avec un dramaturge, c'est une façon de mieux me connecter au public.

Avec certains dramaturges, nous parlons surtout de la macro-dramaturgie : il s'agit de voir comment l'agencement des événements peut créer un sens global ou un sentiment global de la pièce. À l'intérieur des différentes sections, nous essayons de trouver des ordres des séquences. Mais j'ai travaillé avec d'autres qui ont davantage de choses à dire sur des moments spécifiques, sur la micro-dramaturgie d'un moment ou d'une transition, une qualité de corps ou un état du danseur à un moment précis. Mais qu'il s'agisse de macro-dramaturgie ou de micro-dramaturgie, il s'agit toujours de fabriquer le lien avec le public ; et avoir un dramaturge dans le processus aide grandement. Quand je travaille, je suis tellement plongé dans le processus et tellement engagé à l'intérieur que c'est difficile pour moi de voir comment tel ou tel aspect est perçu de l'extérieur.

Ma façon de travailler avec un dramaturge est souvent ponctuelle : il vient, disons dix jours dans le processus, à des moments clés, ce qui fait qu'il est moins impliqué que nous et lui permet de conserver un regard extérieur. Cela m'aide beaucoup d'avoir quelqu'un qui sait un certain nombre de choses sur mes intentions et connaît les matériaux que je travaille, mais qui ne suit pas l'ensemble du processus et qui par conséquent a ce léger décalage qui préserve la qualité de regard extérieur.

J'ai travaillé deux fois avec Aaron Schuster qui vient plutôt de la philosophie et qui a travaillé pour le cinéma. J'ai aussi travaillé avec Manon Santkin, une danseuse qui était en train de faire un master en arts de la scène à Stockholm. Elle nous a regardés trouver le matériau à différents moments du processus, on retravaillait ensemble l'adresse des danseurs au public, comment ils s'adressaient entre eux, ou leur présence ; nous testions des petites façons de changer l'interprétation et constatons que ces minimes changements avaient des répercussions sur la séquence entière. Elle avait un regard très aiguisé. Tout à fait à l'opposé du philosophe – je ne pense pas qu'il ait été moins précis, mais il travaillait plutôt sur la structure globale de la pièce.

Je pense que la dramaturgie concerne la manière de relier les événements entre eux et de construire une séquence. Quand je commence un processus, j'accumule simplement du matériau, sans me préoccuper de structure, et puis il y a ce travail d'organisation non pas tant dans l'idée de créer un flux spécifique mais de jouer avec l'ordonnement des séquences et la qualité de chaque moment.

[...]

LT Le chorégraphe est aussi le metteur en scène et souvent le dramaturge. Il remplit trois fonctions. Quand je fabrique une pièce, j'agis tantôt en dramaturge, tantôt en chorégraphe et tantôt en metteur en scène. Parfois, je ne distingue pas les rôles que j'endosse. Des confusions peuvent alors exister. Il est important pour moi de parvenir à savoir depuis quelle place j'agis sur le matériau.

[...] Comment ne pas vouloir tout maîtriser du sens ? Maîtriser (et non contrôler, c'est différent), et en même temps laisser des zones ouvertes pour qu'elles

trouvent leur sens. Le sens que j'attribue à la pièce se doit d'être pauvre pour qu'elle puisse accueillir des possibilités plus vastes. Elle sera regardée comme forme, et cette forme est un leurre, par une myriade d'intelligences qui vont recomposer le sens. Je ne cherche pas à être explicite. Je crée des formes que je tente de rendre vivantes. Les spectateurs vont s'y investir. Par cet investissement ils font leur pièce à partir de celle que je leur propose.

Ce qui m'occupe, c'est la façon de passer du travail du studio au travail de la scène. En faisant cela, je fais une opération dramaturgique.

Le terme « dramaturgie » venant du théâtre, la question de la dramaturgie pour la danse est aussi une dramaturgie du texte. De quel texte s'agit-il quand je travaille ? Quand je traduis le texte dans mon propre champ, en gestes, en mouvements, en séquences dansées, en phrasés, le texte est tout ce qui va permettre à des formes de s'animer. J'organise ou je crée le texte avec les interprètes de plusieurs manières. C'est aussi de la dramaturgie. Elle passe systématiquement par l'expérimentation.

Ce travail participe de la dramaturgie, d'un langage poétique que l'on partage avec les interprètes et qui vont faire naître des actions, des mots et des mouvements. Il y a de la dramaturgie dans l'apparition de ce langage poétique. C'est bien ce groupe-là, à un moment donné, dans un lieu donné, qui va donner ce langage. Il n'y a pas un langage reconductible d'une pièce à l'autre, identique. Il y a des aspects que l'on peut retrouver, mais la pièce fait son propre langage de la réunion de ces personnes. Choisir les personnes qui feront la pièce est un premier geste dramaturgique. Des hommes et des femmes ; uniquement des hommes ; uniquement des femmes ; des gens qui ne parlent pas le même langage ; des gens de cultures différentes, d'âges différents, etc.

