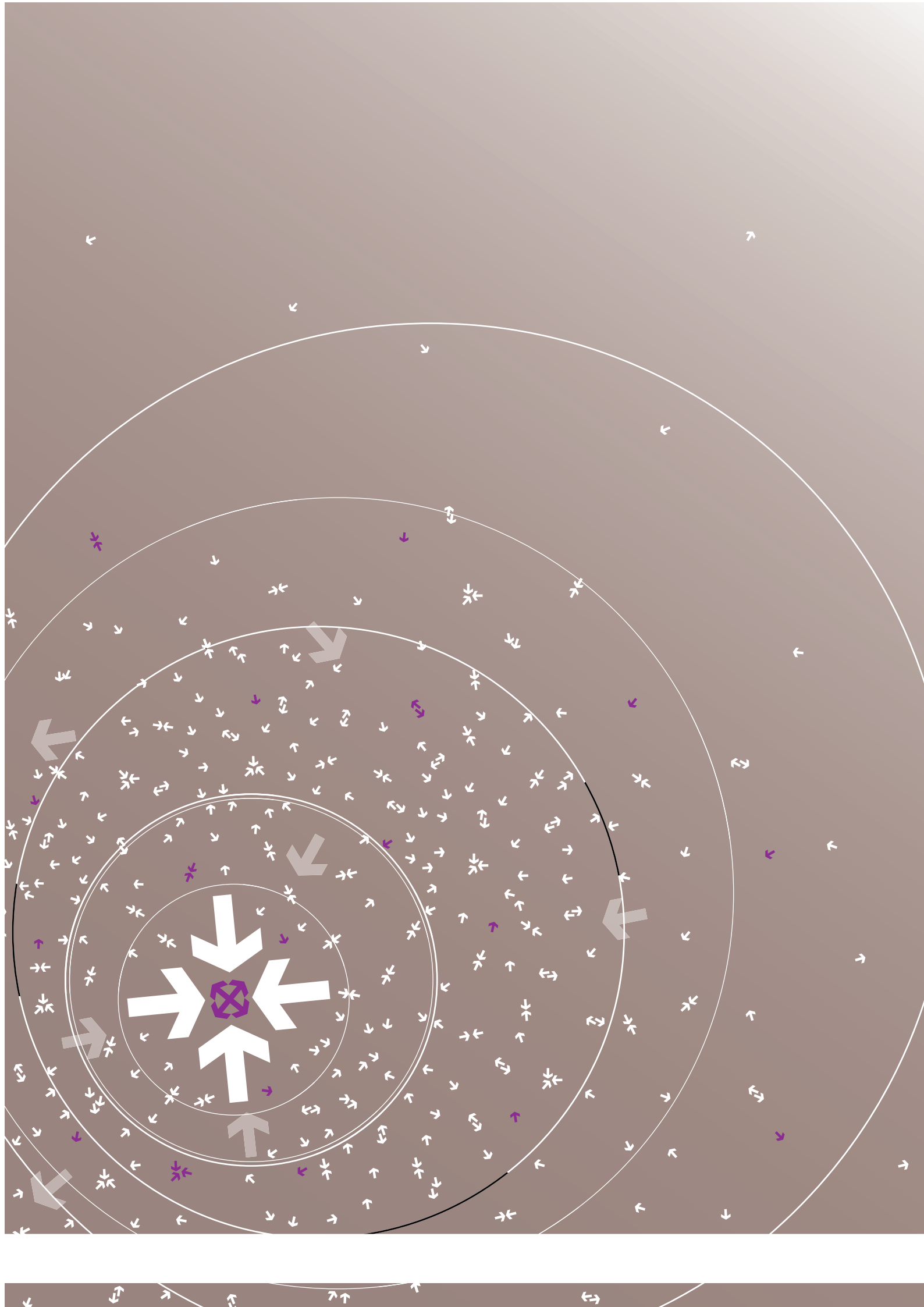




Sommaire :

Éditoriaux	page 03
-------------------------	---------

1. Le mouvement dramaturgique

Introduction.....	page 09
La dramaturgie travaille à sa propre disparition	page 10
Contradictions couplées	page 12
Le dramaturge est un roi sans royaume	page 13
Territoires de dramaturgie ?	page 15

2. Former, transmettre : une dramaturgie pour la danse ?

Les conditions de l'accompagnement dramaturgique	page 16
La dramaturgie malgré les conditions de production.....	page 16
Former les chorégraphes et les danseurs, transmettre la dramaturgie	page 17
La spécificité du livret	page 18
Le spectateur dramaturge.....	page 19
En conclusion : des passifs, une voie	page 19

Biographie des intervenants	page 20
--	---------

Edito de Réseau en scène Languedoc-Roussillon

Depuis leur mise en place, les rencontres professionnelles thématiques de Réseau en scène Languedoc-Roussillon sont l'occasion d'accompagner les partenaires dans leurs questionnements, tant en matière de politiques culturelles publiques, qu'en matière de réflexions artistiques. Ce cheminement vers les questionnements artistiques est un axe fort, revendiqué par l'association, qui en a fait une préoccupation centrale dans son travail de soutien aux porteurs de projets.

Il a donc semblé naturel de soutenir la démarche du festival Uzès Danse, en lien avec l'agence Wallonie Bruxelles Théâtre Danse, quand est apparue l'idée d'interroger les différences de pratique en matière d'accompagnement dramaturgique en danse contemporaine. La façon dont les professionnels présents à Uzès se sont pleinement emparés de ce débat, mais aussi la vigueur de certaines réactions, montrent que nous avons vu juste.

La dramaturgie, en danse, pose question. Nous sommes très heureux d'avoir contribué, avec nos partenaires, à la mise en place de ce premier temps d'échanges et de réflexions, très heureux de savoir que ce travail suit son cours dans le cadre d'ateliers dramaturgiques inscrits au cœur de la nouvelle édition du festival, très heureux enfin de proposer cette synthèse, qui, nous le croyons, est fidèle à la qualité des discussions de l'an passée. Bonne lecture !

Jean-Pierre Wollmer
Directeur

Edito du Festival Uzès Danse, CDC de l'Uzège, du Gard et du Languedoc-Roussillon

La question de la dramaturgie dans le processus de construction d'un spectacle quel qu'il soit est pour moi essentielle. Elle rejoint la question du sens ou de la signification, de ce qui est donné à voir. Car dans la danse, même formelle, une dramaturgie peut rendre le mouvement lisible. Certes, la dramaturgie ne peut pas être abordée dans le domaine de la danse, de la même manière que dans le théâtre où elle puise son origine et où le lien au texte est évident.

Le terme de « dramaturgie » recouvre différentes réalités en fonction du contexte. En organisant cette rencontre il s'agissait déjà, dans un premier temps, de prendre en considération les différentes représentations que nous avons du « dramaturge » et de la « dramaturgie ».

Ensuite la pratique de la dramaturgie de la danse dans d'autres pays et la possibilité de partir de l'exemple de la Belgique pour questionner son application en France était à l'origine de cette réflexion.

