

alth.

CAROLINE GODART
FLORE HERMAN
MARIA KAKOGIANNI
MYLENE LAUZON
CAMILLE LOUIS
ALEXANDROS MISTRITIS
SANDRA NOETH
CAROLINE GODART
FLORE HERMAN
MARIA KAKOGIANNI
MYLENE LAUZON
CAMILLE LOUIS
ALEXANDROS MISTRITIS
SANDRA NOETH
CAROLINE GODART
FLORE HERMAN
MARIA KAKOGIANNI

Polyphonie
*Des dramaturges
à La Bellone*

Polyphonie
Des dramaturges à La Bellone

La dramaturgie, au sens de l'accompagnement sensible, intellectuel et esthétique d'un processus créatif, est une pratique encore souvent méconnue du grand public, mais de plus en plus courante et recherchée dans les scènes contemporaines francophones. Ce livre s'ancre dans une maison, La Bellone, lieu de création et de réflexion en arts de la scène à Bruxelles, pour donner la parole à des dramaturges qui y sont actif·ve·s. Ils et elles étudient les contours et les défis de leur travail, et proposent des manières singulières de penser la scène, le monde, l'institution et leur entrelacs.

Mylène Lauzon dirige La Bellone depuis 2015, et a fait de la dramaturgie un enjeu essentiel de son projet artistique ; Caroline Godart est membre du comité dramaturgique de La Bellone et codirectrice éditoriale d'Alternatives théâtrales. Ensemble, elles ont rassemblé ces textes, qui sont moins l'état des lieux d'un métier qu'une invitation à penser, agir et créer dramaturgiquement, c'est-à-dire en renonçant à la posture d'expertise et à la voix unique, pour lui préférer le mouvement, l'ouverture et la polyphonie.

Polyphonie :
des dramaturges
à La Bellone

Ouvrage coordonné par

Caroline Godart et Mylène Lauzon

Polyphonie

Des dramaturges à La Bellone

Polyphonie : des dramaturges à La Bellone
Ouvrage coordonné par Caroline Godart et Mylène Lauzon

Éditions Alternatives théâtrales
Collection alth. #3
ISBN D/2021/11209/3

alth. #3

Éditions Alternatives théâtrales
2021

- Dramaturgies protéiformes**
entretien avec Mylène Lauzon,
directrice de La Bellone
Caroline Godart page 7
- Ruptures & métamorphoses :**
résidences dramaturgiques à La Bellone
Maria Kakogianni page 17
- Nature, obscur : notes sur la dramaturgie**
Caroline Godart page 35
- S'interrompre : négociations dramaturgiques**
d'une éthique corporelle
Sandra Noeth page 53
- Pourquoi cette histoire ?**
Alexandros Mistriotis page 71
- Trace**
Flore Herman page 85
- La Bellone : que peut être**
une dramaturgie institutionnelle ?
Camille Louis page 99
- Dramaturges** page 121
- Allié·e·s** page 124

Dramaturgies protéiformes

Entretien avec Mylène Lauzon, directrice de La Bellone,
par Caroline Godart

Je retrouve Mylène Lauzon dans la cour intérieure de La Bellone¹, sous la figure frondeuse de la déesse romaine de la guerre qui orne la façade de la vieille maison, et qui suit les aventures dialogiques que nous évoquerons dans ces pages. Pour Mylène Lauzon, ce livre est le point d'orgue de six années de recherche, de pratique et d'expériences multiples autour de la dramaturgie, dont elle a fait un principe de création et de travail central dans l'institution qu'elle dirige. Quant à moi, qui suis dramaturge et codirectrice éditoriale d'Alternatives théâtrales, j'ai à cœur de mettre en lumière une pratique encore trop méconnue dans le monde francophone, mais dont je sais qu'elle permet d'ouvrir radicalement le champ de la pensée et du sensible au cours d'une création.

La dramaturgie dans ce livre est essentiellement conçue comme une pratique de dialogue et d'échange. Nous n'utilisons donc pas le terme « dramaturge » pour faire référence, comme c'est souvent le cas en français, à un·e auteur·rice de textes ou un·e metteur·euse en scène, mais plutôt à une personne qui accompagne un projet d'un point de vue sensible, esthétique et intellectuel.

1. Pour en savoir plus sur La Bellone, rendez-vous sur le site www.bellone.be. Les contenus des séminaires de dramaturgie, ainsi que les versions intégrales des textes de Caroline Godart et Flore Herman y sont repris sous l'onglet « Dramaturgie ».

^{CG} Pourquoi un livre conçu depuis La Bellone sur la dramaturgie aujourd’hui ?

^{ML} J’arrive au terme de mon premier mandat de direction, et je me prépare au second. Quand j’ai fait mon projet de candidature pour devenir directrice il y a six ans, j’avais pointé deux lignes de travail qu’il me semblait indispensable de développer au sein de la FWB (Fédération Wallonie-Bruxelles) : la dramaturgie et la critique. Ce sont là deux champs conséquents que je ne voulais pas mener de front. J’ai commencé par la dramaturgie, parce qu’en 2015, il y avait une très faible connaissance des pratiques dramaturgiques en FWB. Je voulais concevoir La Bellone comme un outil pour la communauté afin qu’à terme, une plus grande familiarité avec cette fonction se développe et que les dramaturges soient reconnu·e·s à la fois dans les processus de création et dans les institutions. Je me suis dit qu’il fallait utiliser les ressources disponibles pour mettre en place différents types de dialogues avec des dramaturges, et j’ai décliné ce projet en différents axes de travail. D’une part, les artistes qui viennent en résidence pour deux semaines passent toujours deux jours à travailler avec un·e dramaturge. Certain·e·s artistes savent déjà avec qui ils veulent travailler, et on propose aux autres un·e dramaturge dont on pressent des affinités avec le travail de l’artiste. Nous avons développé une base de données de dramaturges pour leur donner une visibilité, au même titre que les chorégraphes et les metteur·euse·s en scène. Mais si aujourd’hui nous avons une liste de noms de dramaturges qui peuvent se charger de faire ces entretiens, à la base, je ne travaillais qu’avec Camille Louis que j’ai tout de suite associée au projet : ensemble, on a expérimenté, elle était à la fois mon cobaye de dramaturgie et ma complice, on a éprouvé comment agissaient les propositions. En 2016, elle

a commencé à faire un cycle de séminaires de dramaturgie sur lesquels je reviendrai, et à partir de 2018, nous avons ouvert l’accompagnement des résidences et le cycle de séminaires en invitant d’autres dramaturges à venir collaborer à La Bellone. En outre, en 2019, j’ai mis en place une résidence de pratique, au cours de laquelle les dramaturges peuvent se concentrer sur une thématique liée à leur travail, comme dans les séminaires, mais avec un autre format : la réflexion se fait seul·e, car il s’agit de consolider sa singularité de praticien·ne par l’écrit.