Dans la construction de la pièce, dans la composition, il y a aussi évidemment des actions et des séquences. En passant à la scène, on commence à travailler les séquences entre elles. Parfois, on les a travaillées en studio. Le devenir scénique de ces séquences, c'est-à-dire leur exposition, va tout changer. En effet, dans l'exposition des séquences, il y a de nouveau du sens non vu jusque-là qui apparaît. C'est ce qui est stimulant avec la scène. Par l'exposition des actions, des gestes et des formes, parce qu'il y a la lumière, le décor, l'architecture du théâtre, la distance, quelque chose du sens se lève que le studio ne permettait pas de voir.

Ensuite, certains actes sont prépondérants, et sont des choix essentiels pour la dramaturgie de la pièce. L'entrée en scène est un geste déterminant. Comment entre-t-on ? Comment l'apparition de quelqu'un ou de quelque chose dit-elle la scène ? Il y a la nature du pas – comment je marche –, la nature de la présence, les jeux différents d'investissement des danseurs, leur attitude. Leur considération de l'espace scénique : comment les danseurs venant dans l'espace considèrent-ils cet espace ? Cette considération est dramaturgique.

Leur conception de l'espace scénique est un rapport culturel à l'espace, un rapport éduqué, un rapport d'imaginaire ou un rapport de connaissance. Ceci est extrêmement audible dans le corps et porteur de sens pour celui qui regarde. Un danseur classique qui est sur un plateau a un rapport, une connaissance et une idée de là où il est très différents d'un danseur contemporain ou d'une certaine famille contemporaine. Un comédien de théâtre ne conçoit pas l'espace du théâtre comme un danseur.

Le comédien s'appuie sur l'espace scénique pour être présent à l'espace. Il est présent dans l'espace. Et, depuis cette présence, il peut formuler, il est écouté parce que sa présence est suffisamment subtile, puissante, impressionnante, etc. C'est la raison pour laquelle il est écouté.

Ce n'est pas pareil pour le danseur. Lui doit comprendre que son rôle est de mettre en présence l'espace. Ce n'est pas à lui d'être présent à l'espace. C'est un autre geste qui consiste à comprendre dans quel lieu il est et comment il peut, avec son mouvement, ne pas faire écran, ne pas faire ombre aux imaginaires projetés sur lui, sur l'espace, et ne pas capitaliser pour lui-même, mais au contraire, redistribuer par son geste, les choses, les idées, l'espace. Le mouvement de la danse consiste à créer un mouvement qui permet à l'œil de ne pas buter sur ce qui est montré, pour que la vision soit plus large.

MB Mais la personne qu'on fait entrer avec son chien n'a pas le même type de concentration que les interprètes et que les spectateurs.

LT Absolument. Quand nous arrivons dans un lieu, nous portons le drame en nous. Dans le corps, on porte un théâtre. C'est là que le théâtre, en danse, m'intéresse. Un

corps arrive sur un plateau, il y a un théâtre, donc un drame, une dramaturgie de ce corps. Que fait-on avec ce corps ? Il y a de multiples opérations qui peuvent être travaillées pour que ce corps ne subisse pas sa propre histoire, qu'il fasse autre chose, s'hybride, « s'hétérogénéise ».

[...] La dramaturgie m'intéresse du point de vue du rythme, des forces, des lignes, des espacements, des couleurs, des sons, des relâchements. Le relâchement pas seulement dans un geste, mais entre deux séquences. Un relâchement ou une surtension à l'intérieur même de la courbe globale de la pièce. Ce qui m'intéresse le plus dans ce jeu de la dramaturgie, c'est l'attention du spectateur. Je cherche un état « sans répit » et sans effort. J'ai envie que, sans arrêt, il y ait la possibilité, à tout moment, de le reconvoquer. Il s'agit de ne pas laisser le spectateur en arrière. Mais je ne veux pas le faire avec un matériau qui méduse ou impressionne. Je retrouve là ce que disait Laurent. J'ai compris également que, pour que ce que nous proposons puisse se partager, pour permettre à celui qui regarde de ne pas se positionner devant de manière uniquement culturelle, c'est la nature du matériau qui est importante. Je parlais d'un affaiblissement du matériau⁵, de son inachèvement ou de son creux. C'est ce *délaissé* qui libère une place pour celui qui regarde.

LP Comment y parviens-tu ? Comment tiens-tu ce « sans répit » ?

LT C'est le paradoxe. C'est un « sans répit » qui oblige effectivement à créer une zone de relâchement. Par exemple, *Love* (2003) en est une traduction. Je l'imagine comme un concert. Les danseurs montent sur le praticable, ils meurent. Le temps s'étire. Ils descendent. Il y a la possibilité d'un relâchement du public. L'image qu'ils viennent de construire s'effondre. Pourquoi cela a-t-il lieu ? Je découvre plus tard que je fais attention à ce que, dans l'image construite, sur le plateau bleu, quand les danseurs viennent mourir puis descendent du praticable et alors qu'à jardin ils sont visibles, ils doivent s'occuper d'enlever l'image qu'ils viennent de faire advenir. L'enlever de leur corps, de leur imaginaire et de leur mémoire. Ce geste d'abandon, d'effacement est un travail complexe qui ne leur donne aucun répit.