En tant que Centre de développement chorégraphique (CDC), et, à ce titre, missionné pour accompagner de jeunes chorégraphes, la question de la dramaturgie dans cet accompagnement m'a semblé combler un manque et m'est apparue comme un besoin.

Dans le projet européen LOOPING que nous avons initié avec l'Allemagne et le Portugal, cet accompagnement dramaturgique a été posé dès le départ par nous et nos partenaires au cœur du projet. Il devient un des axes prioritaires du CDC d'Uzès et se poursuit cette année par des ateliers de dramaturgie.

Liliane Schaus
Directrice

Edito de l'Agence Wallonie Bruxelles Théâtre Danse

C'est au titre de Point Contact Culture pour la Communauté Wallonie-Bruxelles que nous avons souhaité collaborer à la tenue des rencontres professionnelles du Festival d'Uzès.

Désireux de stimuler toujours plus encore les collaborations et coopérations culturelles au niveau européen, ces rencontres nous paraissaient constituer une opportunité à ne pas rater. En outre, la thématique qu'elles abordaient nous apparaissaient comme d'une actualité cruciale.

Elles ont été l'occasion de mettre en évidence ce que certains pourraient qualifier de "singularité culturelle". A l'heure de l'uniformisation et des consensus, ces rencontres furent fortes de débats, réflexions et points de vue prospectifs.

En cette année de la Présidence belge du Conseil de l'Union Européenne, collaborer à la poursuite de ces rencontres est pour nous une évidence.

Stéphanie Pecourt
Directrice

Les propos rapportés dans ce document sont une restitution des interventions des participants. Ils n'engagent que le rédacteur de cette synthèse, à l'exception des citations en italique.

1. Le mouvement dramaturgique

1.1. Introduction, intervention de Bruno Tackels

♦ Naissance de la dramaturgie moderne

Dramaturge est un mot ambigu qui possède au moins deux sens. En grec ancien, le *dramaturgen* est celui qui compose le poème, mais au sens moderne, le dramaturge est aussi celui qui analyse ledit poème et tente d'en ouvrir le sens. Ce second sens tire son origine d'un texte important et méconnu de l'Allemand Lessing, paru en 1769 : *La dramaturgie de Hambourg*¹.

Ce texte est un journal de bord, de forme journalistique, ce qui n'est pas dénué de signification. Le format du journal permet de raconter le processus de création artistique. Œuvre de philosophe et de poète, l'expérience de Lessing prend sa source dans l'aventure de la création d'un nouveau théâtre, et en cela, il s'agit d'un projet esthétique et politique : faire du théâtre pour le peuple. La question posée est moderne : comment faire passer un poème écrit à l'espace du plateau ? Et contrairement aux idées reçues, ce n'est pas une activité du concept, ni une analyse exégétique d'une œuvre ; Lessing invente autre chose, son travail part du plateau et du groupe d'acteurs qui le compose – de l'ensemble comme on dit en Allemagne. Lessing remarque simplement qu'un poème est toujours incomplet lorsqu'il arrive en bordure du plateau et que le travail consiste à fabriquer un geste de théâtre, à partir d'un matériel qui n'en est pas encore.

Dans son livre, Lessing invente une fonction en la pratiquant, en se posant des questions simples : comment diriger les acteurs, quels textes donner aux acteurs, comment un poème peut-il rentrer dans un corps d'acteur ? Il entre en conflit avec les Français, adeptes de la dramaturgie du verbe. Finalement, il considère la tradition théâtrale comme étant antithéâtrale, il travaille à sa théâtralisation. Son projet va échouer au bout de neuf ans. Les acteurs sont perdus, ils veulent déclamer du grand beau texte et le public est absent. Mais Lessing fait définitivement entrer la philosophie sur les plateaux de théâtre et agit en précurseur. L'enjeu est énorme, il est encore devant nous. Il n'y a de dramaturgie qu'à la mesure de ceux qui se sont saisis du concept, ont choisi de le tordre et de le faire évoluer.

♦ Du Rhin vers la Seine

Il faut avoir en tête qu'en Allemagne, le dramaturge est l'artisan d'une maison, d'un projet théâtral, en couple avec l'intendant, il s'occupe des finances. Le metteur en scène ne dirige pas le lieu. Par exemple, le dramaturge choisit la distribution. Pourtant, malgré son travail d'artisan de plateau, la figure imaginaire du dramaturge est celle de l'intellectuel, quelqu'un qui est dans le camp de l'université.

A l'époque de Lessing, la tradition du théâtre est inopérante pour imaginer la formation du peuple de demain, il souhaite lui conférer un rôle d'édification, une dimension morale... son rôle idéologique est de définir le bien penser et cela implique la dimension autoritaire qui lui sera reprochée plus tard. Il y a dans cette idée qui fait son chemin en Allemagne une part d'invention mais aussi un certain dogmatisme, ce qu'on appellera, bien plus tard, le Brechtisme. Brecht se définissait lui-même comme un dramaturge, au sens grec et, si on comprend que Brecht travaille plus de quinze années en exil, sans pouvoir toucher un plateau, on réalise que le corpus brechtien est fait de notes de travail et contient une vitalité tout à fait particulière où perle le manque du plateau.

En France, Roger Planchon comprend le rôle de la dramaturgie. Pour mener à bien le projet vilarien d'un théâtre populaire, il faut avoir des points de méthode dont le dramaturge est une composante. L'idéaltype de la relation metteur en scène/dramaturge est le couple Roger Planchon/Michel Bataillon ; le metteur en scène et la figure de l'intellectuel fige une illustration du rôle de dramaturge dans les imaginaires.

La tradition française du texte, sa sacralisation, oriente alors naturellement le travail dramaturgique vers la recherche du texte légitime ; le dramaturge serait un passeur de texte. La présence de la dramaturgie en

¹ L'ouvrage est paru en janvier 2010.

France est marquée par cette difficulté à imaginer qu'elle ait le besoin impératif de partir du plateau. Elle reste longtemps prisonnière de son rapport au texte et appose une forme de diktat du texte.

Les générations suivantes continuent à maintenir cette orientation sur un mode plus expérimental. Le dramaturge serait en prise avec le monde et il aurait pour objet de faire entrer le monde sur un plateau de théâtre. Le monde pouvait changer, croyait-on, et le théâtre pouvait le faire bouger, disait-on. Ce véritable catéchisme a beaucoup influé les tentatives de greffe de la dramaturgie en France.

La bascule a semblé soudain autoritaire aux générations suivantes, et la greffe n'a pas pris. Antoine Vitez lui donne le coup de grâce en comparant le dramaturge à un flic du sens. La dramaturgie devient une encombrante figure avec laquelle il faut négocier, mais qui n'est plus structurante. Il est aujourd'hui impossible d'associer le nom de cinq grands metteurs en scène à cinq dramaturges.