^{CG} Oui, d’ailleurs j’ai eu le plaisir de participer à la première de ces résidences. Le texte que j’y ai produit, une réflexion sur ma pratique de dramaturge, est repris dans ce volume, tout comme celui que Flore Herman a écrit lors de la même résidence l’année suivante.

^{ML} Ce livre est une invitation faite à des dramaturges qui ont collaboré avec moi à La Bellone, soit en tant que conversant·e·s avec des artistes en résidence (comme Maria Kakogianni), intervenant·e·s dans les cycles de séminaires (Sandra Noeth et Alexandros Mistriotis), participant·e·s à la résidence de pratique dramaturgique (Flore Herman et moi, Caroline), et dramaturge d’institution (Camille Louis). C’est le bilan de six ans d’expérimentation avec différent·e·s dramaturges, de mise en commun de pratiques diverses. Je n’ai jamais eu pour but de faire de La Bellone une école ou un lieu qui proposerait une définition unique de la dramaturgie, mais plutôt de fonctionner dans une attention à la multiplicité des pratiques dramaturgiques. C’est pour cela que ce livre est nourri d’une approche polyphonique de la dramaturgie. La polyphonie est d’une très grande importance à La Bellone, non seulement en ce qui concerne

la dramaturgie, mais aussi les processus de création de l'institution en général, en allant de l'écriture de la programmation, à l'accueil des artistes, en passant par la place qu'occupe le lieu dans le quartier. En somme, il y a des résonnances et des valeurs communes dans les textes qui se déploient ici et dans l'institution.

CG Alors tu considères que ton travail est une forme de dramaturgie ?

ML Oui. La direction artistique est complètement imprégnée d'une posture de dramaturge : je mets beaucoup de soin à ce que je suis en train de raconter avec le projet que je mène. Ce qui compte pour moi, c'est ce à quoi on donne de l'attention et la manière dont on est à l'écoute, car l'écoute est une valeur politique. À La Bellone, on n'entend jamais une seule personne, il ne s'agit jamais que d'une voix, mais toujours de dialogues : par exemple, dans la conception des événements, le travail se fait toujours à plusieurs voix. En outre, on est très vigilant·e·s à être toujours en mouvement entre l'agir et la réflexion, entre la pratique et le discours. Il est crucial de ne pas juste parler, mais aussi de faire : quel geste pose-t-on concrètement ? Comment fait-on les choses ? La conception du lieu est donc une pratique dramaturgique en soi. C'est dans le dialogue et depuis une posture de dramaturge que j'ai conçu ce lieu et que je lui donne forme. Quelque chose est en train de se raconter à La Bellone aujourd'hui à travers les préoccupations des artistes, la visibilité et le contexte qu'on leur donne, et les liens que l'on crée entre différent·e·s sachant·e·s, qu'ils soient artistes, militant·e·s ou penseur·euse·s. Je m'aperçois en m'entendant que j'en parle comme d'un spectacle, et en fait, c'est exactement de cela qu'il s'agit ! J'aborde l'écriture du projet de La Bellone et de sa forme, à la fois au quotidien

et sur le long terme, comme une dramaturge qui aborderait la création d'un spectacle avec une artiste, sauf que pour moi il n'y a pas de première, il s'agit d'un effort de très longue haleine. Le premier chapitre du projet que je voulais mener à bien à La Bellone, la dramaturgie, est lancé. Dans les six prochaines années, on va aborder la critique. Ce qui compte pour ce volet, comme pour le précédent, c'est la conversation, l'écoute, d'être attentif·ve aux besoins énoncés par les artistes. Il est crucial d'éviter de tomber dans un modèle « top-down » dans lequel je déciderais seule de ce qu'il faut faire ; par exemple, je pourrais imposer un programme sur l'écologie parce que j'aurais la prétention de savoir mieux que les autres sur quoi il faut travailler aujourd'hui. Au contraire, je suis convaincue qu'il faut croiser les préoccupations des un·e·s et des autres, créer des contextes d'écoute et de dialogue qui permettent à chacun·e de renforcer ses propres pratiques dramaturgiques ou artistiques, et je l'espère plus tard critiques aussi. Pour moi, ce qui compte, c'est d'être au service d'un projet, de faire en sorte que nos gestes artistiques soient signifiants pour la communauté, et de créer des outils qui soient favorables à leur développement.

Ce livre, en fin de compte, c'est un petit reflet de toutes ces conversations, des différents types d'approches et de réflexions que nous menons sans arrêt à La Bellone depuis six ans et pour encore un petit moment j'espère.

CG Qu'est-ce que la dramaturgie pour toi ?

ML Je l'envisage comme une pratique intrinsèquement multiple, tout autant que la pratique artistique, et à la fois singulière à chaque pratiquant·e, car il n'y a pas deux façons identiques d'être artiste ou dramaturge. Pour moi, dans ma propre pratique ici à La Bellone, être directrice-dramaturge

consiste principalement à dialoguer avec les artistes ; donner de l'attention et du temps à ce qu'iels sont en train de tramer, à leur insu peut-être, et de la visibilité à ce qui est en train de se créer ; partager avec eux ma lecture de leur travail ; répondre à leurs questions, tout en sachant que je n'ai pas de réponse, mais qu'on peut ensemble tenter de formuler une réponse ; et enfin, créer de bonnes conditions pour qu'on puisse porter ensemble une ambition esthétique et des enjeux spécifiques de création. Pour moi il s'agit d'être garante d'un climat conversationnel, et c'est un engagement que je partage avec tout mon équipe et plus intensément et intimement avec ma complice à la programmation Emmanuelle Nizou.

CG Tu te démarques très fort de la figure de la dramaturge comme « garante du sens ».

