

Agôn

Revue des arts de la scène

Danse et dramaturgie

L'inévidence de la scène

Retour sur Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier
d'Hélène Iratchet – mercredi 16 juin

Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1208>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Barbara Métais-Chastanier, « L'inévidence de la scène », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Dramaturgie et processus de création, mis en ligne le 15 juillet 2010, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1208>

Ce document a été généré automatiquement le 6 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

L'inévidence de la scène

Retour sur *Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier* d'Hélène Iratchet – mercredi 16 juin

Barbara Métais-Chastanier

- 1 L'atelier du mercredi devait être l'occasion d'aborder le processus de création de *Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier* en compagnie d'Hélène Iratchet, chorégraphe et interprète. Si le spectacle avait dû être annulé la veille en raison d'une météo peu coopérative, l'atelier eut bien lieu le jour dit en présence d'Olivier Hespel, Elsa Decaudin, Alice Carré et Barbara Métais-Chastanier. Chronique incomplète, partielle et nécessairement non-exhaustive des paroles qui furent échangées ce matin-là – tandis que le marché s'en donnait à cœur joie sur la jolie Place aux Herbes d'Uzès.
- 2 La question d'une pratique dramaturgique s'est dessinée en creux au fil de la matinée – notamment dans le sentiment d'un manque ou dans l'envie de pousser plus loin ce qui apparaissait à rebours comme des pistes liminaires et autant de consignes. Autrement dit, il s'agissait moins pour Hélène Iratchet de se projeter dans une future collaboration avec un hypothétique dramaturge, que de questionner de l'intérieur les failles et les doutes du processus de création de *Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier* pour tenter de voir comment elle pourrait déborder elle-même ses propres cadres, ses propres envies, ses propres désirs. Être à soi-même son propre dramaturge, en somme. Hélène Iratchet s'est surtout attachée à critiquer et à interroger sa démarche et tout ce qu'elle appelle en termes de conception, d'outils – jusqu'à la pré-écriture qui précède le plateau. Quelles sont les notions qui vont occuper le travail ? Quel cadre se donne-t-on ? Qu'est-ce qui précède le plateau ? Telles sont les questions qu'elle évoquait ce matin-là et qu'elle souhaitait garder à l'esprit pour tenter de les aborder plus frontalement lors de sa prochaine création.
- 3 Dans son premier spectacle, *Jack in the box*, un duo présenté en 2008, Hélène Iratchet s'est jetée dans la recherche comme on saute sans filet. Il s'agissait pour le coup d'une création libre, un peu sauvage – qui s'était coulée dans une forme montrable quand l'exigence de la présentation s'était fait sentir. Le duo proposait une partition de décomposition, un travail sur la fragmentation et la fonctionnalité : séries de gestes et de mouvements détachés sur l'immobilité qui occupaient la tête, les bras, etc. Dans cet isolement se

donnait aussi à voir un autre corps – un corps qui laissait percer un imaginaire marionnettique ou robotique. Et dans le prolongement de cette étrangeté – et sans doute parce que le plateau ne lui semble pas aller de soi –, il lui paraissait important de travailler sur des maquillages très marqués. Hélène Iratchet procède à la manière de ces entomologistes du XIX^e découvrant un insecte inconnu et qui plutôt que de soumettre l'étrange animal à une étude de filiation d'ADN (qui n'existait pas encore, mais qu'importe) ou de s'empresse de le réintégrer à telle ou telle branche de l'évolution, jouent des articulations des pattes, des effets de couleurs des élytres, tirent les ailes et les replacent pour voir comment ça marche et comment tout ça peut bouger. Le point de départ, c'est d'abord un doute ou une ignorance. Non pas l'ignorance fermée et butée qui vous enferme dans le même, mais celle qui vous met en chemin, celle qui impulse le mouvement d'un dégageant, une ignorance questionnante – dramaturgique en somme : ne sachant pas comment créer de la fiction sur le plateau – cet espace archaïque et étrange où les gens payent pour voir des corps – Hélène Iratchet occupe un entre-deux :