♦ La dramaturgie est mouvement

On croise désormais des figures plus mouvantes qui tiennent un rôle approchant celui de dramaturge : des conseillers littéraires, des conseillers artistiques ou des assistants. C'est une façon de ne pas assumer la dramaturgie en tant que pivot de l'acte théâtral. Et c'est une vision éclatée du travail dramaturgique qui prend peu à peu forme, autour de la formule d'Antoine Vitez, encore lui : *« Il n'y a pas davantage de dramaturgie dans la tête de Bernard Dhortes que dans celle de ma costumière. »*

La dramaturgie est perçue comme détenue par chacun des participants de l'aventure théâtrale. Chaque artisan qui collabore au projet est désormais partie prenante de ce travail. Sans recette établie. Ce qui fait de la dramaturgie un mouvement d'ensemble, qui prend forme au cœur du travail de plateau, un mouvement d'ensemble qui gagne sans doute à être mieux compris, peut-être mieux raconté.

« D'expérience, j'ai l'intuition que la forme journalistique, choisie originellement par Lessing, est essentielle pour interroger la place de la dramaturgie aujourd'hui. Le journal constitue un façonnage du temps, un accompagnement du travail du plateau. L'idée du journal n'est pas construite à l'avance, ni autoritaire. Elle n'étouffe pas le mouvement, mais l'accompagne. Elle est la narration et l'interrogation de ce qui se passe sur le plateau et c'est ainsi que le journal peut servir à alimenter le travail en offrant un regard extérieur. Mais la dramaturgie ne répond pas à une seule méthode, bien sûr. Elle a quitté le texte, voire le plateau et de plus en plus, elle est dans la salle. Le spectacle s'achève dans l'atelier dramaturgique que constituent les corps des personnes qui sont là, ce soir-là. Et pour ce travail là, nous n'avons peut-être pas les outils nécessaires. » B.T.²

1.2. La dramaturgie travaille à sa propre disparition, intervention d'Antoine Pickels

♦ Le dramaturge outre-Québécois

En Belgique, en danse, la notion de dramaturge n'est pas tabou. Avoir un dramaturge est admis, c'est parfois même un devoir. Recouvrant une vraie diversité de pratiques, le dramaturge se cache sous des appellations telles que conseiller artistique ou assistant, mais le plus souvent s'assume en tant que tel.

La notion de dramaturge existe en Flandre et en Wallonie mais ne revêt pas tout à fait la même signification. La théâtralité n'est pas la même. Les approches de l'incarnation, du rapport à l'artifice et du rapport à la langue sont différentes. Le terreau de la danse contemporaine belge se situe à l'intersection de l'Allemagne de Pina Bausch et de l'exemple institutionnel français... de la forte présence de Béjart aussi, même si les choses ont pu se construire en réaction à son travail. Ainsi, la filiation française existe, mais elle n'a produit ni la même dramaturgie, ni la même relation à la dramaturgie.

² Les citations in extenso sont présentées en italique, ou après incise du locuteur.

Il faut dire que la danse contemporaine belge s'est inventée dans des lieux théâtraux : La Raffinerie, le Théâtre 140, le Théâtre de la Balsamine, etc., avec des directeurs qui étaient avant tout des gens de théâtre, des gens ayant le souci de questions dramaturgiques et pour qui l'héritage allemand était présent. Cette possibilité a pu devenir ensuite une obligation institutionnelle, l'institution y voyant à tort, une façon de garantir le sens. La pratique est devenue usuelle, même si un dramaturge n'est pas forcément présent sur chaque spectacle. Il est difficile d'identifier une manière belge de penser la dramaturgie en raison des différences de vue entre les chorégraphes et des différences culturelles entre Wallonie et Flandre.

❖ Le corps de métier

En danse contemporaine, le rôle du dramaturge échappe sans doute au modèle du flic du sens parce que le vocabulaire de travail est en perpétuel renouvellement. La langue est une invention, la syntaxe trouve sa forme dans la durée du projet et même l'alphabet, parfois, n'est pas immédiatement disponible.

Le corps a ses raisons que le dramaturge ignore et que le chorégraphe ne peut pas maîtriser parfaitement même si sa science est plus aboutie. Le processus de création bouscule le confort intellectuel qu'on trouve dans les phénomènes prévisibles. Le corps agit, le corps s'épuise, de façons inattendues et, quand le mouvement ne trouve pas sa logique, l'idée part à la poubelle.

La résistance absolue du corps implique une modestie du dramaturge et c'est la raison pour laquelle la dramaturgie de la danse travaille à sa propre disparition. Rien n'est plus désagréable qu'un spectacle plein de dramaturgie. On finit toujours par comprendre l'erreur de vouloir corseter le corps. La dramaturgie de la danse se pense tout le temps à l'aune du corps, suivant une logique de danse, même dans ses éléments plus théâtraux. Du texte, de l'arrivée d'une image vidéo, il faut désapprendre le travail théâtral habituel. Quand un texte ou une vidéo surviennent sur le plateau sans une logique de danse, ils deviennent aussitôt des éléments intrusifs, qui plombent le travail.

❖ Vers une typologie du dramaturge : mille pratiques, quatre genres.

- le tuteur botanique
- l'assembleur de puzzles
- le ramasseur de balles
- le mitrailleur

La pratique du **tuteur botanique** est une pratique adaptée aux jeunes chorégraphes qui, telles de jeunes pousses peuvent avoir besoin d'un tuteur autour duquel on les laisse s'enrouler avant de le leur ôter. Le travail du dramaturge est de donner une ossature suffisante pour que le propos tienne ensuite de lui-même. L'enjeu, pour le dramaturge, est alors de fabriquer les conditions de son propre retrait.

La pratique de l'**assembleur de puzzles** convient à des chorégraphes qui ont amassé un grand nombre d'ingrédients autour d'un projet de création et pour lesquels se pose la question de l'assemblage. Il peut devenir utile d'arranger un peu cette matière de façon à permettre au chorégraphe de mieux s'y retrouver.

Le travail du **ramasseur de balles** est directement lié au travail du studio. En phase de création, la construction de matière improvisée, non dirigée, ouvre un grand nombre de pistes pour les imaginaires. Le travail du dramaturge consiste alors à ramasser des idées qui seraient délaissées trop vite.

Le **mitrailleur** est convié par un chorégraphe suffisamment sûr de son propos. Le chorégraphe se voit alors exposé à des critiques méchantes, de préférence très critiques et, de préférence, très méchantes. Il s'agit pour le dramaturge de jouer les miroirs grossissants et d'illustrer à grands traits les défauts du propos.

1.3. Contradictions couplées : entretiens avec Nicole Mossoux et Patrick Bonté

Patrick Bonté : Un tel travail, en couple, trouve ses origines dans une indépendance partagée, autour de refus et de désirs communs ; refus du théâtre pour moi, refus de la danse pour Nicole. De là, l'envie d'aborder les mêmes zones de sensibilité, de rechercher des langages propres, conduit naturellement à imaginer des méthodes communes. Une de ces méthodes est l'alternance des projets. Nous alternons les projets de Nicole et mes propres projets. Ils ont forcément des angles différents puisque je pars de matériaux construits, écrits et que Nicole fonctionne autrement. Ainsi, chacun a la liberté d'explorer ce qu'il a envie d'explorer, d'aller là où il a envie d'aller, en profitant d'un regard extérieur qui joue les contradicteurs, mais qui, à la fin, assume complètement le projet du partenaire. Au bout du compte, nous assumons toujours le travail et le résultat à deux avec l'ambition d'aborder des zones complexes du jeu théâtral, des éclairages et des lumières, des costumes ou une scénographie qui puissent exprimer autant de choses que les mouvements. Il y a là un désir d'écrire des choses les plus complètes possibles en recourant à une forme de division du travail et de répartition des tâches que nous alternons chaque fois.