LP En quoi est-ce sans répit ?

LT Les danseurs, à vue durant toute la pièce, maintiennent le processus d'apparition et d'effacement que je viens de décrire, tout cela doit pouvoir avoir lieu sans effort. Danser sans effort est un geste sans répit.

LP Le relâchement est un répit.

LT C'est un relâchement. Ce n'est pas un répit. *Love* est sans répit aussi dans le sens où le spectateur est sans arrêt reconvoqué avec une augmentation de son attention. Les danseurs reviennent sur le praticable bleu et c'est de nouveau le début. Jusqu'à la fin de la pièce, jusqu'à la dernière séquence, c'est encore le début.

La couture des séquences permet, par ce phénomène de relâchement, une double composition, continue et discontinuée en même temps.

[...] Le geste que je vais travailler pour *La Chance*⁵ (2009), quant à lui, est une plongée dans un trou de mémoire. Pour que j'obtienne cette plongée tout le long de la pièce, je dois la penser à tous les endroits : dans l'organisation des séquences et des danses, dans l'occupation de l'espace, dans la lumière et la scénographie. Le rythme en ritournelle de la musique va aussi donner ce sentiment hypnotique indispensable pour effectuer cette plongée. Le sens va se faire de tous ces éléments.

LP Pour toi, la dramaturgie est la métaphore du sens ? C'est un synonyme de sens ?

YC La dramaturgie selon moi concerne plutôt la façon dont la relation est établie avec le spectateur. Je ne peux parler que de ce point de vue. Elle concerne la façon dont, en tant que spectatrice, je vais pouvoir me mettre à l'écoute ou, plutôt, la façon dont mon écoute, mon regard, ma compréhension, mon corps sont convoqués pendant la durée du spectacle. Cette convocation n'a pas lieu à l'endroit du sens, ou elle le dépasse largement. Je dirais que la dramaturgie recouvre la façon dont ce qui se déroule sur scène vient me chercher, me permet de relâcher mon attention ou de me mettre à distance. La dramaturgie concerne le rythme de l'adresse. C'est tout

⁴ Voir *Morceau* (2000) au chapitre Adresser.

⁵ Pour une description de *La Chance*, voir les chapitres Collectif, Espace et Pratiques.

ce qui est responsable de la façon dont, en tant que spectatrice, je suis mise en mouvement.

MG Pour ma part, dans la plupart des projets, j'investis la dramaturgie avec l'outil de la *timeline* [ligne de temps]. Il s'agit d'organiser le temps. Cependant, il y a certaines pièces pour lesquelles je ne suis pas arrivée en répétition avec des durées prédéterminées. La partition est alors élaborée avec des durées plus ou moins intuitives, qui sont ensuite retravaillées par les interprètes qui décident des durées de leurs mouvements.

Dans *Déperdition* (2013), il y a plusieurs éléments qui s'imbriquent et qui pourraient être des outils dramaturgiques. C'est une pièce pour laquelle j'ai commencé à écrire le parcours des danseurs. Ce parcours est adressé clairement au public. Il fait référence à une spirale qui se situe, pour les Tibétains, dans ce qu'ils appellent le « cône du mental ». L'idée était de proposer au public – je n'ai aucun moyen de vérifier – de vivre cette spirale via ce schéma de parcours.

C'est la macro-structure, la macro-dramaturgie, tandis que les danseurs s'occupent d'autres spirales qui stimulent non pas le corps du mental, mais le corps de la béatitude. Ce sont des spirales que l'on entoure autour des gonades et des ovaires, et dans six petits triangles que les yogis appellent « le triangle frontal ». Dans ces six petits triangles, on enroule délicatement des petites spirales en prenant l'énergie au niveau de la lune ou du soleil. Chacun s'occupe donc de sa vibration.

D'un point de vue dramaturgique, le corps du danseur ne rencontre pas les musiciens qui sont sur scène, mais le corps vibrant de la musique diffusée par les *sub-bass* et les enceintes qui jalonnent leur parcours. D'autres couches ont été traitées dès le départ également, comme la scénographie. En revanche, et ce n'est pas courant dans mon travail, pour cette pièce, le temps a été défini en répétition, par la pratique.

MB Nous nous sommes demandés si ce terme venait d'une autre discipline que la nôtre... Décider de l'espace, du temps, de la macro-structure et des micro-structures sont des décisions chorégraphiques selon moi.

La dramaturgie implique des paramètres d'une autre tradition, qui crée des réseaux vers l'histoire, l'anthropologie, le contexte social et politique dans lequel les actions se jouent. Si l'on discute de dramaturgie, je me demande si nous ne sommes pas obligés de le

prendre en compte, bien que dans notre travail nous ne le faisons pas. Je ne le fais pas. Je m'en fiche un peu si mes costumes sont cohérents avec ce qu'un dramaturge pourrait dire.

