

## De la dramaturgie du corps en danse

Guy Cools

---

Number 116 (3), 2005

Mettre en scène aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24810ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Cools, G. (2005). De la dramaturgie du corps en danse. *Jeu*, (116), 89–95.

# De la dramaturgie du corps en danse

**D**ans un essai écrit à l'occasion du centenaire de la naissance de Brecht pour la revue de théâtre flamande *Etcetera*, j'affirmais entre autres ma conviction profonde que, alors que le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle était encore régi par les « monstres sacrés » que sont les comédiens et celui du XX<sup>e</sup> par les « gourous » que sont les metteurs en scène, celui du XXI<sup>e</sup> siècle s'avérerait l'ère d'un processus collectif guidé (plutôt que dirigé) par les dramaturges. De plus, même si les formes dominantes précédentes allaient continuer de coexister et peut-être même de prévaloir dans certains champs artistiques (par exemple, le vedettariat à l'opéra et au cinéma), c'est ce mode de création qui serait à l'avant-garde du champ de la danse contemporaine et en constituerait le terrain propice à la recherche et au développement. Dans son étude sociologique *The Wisdom of Crowds*, James Surowiecki démontre comment, dans divers champs du comportement humain (sociologie, économie, politique...), un groupe est toujours plus brillant que son plus brillant élément. Je crois par expérience qu'il en est également ainsi du processus créatif. Le potentiel créatif d'un groupe est toujours supérieur à celui de chacun de ses membres. D'où, aussi, ma passion pour les arts de la scène, dont le processus est toujours collectif.

## Histoire d'une profession

La profession de dramaturge est relativement jeune. En Belgique, par exemple, ce n'est qu'en 1968 qu'un premier dramaturge fut reconnu et salarié officiellement. Dans le théâtre d'auteur, le rôle du dramaturge continue d'être connexe au texte. Dans son acception la plus stricte (celle qui perdure dans le contexte anglo-américain), le dramaturge supplée simplement à l'auteur : soit il écrit un texte original, soit il récrit ou traduit des textes existants aux fins d'une nouvelle production, comme un scénariste récrit un roman ou une pièce pour le cinéma ou la télévision.

Selon le modèle européen continental (en particulier dans le théâtre allemand), ce rôle a été étendu à celui de « partenaire conceptuel » du metteur en scène. Le dramaturge est le théoricien critique qui aide le metteur en scène à trouver, parmi le nombre infini de lectures possibles d'un texte, sa propre lecture, qui est toujours une traduction ou une actualisation vers l'ici et le maintenant de l'œuvre. On préétablit souvent le concept de cette nouvelle lecture. La période des répétitions est alors consacrée à la recherche de signes théâtraux appropriés à ce concept, qui demeure *a priori* et *a posteriori* la pierre de touche de tout « sens ».

Comme l'explique Jean-Marc Adolphe, « il en va tout autrement dans la tradition germanique, où le *dramaturg* est une sorte de gardien du temple. C'est un intendant du sens, il veille au respect du texte, à la "véracité" de la mise en scène<sup>1</sup>. » Cette approche, qui demeure souvent très rationnelle et intellectuelle, et qui est guidée par « la part plus masculine de la tête », constitue encore une pratique dominante au sein d'une grande partie du théâtre d'auteur européen.

Pour ma part, je privilégie une troisième approche, qui trouve son origine dans les développements survenus en théâtre et en danse belges flamands à partir des années 80. Marianne Van Kerkhoven, qui a collaboré à toutes les productions en danse de Anne Teresa De Keersmaeker, de 1985 à 1990, en a été l'une des personnalités marquantes et la porte-parole. Elle a pris position contre la tradition allemande :

La sorte de dramaturgie qui m'est familière n'a rien à voir avec « la dramaturgie de concept » qui depuis Brecht est très en vogue dans le théâtre allemand. [...] La sorte de dramaturgie avec laquelle je me sens liée, et que j'ai essayé d'appliquer tant dans le théâtre que dans la danse, a un caractère de « processus » : on choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, images de film, objets, idées, etc.) ; le « matériel humain » (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important ; la personnalité des *performers* est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux ; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent ; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie ; cette structure finale n'est pas connue dès le début<sup>2</sup>.