ML Oui de fait, selon le cliché, le dramaturge contemporain est responsable de la cohérence du récit, de ce qui se raconte, c'est lui qui va s'assurer que ce qui est donné à voir est cohérent. En fait, c'est un non-sens, car le dramaturge n'écrit pas, il participe à une écriture au même titre que toutes les personnes qui participent au projet. Même les porteur·euse·s de projet ne peuvent pas être garant·e·s du sens. On attribue la responsabilité de la cohérence ou de l'efficacité narrative à la dramaturge, alors qu'en réalité tou·te·s les collaborateur·rice·s contribuent au sens qui est porté, qui est injecté, qui circule dans une œuvre. Rien que le fait qu'une comédienne va à chaque représentation donner une épaisseur de sens à un endroit différent de la pièce montre qu'une dramaturge ne peut pas maîtriser tout le sens d'une création. De la même manière, les jeux de lumière, de son, de scénographie vont participer à la création du sens. Par contre, en tant que dramaturge,

on peut relever qu'il y a telle et telle lectures possibles en fonction de ce qui est proposé à un moment donné. On doit être au plus proche de ce que les artistes veulent exprimer et s'interroger sur les bons moyens pour raconter ce que l'on veut raconter : le ton est-il juste ? Et quid de la vitesse, du rythme, du jeu, etc. ? Finalement, on va être dans le faire, plutôt que dans le sens de manière absolue, car on sait que le sens ne peut jamais être arrêté ni figé.

CG Dès lors, comment se transmettent les pratiques dramaturgiques à La Bellone ? Et plus spécifiquement, que sont les séminaires de dramaturgie ?

ML Plutôt que d'essayer de définir ce qu'est la dramaturgie, depuis 2016, nous nous attelons à cartographier les différentes pratiques de la dramaturgie. Chaque séminaire est pris en charge par un·e dramaturge qui vient mettre au travail un enjeu de sa propre pratique. Les séminaristes s'approprient cette problématique et l'utilisent pour avancer dans leur pratique singulière de la dramaturgie. Chaque cycle d'une année compte quatre dramaturges, et je m'assure que les dramaturges viennent de provenances diverses, tant dans le champ de la pratique que d'un point de vue géographique : Daniel Canty est québécois et est écrivain-dramaturge ; Roberto Fratini est italien et dramaturge d'œuvres participatives ; Sandra Noeth est allemande et se concentre sur la danse depuis des années ; Camille Louis, française, est entre autres dramaturge d'institution. Les participant·e·s (une douzaine) sont des dramaturges confirmé·e·s, tandis que d'autres ont des pratiques de regard extérieur, de collaborateur·rice·s artistiques, etc. Mon but est de croiser toutes ces personnes, sans hiérarchie. Cela permet d'affirmer des pratiques dramaturgiques en devenir et de consolider celles qui sont

déjà établies. Je voudrais qu'il y ait plus de pratiquant·e·s de la dramaturgie en FWB, créer une brigade de dramaturges solide et puissante.

CG Pourquoi une telle diversité géographique et linguistique, que l'on retrouve aussi dans le livre ?

ML Quand je suis arrivée à La Bellone en 2015, les dramaturges que j'avais identifié·e·s en FWB mettaient pour la plupart le texte au cœur de la pratique théâtrale. Jean-Marie Piemme est une exception notable ; sa pratique et sa pensée m'intéressent parce qu'il a une perspective plus large sur la dramaturgie comme pratique du dialogue. Mais à l'époque, une telle approche était minoritaire en FWB. Du côté flamand, la dramaturgie est très présente depuis les années 80, surtout dans le champ de la danse, grâce entre autres à Marianne van Kerkhoven. Comme il y avait très peu de praticien·ne·s dans le milieu francophone, je me suis tournée vers des dramaturges que j'avais croisé·e·s au cours de ma carrière et qui se trouvaient un peu partout en Europe et au-delà. Cela a permis aux dramaturges-séminaristes de se rencontrer et d'être mis·e·s au travail ensemble par des personnes venues d'ailleurs. C'est évidemment une approche qui déplace davantage que quand on reste dans l'entre-soi, et qui permet qu'émergent d'autres façons d'envisager sa pratique.

CG La prédilection pour le polyglottisme parmi les dramaturges m'intrigue. Toutes les personnes qui ont participé au livre parlent couramment plusieurs langues, trois des sept textes ont même été écrits en français par des non-francophones. Pour moi, il y a quelque chose dans le fait de pouvoir passer sans trop d'effort d'un mot à l'autre, dans une langue, puis dans une autre et encore une autre,

qui permet une souplesse d'esprit, une adaptation sans cesse renouvelée à différentes perspectives qui rejoint très naturellement la pratique de la dramaturgie.

ML Oui, et de plus la pratique de la dramaturgie implique de faire abstraction de sa propre langue pour entrer dans la langue de l'autre, comme quand on vit à l'étranger et que l'on se surprend à rêver dans l'autre langue. À ce moment-là, on se dit : cette langue est maintenant dans mon corps, je respire avec elle, et on remarque qu'on a soudain accès à tout un champ métaphorique qu'on ignorait avant et avec lequel on commence à se mouvoir et à penser. Il est utile de penser le travail de la dramaturge comme celui de la traductrice : pour bien traduire un texte, il faut s'abstraire de sa propre langue, de ses réflexes et goûts stylistiques, pour que l'autre langue descende dans notre corps, devienne peut-être même maternelle, le temps du travail. La pratique dramaturgique nécessite d'être conscient·e de ce déplacement temporaire, et en tant que sujets conscients, je crois en effet que les dramaturges bilingues, voire multilingues, ont déjà une avance sensible sur les autres. Je n'avais pas fait ce lien avant que tu ne me le fasses remarquer, mes choix de collaborateur·rice·s ne se sont jamais appuyés sur cet atout, celui de parler plusieurs langues, mais le fait qu'ils et elles ont ce point commun n'est en effet pas innocent. Merci de l'avoir pointé, Caroline...

Ruptures & métamorphoses :
résidences dramaturgiques à La Bellone

Maria Kakogianni

Comment créer un lien alors qu'il s'agit d'aborder la rupture ? Quelle pourrait être la qualité, la consistance, le rythme, l'accélération ou la patience d'un échange ? Quelle place donner aux mots, sans leur donner trop de place ? Cela nous est arrivé à toutes et à tous, le tourbillon des mots qui empêche d'agir, qui entrave quelque chose comme le *passage à l'acte*, que ce soit dans le dialogue intime avec soi-même ou dans d'interminables discussions à plusieurs pour prendre une décision ou établir une modalité d'action. Et puis, quand quelque chose comme *un acte* surgit, sa singularité est souvent en décalage avec nos intentions d'avant et nos attentes pour après. Pour accompagner une chorégraphe dans son nouveau projet, ces questions ne sont ni neutres ni anodines.