Nicole Mossoux : Au départ, la question qui nous réunit est simple : pourquoi invite-t-on des gens à voir ce que nous fabriquons ? Cette simple question nous a menés très loin, tout de suite, au Rwanda, au Burundi. Nous sommes allés chercher un langage ouvert qui passerait malgré les différences culturelles. Le tandem permet d'articuler les différences de manière dynamique et change de projet en projet. Ce qui demeure toujours quel que soit le spectacle, c'est une façon d'être en scène. Le mouvement naît d'une image mentale, des intentions, des refus, de la conscience de ce qu'on fait ou d'une perte de conscience, choisie plutôt que subie. Il nous arrive aussi de travailler chacun de notre côté et nous aimons varier les expériences – marionnettes, ombres – selon la sensibilité que nous explorons. C'est une recherche de l'ailleurs.

Patrick Bonté : La danse-théâtre est une forme historique établie – on connaît le travail de Pina Bausch. Nous, nous parlons de théâtre-danse. Nous partons toujours d'intentions et d'idées, de l'envie de défendre une sensation ou une thématique d'ordre théâtral qui se développe prioritairement par le mouvement. Nous travaillons avec des acteurs et des danseurs dans le souci de les mêler, de ne pas passer d'un tableau à un autre, pour que le spectateur ne puisse pas faire la différence. Souvent, ce mélange est riche, parfois, l'alchimie est plus difficile. Nous demandons beaucoup aux acteurs et danseurs, nous travaillons sur leur intimité. Des matières naissent, il faut les structurer pour participer à un langage qui est celui du spectacle et qui se construit de façon originelle, avec à chaque fois un propos différent. D'où l'importance décisive du plateau, de l'inattendu, de l'accident, de la faille, de la recherche de l'étrangeté.

Nicole Mossoux : La question de départ n'est pas la question de la danse. La question est celle de la présence sur un plateau. Nous travaillons avec les acteurs et les danseurs de la même façon. Il y a une émulation intéressante à explorer. Ce sont avant tout des personnes et nous ne leur demandons jamais une technique particulière, sauf exception. Bien sûr, parfois, la distance est trop grande entre les acteurs et les danseurs, mais nous cherchons à faire un théâtre d'images et c'est pourquoi nous demandons aux acteurs de ne pas la composer mais d'en faire partie ou de la contredire et de permettre ainsi aux spectateurs de renvoyer leur propre imaginaire dessus. Nous aimons travailler avec des gens qui ont des parcours accidentés, une capacité d'expressivité du corps qui ne soit pas mise en avant comme un savoir-faire. Nous les voulons transparents, dépassés par les propos. De là, le croisement, la curiosité de l'autre, la rencontre des parcours techniques, ou non, permet de faire se croiser les enjeux. Bien sûr, parfois, cela ne marche pas et c'est dans ces moments-là que le regard de l'autre est nécessaire.

Patrick Bonté : Tout créateur manque du regard extérieur et de la distance. Dans les conditions de production, une personne vierge qui vient, regarde et questionne le propos, c'est important.

Nicole Mossoux : Pour *Khoom*, nous avons fait appel à Olivier Farge, le créateur de la danse voltige. Le partage du travail avec des collaborateurs nouveaux est précieux. Notre point de départ était un morceau de musique de vingt minutes, lié au travail de déséquilibre autour de la corde. Les questions qui se posent face à de nouvelles techniques sont tellement énormes que c'est plus simple de les approcher à deux.

Comment le corps peut-il entrer dans la musique ? Comment un morceau peut-il être interprété par le corps et devenir un spectacle ? Comment faire gonfler une musique, démultiplier cette musique ? Comment les corps de trois danseuses encordées agissent ? Comment le corps encordé reste celui d'une femme ? Comment faire fonctionner trois corps en parallèle ? Que sont des musiciens sur un plateau ? Quelle peut être la place de la chanteuse dont on entend la voix ? Et toute cette recherche s'articule autour d'une question centrale : qu'est ce que je veux dire avec ce truc ? Un bel exercice est de se rappeler en trois ou quatre mots quel est son projet de départ. Le corps dans la musique et non pas le corps sur la musique.

1.4. Le dramaturge est un roi sans royaume, intervention de Bart Van den Eynde

Le travail du dramaturge dépend directement de la relation au chorégraphe et quand on travaille avec trois chorégraphes si différents que Meg Stuart, Lisbeth Gruwez ou Arco Renz, on invente trois manières de fonctionner différentes. Le dramaturge travaille sur un projet qui n'est pas le sien, il doit donc être capable de faire le deuil de ses propres désirs et se mettre au service du projet d'un autre. Il est un roi sans royaume. A la fin de la journée, c'est le chorégraphe qui prend, seul, les décisions, solitaire. Le dramaturge, lui, n'est pas responsable du décor, des lumières, il n'est pas acteur, il n'a pas de royaume à défendre, à part le spectacle lui-même. Pour cette raison, il est souvent préférable de travailler à l'origine d'un spectacle et de tenir l'inventaire de tous les échanges entre les danseurs, les musiciens et toutes les personnes qui vont composer le spectacle. Un chorégraphe est très engagé dans le flux de ce qu'il construit. Le dramaturge a plus de facilité à garder la distance.

♦ Cent chorégraphes, cent dramaturges

Il y a autant de metteurs en scène que de possibilités de dramaturges, le seul ingrédient nécessaire est une compatibilité à minima : un domaine à partager qui soit assez grand pour que le couple fonctionne. Bien sûr, un dramaturge qui veut travailler avec beaucoup de gens doit être en empathie. Le partage de mondes différents exige de l'empathie. Pour autant, le processus est toujours nouveau.

« Meg Stuart reste un grand mystère pour moi. Dans certains spectacles, nous sommes toujours en discussion sur le sens et nous ne sommes pas forcément d'accord. Arco Renz prépare en amont le travail de plateau pendant trois ou quatre mois, mais Meg Stuart débute le processus de travail pendant les répétitions. » B.V.E.

Un dramaturge a sa propre identité, ses propres obsessions, des fixations et des choses qui peuvent fasciner les gens avec qui il travaille. Cela demande une vigilance... Même si, avec la répétition du travail, le chorégraphe et le dramaturge apprennent à se connaître, faille comprise, un premier travail implique le temps de la découverte.

Le dramaturge peut répondre à des demandes de natures différentes. Souvent la demande est d'être rassuré. Cela aussi exige une vigilance de la part du dramaturge. Il peut avoir une certaine autorité. Ses années d'expérience peuvent peser sur la perception du chorégraphe, ses opinions devenir trop influentes. Un dramaturge travaille en fonction des rêves des autres, en ce sens, il combat son propre ego. La juste place n'est pas simple à trouver, notamment avec les jeunes chorégraphes.