Cette approche, plus « intuitive et féminine », tente d'être patiente et de suivre ce qui se produit au cours du processus de répétition et en découle, plutôt que de le prédéterminer ou de le devancer. Elle s'applique particulièrement bien à la danse où il n'y a généralement pas de texte préexistant et où le « texte » du spectacle s'écrit avec et sur les corps des danseurs. Dans ce « processus », le dramaturge a pour rôle à la fois de stimuler l'intuition créative souvent inconsciente des corps et d'aider le chorégraphe à structurer cette intuition selon sa logique propre.

### Une question d'articulation

Même si, à l'origine, la notion de dramaturgie était liée à l'écriture ou à l'interprétation scénique des textes théâtraux, sa pratique s'est beaucoup développée jusqu'à

1. Jean-Marc Adolphe, « La dramaturgie est un exercice de circulation », dans *Nouvelles de danse*, n° 31, Bruxelles, 1997, p. 32.

2. Marianne Van Kerkhoven, « Le processus dramaturgique », dans *Nouvelles de danse*, op. cit., p. 20-21.





aujourd'hui. La dramaturgie actuelle se définit, dans son sens le plus large, comme une aide apportée à l'artiste pour qu'il puisse mieux trouver et développer sa propre « langue », et mieux l'articuler. Cela, tant avant le travail de création en studio (puisqu'le dramaturge incitera l'artiste à définir plus clairement ses objectifs de travail) que pendant la création de l'œuvre (le dramaturge suscitera et stimulera des échanges et dialogues avec les collaborateurs artistiques). Le dramaturge travaillera même à l'articulation de la pensée de l'artiste après la présentation de l'œuvre, lorsqu'il s'adressera au public ou aux médias.

Ainsi définie, la dramaturgie peut être appliquée à toutes les disciplines. Cela implique aussi que chaque artiste et même chaque nouvelle création aient besoin d'une forme de dramaturgie unique et spécifique à leurs besoins.

Le lien originel avec la langue reste significatif dans le sens où chaque œuvre d'art utilise une langue spécifique et a toujours comme but d'établir un certain niveau de communication avec son récepteur. Par le fait même, dans ma réflexion sur la notion de dramaturgie, je continuerai à utiliser comme points de référence des modèles linguistiques et certaines méthodologies de traduction. Dans mon essai intitulé *Dance: A Translating Art*, j'ai défini la « traduction » interdisciplinaire comme le processus primordial de tout acte créateur dans lequel une ou des sources d'inspiration (par exemple, une autre œuvre d'art, un autre corps...) sont traduites dans la langue, la culture et l'univers de l'artiste ou du traducteur. Dans la foulée des idées de Walter Benjamin et de Jacques Derrida, je crois que la fonction de la traduction ou la tâche du traducteur n'est pas tant d'être fidèle à la source d'origine que d'introduire dans la langue d'arrivée de nouveaux éléments inconnus et, ainsi, de la renouveler.

Voici certaines des questions de base que je pose aux chorégraphes que j'accompagne :

1. Quelles sont les qualités ou composantes de vos sources qui vous attirent le plus ? Pourquoi ?
2. Comment souhaitez-vous développer votre propre langage ?
3. Voyez-vous des façons de lier les points 1 et 2 et de développer votre propre langage en y « traduisant » certaines des qualités de vos sources ?

Ce processus de traduction interdisciplinaire requiert une approche à la fois inventive et intuitive, puisqu'il n'existe aucune correspondance univoque (même entre deux langues naturelles). La danse se traduit avec le corps et vers lui. En cela, elle a le pouvoir d'« incorporer » littéralement la connaissance et les concepts d'autres disciplines artistiques et d'autres champs d'intérêt humain.