Je suis à La Bellone et j'attends Mercedes Dassy en sirotant mon café du matin avec quelques inquiétudes que je laisse gentiment se réveiller. Je ne connais rien de son nouveau projet, mis à part son titre qui m'intrigue : *RUUPTUUR*. Dans le cadre de sa résidence dramaturgique, j'ai accepté l'invitation de l'accompagner pour quelques séances de travail. Je n'ai pas de mode d'emploi, je ne la connais pas du tout en personne, et j'ai un petit aperçu de son travail précédent.

Parlons rupture alors. C'est quoi ton nouveau projet ? La seule certitude qui m'accompagne avec mon café et tout au long des journées qui vont suivre, c'est ce soupçon à garder près de moi : donner de la place aux mots sans

leur donner trop de place. Faire attention à la qualité, à la consistance, au rythme, à l'accélération ou à la patience de nos échanges. Est-ce qu'il y a des conversations qui dansent ? Qui tourbillonnent, s'arrêtent, se reprennent, se fatiguent, mais dansent ? Avec les questions et les troubles, sans précipiter les réponses.

La première fois que j'ai rencontré Mercedes, c'était à travers sa précédente pièce, *B4 summer*. Une amie et collaboratrice de La Bellone, Emmanuelle Nizou, me dit un jour, il y a presque deux ans maintenant : « Tu veux aller voir une pièce ? La danseuse-chorégraphe s'est inspirée de ton livre. » Bon, je me dis qu'elle est gentille et qu'elle exagère. Il s'agissait de *Printemps précaires des peuples*, un livre qui portait sur la séquence politique de l'occupation des places². À l'image du *printemps des peuples* en 1848 dont Marx avait théorisé la « défaite », j'avais cherché à questionner nos « lunettes théoriques » pour regarder cette nouvelle séquence. On ne voit que ce qu'on est habitué à voir, mais comment voir autrement ? Si nous étions devant une nouvelle séquence de mouvements populaires à grande échelle, cela nécessitait peut-être de bricoler de nouvelles lunettes, non pas pour corriger la vue, mais pour voir autrement, et réinterroger cette Révolution avec un grand R. Un jour viendra où nous allons y arriver, un jour viendra où le grand soir se réalisera, un jour viendra... mais le jour ne vient pas, ni le grand soir, et l'accumulation des désillusions s'accumule, comme la *mélancolie* devant ce qui a eu lieu, mais qui, malgré son intensité, cède sa place à l'épuisement et l'impuissance de l'action, la mélancolie de l'avant et la colère du sans lendemain.

2. Printemps arabe, Occupy Wall Street, Nuit debout, etc.

J'avoue qu'en allant voir *B4 summer*, je ne voyais absolument pas comment ce livre aurait pu inspirer un spectacle de danse. « Inspirer » était d'ailleurs un grand mot, à moins qu'on le pense simplement en termes de cycle de respiration, avec des inspirations et des expirations. Retour à La Bellone. Pendant nos journées de travail avec Mercedes, il y a un autre mot qui m'est venu, moins comme idée que comme une évidence sensible qui caractérise le travail de Mercedes : la métamorphose.

Dans *i-clit* — son précédent spectacle que j'ai pu regarder durant ces deux semaines de travail à La Bellone, grâce à une vidéo de captation de la pièce — comme dans *B4 summer*, il y a quelque chose dans le langage propre à Mercedes, ce langage fait de gestes et de rythmes, qui est agité et qui agite des métamorphoses. Métamorphoses multiples entre corps naturel et corps digital, métamorphoses mythologiques et futuristes, divines et caoutchouteuses en plastique ; métamorphoses entre le corps et son enveloppe ; entre la chair qui transpire ses viscères et le corps extatique qui se trouve *hors de lui-même*. Bernard l'ermité est un des premiers personnages à s'être invité dans nos échanges. Ce Bernard qui change de coquille, invente des carapaces, rentre dans l'une pour ensuite en essayer une autre, et qui ne trouve pas de « résolution » : être parfaitement bien dans sa peau et dans la bonne coquille, une fois pour toutes.

La danse de Mercedes, en tout cas ce que j'aperçois d'elle, donne corps à cette expérience : la métamorphose du corps lui-même pendant qu'il tente, essaie, expérimente, habite, abandonne ces différents logements que sont les coquilles, mais aussi les normes ou les images, les carapaces des mots et des concepts. Tiens celle-ci par exemple : « être une femme libérée ».

Mais parlons rupture alors, parlons *RUUPTUUR* !
C'est quoi ton nouveau projet ?

« *Qu'est-ce qui se passe quand tout appelle à rompre, et pourtant, on n'arrive pas à le faire ?* » C'est une des premières phrases qu'elle m'a dites, une des premières interrogations qu'elle a posées sur la table. Mon café était déjà fini. À peine avait-elle posé la question qu'elle l'a dépliée dans la perspective à la fois intime et politique qui la travaille. La double inquiétude ou l'inquiétude redoublée, le va-et-vient entre le paysage intime et la politique des grandes surfaces est quelque chose qu'on retrouve dans ses précédents travaux. Pour ce nouveau projet, il y aurait ce terrain précis : une relation toxique dans laquelle tout appelle à rompre et on n'arrive pas à le faire ; en même temps, à côté de cela, en dessous, par-dessus, avec des bras et des pieds entremêlés et des gestes saccagés, le capitalisme. Ce milieu toxique avec lequel on n'arrive pas à rompre. Comment passer à l'acte ? Comment activer une rupture ?

Cette fois, il ne s'agira pas d'un solo, mais d'une pièce pour quatre danseuses³. Certes, toutes les pièces précédentes ont été le fruit d'un travail d'équipe. La création sonore, la scénographie, les lumières, les costumes, la dramaturgie, ce sont des gens⁴ qui participent à la création avec leurs pratiques. C'est tout un travail collectif pour que Bernard l'ermite puisse porter sur scène à la fois ces coquilles et ce corps en mouvement, corps qui tantôt se réapproprie de vieilles carapaces, tantôt en construit et déconstruit d'autres, tantôt les habite ou les abandonne, laissant derrière

des fantômes qui les hantent.