♦ Organisation, réorganisation, désorganisation de l'espace scénique

La structuration de la danse peut tout à fait être très formelle. Poser des questions de vitesse, de lenteur et d'organisation scénique du tout, c'est faire de la dramaturgie. Même sans narration théâtrale, la question de l'organisation se pose toujours dans ces termes, puisqu'il s'agit de mouvements. Il y a du sens dans le mouvement, le travail technique du corps a lui-même du sens et un travail de forme pure pose tout autant de questions dramaturgiques qu'un travail moins formel.

« Quand un spectacle est bon, on ne parle pas de la dramaturgie, la dramaturgie a réussi son entreprise de disparition. Quand un spectacle est mauvais, on dit mauvaise dramaturgie. Cela veut dire que les éléments qui sont dans le spectacle ne sont pas venus comme ensemble, ils n'ont pas collé. Dans un spectacle, il est indispensable qu'il y ait une logique propre, même si cette logique peut aller dans toutes les directions, paraître incohérente, ou même paraître... illogique. Face à un spectacle, on est un peu comme un ethnologue qui rencontrerait une nouvelle tribu étrangère et qui entreprendrait de l'observer. Même si les habitants partent dans toutes les directions, même si plein de choses restent incomprises ou mystérieuses, on comprend qu'il existe une logique propre à la tribu, une logique interne à la vie du village. On ne la voit pas forcément, mais on la perçoit. On sait qu'elle existe. » B.VE.

1.5. Territoires de dramaturgie ?

interventions de Bruno Tackels, Antoine Pickels, Gérard Mayen et Philippe Verrièle

Bruno Tackels : La dramaturgie est la composition d'une action dans l'espace. Cela peut tout aussi bien être du théâtre ou de la danse. Le drame est dans cette idée que le théâtre serait du texte dans un espace. Ce n'est pas vrai. La dramaturgie est le premier regard de celui qui voit du sens advenir dans un espace. En théâtre aussi, la dramaturgie vient du bord du plateau. La question des territoires de la dramaturgie n'est pas intéressante parce que le processus du sens et des signaux de sens n'en dépend pas.

Antoine Pickels : Il existe néanmoins une nuance : un dramaturge de danse développe spécifiquement un regard qui n'est pas seulement sur le sens, mais aussi sur la forme ; en travaillant sur certains spectacles de forme pure, on développe un regard qui n'est pas un regard technique – pied tendu, porté. Même ne venant pas de formations corporelles, à force de travailler, un dramaturge de danse développe un regard formel. Il ne s'agit pas uniquement d'un décodage du sens, mais aussi d'une approche sensitive de la forme – de ce qui fonctionne selon une lecture formelle, au-delà des questions sémantiques.

Gérard Mayen : La dramaturgie de la danse va au-delà de la question de la composition chorégraphique, et il y a un danger de vouloir y construire une approche par cohérence, d'aboutir à des projets qui soient écrits, du début à une fin. La question est de connaître les forces qui sont libérées par le spectacle. Comment ces forces sont ouvertes, comment elles sont contraintes ? Le travail du corps technique a du sens. Le sens, c'est du mouvement et il existe une production de sens, tout à fait spécifique à la production chorégraphique. Le corps, du danseur est en permanence en situation de performance auto-fictionnelle avant de transmettre à travers lui, un propos plus détaché de lui-même.

Philippe Verrièle : La difficulté porte sur une définition juste des termes employés. La danse n'est pas une langue et, à ce titre, elle fabrique moins du sens que de la signification. Je dirais même davantage : il n'y a pas de sens en danse, il n'y a que de la signification. Confondre le sens et la signification, c'est confondre le processus du « logos » qui soutient le « drama » d'une part et la façon dont un spectacle de danse peut produire de la signification d'autre part. La corde de *Khoom* attache et retient les mouvements d'une femme ; y voir le symbole des contraintes pesant sur la gent féminine, c'est faire une interprétation, une interprétation différente de ce que le spectacle signifie. Le sens est différent de la signification.

Au-delà des compositions, des questions de formes ou de logiques, la dramaturgie est affaire de grammaire, un ordre des mots qui ne tient plus compte des distinctions métaphysiques arbitraires que nous avons construites et desquelles nous sommes en train de sortir. Du reste, de plus en plus de propositions font fi des codes propres à leurs domaines et les artistes indisciplinés sont probablement les gens les plus intéressants de la scène actuelle, en danse ou en théâtre. Les artistes sont déjà ailleurs.

2. Former, transmettre : une dramaturgie pour la danse ?

Existe-t-il une dramaturgie pour la danse ? La question est pertinente. Elle résiste, n'admet pas une réponse franche et tranchée. Mais s'il y a dramaturgie, alors quelle est-elle ? Comment se transmet-elle ? Existe-t-il des formations à la dramaturgie ? Comment la question de la dramaturgie est-elle posée ? S'agit-il de l'articulation de pensées ? Se transmet-elle par la technique, par des travaux en atelier ? Quid de la médiation envers les publics et de la question de l'adresse vers les publics ?

2.1. Les conditions de l'accompagnement dramaturgique, intervention de Monique Barbaroux

A l'époque où Jean-Pierre Vincent dirigeait le Théâtre National de Strasbourg, il y avait un financement pour trois postes de dramaturge. Désormais, l'intitulé de ces postes ayant disparu, ils sont remplacés par des conseillers littéraires. Antoine Vitez, quant à lui, travaillait sans dramaturge, dont il avait une sainte horreur, bien que Bernard Dhortes soit son ami, mais il était toujours entouré par son équipe : Yannis Kokkos, Aurélien Recoing, Georges Aperghis ; son musicien, son décorateur, son traducteur le suivaient même quand le spectacle ne nécessitait pas leur présence technique. Cette équipe pluridisciplinaire assurait la fonction de dramaturge et s'y ajoutaient les comédiens, dont Valérie Dreville, par exemple. A la Comédie Française, le metteur en scène doit démontrer sa raison d'être à la troupe, une troupe constituée qui peut croire n'avoir besoin que de metteurs en place.

Note du rédacteur : Antoine Vitez pensait que la dramaturgie passait par d'autres chemins et il avait lancé un projet éditorial, une revue ouverte : l'art du théâtre, revue de la Comédie Française, qui parlait de bien d'autres choses que des spectacles. Cette revue a d'ailleurs proposé un numéro spécial sur la dramaturgie.

A la différence du théâtre où la fonction de dramaturge a pu bénéficier de financements, l'accompagnement dramaturgique a toujours posé la question des conditions de production. Créer une communauté artistique autour du chorégraphe suppose une certaine durée, et donc un coût. Au Centre National de la Danse, le travail s'articule autour des mises à disposition de studios, ou des résidences de création ou de recherche. Les chorégraphes travaillent souvent seuls et il manque au sein de la structure une formalisation de la place de dramaturge, fonction occupée de fait par des dramaturges en puissance comme Laurent Barre, des personnes à même de mettre en lien des univers, de faire des recherches ou de donner des repères autour d'un projet.