LP Il existe en effet une histoire du mot « dramaturgie », qui n'est pas vraiment la nôtre. Il s'agit d'un mot nouveau en danse.

J'ai l'impression qu'auparavant, on parlait d'écriture chorégraphique.

MG On le dit encore.

LP Je me rends compte que le mot « dramaturgie » a pris le dessus.

YC L'Europe et la circulation des individus qui l'accompagne en est peut-être la cause.

LP Utiliser le mot « dramaturgie » m'a permis de discerner les éléments avec lesquels se construit une écriture. Grandissant et voyant des spectacles en France, il y avait une sorte de globalité du projet spectaculaire qui faisait que je ne savais pas exactement comment les choses tenaient. Le mot « dramaturgie » pouvait faire résonner les différentes dimensions de l'écriture chorégraphique à un endroit où je ne les avais pas encore conscientisées.

MB Ce que tu dis correspond pour moi à la chorégraphie.

MG Ce que recouvre le mot « chorégraphie » est immense. Il est « chorée », il est « cœur ». Il est ce sur quoi nous travaillons tous. Le collectif est une dimension très forte, et que nous avons tous en commun. Pourquoi ne nous suffit-il pas ? C'est une question. Je n'ai pas de réponse.

Pourquoi avons-nous employé le mot « dramaturgie » dans nos exposés ? Est-ce un synonyme ?

JP Vous ne l'avez pas tous employé.

MB Ou est-ce un mot utilisé auparavant, dans la danse classique, et qui revient ? C'est une hypothèse.

Pour monter *Les Sylphides*⁶, le chorégraphe, le scénographe et la costumière s'en tiennent au livret. Ils doivent faire un travail sur la cohérence, le sens, en termes historiques, etc. Pour notre part, nous sommes dans un espace post-moderne dont cette question est évacuée. La costumière a ses idées. Elle discute avec le chorégraphe. Il n'y a pas un livret. On n'a pas de responsabilité de ce type.

JP En 1997, *Nouvelles de danse* consacre un numéro au sujet : « Danse et dramaturgie⁷ ». Le débat autour du terme n'est pas si récent.

MG Je l'ai entendu chez Odile Duboc dès 1995-1996. Le terme m'avait interpellée. « Qu'entendent-ils par là ? » me demandais-je. Ce que les danseurs de la compagnie entendaient était très large. Il ne s'agissait pas de récit.

Ma réaction a été : « Moi, je n'écris qu'un seul grand chapitre. Pas de dramaturgie. » Pour *Überenglichkeit* (1999), c'était l'idée.

NC Dans mon histoire, héritée de l'expressionnisme allemand, j'ai beaucoup entendu parler de dramaturgie de l'espace. Le travail sur le temps était extrêmement important, mais le mot « dramaturgie » était plutôt accolé à une notion d'espace, rejoignant une attention particulière à la symbolique de l'espace scénique.

Mais indépendamment de l'effet de l'usage récent du mot et de l'émergence du métier de dramaturge en France, on se pose tous la question de l'effet. La dramaturgie est-elle l'écriture de l'effet ? C'est une question que je pose. Je m'autorise à faire de la dramaturgie à partir du moment où j'amène une rupture, une cassure, un vide ou, au contraire, une espèce de saturation. J'ai du mal à parler de dramaturgie quand je suis dans le flux, dans l'organicité de la danse alors que, de fait, il y en a une. Cette temporalité – ou ces

temporalités – que l'on traverse dans le mouvement inscrit une dramaturgie. Je pourrais poser la question autrement, est-ce que la dramaturgie ne serait-elle pas la gestion de la surprise ? [...]

YC On peut cependant appréhender une pièce de danse en termes de dramaturgie, quand bien même ce qui se déroule devant nos yeux est extrêmement étiré, tel une unique séquence qui n'en finirait plus, par exemple.

MG Le gommage de tout événement.

TH La dramaturgie ne serait-elle pas l'intégration de tout élément, de tout ce qui fait le spectacle ? La chorégraphie concernerait exclusivement le mouvement.

MB Je ne pense pas. Si tu crées une séquence et que tu la mets dans le noir, ou que tu demandes que tout soit réalisé de dos, c'est une décision chorégraphique et dramaturgique dans le même temps. C'est un tout. Tu ne peux pas les dissocier. L'idée même de le mettre dans le noir ou dans une autre lumière est une décision liée à ce que tu fais en danse. Tu le ne ferais pas avec n'importe quel passage à n'importe quel moment.

MG Dans « chorégraphie », il y a le mot « cœur ». Le chorégraphe inclut aussi le public dans ce collectif.

NC Mais tu n'écris pas le public.

YC Laurent nous expliquait tout à l'heure une tentative d'écriture du public.

LP Je dirais que le chorégraphe en moi rendrait visible, tandis que le dramaturge en moi rendrait lisible. Cela dépend de l'endroit où on se sent responsable d'un certain type d'organisation.

MG J'aime bien cette idée de « lisible/visible ». Je dirais pour ma part que la dramaturge en moi s'occupe de tout ce qui est humide, émotionnel, ce qui est de l'humus, tandis que la chorégraphie s'occupe de faire le sec.