Quelque part, *RUUPTUUR* sera en continuité et en rupture avec les deux précédents spectacles en solo, mais aussi avec la pièce coécrite en duo avec Tom Adjibi *TWYXX*. En continuité, car il s'agit d'assumer et de s'assumer dans un certain « langage », un style qui devient reconnaissable, une palette des gestes, une coloration esthétique, des outils, une recherche qui a déjà trouvé quelques premiers appuis, bref, tout ce que les précédentes pièces inventaient poétiquement avec la plasticité de la danse. Mais aussi en rupture, et cela non seulement à cause du « sujet » de cette nouvelle pièce. Ou alors si, mais à condition d'entendre le terme dans ces multiples aspects : ce dont on va traiter et ce avec quoi on va le traiter ; ce dont nous allons nous occuper, mais aussi ce qui va nous occuper. La présence de quatre danseuses sur scène — d'autant plus qu'elles viennent d'horizons chorégraphiques très différents — redistribue forcément les quartes (oups ! cartes). La rupture est à la fois un horizon et un pari. La ligne de front pourrait être placée au moins à trois endroits :

1) rupture intérieure, rupture avec soi-même, avec une part de soi-même qui ne fait que répéter le même répertoire.

2) rupture avec un système, un régime de domination, en construisant des conspirations, des alliances, en cimentant des liens solides entre des individualités fissurées.

3) rupture du collectif lui-même alors qu'il essaie de donner corps à un « nous » précaire.

Assez vite, dès le premier jour de nos échanges, une autre figure que celle de Bernard l'ermite est venue s'inviter sur la table de nos conversations : le *bisounours*. Peluche populaire qui sert parfois aux enfants comme doudou pour dormir, il sert aussi aux expériences collectives, artistiques, politiques ou autres, qui veulent « agiter la rupture »,

3. Mercedes Dassy avec Kanessa Aguilar Rodriguez, Kim Ceysens, et Justine Theizen.

4. Justine Denos (costumes & accessoires), Sabine Cmelniski (dramaturgie), Caroline Mathieu (lumières), Clément Braive (son).

« changer vraiment les choses », « faire la différence », en minimisant tout trouble interne, tout conflit ou dissensus à l'intérieur du commun. Pour se donner une belle image de ce que nous faisons ou venons de faire, parfois le bisounours nous sert pour dormir debout. Ce n'est pas que le doute n'est pas permis, au fond de soi, on sait, on sent, c'est qu'il n'est pas permis de l'exposer. Ce n'est pas que la fragilité n'est pas permise, elle peut même être glorifiée et mise en grandes lettres sur la devanture à côté de la douceur. Mais jouer la fragilité sera toujours autre chose que jouer fragilement. Jouer la puissance sera toujours autre chose que jouer puissamment sans forcer, activer la puissance de la fragilité et de la douceur.

Beaucoup parler, c'est parfois la meilleure manière de ne rien dire. Après Bernard l'ermite et bisounours, nous avons rencontré plein d'autres figures, métaphores ou images, comme la casserole et l'eau qui bout avec les pâtes. Celle qu'on retire du feu avant que ça ne déborde. On la remet, c'est encore chaud, ça bout, mais ça ne déborde pas, on ne dépasse jamais le point de bascule. Mais qui gère la casserole ? La police pour son gouvernement ? Le dirigeant d'une équipe pour le projet ? La peau avec sa réaction cutanée qui signale que là c'est trop ? Après avoir mis des questions sur la table, on les a aussi fait se balader dans la ville, dans cette ville de Bruxelles que je ne connais pas, et dans laquelle nous nous sommes promenées avec Mercedes en essayant de donner à nos échanges non seulement des mots qui se disent, mais le relief d'une conversation qui danse, s'essouffle, reprend son souffle, patiente, s'arrête.

Mercedes m'a partagé un certain nombre d'intuitions et d'intentions ; de mon côté, il faut faire attention à ne pas écrire sur une pièce avant que la pièce ne soit écrite. J'aurais pu continuer à partager quelques-unes de ces figures et des

ces lieux que nous avons partagés, mais ce serait un geste maladroit et enfermant par rapport à ce qui deviendra un jour, après le travail au plateau et toute une expérimentation à suivre, RUUPTUUR.

Ce que je peux vous chuchoter à demi-mot pour l'instant, c'est de patienter un moment sur ce mot et sa réécriture plastique. Avec ce « u » qui traîne, et qui traîne deux fois, peut-être va-t-il s'agir d'autre chose que d'arriver au « point de bascule ». Il sera peut-être question d'aborder cet imaginaire, LE point de bascule vers le changement, comme une de ces « carapaces » que parfois on habite tellement qu'elles nous empêchent de rompre. Avec cet « u » qui traîne, la langue danse sur elle-même, suggérant peut-être qu'il y aura des plateaux et des durées. Que la rupture pourrait être autre chose que la dramaturgie d'un point culminant, érectile, en intensité maximale qui attend sa décharge. L'endroit unique où « tout change ». Il y a peut-être plein d'autres coquillages à essayer, à expérimenter, à plusieurs. De sorte que les points ne sont pas des points, mais des zones, les instants ne sont pas des instants, mais des moments, les exceptions singulières ne sont pas des lieux, mais des milieux qui poussent et créent des espaces-temps respirables. Des zones, des moments, des milieux. Et des actes. Des actes qui prennent le relai d'autres actes et construisent des durées.