### Une question de structure

L'une des principales tâches du dramaturge dans l'accompagnement d'un chorégraphe ou d'un autre artiste consiste à l'aider à déterminer la structure sous-jacente à la représentation. Là encore, les concepts linguistiques de « structure profonde » et de « structure de surface » sont utiles à une meilleure compréhension de la notion de structure en arts de la scène. En linguistique, la structure profonde explique les principes de base sous-jacents communs à une ou plusieurs langues. Par exemple, dans la plupart des langues européennes, chaque phrase est composée d'un sujet qui

accomplit une action en relation avec un certain nombre d'objets. Quant à la structure de surface, elle correspond à la façon dont ces principes sous-jacents sont effectivement utilisés et exprimés par la parole dans la vie quotidienne. Dans la structure de surface, le contexte dans lequel l'« acte » de langage a lieu s'avère très important : qui parle à qui (quelle est leur relation ? comment se sentent-ils ?...) ? ; où et quand la parole est-elle prise ? L'acte de langage s'accompagne aussi d'autres informations, comme les expressions du visage, les gestes, l'intonation de la voix... qui peuvent nous aider à mieux saisir ou alors nous embrouiller, parce qu'exprimant autre chose que ce que nous entendons.

Des parallèles évidents s'établissent dès lors que nous traduisons cette théorie linguistique dans la représentation. La structure profonde équivaut à ce que nous découvrons au cours du processus de recherche et de répétition, et qui devient au bout du compte la structure de la production même, nous permettant de la répéter aussi souvent qu'il le faut dans diverses conditions de temps et d'espace. La structure de surface s'avère, elle, la représentation même, toujours unique, dont les conditions particulières du moment – espace, temps, rapport au public... – influencent, traduisent et animent la structure profonde. La structure de surface, moment réel d'échange en direct entre artistes et public, est prééminente en représentation. Néanmoins, plus la structure profonde est forte, plus elle permet de liberté à l'intérieur de la structure de surface. C'est un principe simple, bien connu de tout bon improvisateur en musique ou en danse.

Comme je l'ai expliqué, j'appartiens à une école ou une génération de dramaturges qui croient qu'il est impossible de prédéterminer une structure et que c'est par le processus d'essai et d'erreur en répétition qu'est découverte la structure, émergeant de façon organique du matériau spécifique à la recherche en question, à la chimie unique d'un groupe d'artistes. De fait, structurer la représentation contemporaine s'apparente à l'assemblage des pièces d'un casse-tête, comme le note Marianne Van Kerkhoven : « Aujourd'hui, la dramaturgie consiste notamment à déplacer les pièces d'un puzzle, à apprendre à manier la complexité. Ce maniement de la complexité demande un investissement de tous les sens et, par-dessus tout, une grande confiance dans les voies de l'intuition<sup>3</sup>. »

Enfin, la notion de structure s'apparente étroitement au rythme d'un spectacle. En ce sens, dans l'histoire de la danse, les compositeurs se sont souvent avérés en quelque sorte des dramaturges, comme en témoigne la collaboration bien documentée entre Cunningham et Cage.

### Une question de regard

La citation de Marianne Van Kerkhoven qui précède est tirée d'un texte dont le titre est représentatif du travail du dramaturge : « Voir sans le crayon dans la main ». Une présence silencieuse en tant que témoin, voilà ce que le dramaturge peut offrir de plus précieux durant la période de répétition. Dans l'un des plus brillants essais écrits sur le rôle de dramaturge, Eda Cufer, dramaturge slovène, retrace sa passion du théâtre

3. « Voir sans le crayon dans la main », dans *Theaterschrift*, n° 5-6, Bruxelles, 1994, p. 147.



jusqu'aux rituels de la ferme, tels l'abattage d'un porc et la coupe d'un arbre, dont elle fut témoin durant son enfance.