LT Le dramaturge est celui qui s'occupe de fédérer un temps commun avec le spectateur, de créer cette possibilité d'un temps commun. Je pense à la nécessité d'un

⁶ *Les Sylphides* est un ballet en un acte de Michel Fokine, créé à Paris pour les Ballets russes le 2 juin 1909 au Théâtre du Châtelet sur des œuvres pour piano de Frédéric Chopin, orchestrées par Alexandre Glazounov. Le final est d'Igor Stravinski (*Nocturne en la bémol majeur, Grande Valse brillante*). Les interprètes principaux sont Tamara Karsavina, Anna Pavlova et Vaslav Nijinski. Dans les années 1920, Serge de Diaghilev fait appel à Georges Braque pour créer les décors et les costumes pour la reprise du ballet.

⁷ *Nouvelles de danse*, n° 31, « Danse et dramaturgie », printemps 1997.

rassemblement, chacun ayant une relation au temps qui lui est singulière. Je cherche des opérations et des formes pour obtenir l'attention des spectateurs et accorder leurs temps. En même temps, je prends garde à ce que ce temps accordé ne devienne pas massif, que le sentiment de solitude du spectateur soit maintenu.

MB Peux-tu donner un exemple concret ? Je ne comprends pas.

LT Pour *La Chance*, le public entre dans la salle. C'est un moment d'agitation, comme pour n'importe quelle pièce. Dans l'espace sombre apparaissent six personnes à l'avant-scène. La première chose qu'elles font, c'est dire des suites de mots. La séquence entière du début cherche à créer les conditions d'une concentration de l'assemblée, pour que les mots qui sont dits épuisent d'une certaine manière notre paysage mental collectif. Les mots qui sont dits sont des mots que nous connaissons tous : « la démocratie », « la table », « le chien », « la montagne » par exemple. Puis s'enchaîne une autre suite de quatre mots. Ces suites offrent, par un principe de libre association, de délier par les mots l'espace de nos attentes.

MB En quoi le dramaturge a fait cela et pas le chorégraphe ? C'est ce que je ne comprends pas.

LT Je me rends compte que j'ai davantage pensé la séquence de manière dramaturgique que chorégraphique. C'est une façon de distinguer les deux opérations. Elles ne s'excluent pas. Avec ces suites de mots, je libère quelque chose qui fait qu'un geste arrivant dans cet espace évidé est plus favorable à l'augmentation des visions du spectateur, quelque chose qui l'invitera à avoir les sens plus ouverts, les attentes plus relâchées.

CVA C'est quand on pense en termes de définition que les choses deviennent compliquées. Le terme « dramaturgie » est utilisé couramment dans la danse, et nous avons aussi élargi celui de « chorégraphie ». Aujourd'hui, dès que l'on structure des objets, cela peut être présenté comme une chorégraphie. Je pourrais écrire un livre d'une manière chorégraphique.

Quand on parle de dramaturgie de l'espace, cela évoque légèrement autre chose que l'écriture de

l'espace ou la façon dont les danseurs vont se déplacer dans l'espace. Se demander ce qu'est la dramaturgie de l'espace amène des questions différentes.

Par exemple, si l'on crée une séquence de mouvements de dix minutes, si elle est nourrie par des idées selon lesquelles le corps, au départ, est un objet inanimé qui va évoluer progressivement et se mettre debout, il y a une dimension de dramaturgie dans la pensée de cette séquence. Cette dimension sera plus ou moins importante selon chaque projet. J'ai une sensation différente quand on me parle de chorégraphie ou de dramaturgie, même si c'est très imbriqué.

NC En parles-tu pour ton propre travail ?

CVA Cela dépend du moment et de la pièce. Dans ZAOUM (2016), que j'ai créée à partir de *Quando stanno morendo* – *Diario polacco n° 2* de Luigi Nono⁸, il y a plusieurs niveaux. J'avais besoin d'un espace noir, dévasté au départ. Quelque chose d'un peu cramé, brûlé, sec, sans vie, mort. C'était une image que j'avais présente à l'esprit, qui était évoquée par la musique aussi. Après avoir vu quelques moments assez forts dans le studio, Victor [Roy] a proposé son image. Il a créé un plafond lumineux qui est aussi l'espace scénique. Il dit « plafond lumineux, tapis blanc qui reflète ». À partir de ces éléments, j'ai pensé que le corps devait partir du sol. L'œuvre de Nono compte trois parties (« Désespoir », « Accusation » et « Espoir »). J'avais décidé de suivre sa structure. L'ouverture de l'espace ne pouvait avoir lieu que dans l'Accusation. Je n'ai pas pris les poèmes de Nono comme un livret, à l'exception de l'Accusation. L'acte d'accusation trouvait son ancrage chez moi, intériorité. Les poèmes disent que les enfants se lancent contre les murs, se jettent à la mort. C'est un moment central de la pièce. J'avais besoin de le signifier. J'ai eu beaucoup de peine à trouver l'endroit où c'était possible. Cette image m'a travaillé. Je ne savais