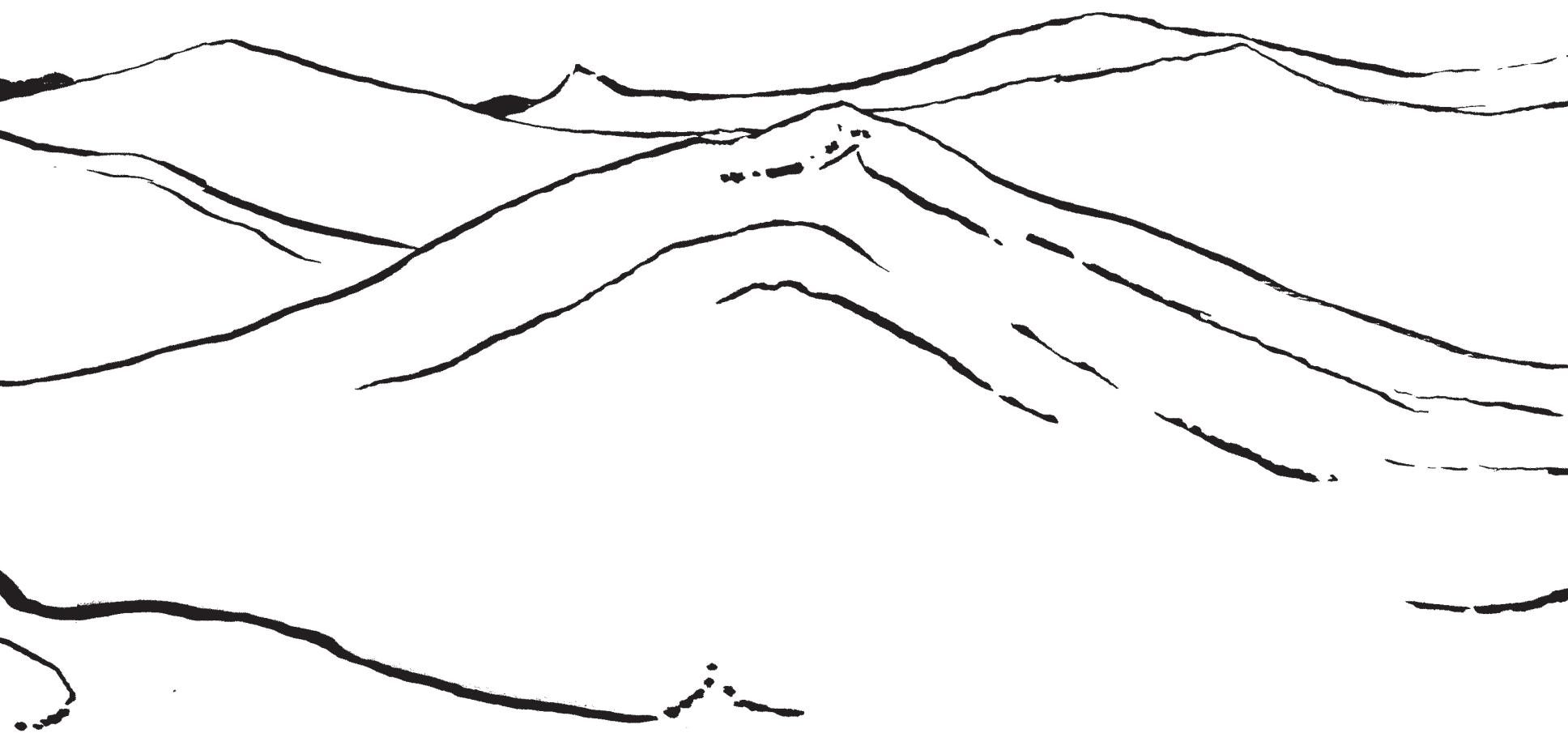
Il y a métamorphose et métamorphose, comme il y a rupture et rupture. Le capitalisme est une machine à récupération pour proposer une version *plate et sans relief* de tout ce qui avant dérangeait. Il arrive à prendre n'importe quelle création, articulation, exception, pour en faire du café décaféiné, c'est-à-dire proposer le même, mais vidé de tout ce qui faisait sa singularité. Il en va de même pour les ruptures.

Mercedes, avec son *B4 summer*, a métamorphosé mon *Printemps précaires des peuples*. Il n'y a rien de plus touchant, de plus revitalisant que de sentir non pas que quelque chose qu'on a fait a plu, a été applaudit, a été invité aux Oscars et a été célébré avec pleins de bisounours qui nous aident à dormir debout avec nos doutes. Il n'y a rien de plus touchant que de simplement rencontrer un geste qui prend le relai et métamorphose ce qu'un spectacle de danse, un livre ou une manifestation ont pu partager, activer, sans en faire du café décaféiné.

RUUPTUUR va bientôt rentrer dans la phase de son travail au plateau. Et lui-même n'est qu'un nom de plateau et non pas de point (de rupture). Avec son « u » rampant, trainant, cette « rupture que tout appelle et qu'on n'arrive pas à faire » cherchera sa forme et ses métamorphoses. Je ne sais pas si j'ai pu bien accompagner Mercedes dans cette résidence dramaturgique, ce premier café que je sirotais à La Bellone le premier jour m'avait suffisamment avertie quant à l'épaisseur des mots. Et qu'il faut parfois les alléger pour construire l'épaisseur physique et rythmique d'un moment. De ceux où on goûte au sourire, à la joie, mais aussi à l'angoisse, et sans faire des soldes.

Bonne continuation *RUUPTUUR*...









Nature, obscur :
notes sur la dramaturgie

Caroline Godart

L'orientation esthétique d'une pensée, la manière dont elle se tourne dans le champ des affects, détermine autant ses puissances que son contenu. À ce titre, le ton et l'angle que j'adopte ici sont assez différents de ceux que l'on trouve généralement dans les travaux sur la dramaturgie, qui ont tendance à faire preuve d'une plus grande sobriété, tant au niveau du style que des références théoriques. Je ne cherche pas à m'opposer à cette tradition critique : ce que je dis ici rappelle d'ailleurs en bien des points ce que décrivent d'autres textes. Mais je compose un autre vocabulaire, fondé sur d'autres ressorts. Je vais parler de nature et de mitochondrie, d'obscur et de biosphère profonde, de grands mystiques et de sorcières new-age.

Nature

Au sein de chaque cellule d'animal, de plante, de champignon, différents éléments accomplissent une série de tâches : le noyau, qui est le cœur et la connaissance de soi (l'ADN), l'appareil de Golgi (le train des molécules), les vacuoles (systèmes de digestion et de plomberie microscopiques), etc. Et puis il y a les mitochondries, créatures à la généalogie insolite. Il y a deux milliards d'années, elles étaient encore bactéries, elles vivaient dans un autre royaume avec d'autres règles et d'autres buts : elles y étaient indépendantes et ne songeaient guère à s'allier avec d'autres pour construire des êtres immenses. Un jour, dans les

mers chaudes des temps anciens, une de ces bactéries a été incorporée (on dit « invaginée ») par une autre cellule, a survécu et est restée. Dans le doux cytoplasme, elle s'est vite rendue indispensable, prenant en charge la respiration de la cellule et sa production d'énergie, et sa présence rendit la cellule capable de s'adapter à un grand nombre d'environnements. Cette dernière, forte de cette étrangère en son sein, grâce à elle capable de métaboliser le sucre, se divisa et se divisa et se divisa, s'allia avec d'autres et ensemble elles créèrent toutes les formes de vie complexes que nous connaissons aujourd'hui, de la fougère à la grive, du loup à l'algue marine. Mais tout en vivant en symbiose avec elle, cette bactérie devenue mitochondrie ne s'est jamais totalement fondue dans la cellule. Surtout, elle a toujours farouchement gardé et transmis son propre ADN, différent de celui de la cellule dans laquelle elle vit.⁵

La mitochondrie fait une dramaturge intéressante, ou peut-être est-ce l'inverse : à la fois intimement liée et étrangère à la création, elle est arrivée là où on ne l'attendait pas, s'est rendue utile et est restée. Elle n'est jamais assimilée à la cellule-œuvre : la dramaturge n'appartient vraiment ni aux artistes ni aux critiques ; plutôt, comme la mitochondrie, elle vit avec la cellule, mais tout en gardant son imaginaire esthétique et intellectuel. Autrement dit, il s'est noué entre la dramaturge et l'artiste une association intime et durable, à proprement parler « symbiotique »,