Durant tout processus de répétition, le chorégraphe et les danseurs entretiennent un dialogue dont la dialectique actif/passif entre émetteur et récepteur bascule sans cesse. Le dramaturge reste consciemment à l'extérieur de ce dialogue. Il se contente d'observer et d'agir comme témoin, et, ce faisant, influence déjà l'interaction. Le regard n'est jamais innocent. Il charge son objet de l'énergie de son intensité et de sa concentration. C'est comme lorsque vous regardez un étranger dans la rue ou dans l'autobus et qu'il se retourne, conscient d'être regardé. L'observation silencieuse du dramaturge engendre une prise de conscience du chorégraphe et des danseurs qui influence souvent leur niveau d'« articulation ». Le dramaturge doit donc apprendre à être patient, à observer sans interagir, à promener son regard de l'un à l'autre, à moduler l'intensité de sa présence physique (de la quasi-invisibilité jusqu'à l'intrusion concrète).

*Play it again*, chorégraphie de Danièle Desnoyers (le Carré des Lombes) pour laquelle Guy Cools a agi comme dramaturge. Après sa création à Bruges en septembre 2005, elle sera présentée à l'Agora de la danse à l'automne. Sur la photo: AnneBruce Falconer. Photo: Luc Sénécal.



Le rôle passif du dramaturge lui confère aussi, à un second niveau, une vue d'ensemble, une métaperspective, puisqu'il voit des choses qui dépassent le matériau de la création, notamment la façon dont les divers membres d'un groupe s'entendent et interagissent les uns avec les autres.

Le dramaturge incarne aussi le point de vue de tout futur spectateur, rappelant au chorégraphe et aux danseurs que leurs actes n'ont de sens que s'ils sont interprétés pour le spectateur et que celui-ci les comprend.

Le rôle de témoin devient de plus en plus actif dans les pratiques dramaturgiques récentes. Parce qu'elle peut être aussi signifiante ou énergique que tout mouvement, la distance entre l'œil du dramaturge et le corps du danseur peut diminuer, voire complètement disparaître, si le dramaturge intervient dans la représentation et y participe, ou si le danseur devient lui-même observateur, non seulement de ses partenaires, mais de lui-même, établissant ainsi une distance signifiante entre lui-même et son rôle (mécanisme classique du théâtre contemporain depuis Brecht). Selon ma propre expérience, ce phénomène se produit surtout lorsqu'on travaille à un projet en solo dans lequel les rôles de chorégraphe et d'interprète coïncident souvent. Plutôt que de me cantonner dans les rôles d'observateur et d'observé, je préfère recréer, traduire ce que j'ai vu, parce que je crois que même mon corps non entraîné et non articulé transmettra plus d'information que je ne le pourrais verbalement. Dans *Repeating Distance*, dialogue improvisé avec le chorégraphe et interprète

Lin Snelling, l'inversion des positions d'observateur et d'artiste s'est même avérée le principe premier de la représentation.

### Une question d'éthique plutôt que d'esthétique

Nous appartenons à une génération privilégiée. La démocratisation continue et le processus de globalisation éliminent tous les systèmes de valeurs traditionnels ainsi que la hiérarchie entre art mineur et art majeur et entre les divers modes esthétiques ou formes déterminées d'expression culturelle. Même si la menace d'un retour au conservatisme est toujours présente et que le point de vue occidental domine encore trop, pour des raisons politiques et économiques, je demeure vraiment persuadé que cette évolution ne peut plus être arrêtée ni renversée. En cela, le chorégraphe contemporain peut élaborer son propre langage en rapport avec tout langage existant en danse, dans sa forme pure ou dans quelque assemblage éclectique que ce soit. L'endroit où l'artiste se situe dans sa discipline dépend essentiellement de sa propre définition de soi.