Si le besoin d'accompagnement est important, via la question du regard extérieur, il est souhaitable de faire se confronter les chorégraphes à d'autres disciplines. Cela fait partie de l'accompagnement du CND dans le cadre des résidences de création et de recherche. Mais ce travail d'accompagnement ne se substitue pas au travail du chorégraphe. Il doit voir des films, lire des livres, se nourrir et satisfaire une curiosité initiale afin de ne pas subir le regard d'un d'autre. Dans les écoles, le but de la formation de l'interprète est de leur ouvrir des regards, qui, sur un cinéaste, qui, sur un plasticien, afin qu'ils soient eux-mêmes à la recherche de leur collaborateur. Le truchement vient de soi-même et les très jeunes interprètes/chorégraphes doivent nourrir leur curiosité.

2.2. La dramaturgie malgré les conditions de production, intervention de Fabrice Ramalingom

Chaque projet invite à chercher des conseils auprès d'autres chorégraphes, d'autres danseurs et on attend du plateau que chacun participe à la construction du projet. La répartition des responsabilités dans l'équipe permet de donner une place à certains collaborateurs afin de jouer le rôle du regard extérieur. Pour ma part, je m'appuie beaucoup sur la personne qui s'occupe de la mise en lumière, Maryse Gauthier.

Malheureusement, les conditions de production ne permettent pas toujours de recourir à un dramaturge et c'est pourquoi il est parfois utile de confier ce rôle à de proches conseillers, dès le début du projet, autour de dialogues informels. Cela ouvre des possibilités, des potentialités, des mises en lien, des références. Il s'agit presque d'un travail cathartique, une façon de faire exprimer ses idées.

Pour un chorégraphe, il est toujours intéressant de mettre en relief des œuvres dont la dramaturgie est le mouvement, des œuvres comme celle des plasticiens suisses Peter Fischli et David Weiss, « Der Lauf der Dinge », « Le cours des choses », une œuvre réalisée en 1987 basée sur des principes physiques de chute, de poids, d'enroulement, de déroulement, de réactions chimiques. De la matière, du mouvement, du temps, fabriquent un moment éminemment dramaturgique et chorégraphique.

2.3. Former les chorégraphes et les danseurs, transmettre la dramaturgie

Traditionnellement, les dramaturges sont de formation universitaire. Or, l'université apprend à être logique, mais en tant que dramaturge, il faut se subjectiver soi-même, à travers le matériel proposé par un chorégraphe. Toute la difficulté consiste ainsi à désapprendre l'objectivité de la formation universitaire, afin de pouvoir construire des relations subjectives, artistiques, à son objet. Et tout l'enjeu de la formation des chorégraphes est de ne pas briser cette quête de la subjectivité.

Dans la formation soviétique ou post-soviétique, par exemple, la préparation dans les écoles d'art ou les écoles de la culture est complète et transdisciplinaire. Il est impossible de se sentir vraiment danseur ou chorégraphe. La formation de quatre années comprend à peine six mois de pratique, des cours de théâtre intenses et surtout des cours de dramaturgie. De fait, la séparation entre les disciplines ne se pose pas, mais il est plus difficile de défendre des processus de travail performatifs.

En Belgique, un projet en cours vise à apporter une réponse à cette question via la formation. Ce projet d'école supérieure de danse, à l'initiative de chorégraphes dont Patrick Bonté et Nicole Mossoux, repose sur l'idée de la pluralité de techniques et de langages. Pensée selon le Processus de Bologne³, cette formation viserait à regrouper des gens de théâtre, de musique, ou des plasticiens, dans le but de former des chorégraphes et danseurs à la dramaturgie, en les dotant d'un accompagnement théorique, dans une vision transdisciplinaire. Cela s'inscrit dans un désir de professionnaliser la dramaturgie en danse.

Au CNDC d'Angers, Emmanuelle Huynh s'est toujours posée la question de l'émancipation des jeunes interprètes et chorégraphes. D'une part, il est intéressant pour une équipe pédagogique de passer par l'œuvre, de décliner tous les tenants/aboutissants/référents de cette œuvre, pour se la réapproprier, pour la réévaluer. D'autre part, les œuvres classiques sont souvent écrasantes et il y a une dimension émancipatrice à ne pas passer par l'œuvre, en choisissant plutôt de présenter des thématiques plus transversales : corps et mémoire, par exemple. Ces deux logiques centrées sur l'œuvre ou sur un thème sont parfaitement complémentaires dans l'objectif de former des chorégraphes sans les formater.

La Formation ex.e.r.ce proposée par le CCN de Montpellier Languedoc-Roussillon, inclut bien sûr des questionnements dramaturgiques. La formation des interprètes est pensée autour de l'apport théorique d'écrivains, d'historiens ou de philosophes. Les jeunes en formation se frottent aux différents rôles de l'écriture chorégraphique à travers des cours le matin et des ateliers l'après-midi. Chaque année, la formation est différente. La formation 2009/2010 est articulée autour de la danse et de l'image. Elle propose un premier module sur l'œuvre de Merce Cunningham bénéficiant de l'intervention d'historiens et de danseurs du chorégraphe, puis un second sur la thématique de la comédie musicale dirigé par Marc Tompkins et un troisième sur le documentaire de danse dirigé par Claire Denis et Stéphane Bouquet. Des personnes qui ne sont pas forcément des chorégraphes prennent en charge les modules et font intervenir des collaborateurs artistiques, venus de la danse et d'ailleurs. La dramaturgie est ainsi présente tout au long du cursus.

³ Le 19 juin 1999, les ministres de l'éducation de 29 pays européens ont signé la déclaration de Bologne dont l'objectif est d'harmoniser l'architecture du système de l'enseignement supérieur européen en vue de faire de l'Union Européenne un espace d'enseignement supérieur compétitif.

Les danseurs livrés à eux-mêmes manquent-ils de curiosité ? Difficile de généraliser mais il semble plus difficile de les convaincre d'assister à des conférences que d'être présents à des ateliers. Une bonne pratique intermédiaire est de les convier à des interventions théoriques in situ.

Cette question de la transmission et de la formation pose nécessairement celle de la notation, du rôle du transcripteur... Les notateurs aident à la remontée des pièces et ils s'inscrivent dans une fonction dramaturgique de prolongement et de continuation des œuvres, indispensable à la transmission.

2.4. La spécificité du livret, interventions de Geneviève Vincent et Philippe Verrière

Geneviève Vincent : Le rapport entre la dramaturgie en danse et le travail de Lessing peut être mis en perspective avec ce qui se passe à une époque où les formes de danse inventent la dramaturgie à travers la narration et le livret. Les grandes œuvres du répertoire sont pleines de dramaturgie. Puis Nijinski, Martha Graham et l'école américaine interrogent la question du rapport entre la narration et la dramaturgie. Une interrogation qui ne cesse de croître ensuite. Lorsque Mathilde Monnier travaille avec Christine Angot, le texte est souverain, l'écriture du spectacle est le texte, souterrain, souverain, mais ce qui se joue, ce sont des échanges de regards, plutôt sur la forme que sur le sens. La question de la dramaturgie surgit mais on se la pose trop à travers l'histoire du théâtre. En danse, la question se pose autrement, à travers d'autres formes d'écriture... Il y a une dramaturgie du sensible, une mise en état des choses, qui ne nécessitent pas forcément la figure du dramaturge, mais peut-être, plutôt, une recherche permanente de collaborations nouvelles, au-delà des territoires naturels de la danse.