5. C'est à Lynn Margulis que nous devons cette compréhension de l'histoire des mitochondries. En 1966, à 28 ans, elle écrit un article à ce sujet qui est rejeté par une bonne quinzaine de revues scientifiques. Comment pourrait-on croire que ces organites étaient à l'origine des bactéries qui d'une manière ou d'une autre seraient rentrées dans les cellules et s'y seraient fait un nid tellement tenace qu'elles seraient toujours là ? Mais elle est plus intelligente que tous ces idiots empilés et n'en démord pas. En 1978, sa théorie est démontrée en laboratoire.

entre deux espèces restées hétérospécifiques. La mitochondrie-dramaturge est à la fois dedans et dehors, elle conserve ses propres ressources tout en se mettant au service de la cellule. Comme la mitochondrie, elle a aussi une autre généalogie, d'autres ancêtres, et d'autres formations. Le plus souvent, la dramaturge est issue non des conservatoires, mais des universités : ses références premières sont ancrées non dans l'effervescence des images, mais dans celle des idées. Et pourtant, son travail est intimement lié à la création artistique à laquelle elle participe activement.

La mitochondrie nous propose une orientation au monde spécifique qui est cruciale pour comprendre la fonction dramaturgique. La symbiose permet de faire des choses jusque-là impossibles, car elle crée non seulement des relations de dépendance mutuelle, mais aussi d'épanouissement réciproque dans lesquelles le « je », ses frontières, ses illusions et ses triomphes, deviennent troubles. La cellule accueille la mitochondrie, lui offre un milieu, mais celle-ci lui permet de respirer. Dès lors, la mitochondrie est à la fois la cellule (son appareil respiratoire et sa source d'énergie) et différente de la cellule (elle a son propre ADN). Cette relation en miroir et en altérité s'applique également à la cellule au regard de la mitochondrie. De la même manière, la dramaturge ne peut faire bien son travail que si elle est à la fois dans un certain oubli d'elle-même, au service de l'œuvre et des artistes, et en même temps nourrie d'un univers intellectuel et esthétique personnel, hétérogène, affiné au fil des ans.

La symbiose souligne aussi que le mythe de l'artiste-génie isolé s'effondre avec la dramaturgie, car cette dernière est toujours déjà une pratique collective. Où commence l'art et où se termine la dramaturgie ? Où se situe la limite entre

la création et la réflexion sur l'œuvre ? La dramaturgie, du moins telle que je la pratique, ne vise pas seulement à poser des questions, mais souvent aussi à proposer, à imaginer ensemble des devenirs possibles pour l'œuvre. Cette pratique dialogique, osmotique, poreuse met donc en péril la mythologie proprement occidentale et moderne d'un artiste (c'est forcément un homme⁶) qui s'accomplirait seul dans un élan visionnaire. Cette image de l'artiste voudrait aussi qu'il soit séparé du monde et des choses : il est marginal, non conformiste, les autres ne peuvent le comprendre. La nature ne le concerne pas, il l'observe à l'occasion, mais n'en fait pas partie. Il est au contraire l'humain qui accomplit au plus haut point sa destinée non animale. Mais en réalité, l'artiste fait partie de la toile infinie d'interdépendance à laquelle participent tous les êtres (animaux, végétaux, bactériens, fongiques, protistes) et sa relation avec le dramaturge en est un rappel.

Qui plus est, cette notion de l'artiste solitaire et génial repose sur une vision appauvrie de la Nature considérée comme passive, héritière malheureuse de l'ordre donné par Dieu à Adam de la dominer. Mais nombreux·ses ont été les penseur·euse.s, et ce dès le xix^e siècle, à insister sur le caractère créateur de la nature. Darwin, Nietzsche et Bergson formulent tous trois, dans leurs domaines respectifs, une vision de la nature comme source de toute vie, et de la vie comme l'intrication créatrice de la matière et du temps.⁷ Nul besoin de revenir sur le principe bien connu de la sélection naturelle, mais peut-être de rappeler

6. L'hostilité envers les femmes artistes n'a fait que croître à partir du moment où l'art a commencé à se détacher de l'artisanat à la fin du Moyen-Âge (Voir Christine Battersby).
7. Cette réflexion sur Darwin, Nietzsche et Bergson se nourrit du remarquable livre d'Elizabeth Grosz, *The Nick of Time*.

que Darwin la met en tension avec la sélection sexuelle, cette force chaotique, mue par le seul désir, qui choisit et transmet les traits physiques que les animaux-amants auront préférés. Ceux-ci, telles les plumes fantaisies du paon, mettent parfois en danger ceux qui les arborent et pourtant continuent à être choisis, génération après génération, par des femelles au goût sûr. La vie darwinienne, qui est un autre nom de la Nature, invente sans cesse, elle élabore sans repos des formes nouvelles, des modes de vie inédits, des êtres complexes, inimaginables, dans une profusion stupéfiante. Il n'y a jamais de pause dans l'évolution : la nature est un devenir qui transforme continuellement la matière. Les oiseaux du ciel inventent de nouveaux chants, les arbres produisent des feuilles toujours plus étranges, et nous humains, une infinité de langages, d'objets et d'histoires.

La nature selon Nietzsche, et ce malgré ses critiques virulentes à l'encontre de Darwin, est similairement dynamique, créatrice, active. Elle excelle et se transforme, elle est volonté de puissance, triomphante et intense. C'est toute la vie (et pas seulement humaine) qui est artistique pour Nietzsche en cherchant à être plus noble, plus altière, au-delà d'elle-même. Bergson quant à lui tord le cou à ce grand projet absurde et pourtant communément admis qui place l'Homme au sommet de l'évolution. Au contraire, Bergson montre que tout est contingence : la vie aurait tout aussi bien pu ne jamais émerger ou bien sous des formes toutes différentes, et on ne peut en rien anticiper ses formations à venir. L'univers entier ne connaît qu'un seul mode de fonctionnement, celui du devenir imprévisible, qui génère dans une surprise permanente le présent en actualisant les puissances encore inexploitées du passé.