⁸ Compositeur italien, Luigi Nono (1924-1990) participe à l'Université d'été internationale pour la nouvelle musique à Darmstadt où il rencontre notamment Edgar Varèse et Karlheinz Stockhausen. Artiste d'avant-garde et militant communiste, il développe une œuvre et tient des positions particulièrement engagées, contre le fascisme, la dictature et la culture bourgeoise. *Quando stanno morendo* (*Quand ils meurent, les hommes chantent*) écrite en 1982, est une pièce pour quatre voix de femmes, flûte, violoncelle et électronique, sur des textes de Czesław Miłosz, Boris Pasternak, Velemir Chlebnikov, Endre Ady et Alexandre Blok.

pas comment la mettre en scène. On voit des danseurs qui en manipulent d'autres. On n'est pas dans une expression, ni dans un jeu, on reste dans la matière. C'est une scène avec six danseurs. Au moment où le plafond lumineux se lève, on découvre un enfant. Toute cette scène de violence charnelle, qui peut évoquer beaucoup de choses, se passe avec l'enfant qui témoigne. Quand elle se termine plus ou moins, une danseuse est restée là, l'enfant avance et invite l'adulte à lui faire la même chose. C'est ainsi que j'ai trouvé le chemin dramaturgique pour signifier l'enfant qui se lance à la mort.

[...]

LT Ce que la dramaturgie peut soutenir dans mon travail, c'est la confiance que je pourrais avoir dans un récit sans fable et sans énigme. Ces récits rythmiques, sonores, graphiques, de gestes, de mouvements et d'actions, conduisent par leur agencement l'attention du spectateur. Je peux retrouver le mot « récit » dans tous mes projets. C'est une des pierres angulaires du travail. Mais il n'y a pas de narration.

MG Il se trouve que j'appartiens à une lignée de conteurs. Ma grand-mère était conteuse, mon arrière-grand-mère était conteuse, etc. Je pensais que ce don familial ne s'était pas transmis. En pensant à la spirale que j'évoquais tout à l'heure, je me dis que ma dramaturgie est là. En fait, c'est un conte.

Paris, 28 septembre 2017
Chorégraphes présents :

DD Dorvillier (DDD) et Rémy Héritier (RH)

YC Portez-vous une attention à la notion de dramaturgie ? Est-ce un mot que vous utilisez ? Si vous ne l'utilisez pas, un autre terme lui correspond-il ?

RH Je ne l'utilise pas. Je me suis rendu compte que je l'ai utilisé une seule fois, pour une feuille de salle pour *Chevreuil*, aux Laboratoires d'Aubervilliers, en 2009. Je me souviens que c'était artificiel, que c'était une manière de parler une sorte de langage commun du moment. Pour justifier que la pièce était construite de telle manière et pas d'une autre, je disais que la construction dramaturgique n'allait pas vers un point d'acmé, ou quelque chose du genre.

Je ne l'ai jamais utilisé au travail non plus. Et je ne l'ai jamais compris lorsque j'ai travaillé en Autriche en tant qu'interprète, où il y a des dramaturges dans les théâtres et où le dramaturge a son mot à dire. Je n'ai jamais bien compris ce que « le dramaturge » venait faire en dehors d'être l'« intello » de l'équipe. Il avait beaucoup lu et beaucoup vu. Il avait toujours quelque chose à dire, toujours une référence à sortir sur ce qui se passait. C'est la version germanique.

J'ai l'impression de l'avoir rencontré aussi en France. C'est peut-être dû à une conjonction de temps et de réseau. On a commencé à parler de dramaturgie quand les dramaturges germaniques ont été plus présents en France.

[...] En France, on l'appellerait un assistant, bien qu'il n'ait pas une fonction claire non plus. En revanche, c'est souvent quelqu'un qui au moins a, ou a eu, une pratique de la danse. C'est donc un praticien qui pourra être répétiteur dans un second temps. Le dramaturge lui est un théoricien.

Je ne vois que des choses négatives dans la dramaturgie. Cela dévoile peut-être quelque chose de moi. Je n'y vois qu'une sorte de savoir-faire pour faire « une bonne pièce ». Il y aurait la théorie du spectacle de danse et, pour éviter les incohérences, pour s'adresser de la bonne manière à un public, il y aurait un certain nombre de cases à cocher, de *process* à mettre en place.

En disant cela, je sais que c'est dévaluant et qu'elle

recouvre autre chose. Mais, par expérience, pour avoir fait au moins deux pièces en tant qu'interprète avec des dramaturges, je ne sais toujours pas à quoi il sert, même si on avait de chouettes discussions, parfois ennuyeuses aussi.

YC Ce n'est pas tant la fonction de dramaturge qui nous intéresse que la notion de dramaturgie.

RH Aujourd'hui, alors que mon travail ne prend plus la forme de spectacle, je pense que la dramaturgie a encore moins de place dans mon travail.