Philippe Verrière : Saviez-vous que Loïe Fuller a protégé ses pièces en déposant le brevet de sa technique d'éclairage ? Comment se fait-il qu'il ait fallu attendre 1973 pour qu'un chorégraphe puisse véritablement déposer son œuvre ? Auparavant, qui était l'auteur véritable de l'œuvre chorégraphique ? Le compositeur, auteur de la partition, et l'auteur du livret. Il est très important de parler dans ce cas du livret. On oublie souvent que le début du siècle est le moment qui a vu naître le plus grand nombre de créations par semaine. C'est l'époque du ballet littéraire et il y a même des livrets de ballets qui sont écrits pour ne pas être dansés, *L'amant des danseuses de Champsaur*, par exemple. Dès lors, ce qui fait le sens, c'est le livret, par opposition à ce qui fait la signification des danses, faites par les danseurs. Cela repose sur l'idée que la danse n'est pas une chose sérieuse, contrairement aux livrets, écrits par des gens très bien. Pour comprendre ce problème du livret et de la place de l'auteur du livret, il faut remonter à 1645. Saint-Hubert écrit *La manière de composer et de faire réussir des ballets*. Pour réussir un ballet, dit-il, « il faut six choses, des airs, un poème, des danses, des costumes, des machines et de l'ordre. » Tout le monde a son spécialiste, sauf l'ordre : il prendra le nom de chorégraphe cinquante-cinq ans plus tard.

Note du rédacteur : Le premier à avoir utilisé le terme chorégraphie est le maître à danser Raoul-Auger Feuillet dans son traité paru en 1700 : *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Le terme désignait alors le système de notation de la danse qu'il avait mis au point.

Cela clarifie nettement la question du sens. Le sens est apporté par un poète, celui qui écrit, dont la technique est l'écriture. Il apporte le livret, les textes qui peuvent être dits pendant la pièce, mais aussi l'argument du ballet, ce qui permet de présenter le ballet en dehors de sa justification. Il est au service de celui qui met tout en ordre et qui s'appelle le chorégraphe. Le défaut d'un librettiste dans les œuvres de Loïe Fuller explique qu'elle n'ait pas pu déposer ses œuvres en tant que telles à la SACD.

2.5 Le spectateur dramaturge

En tant que spectateur, mes merveilles sont des spectacles dont je ne savais rien et qui furent des découvertes. Bart Van den Eynde.

En l'absence de narration ou de texte repérés, une plus grande autonomie est demandée aux spectateurs. Les artistes ouvrent des portes dérobées et se refusent à accompagner les spectateurs, les laissant volontairement livrés à eux-mêmes. Faut-il alors construire du sens, un discours sur ces spectacles ? Communiquer n'est pas faire œuvre de dramaturgie. Et vice-versa.

Raconter un spectacle est un exercice difficile, susciter un désir et donner des indices, sans fabriquer une manière de lire le projet, sans façonner le regard du spectateur est un exercice périlleux car, de plus en plus, la dramaturgie pénètre l'espace libre laissé à la propre imagination du spectateur.

Il y a dans la danse, quelque chose qui échappe à la pensée, une fascination dans l'œil. Et si le dramaturge est la personne capable de dégager le chorégraphe de son narcissisme et de sa propre fascination pour son travail, ce rôle de dramaturge peut aussi être tenu par le public.

2.6. En conclusion : des passifs, une voie

L'histoire de la dramaturgie est très forte, marquée par sa dimension politique, par les soupçons de censure qui ont toujours pesé sur elle ; elle soulève également des fractures souterraines, presque tectoniques, entre la danse et le théâtre, des querelles de territoire.

Quand le Théâtre de Chaillot devient un théâtre national dédié à la danse, quand le Théâtre de la Ville, emblématiquement dirigé par des chorégraphes est repris par un metteur en scène, on perçoit ces fractures et on ressent des lignes qui bougent. Ces fractures posent la question des générations, du renouvellement des propos. Les jeunes gens d'aujourd'hui rejettent les bases posées, construites, structurées par des processus administratifs arbitraires, par des découpages qui ne font plus sens aujourd'hui mais qui évoluent toujours moins vite que les propositions artistiques.

Empoigner un plateau ne signifie pas être un metteur en scène ou un chorégraphe. Empoigner un plateau signifie vouloir dire des choses aux gens rassemblés autour de lui. Et ce projet a nécessairement besoin d'être nourri, construit et pensé pour satisfaire son objet, fut-ce par un dramaturge, par l'artiste lui-même, ou par sa capacité à générer des désirs de communauté artistique. Des rencontres.

Car au fond, ce qui est pointé dans la formation et dans la vie professionnelle des metteurs en scène et des chorégraphes, c'est une possible solitude, ce possible repli vers un point de vue individuel de l'acte créatif très directement lié à une culture de société qui laisse peu de place à l'échange, qui fait de l'individu le tenant de sa propre destinée, de ses propres pratiques et de son propre parcours.

Pour y échapper, pour aller vers ce dépassement, la dramaturgie est un bel outil.

Intervenants de la table ronde

Bruno Tackels (modérateur)

Bruno Tackels est essayiste et dramaturge. Agrégé et docteur en philosophie, il enseigne l'esthétique et l'histoire du théâtre contemporain à l'Université de Rennes 2. Il a publié deux livres sur Walter Benjamin (*Petite introduction à Walter Benjamin*, L'Harmattan 2001, et *L'Œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, L'Harmattan 2000). Il est rédacteur à la revue *Mouvement*, et a participé dans ce cadre au projet éditorial *Culture publique*, à partir de différents fonds d'archives, dont celui de Jack Lang (quatre volumes publiés). Il a coordonné une décade à Cerisy-la-Salle consacrée à Walter Benjamin (du 11 au 18 juillet 2005) et a publié en 2008 la biographie de Walter Benjamin. Par ailleurs, il est producteur d'émissions et chroniqueur à France Culture.

Olivier Hespel (modérateur)

Journaliste culturel, critique danse/théâtre, Olivier Hespel est également dramaturge au sein du collectif Cie Barakha et auprès du chorégraphe Fernando Martín. Depuis février 2008, il est conseiller artistique et dramaturge à L'Ancre, théâtre de création contemporaine à Charleroi (direction artistique Jean-Michel Van den Eyden). En outre, il est l'auteur d'une monographie sur la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin, *Robyn Orlin, fantaisiste rebelle*, coéditée par les Editions de l'Attribut et le Centre National de la Danse (Paris). Depuis deux ans, il modère la série de rencontres-discussions *Questions au spectacle contemporain*, organisée par La Bellone - Maison du Spectacle (Bruxelles).

