

Dramaturgie d'un lieu de recherche et de création

Entretien avec Mylène Lauzon

Texte paru dans *Incorporer, Dramaturgiess en danse contemporaine*, sous la direction d'Anne-Laure Sahy, MetisPresse, Genève, 2025.

ANNE-LAURE

Dans *Polyphonies. Des dramaturges à La Bellone*¹ publié fin 2021, tu disais adopter dans ta direction artistique une « approche polyphonique [...] complètement imprégnée d'une posture de dramaturge ». À quels niveaux et selon quels principes actifs se manifeste-t-elle ?

MYLÈNE

On trouve en effet différents champs d'activation de cette polyphonie à La Bellone. Ce pourrait être l'endroit d'un militantisme qui vient s'immiscer (ou que je laisse s'immiscer) à peu près partout. Plusieurs voix contre la voix unique, les postures d'autorité, de privilège ou de savoirs hégémoniques. Je pense qu'on peut parler, à la base, d'une position antipatriarcale. On a touxtes grandi avec ça. Il y avait toujours quelqu'un autour de la table qui détenait le fameux savoir. Il ressemblait d'ailleurs à celui assis à la table d'à côté: un (grand) homme à la voix grave, souvent blanc et hétéro, et trop souvent riche. Or le groupe ne devient intéressant que lorsqu'il n'y a pas de centre, qu'on peut entendre plusieurs voix, en passant dans un registre plus tendre et rigoureux, dans un registre de circulation et d'échanges consentis.

¹ Voir GODART & LAUZON (2021).

ANNE-LAURE

Comment cela se joue d'un point de vue curatorial?

MYLÈNE

Aussitôt qu'on parle de programmation, de curating d'événements particuliers, cela se manifeste clairement car je n'en conçois aucune seule, m'entoure de différentes personnes et, le plus souvent possible, qui ne me ressemblent pas. Au début, je travaillais avec des gens qui me ressemblaient davantage, mais plus j'avance, plus je conçois l'impérative nécessité de l'intergénérationnel, des diversités de provenances et de pratiques lorsqu'on se retrouve autour d'une table pour prendre des décisions qui engagent de l'argent public et des publics.

Cela se traduit aussi par le fait qu'on ne travaille pas avec une thématique déterminée sur une année. Je ne vais pas prétendre être celle qui saurait à quoi les artistes doivent être attentif·ves·x. On sait par exemple combien il est important de considérer l'écologie dans nos façons de faire des spectacles, mais je ne vais pas exiger des artistes qu'ils s'emparent de ce sujet s'ils veulent bénéficier des ressources de La Bellone. On va plutôt voir quelles questions ils se posent et c'est à partir de là qu'on va écrire la programmation et organiser les temps de réflexion ou les conférences qui sont liées à leurs propres préoccupations. Finalement, la saison est tout aussi diversifiée que les différents projets artistiques et artistes qui la font. En ce sens, la programmation est elle aussi polyphonique et non patriarcale.

Il y a l'exemple encore, plus micro et moins visible, des cycles de séminaires de dramaturgie de La Bellone.

Au départ, on les organisait en duo, Camille Louis et moi. Après deux ans, j'ai ressenti un malaise parce que je me disais qu'on

était en train de créer une voix unique, une sorte d'école, dans la mesure où seule Camille assumait la conduite des séminaires. Alors on a commencé à organiser des cycles avec des modules respectivement pris en charge par un·ex intervenant·ex différent·ex à chaque session. Encore une fois pour donner à entendre un maximum de réalités et de pratiques, pour que les savoirs transmis soient multiples.

ANNE-LAURE

La polyphonie comme outil de dramaturgie...

MYLÈNE

Oui. Si je considère une pratique de dramaturgie à l'intérieur de mon travail à La Bellone, dans sa conception, dans sa direction même, je pense que c'est là qu'elle se situe. Veiller et accorder de l'attention aux types de temporalités et d'expériences qu'on crée, à leur contexte et à leurs conditions. Il nous faut disposer d'une perspective et d'une lecture de ces expériences pour les situer, leur donner la signification, la dimension poétique ou politique dont elles ont besoin. Mon boulot c'est de dialoguer et d'agencer, d'écrire une histoire commune finalement où toutes les personnes qui participent se retrouvent concernées.