« Pour emprunter un vocabulaire plus pictural que chorégraphique, je ne sais pas où je me situe entre le figuratif et l'abstrait. Dans mon travail j'exclue volontairement la parole. Je ne veux pas que les corps parlent. La parole donnerait à voir des corps trop proches du réel. Qu'est-ce que raconter, travailler avec le corps ? C'est repartir de la nécessité de ce qu'on ajoute – le texte, le mouvement – et bien souvent, en tant que spectatrice, je ne la vois pas cette nécessité. »

- 4 Dans *Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier*, les enjeux étaient à la fois narratifs et formels. Si le titre lui déplait aujourd'hui, il lui semble néanmoins fidèle à l'image du spectacle : produit d'une coïncidence de lecture, il ne se situe pas dans un rapport illustratif (il n'est nulle part question d'un demi-dimanche ou de Nicolas Poussin) mais est venu nourrir le spectacle de l'intérieur, notamment à travers l'intégration de costumes d'époque. Et c'est à cet endroit que trouverait à s'exercer une sorte de conscience dramaturgique : dans ce point du choix – dans l'attention à tout ce qui fait « l'artificialité du plateau » – et donc à tout ce qui l'expose comme pouvant relever d'une intentionnalité. Il s'agissait, comme pour *Jack in the box*, de procéder à l'exploration d'un enjeu formel – en compagnie cette fois de quatre interprètes – mais sans doute que les cadres de la consigne (le travail sur la contrainte) auraient pu être poussés plus loin, pour déborder du côté d'une dimension sociologique ou politique :

« Ce qui me plaît le plus c'est le travail en studio. Mais pour écrire un spectacle, pour qu'il fasse sens et ne soit pas une pure combinatoire hasardeuse, il y a peut-être besoin de ces détours du sens, des lectures, pour alimenter le travail. La question qui vient ensuite c'est : comment avec le corps et l'espace je réinvestis ça ? Comment d'un point de départ corporel je peux arriver à d'autres enjeux et à d'autres mises en jeu ? »

- 5 Sur la question de la composition, là encore le doute fait retour :

« Il y a des manques. Il y a des insatisfactions. Notamment en termes de construction. La pièce est très séquencée. Mais c'est parce qu'au fond, je ne sais pas comment lier. Alors je préfère assumer le côté tronçonné. Et puis, le séquençage correspond aussi à deux temporalités : d'un côté une temporalité « très studio » et de l'autre une temporalité plus spectaculaire dans les costumes et le drapé. Il n'y a presque pas de musique, sauf parfois une pièce d'orgue qui permet un montage alterné avec les séquences dansées. C'est une sorte d'opérateur de continuité. Je préfère cet outillage-là à des pièces organiques où tout semble couler et où finalement les transitions sont là, mais mauvaises et boiteuses. A chaque fois, c'est une histoire de maîtrise. Il y a des créateurs qui conscientisent tout. Moi ce n'est pas mon cas. Il y a une grande part empirique. Mais je me dois de réfléchir à mes

outils. Le choix de l'espace, du physique des acteurs est déjà signifiant, c'est un geste dramaturgique en soi. »

- 6 Nous vous proposons une traversée de la suite de la matinée sous forme d'un relevé choisi en quatre moments : *La composition* ; *L'entrée en scène : l'écart esthétique et le choix des figures* ; *La danse – le danseur – le visage* ; *la distribution : un geste dramaturgique*. Chacun de ces temps aborde d'une certaine manière ce que peut être une dramaturgie de la pratique, coulée dans une recherche travaillée par le plateau. Le premier temps, La composition, aborde la question de la dramaturgie d'un point de vue très classique : celui de la mise en forme d'une structure, de la cohérence d'une forme à l'épreuve de sa généalogie. Le second temps, L'entrée en scène : l'écart esthétique et le choix des figures, revient sur le rapport au spectateur et sur la saisie, la surprise et l'effet à travers la question de la réception, point aveugle de la dramaturgie. Le troisième moment, La danse – le danseur – le visage, revient sur la question du choix – moment critique du processus dramaturgique – à travers l'exemple du visage, grand abandonné de la danse contemporaine, selon Hélène Iratchet. Un dernier temps, un peu plus maigre que les précédents (mais l'appel du repas se faisait sentir), aborde la distribution sous un angle dramaturgique : le corps comme donné ou comme matière modifiable n'engage sans doute pas les mêmes enjeux en terme d'expressivité et de signification.