Antoine Pickels

Antoine Pickels travaille depuis le début des années 1980 dans le secteur artistique. D'abord plasticien, performeur et cinéaste expérimental, il écrit et met en scène pour le théâtre à partir des années 1990. Parallèlement, il accompagne l'essor de la danse contemporaine en Belgique, comme critique, médiateur, dramaturge, scénographe ou metteur en scène associé. Il travaille en particulier avec Thierry Smits, Fernando Martin, plus récemment Pierre Droulers. Il a par ailleurs une activité constante d'éditeur, de curateur ou de programmateur, dans les milieux les plus divers, du rock à l'université, de la littérature à la performance. Il dirige depuis 2007 La Bellone, Maison du Spectacle à Bruxelles, une structure à la fois vitrine, forum et lieu de mémoire vive des arts de la scène.

Patrick Bonté

Patrick Bonté est dramaturge et metteur en scène belge. Après des études de philosophie, de lettres et d'interprétation dramatique, il écrit de nombreux textes pour le théâtre, la radio, le cinéma et signe des mises en scène à Bruxelles, Anvers et au Québec. Désirant se servir du théâtre pour aborder des thématiques liées à l'énigme de la présence, il cherche à inventer des langages évitant la narration textuelle, le réalisme et la psychologie. Il rencontre la chorégraphe Nicole Mossoux en 1985 avec qui il partage le désir de « créer une image scénique porteuse de sens, qui ne prétende pas détenir une vérité mais dans laquelle règne une tension liée aux contradictions dont elle est nourrie ». Depuis, ils créent ensemble des spectacles de théâtre-danse qui explorent les zones troubles de la sensibilité afin de donner à voir et à penser autrement le rapport au monde : à travers une étrange familiarité, un humour, une intimité froide. Leurs spectacles ont été présentés dans le monde entier. Patrick Bonté est également directeur artistique du Festival International des Brigittines à Bruxelles.

Nicole Mossoux

Après une formation en danse classique et des études à Mudra, Nicole Mossoux entreprend une remise en cause de ces acquis à travers les arts plastiques, la pratique du mouvement avec des amateurs, et l'approfondissement de techniques parallèles telles que l'Eutonie et le Taï-Chi. Elle rencontre en 1985 le dramaturge et metteur en scène Patrick Bonté, avec qui elle fonde une compagnie au sein de laquelle elle sera à la fois chorégraphe et interprète, notamment pour des solos comme *Juste Ciel*, *Gradiva*, *Twin Houses* et *Light !*. La Compagnie Mossoux-Bonté développe des langages propres à l'expression d'une intimité, qui se nourrissent tant du théâtre que de la danse, et qui côtoient aussi la marionnette, les techniques de l'ombre, la musique. Elle réalise aussi des films ou encore des interventions dans les gares, les lieux publics. Présentés dans plus de trente pays, leurs spectacles explorent les zones troubles de la sensibilité, dans une étrange familiarité qui va à la rencontre de l'imaginaire du spectateur.

Bart Van den Eynde

Bart Van den Eynde est dramaturge freelance et depuis 2009 le coordinateur artistique de a.s (advanced scenography), une formation en scénographie du troisième cycle à Anvers. Il a fait des études d'Histoire médiévale à l'Université RUGent et à la l'Université Stendhal II à Grenoble. Il a également suivi la formation d'Etudes théâtrales à l'Université de Louvain. Il a été membre du Vlaams Theater Instituut (VTI), la plateforme des professionnels des arts de la scène en Flandre. Il a ensuite été dramaturge de compagnie et de productions pour Het Zuidelijk Toneel (Pays-Bas) dirigé par Ivo van Hove. De 2001 à 2007 il fut directeur artistique associé de Laika (Belgique) et de 2002 à 2005 associé littéraire du Toneelgroep Amsterdam (Pays-Bas). En tant que dramaturge, il travaille, depuis 2007, avec des chorégraphes notamment Meg Stuart / Damaged goods, Arco Renz / Kobalt Works (i2) et Lisbeth Gruwez / Voetvolk, Hans Van den Broeck / Soit et Lisi Estaras / Les Ballets C de la B. Il a été professeur dans différentes écoles d'acteurs, de metteurs en scène et enseigne toujours au département de cinéma de Saint-Luc à Bruxelles.

Monique Barbaroux

Diplômée de l'Institut d'Etudes Politiques de Paris et licenciée en droit public, Monique Barbaroux intègre l'ENA (Ecole Nationale d'Administration) dans la promotion André Malraux. Elle entre ensuite au Ministère de la Culture pour prendre la direction du bureau de l'animation musicale et chorégraphique, puis celui des théâtres nationaux et centres dramatiques. Directrice générale de la Comédie Française de 1988 à 1993, elle dirige le Centre Georges Pompidou de 1994 à 1996, le Parc et la Grande Halle de la Villette de 1996 à 2000, puis occupe le poste de directrice générale adjointe du Centre National de la Cinématographie (CNC) de 2000 à 2005 avant de retrouver l'administration générale du Ministère de la Culture et de la Communication. Depuis 2007 elle est directrice générale du Centre National de la Danse. Elle est par ailleurs professeur associée en économie et esthétique du cinéma à l'Université de La Sorbonne Nouvelle (Paris III).

Fabrice Ramalingom

Après des études au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (CNDC de 1986 à 1988), Fabrice Ramalingom a été danseur-interprète auprès de chorégraphe comme Dominique Bagouet, Trisha Brown, Hervé Robbe et participé au CPAD d'Yvonne Rainer reconstitué par le Quatuor Knust (1988/96). Aujourd'hui, il continue de danser auprès de Benoit Lachambre, Yves-Noël Genod et Boris Charmatz. Il a été un des fondateurs des Carnets Bagouet en 1993 et un des membres actifs jusqu'en 2003. Il développe également des activités en tant que pédagogue auprès de différentes structures comme les Conservatoires Nationaux Supérieur, le CNDC d'Angers et certains Centres Chorégraphiques Nationaux ou compagnies professionnelles (Philippe Découfflé). En 2005, il est conseiller artistique pour la formation ex.e.r.ce du Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon, dirigé par Mathilde Monnier. En tant que chorégraphe, il a créé onze pièces au sein de la compagnie La Camionetta avec Hélène Cathala (1993-2006) et cinq depuis 2006, au sein de sa nouvelle structure de production nommée R.A.M.a. (<http://rama.asso.fr>).

Elsa Decaudin

Après une formation d'ingénieur en mécanique, spécialisée en mécanique des fluides, Elsa Decaudin s'intéresse au mouvement. Elle effectue un DEA en arts du spectacle au Brésil et y poursuit des recherches sur les danses folkloriques du Nordeste. Installée à Montpellier depuis 2003, elle crée sa compagnie PulX avec Bastien Defives, photographe et Jean-Philippe Lambert, musicien électro-acousticien et créateur de lumière qui travaille régulièrement avec l'IRCAM. Avec eux, elle réalise des projets où l'image, la musique et la danse sont intimement liées notamment *Syntonie*, présenté à Uzès en 2008. Sélectionnée dans le cadre du projet européen LOOPING, elle réalise *Liki*, pièce pour laquelle elle a bénéficié du « regard extérieur » de Jutta Hell, chorégraphe allemande.