YC Ne peut-on supposer que toute situation, quelle qu'elle soit, a une dramaturgie et que l'on peut la conduire ?

JP Veux-tu parler de situation sociale ?

YC De situation d'interaction.

MG Tout serait dramaturgie finalement.

JP Ne sommes-nous pas en train de trop élargir l'acceptation de la notion ?

RH Dans dramaturgie, il y a le drame.

YC La dramaturgie renvoie-t-elle nécessairement pour toi à la littérature et à la narration ?

RH Oui. Et dans aucune de mes pièces, je n'ai jamais voulu conduire le spectateur d'un point A à un point B.

YC Cela peut précisément constituer un parti pris dramaturgique, qui serait la non-linéarité.

DDD La dramaturgie implique de mon point de vue quelque chose d'extérieur aux propos structurels de la pièce. *Only One of Many* (2017) repose sur des propos de structure, on voit des séquences. La dramaturgie consisterait selon moi à ajouter quelque chose pour augmenter l'effet de la pièce sur le spectateur. Dans ce sens, je ne la travaille pas. Penser en termes de dramaturgie est étranger à ma pratique, néanmoins je trouve intéressant de la questionner comme outil ou comme un filtre à appliquer sur la danse. Si l'on examine la

dramaturgie du concept, le concept a une dramaturgie. On peut examiner la dramaturgie de la manière dont on travaille dans le studio. Si on l'applique à la vie, dans ce sens, elle devient compositionnelle et intéressante, d'une certaine manière. Mais je ne m'engage pas trop dans la dramaturgie en tant que procédé pour aller vers un résultat particulier.

Quand je pense aux pièces que j'ai réalisées entre 1990 et 2004, je vois une certaine tendance dramaturgique (*beginning, middle and end* [début, milieu, fin]), mais cela ne veut pas dire que je travaillais sur la dramaturgie. Je travaillais peut-être l'ordre des choses, l'impact des durées, les relations entre les choses. C'est une espèce de dramaturgie dans la composition.

JP Tu as souvent parlé de « parties » dans tes pièces. Cela fait-il partie de la dramaturgie ?

DDD Cela fait partie de la pièce ; je ne sais pas ce que signifie « dramaturgie » dans ce cas.

L'expérience en Autriche qu'a évoquée Rémy est très importante aujourd'hui pour la danse en Europe. Elle a un effet aux États-Unis. Cette culture de théâtre m'est complètement étrangère. Il y a une quinzaine d'années, j'ai croisé Trajal Harrel⁹ à New York. Il me demande si je connais telle personne qui est dramaturge. « C'est quoi, ça ? » J'avais entendu le mot, mais il ne faisait vraiment pas partie de ma culture. Yvonne Rainer ne parle pas de dramaturgie.

YC Lorsque j'évoque la dramaturgie d'une pièce dont j'ai été spectatrice, de danse ou de théâtre c'est égal, c'est pour évoquer la relation que j'ai entretenue avec ce qui s'est joué sur scène tout du long. Je suis là en tant que spectatrice et je me mets en relation avec quelque chose. Cette mise en relation va suivre un certain rythme, qui fait que mon attention ne sera pas toujours au même endroit. Elle va se modifier. Et précisément, elle se modifie en fonction de la dramaturgie de la pièce.

Pour *Only One of Many* que tu évoques, on entre dans la salle, on est assis en carré, c'est-à-dire que l'on fait face à d'autres spectateurs. Le silence se fait. Les interprètes entrent par le côté. Puis il y a un moment très théâtral où les quatre enceintes descendent du

⁹ Trajal Harrell est un danseur et chorégraphe américain, né en 1973 à Douglas en Georgie, État-Unis.

plafond avec un son mécanique très particulier. Le tout a été construit. Vous l'avez construit.

DDD Oui. On l'a construit comme un événement. Ce que je veux dire peut-être, c'est que je préfère ne pas accepter la dramaturgie dans notre conversation. Je préfère vraiment trouver une manière plus adaptée à la façon dont je pense cette réunion de spectateurs autour d'un événement qui a une durée, qui aura une fin et qui a lieu dans un théâtre ou un espace de ce type (église, gymnase, galerie, etc.). Je suis consciente qu'il y a une composition, un arrangement, un phrasé, une attention au *timing* [durée] des choses. Je ne suis pas sauvage, mais je refuse peut-être ce mot parce qu'il me renvoie à la fonction du Théâtre (avec un grand T).

J'ai réalisé des pièces beaucoup plus théâtrales que celle dont nous venons de parler, plus dramatiques, et qui faisaient allusion au théâtre (espace clos, frontalité, lumières venant d'en bas, d'en haut, de face, etc.). Mais je n'ai jamais eu l'intention de voir le spectateur les regarder comme du théâtre. Il s'agissait d'un autre type d'objets, qui m'échappait, mais pour lequel je n'entrais pas dans la réalité d'une dramaturgie qui aurait fait de mes efforts artistiques une réussite.