La composition

Barbara MÉTAIS-CHASTANIER. Comment sont venus les deux espaces différents dans le spectacle ? Est-ce que ce sont les contraintes qui ont permis de dégager ces deux temporalités ou est-ce que c'est parce que vous avez travaillé sur des contraintes différentes que ce sont définis ces deux espaces ?

Hélène IRATCHET. J'ai l'impression que c'est surtout venu d'une contrainte extérieur : les costumes. Ils sont très lourds et nous obligent à certaines positions. Ils imposent d'eux-mêmes des limites.

Olivier HESPEL. Il y a quand même des différences plus sensibles en ces deux espaces, non ? Au niveau de cette temporalité *training*, on a – par exemple – quelque chose de plus chorégraphique, d'assez épuré, alors que dans les tableaux « costumes », on est plus dans l'ordre du narratif, il y a presque des esquisses de situations...

H. I. Ce que je trouve difficile dans ce spectacle c'est que j'ai le sentiment de travailler avec mes propres limites. La prochaine fois, je souhaiterais pouvoir me positionner comme un regard extérieur. D'autant que je fais un travail très visuel. Ça me permettrait de pousser la composition et l'écriture.

B. M.C. L'alternance entre les séquences *training* et les séquences costumes – comment s'est-elle dessinée ?

H. I. Je ne sais pas. Je parlais de rythme tout à l'heure. J'ai l'impression qu'il y a une intuition de l'équilibre qui entre en ligne de compte. Quand tu fais une pièce d'une heure, comment est-ce que tu occupes le temps ? Est-ce qu'on va de A à B crescendo ? Ou decrescendo ? Est-ce qu'on rythme en continu ? Est-ce qu'on hache ? J'ai surtout agencé les morceaux que j'avais. Lors de la 3e représentation, on a ajouté une séquence, très *cut*, parce que j'avais le sentiment que le rythme se perdait. Ce sont des critères rythmiques, intuitifs. De quoi est-ce que j'ai besoin pour impulser, pour relancer ? Cela part de là.

B.M.C. En même temps, ce choix de l'alternance crée sans doute un effet de saisissement sur le spectateur qui n'aurait pas fonctionné si tu avais choisi de commencer en costume avec un dépouillement progressif. Ce montage alterné dont tu parlais tout à l'heure participe d'un effet de chaud/froid j'ai l'impression.

L'entrée en scène : l'écart esthétique et le choix des figures.

B.M.C. Tu dis que dans le premier travail tu es partie de l'immobilité, donc au fond tu pars du vide et tu vois peu à peu ce qui peut s'ajouter ?

H.I. Oui et puis j'aime bien jouer sur le malaise de l'interprète. C'est une autre manière de traiter de l'artificialité du plateau.

Alice CARRÉ. Et du coup comment rentres-tu en scène ?

H.I. On entre dans le noir. C'est très ringard. Parce que je cherche un écart maximum entre moi et ce que je suis sur scène. Je ne veux absolument pas parler de moi. A partir du moment où tu es sur le plateau, qui est-ce que tu choisis d'être ? Arriver sur le plateau et danser, cela donne à voir un danseur. Mais qu'est-ce que c'est un danseur ? Il y a des spectacles où on ne voit plus que ça : le danseur.

O.H. Et donc dans un prochain projet, tu aimerais arriver à définir un cadre ? A savoir sur quelles bases de figures tu souhaites travailler ?

H.I. D'une certaine façon oui. Parce que quand tu commences un spectacle, tu as une latitude incroyable en termes de présence. Qui décides-tu de convoquer sur le plateau ? *Madame Plaza* par exemple jouait sur des personnages très forts.

O.H. Justement Bouchra Ouizguen revendiquait le fait qu'il n'y avait pas de cadre préalable mais une rencontre.