ANNE-LAURE

Tu décrivais également votre vigilance à « être toujours en mouvement entre l'agir et la réflexion, entre la pratique et le discours » car « il est crucial de ne pas juste parler, mais aussi de faire ». Justement, de quelle manière s'implémente ce postulat?

MYLÈNE

Il y a de l'attention sur les imaginaires créés, les actions, les gestes, sur ce qui est fait, une interprétation, une compréhension, une analyse des choses. Tout est très ancré. Très empirique. On n'est pas en train de créer du discours, il n'y a personne ici qui crée du discours. On est dans

l'agir, on fait des aller-retours entre les retours sur expériences et les actions et gestes conséquents. On dit ce qu'on fait, on fait ce que l'on dit, et ça avance, ça bouge, ça évolue ainsi.

Il s'agit aussi d'être à l'écoute de notre corps ou des corps, de sortir de la rationalité. Il y a un savoir du corps, une intelligence et une pratique corporelle qui a voix au chapitre, qu'on doit inviter dans la grande conversation. On manquerait une large compréhension du réel si on n'accordait pas d'attention aux différents savoirs, aux différentes façons d'appréhender nos expériences.

ANNE-LAURE

Un savoir qui vient aussi de la pratique corporelle, une espèce d'épistémique incarnée?

MYLÈNE

Oui, c'est ça. Il doit avoir sa place. Si par exemple on fait des retours à un ex artiste puis on organise une conférence autour de son sujet, il peut être intéressant de se mettre en état, de voir aussi ce que le corps a à dire à ce propos. On peut faire intervenir des pratiques somatiques X ou Y pour observer où se loge la question abordée dans nos corps. Dans les pratiques chorégraphiques ou chez les danseuseuses, on est bien sûr plus proche de ça. Il est important à mon sens de le considérer dès lors qu'on est responsable d'une collectivité, d'un groupe, d'un public. Cela s'incarne dans la manière dont on partage différentes formes d'intelligence. On veille à ce que ce ne soit pas toujours les mêmes personnes qui parlent tout le temps et qu'on ne baigne pas toujours dans les mêmes savoirs, les mêmes langages. Cette question de «qui peut parler?» revient, et à laquelle s'ajoute celle de «comment on écoute?» D'ailleurs, c'est à la base du travail de dramaturge.

ANNE-LAURE

Comment choisit-on et réunit-on des gens pour incorporer cette diversité de parcours, de langages, de savoirs, si favorable à l'intelligence collective?

MYLÈNE

Cela dépend. On peut être proactive et réactive. Mais je crois qu'il nous faudra pendant quelque temps encore être proactive avant tout car on sait que ce sont toujours et encore les mêmes personnes privilégiées qui répondent aux appels publics.

Je prendrai pour exemple celui du groupe de critique La Salve². À l'origine, j'ai identifié et invité des gens à faire partie du projet.

Ensemble, on s'est demandé quelle critique on avait envie de pratiquer, comment et pourquoi la pratiquer, à qui elle s'adresserait, qui la lirait, qui s'y intéresserait, etc. D'emblée, ce groupe a été constitué de personnes d'âges divers - une vingtaine d'années séparent les plus jeunes des plus âgé-es. Il réunit deux critiques professionnel·les et six autres qui ne le sont pas, des gens aux parcours, pratiques et provenances très différentes. Il y a quelqu'un qui n'a jamais travaillé en dehors de la scène, quelqu'un qui va voir des spectacles très rarement et s'intéresse vraiment à d'autres choses. Le seul dénominateur commun, c'est l'écriture. Une pratique d'écriture. Pour moi, à partir du moment où une personne est attentive à la façon dont l'écriture agit sur la pensée, dont on pense dans l'écriture, elle peut forcément faire un retour sur une expérience esthétique.