Par ailleurs, le rôle de l'artiste et de son œuvre dans un contexte social plus vaste est soumis à un questionnement plus critique, tant de la part de la communauté artistique même qu'au sein d'un débat public plus large. Les questions d'ordre éthique semblent maintenant prévaloir sur les questions d'ordre esthétique : où est-ce que je me situe en tant qu'artiste dans un débat économique, politique et social plus large ? Compte tenu du fait que la production et la diffusion de l'art font partie d'un système économique, quel degré d'exploitation et quels compromis suis-je prêt à accepter en faveur de ce système ? Plus spécifiquement en ce qui a trait aux arts de la scène et à la danse : à quel point est-ce que je respecte et reconnais l'influence de mes collaborateurs artistiques ? À quel point est-ce que je respecte et reconnais le « corps » de mes interprètes ?

Ces questions revêtent graduellement plus d'importance dans ma pensée et dans ma pratique, et orientent de plus en plus mes choix professionnels : par exemple, je préfère travailler avec les artistes qui sont fondamentalement généreux envers leurs collaborateurs et leur environnement de travail ; du point de vue de l'apprentissage, je considère l'échec plus intéressant que le succès ; et je ne crois

*Bâche*, chorégraphie de Koen Augustijnen (les Ballets C. de la B., 2004) pour laquelle Guy Cools a agi comme dramaturge. Photo : Chris Van der Burght.



pas en la tension psychologique ou en l'abus physique en tant qu'éventuels principes créatifs.

### **(Ré)adopter une attitude**

En décembre 2004, j'ai donné à Circuit Est, avec la répétitrice Ginelle Chagnon, un atelier sur ces notions de dramaturgie appliquées à la danse. Cet atelier s'adressait aux chorégraphes Estelle Clareton, Danièle Desnoyers, Emmanuel Jouthe, Manon Oigny, Dominique Porte et Lin Snelling. Outre l'amitié et le respect professionnel que j'ai pour elle, la raison principale pour laquelle j'ai demandé à Ginelle Chagnon de codiriger cet atelier était ma conviction que la profession de répétitrice s'approche à plusieurs égards de celle de dramaturge.

Durant cet atelier, le matin, les chorégraphes et leurs interprètes travaillaient ensemble à des propositions que ma collègue et moi leur faisons. Ces propositions impliquaient, entre autres, un travail sur le regard et la traduction interdisciplinaire tels que décrits plus haut. L'après-midi, chacun travaillait avec son équipe à ses propres sujets : soit un travail de recherche, soit une étape de répétition de sa prochaine création.

Si ces six chorégraphes sont représentatifs de l'état de la danse à Montréal et au Québec, j'ai par ailleurs découvert chez eux, outre l'unicité de leur démarche, un désir commun de se renouveler ; de trouver à nouveau plus de liberté à l'intérieur de la rigueur de leur propre langage chorégraphique ; de donner plus de place à l'identité et à l'individualité de leurs interprètes, sans perdre leur propre signature chorégraphique ; d'explorer des modèles et méthodes de création plus collectifs où les interprètes deviennent de vrais cocréateurs de l'univers chorégraphique ; de redécouvrir et de réinvestir le corps réel du danseur, dans ses actions concrètes, sans perdre la virtuosité du corps dansant.

La dramaturgie du corps, telle que décrite dans cet article, n'est qu'une voie possible d'accompagnement de cette exploration. Ce n'est pas une théorie ni une méthodologie définie. C'est avant tout, pour paraphraser le dramaturge français Bernard Dort, une pratique et une conscience. Sa finalité, s'il y en a une, n'est que de développer une attitude plus approfondie envers l'énergie du corps dansant, envers la dynamique sociale d'un processus de création, envers l'acte festif de se (re)présenter devant un public et envers le rôle de l'art et de la danse dans notre société... **J**

Traduit de l'anglais par **Marie-France Bruyère**

---

*Guy Cools* travaille dans le milieu de la danse flamande depuis les années 80 en tant que critique de danse et directeur du Centre des Arts Vooruit à Gand. Il a œuvré comme dramaturge auprès de plusieurs chorégraphes tels Koen Augustijnen, Sidi Larbi Cherkaoui (les Ballets C. de la B.), Akram Khan, Sara Wookey, Danièle Desnoyers et plusieurs autres. Il habite à Montréal depuis 2004, où il est conseiller artistique et dramaturge.