H.I. Oui mais, sur le plateau, elle la donnait à voir cette rencontre. Et puis le spectaculaire tient au fait de convoquer quatre grosses femmes sur un plateau. Je pense que c'est un ressort – éminemment spectaculaire – qui était d'une certaine manière conscient. Il y a quelque chose de très théâtral dans ce geste. Elle donne à voir des corps inhabituels et exceptionnels pour un cadre qui est celui de la danse contemporaine.

Elsa DECAUDIN. J'ai l'impression que c'est un geste qui se comprend aussi par rapport à son parcours. Elle a beaucoup travaillé avec Mathilde Monnier et avec Boris Charmatz et d'une certaine manière, ce spectacle participait d'une forme de refus d'intellectualisation, de table rase par rapport à ce qu'elle avait pu faire avant. C'est quelque chose qui ne vaut peut-être que pour ce spectacle mais qui était quand même réel.

O.H. Elle ne voulait pas se concentrer sur le processus mais sur le vivant. Et sur la possibilité de transposer le vécu et non pas une démarche.

H.I. Mais je pense qu'elle a une conscience plus ou moins relative de l'effet que peut produire ce spectacle. Par rapport à l'espace de la danse contemporaine, qui est un espace normé et travaillé par des attentes, elle joue sur l'exotisme, le déplacement. Elle crée une surprise. C'est ce qu'a fait Jérôme Bel avec Véronique Doisneau : il joue de l'écart par rapport à des attentes qui sont cette fois des attentes en termes de spectaculaire ou de nombre d'interprètes.

7 O. H. Pour en revenir à Bouchra Ouizguen, il me semble qu'elle crée du spectaculaire sans les effets du spectaculaire. Lundi, lors de l'atelier, il y avait chez elle une grande pudeur par rapport au fait de verbaliser toute pensée. C'est aussi sans doute une façon d'éviter les accusations d'exotisme que peut appeler sa pièce. Malgré tout c'est vrai qu'elle a choisi quatre *Aïta*. Ce n'est pas un geste neutre. Mais je pense qu'il y a des choses qu'elle ne veut pas communiquer pour ne pas fermer l'horizon de réception du spectateur.

B. M.C. Pour moi, il y a vraiment deux types de discours ou de mise en mots. Il y a celui qui relève de la cuisine interne et puis il y a celui qui relève de la réception, du travail du terreau. L'un peut étouffer l'autre. Par exemple, les Dardenne pour réaliser leurs films partent d'un problème moral très abstrait. Mais c'est une donnée à laquelle on n'accède jamais – en tout cas pas sur un mode explicite. Et c'est sans doute ce qui participe du plaisir du spectateur : on n'est pas enfermé dans cette grille qui relève du déclencheur artistique et narratif.

E. D. Dans le cas de Bouchra, il y avait un endroit très pudique dans la manière dont elle a pu raconter cette rencontre parce que le point de départ était aussi très personnel. Les *Aïta* sont des personnages très populaires, propres à une culture.

O. H. Les *Aïta* sont considérées comme des prostituées. Et en même temps tout l'enjeu du spectacle s'est de parvenir à montrer qu'elles sont autre chose.

H. I. Ce qui est drôle c'est que le spectateur paye pour voir du corps. Ce n'est pas une situation sociale banale. Il y a quelque chose de presque paradoxal dans la démarche de Bouchra Ouizguen. Je ne dis pas que le danseur se prostitue sur scène, mais on fait quand même payer des gens pour qu'ils puissent nous regarder. Ils peuvent regarder, scruter, commenter : on juge et on analyse – en permanence. Le danseur est exposé.

B. M.C. Et justement pour travailler sur cet écart, et essayer d'éviter ce spectateur qui paye pour consommer de la présence – est-ce que tu as recours à des outils comme ceux de personnages ou de figures ?

H. I. C'est quelque chose qui m'intéresse. Mais ce n'est pas vraiment présent dans mes deux précédentes pièces.

O. H. En tout cas tu assumes le quatrième mur ?

H. I. Non je ne crois pas. L'espace est quand même partagé dans *Hommage d'un demi-dimanche à un Nicolas Poussin entier*.