ANNE-LAURE

Le groupe permet d'éviter la critique binaire en mode « je n'ai pas

² Extrait de présentation sur <https://www.bellone.be/salve/page-projet.html> :

« La Salve se prête moins à un exercice de style qu'à une rencontre-ovni entre des praticien·nes des arts de la scène, des auteurices, des lecteurices, des spectateurices. Pour faire échos, confrontations, ouvertures, courbures de lignes. Proposer un dialogue, créer de la relation à plus que deux, "faire se parler" une œuvre et ce avec quoi on la voit résonner (dans son esthétique, son cœur, sa vie ou ailleurs). Pas forcément pour "donner envie de voir", encore moins pour évaluer "un degré de réussite" depuis un autre degré de compétence, de branchitude, d'érudition ou quoi ou qu'est-ce. Mais pour tenter une relance, un geste de réciprocité à la hauteur des engagements des créateurices, en prenant nous aussi des risques. Sans s'économiser pour autant la question du désaccord, du désamour, de l'incompréhension, bref des émotions dites négatives. Sans s'épargner la sincérité d'un rapport affectif à l'écriture. »

aimé/j'ai aimé », rarement constructive si elle n'entre pas en dialogue. Ce dispositif critique autorise la polyphonie et la polysémie.

MYLÈNE

Exactement. Une fois ces gens regroupés, j'ai proposé la lecture d'un texte de Irit Rogoff qui s'intitule *From Criticism to Critique to Criticality* (2003) pour commencer à réfléchir ensemble. Ce que nous pratiquons en fait, c'est la criticalité. J'ai par ailleurs proposé à Aïnhua Jean-Calmettes, qui travaillait pour la revue *Mouvement*, de faire partie du processus. Finalement, elle est devenue la critique du groupe de critiques.

Encore une fois, en termes de polyphonie, c'est très beau car on écrit chacun·ex un texte sur le même spectacle. Là, tu vois en quoi l'œuvre est agissante sur une microsociété de façons très claires. C'est une façon aussi de démontrer que toute personne qui fait une expérience esthétique est absolument légitime pour exprimer un retour à son propos. C'est ce que la criticalité exige. Il ne s'agit pas d'évaluer l'œuvre ou de la remettre dans un contexte historique. On n'est pas du tout dans cette dynamique-là. Il s'agit plutôt de porter attention à ce à quoi elle a donné à rêver ou à penser. En ce sens, on vient réaffirmer le rôle central de l'art, au cœur de la cité. On réagit toutes. Tout le monde pourrait parler de la même scène ou du même costume, cela sera toujours singulier, une polyphonie de singularités. Ce que je trouve magnifique, c'est que cela te donne accès à l'œuvre avec plusieurs éclairages.

ANNE-LAURE

Le dispositif sous-tend-il une conversation entre toutes ces personnes, une mise en commun des textes?

MYLÈNE

Dans la méthode de travail, on se met en binômes. On va s'éditer à deux pour que le texte atteigne son potentiel maximal. Ce n'est donc pas de la mise en commun, ni de la réflexion sur la pièce ensemble,

mais plutôt de l'édition en binômes - qui changent d'ailleurs à chaque Salve. En somme, on a quelqu'un.ex en face qui va nous lire et nous faire des retours. C'est toujours circulaire, en dialogue.

ANNE-LAURE

La criticalité, c'est alors quelque chose qui ne se fige jamais, de super évolutif, en mouvement perpétuel. Elle se distingue à ce titre de la « critique » et du « criticism », aux modalités nettement plus fermées.