MG En vous entendant, et avec la mémoire de ce qui s'est dit lors de la discussion avec les autres en juin dernier, il est certain que ce vocabulaire vient du théâtre. Ce n'est pas le vocabulaire de la danse. Et au regard de ce que l'on a commencé à analyser dans le cadre de cette étude que nous menons sur la composition chorégraphique, je me dis que la dramaturgie, en danse, est égale à : *adresser, durée, structure*.

YC Cette volonté de ne pas penser en termes de dramaturgie, et de tenter de ne pas recourir au mot pour parler de ton travail DD, est-elle liée à la qualité de la relation que tu souhaites établir entre le spectateur et ton travail ?

DDD Oui, je crois.

YC Ne serait-il pas intéressant d'essayer de dégager la dramaturgie de sa connotation de théâtralité, ou de spectacularisation, et voir si elle décrit autre chose ?

RH Nous engageons-nous à la réhabilitation du terme ? Ou bien en avons-nous besoin ?

MG En danse, en avons-nous besoin ?

JP Aux États-Unis, le mot est-il davantage utilisé pour parler de la *modern dance*, de Graham¹⁰... ?

DDD Je ne l'ai jamais entendu, mais cela ne signifie pas qu'il ne fait pas partie du lexique.

JP Daniel et toi avez largement traversé la culture américaine, tu mentionnais par ailleurs Trajal Harrell, l'un et l'autre collaborent avec des dramaturges...

DDD Trajal a fait l'école à Yale. Yale est une grande université pour les comédiens, pour le théâtre. Il a dû rencontrer plein de gens qui avaient une culture de théâtre américaine et européenne. Dans mon école, il n'y avait pas de classe de dramaturgie. Dans le *performance art*, il n'y avait pas un dramaturge. On avait à peine des costumes. On avait du faux sang, des bikinis, etc., mais pas de dramaturge. Les choses se faisaient très vite. On n'avait pas le temps de parler longtemps avec un dramaturge, ni de lire, ni d'avoir des références. C'était sauvage. La dramaturgie n'était pas une question pour moi.

La notion de dramaturgie vient d'un théâtre « approuvé », j'étais pour ma part sur des scènes où je faisais du faux théâtre qui était de la danse. Je revendiquais la danse par le biais un peu théâtral de ces performances. C'était une critique de ce contexte de représentation. Dans le même temps, j'étais très épanouie dans ce type d'expression.

La dramaturgie a peut-être une dimension de classe. Je ne sais pas si vous comprenez ce que je veux dire. Je n'appartenais pas du tout à la classe des gens qui sortaient des grandes écoles de l'Ivy League¹¹, qui connaissaient Broadway¹².

¹⁰ Martha Graham (1894-1991) est une danseuse et chorégraphe américaine, considérée comme l'une des fondatrices de la danse moderne.

¹¹ L'Ivy League est un groupe de huit universités privées du Nord-Est des États-Unis. Elles sont parmi les universités les plus anciennes (sept ont été fondées par les Britanniques avant l'indépendance) et les plus prestigieuses du pays. Le terme « *Ivy League* » a des connotations d'excellence universitaire, de grande sélectivité des admissions ainsi que d'élitisme social.

¹² Le terme « Broadway » (*Broadway theatre*) désigne notamment

DISCUSSIONS

JP Il s'agirait d'un mot savant ?

DDD Je ne sais pas si c'est un mot savant. Mais c'est un mot qui vient d'une certaine culture. Je frôlais la chose, j'étais toujours critique et en dehors.

RH Si c'est une question de classe, on n'est pas exempt d'appliquer inconsciemment une dramaturgie à nos pièces.

On pourrait jeter tous ces mots à la poubelle, « phrasé » et « dramaturgie », ainsi que les autres que nous allons aborder [« transition »]. Pour autant, ils nous prennent dans un filet. Si on ne se pose pas la question de ce qu'ils sont, on réinvente la roue non seulement en matière de détail, mais en permanence. Ce qui correspond à une pratique sans culture. On fait donc bien de creuser.

DDD J'aime bien la formule que tu as utilisée Myriam : dramaturgie égale ?

MG « adresse », « durée », « structure ». Elle résulte du travail d'analyse des modes de composition que nous menons, et dont nous avons fait émerger un certain nombre de notions clés. En passant au peigne fin tout ce que vous nous avez raconté sur vos pratiques, on a en effet observé qu'il est question d'adresse, de durée et de structure quand il est question de dramaturgie.

JP Tu avais une autre formule intéressante Myriam. Tu disais que la dramaturgie est du côté de l'humide, de l'humeur, de l'affect ; à la différence de la chorégraphie qui est du côté du sec.

RH Effectivement, c'est parce qu'elle est du côté de l'humide que l'on ne peut pas s'en départir. C'est un gouffre. Je dis que je ne m'en occupe pas mais tout mon fonds culturel s'en occupe pour moi. C'est un peu inquiétant.

les productions de Broadway, généralement des pièces de théâtre ou des comédies musicales, jouées dans chacun des quarante grands théâtres professionnels, de cinq cent places et plus, le plus souvent situés dans le quartier des théâtres (Theater District) de Manhattan.