O. H. Vous ne cherchez pas vraiment le spectateur quand même.

H. I. Je n'ai pas envie de parler, d'aller bavarder avec le spectateur, mais je veux partager. Le spectateur est là sans être là.

O. H. Mais il n'y a pas d'adresse.

B. M.C. Je ne crois pas que ce soient des choses contradictoires. On peut travailler sur le personnage, sur la figure et être dans un rapport ludique au spectateur. Ce n'est pas parce que tu fais le choix d'un outil de fiction que tu dois faire le deuil du rapport d'échange avec le spectateur.

La danse – le danseur – le visage

E. D. Tout à l'heure tu disais que dans certains spectacles, tu ne voyais que le danseur et que cela t'ennuyait. Est-ce que la danse t'ennuie ?

H. I. Souvent oui. Ça fait assez longtemps que je n'ai pas vu un spectacle de « pure danse ».

B. M.C. Mais est-ce que ce n'est pas le fait de voir le danseur plutôt que la danse qui te gêne et t'ennuie ?

H. I. Dans le duo, *Jack in the box*, on avait des maquillages très poussés, presque expressionnistes ou burlesques. Un peu à la Cindy Sherman. J'aime bien les effets illusionnistes, l'outillage du théâtre peut parfois créer des états incongrus. Cette histoire du « spectacle », commune à la danse et au théâtre, me plaît beaucoup. Je me suis aussi rendue compte que dans les spectacles de danse, le visage est souvent refusé. Il est blanc à cause de la concentration que demande l'exécution du geste. Le visage est le grand abandonné de la danse. Et ce qui m'ennuie c'est peut-être ce visage et ce regard – qui sont souvent inexpressifs.

O. H. En même temps, il m'arrive parfois, en tant que spectateur, d'être perturbé par des sauts de régime dans des danses très mathématiques ou très conceptuelles : surprendre un échange de regard, un sourire complice, quand on est dans une affaire très graphique, c'est comme une excursion du réel – c'est assez perturbant.

B. M.C. Ou alors pour éviter l'excursion du réel, on peut pousser le trait jusqu'à l'absurde. Ce qu'a fait David Wampach dans son spectacle *Battement*, où l'anti-expressivité du visage devenait complètement grotesque. Cette impression de blanc vient aussi du fait que dans le quotidien on ne regarde que le visage, c'est lui qui focalise toute la force expressive.

H. I. Oui et malgré cela (ou à cause de cela peut-être) le visage n'est pas traité. Alors que dans un spectacle tout est à traiter parce que tout est affaire de choix. C'est pour ça que le décor et le costume sont essentiels de mon point de vue. On ne peut pas dire « ça ne m'intéresse pas. »

La distribution : un geste dramaturgique

O. H. Le choix de la distribution est un geste éminemment dramaturgique. Thierry Smits, par exemple, a fait une chorégraphie, *To The Ones I Love*, avec neuf danseurs noirs. Ce n'était pas neutre du point de vue de l'effet que de tels corps pouvaient apporter sur le plateau.

B. M.C. J'ai l'impression que la distribution est un geste d'autant plus important que la danse est en prise sur le corps – que ce soit dans ses capacités interprétatives ou dans sa force d'exploration. Mais ce que vous disiez sur les castings très verrouillés en termes d'attente, cela pose quand même la question du travestissement, du travail sur le corps postiche, sur la transformation possible. Si le but c'est de produire un effet, d'arriver à quelque chose de précis dans le rapport au spectateur, on peut quand même dégager deux voies : celle d'un donné modifiable à loisir avec du maquillage, des éléments ajoutés ou enlevés et celle d'un donné immuable, entériné comme tel.

O. H. Et choisi pour ce qu'il apporte et moins pour ce qu'on peut faire de lui. C'est ce que Boris Charmatz qualifie d' « auto-dramaturgie », dans un entretien qu'il accordait à

Laure Fernandez, pour identifier cette dramaturgie chevillée au corps, qui préexiste à tout projet, à toute construction et à toute intention.

INDEX

Mots-clés : composition, distribution, danseur, dramaturgie, entrée en scène, Iratchet (Hélène), visage