MYLÈNE

Oui. Criticism relève justement du « j'aime/j'aime pas », « c'était bon/c'était pas bon ». C'est très opiniâtre, c'est ton goût du jour, c'est flavour. C'est souvent comme ton humeur, « ça manquait de lumière... ». La notion de critique amène à la dimension académique et savante du critique. Et là je dis « du » à escient. C'est le monsieur avec son foulard qui a énormément de pouvoir et qui ne parle à personne. Quand il arrive en salle, tout le monde tremble. Le lendemain, son opinion sort dans la presse et va influencer la réception publique et la vente de billets. L'impact de son jugement sur la suite de la création sera énorme. Le pouvoir qui a été donné à ces gens est colossal et ne doit plus exister.

La criticalité n'a rien à voir, elle est tendre et pas moins rigoureuse, presque un cadeau. Les textes sont écrits en direction d'un tout public et fournissent dans un même temps un retour à l'artiste. C'est aussi assez joli: avoir six à huit personnes qui font des retours sur une pièce, c'est rare. Je pense que la façon de concevoir le projet de La Salve ne vient pas d'un endroit de critique, mais d'un endroit de dramaturge.

ANNE-LAURE

Et toi, tu y participes également ?

MYLÈNE

J'ai écrit une fois, puis j'ai arrêté de le faire parce que mon statut m'empêche d'être libre dans l'écriture. J'anime donc plutôt le groupe

depuis le début. Et même si l'on y pratique la criticalité, on a choisi de dire, de communiquer, qu'on faisait de la critique. Pour militer à l'intérieur de l'institution, pour révolutionner ou au moins déplacer « LA critique ».

ANNE-LAURE

Et là, on retrouve les trois générations, les trois traditions de pratiques dramaturgiques, française, allemande et flamande. Et cette dernière se rapprocherait de la criticalité. L'approche consistant à faire des retours à plusieurs voix intervient aussi bien au niveau d'un processus en cours ou d'un spectacle en représentation qu'à celui de la dynamique d'équipe. Peut-on dire qu'à La Bellone la criticalité se joue simultanément à tous ces niveaux?

MYLÈNE

C'est tout à fait cela. Finalement, tout se tresse ou s'entremêle joliment pour s'étendre à l'ensemble. Mon collègue à la production est super attentif à ces choses-là, il en est teinté, celui qui travaille sur les résidences et celle qui œuvre à l'accueil également. Quand on discute avec les artistes qui viennent en résidence, on pense à toutes ces dimensions, ces lieux d'attention, ensemble.

Ceci dit, on n'est pas des spécialistes des outils d'intelligence collective. Je pense qu'on est un groupe intelligent. On fonctionne tout de même en hiérarchie, avec une distribution d'autorités ciblée. Chacun ex assume sa responsabilité à son endroit. Avec une telle distribution de pouvoir-faire, la dynamique est forcément très circulaire et crée une interdépendance joyeuse. L'équipe a participé à un exercice assez drôle, mené par une dramaturge et une penseuse d'ailleurs et pas du tout avec des spécialistes de management, où chacun.ex devait définir les missions de La Bellone et ce dont on prenait soin. Tout le monde a pu évoquer son expérience avec cette maison à travers son travail et on a toutes identifié les mêmes valeurs à défendre. C'est ce qui fait groupe, une histoire commune racontée par plusieurs voix.

ANNE-LAURE

La dramaturgie du bosser-ensemble...

MYLÈNE

Cela revient à se demander ce qu'on (se) dit, quelle histoire on se raconte. Entendre un ex-collègue parler de ce qu'il fait et pourquoi, c'est comme écouter un·e ex-dramaturge ou un ex-artiste parler de sa pratique. C'est la même chose. Quelle est l'histoire commune? Comment plusieurs personnes s'en emparent pour la faire «sienne» ou se l'approprier? Et comment les autres vont l'entendre et l'écouter? Ces questions m'accompagnent dans ma responsabilité à la direction de La Bellone. Elles contribuent à préciser notre récit collectif et la direction que nous souhaitons suivre...

Bibliographie

GODART, Caroline & LAUZON, Mylène (2021), *Polyphonie. Des dramaturges à La Bellone*, Alternatives Théâtrales.

ROGOFF, Irit (2003), «From Criticism to Critique to Criticality »
[<https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>].