Ce détour philosophique nous permet d'évacuer une

des questions, voire des angoisses, qui hante inutilement la dramaturgie : cette dernière est-elle ou non artistique ? Quelle est la différence entre une artiste et une dramaturge ? La dramaturge peut-elle se prétendre artiste ? Où situer la limite entre les deux fonctions ? Darwin, Bergson et Nietzsche répondent en chœur que c'est la question elle-même qui est mal posée, car tout dans la nature crée. Et quand l'artiste est à l'œuvre, elle n'est qu'une voix, qu'un chant de la nature créatrice, au même titre que la dramaturge, la fougère, la grive, le loup et l'algue marine.

Obscur

Barbara Sherwood Lollar, professeure de géologie à l'Université de Toronto, emprunte tous les jours avec sa camionnette une route étrange, labyrinthique et souterraine, percée dans la roche volcanique d'Ontario qui plonge à plus de 3000 mètres sous le sol. Elle y étudie les eaux anciennes qui se comptent en milliards d'années et sillonnent la croûte terrestre. Ses recherches ont montré que la vie sur Terre n'est en rien limitée à la surface, mais grouille aussi dans ses tréfonds. La biosphère profonde est riche, variée, surprenante. Les bactéries qui la composent tirent leur énergie vitale non des rayons du soleil et de l'oxygène, comme presque tout ce qui vit sur la Terre (directement ou indirectement), mais en digérant des pierres, comme l'albâtre, la pierre d'Alun et le gypse, que l'on trouve souvent près de l'eau. Les vies de ces êtres s'écoulent à des échelles géologiques qui ne se comptent pas en jours, mais en millénaires, et si l'on pensait au début que les tréfonds ne renfermaient que des bactéries, l'on sait aujourd'hui qu'ils contiennent également plusieurs espèces de champignons et même des animaux.

Les calculs suggèrent que la vie pourrait exister au moins jusqu'à 10 000 mètres dans la croûte terrestre, bien plus profondément qu'un mont Everest renversé.

Ces recherches sont récentes et surprenantes, mais en réalité nous savons depuis toujours que la vie trouve son origine dans l'obscur. Comme le rappelle la romancière américaine Nancy Holder, « la plupart des êtres vivants commencent dans l'absence de lumière : la vigne est enracinée dans la terre ; le faon prend forme dans le ventre de la biche » (traduction, 8). Le noir est fécond, fertile et nourricier. Sans lui, rien de ce que nous considérons être notre monde n'existerait. Il est la condition de toute vie animale et végétale : pas d'oiseau sans œuf, pas de mammifère sans matrice, et pour l'immense majorité des plantes, pas de photosynthèse sans nuit régénératrice, ni de racines sans terre. Toutefois, nous l'oublions. D'ailleurs, les recherches sur la biosphère profonde sont récentes, car nous nous sommes d'abord tourné·e·s vers les astres ; nous en savons aujourd'hui plus sur eux et les planètes qui nous entourent que sur nos propres fonds océaniques. L'Occident est, depuis Platon, obsédé par la lumière.

Ce dernier fait des ténèbres un lieu sans âme dont il s'agirait de se dépêtrer au plus vite pour rejoindre les rivages sûrs de la clarté, autre nom de ce qui est vrai et objectif. En effet, plongé·e·s dans le noir de la grotte, nous ne pouvons avoir accès à l'essence la plus pure, la plus réelle du monde. Platon fait de nous des insectes irrésistiblement attirés par la flamme : on dit « voir la lumière », « mettre au clair », « une illumination », et avec méchanceté, « ce n'est pas une lumière ». Cette toile métaphorique puissante touche aussi la dramaturgie, dont la fonction principale, on le dit souvent, est d'aider l'artiste à y voir clair. À coup de questions, de tâtonnements, d'analyses, on attend de la

dramaturge qu'elle dégage l'invisible dans le visible, qu'elle jette la lumière et rende le monde de l'œuvre accessible au langage et à la connaissance.

Mais cette métaphore, tellement présente qu'elle nous en est devenue invisible, est en réalité problématique. Luce Irigaray suggère que Platon, en faisant de la lumière le lieu d'origine de la pensée et de la métaphysique, agit comme si la philosophie se générât elle-même sans avoir à en passer par les corps. Ce faisant, il dissimule la véritable origine du philosophe, qui, comme celle de tous les mammifères, est en réalité maternelle. Tout se passe comme si les esprits se généreraient eux-mêmes et vivaient désincarnés dans une lumière aveuglante qui cacherait à la fois leur corporalité et la réelle condition de leur existence. La caverne, qui s'apparente à une matrice, est dévaluée au profit de la lumière. Et le maternel écarté, c'est la différence sexuelle toute entière qui est rendue invisible dans la philosophie occidentale. Mais que serait, par exemple, une métaphysique qui se nourrirait non de visible (phallique), mais d'obscur (utérin) ? Qui arpenterait la caverne avec curiosité et intérêt ? Au moins la moitié du monde reste à être inventé, et Irigaray propose une formidable archéologie de cette absence du féminin et de la différence dans la philosophie.⁸

Comme on l'a dit, il est souvent attendu de la dramaturge qu'elle « mette en lumière » des aspects de l'œuvre, qu'elle explique les ressorts d'une proposition et en dégage le sens. Il ne s'agit pas ici de nier l'importance de cet aspect du travail, mais bien de relever que cette démarche s'inscrit dans la préférence historique de la pensée et de l'art

8. Irigaray fait une critique brillante de la caverne platonicienne dans le chapitre *L'ύστερα de Platon* de son livre *Speculum, de l'autre femme*, et Cathryn Vasseleu examine les ressorts phalliques de la métaphore lumineuse dans *Textures of Light*.

occidentaux pour la clarté. Mais comme la philosophie, comme les animaux, les plantes et les mondes, l'art trouve sa source dans l'obscur—le travail de la dramaturge est donc voué à l'échec s'il ne s'intéresse qu'au visible de l'œuvre. Pour le dire à la fois avec sérieux et malice : quelles sont les puissances utérines de la dramaturgie ? Comment, en tant que dramaturge, se mettre au diapason des forces sombres de l'œuvre ? Comment aider à la conception de la matière et des formes ?

Pour nous aider, un poète, une magicienne et un sage.

Federico Garcia Lorca, dans son extraordinaire « Théorie et jeu du duende », fait de l'obscur la condition essentielle de l'art. Il y délaisse l'adoration chrétienne de la lumière et les préférences élitistes du « bon » goût pour rendre hommage au *duende*, la mélancolie déchirante, sublime des artistes gitans et du flamenco, le sombre qui nourrit toute sincérité, toute profondeur de la création, ce « pouvoir mystérieux que tous perçoivent et que nul philosophe n'explique ». Il y parle de douleur et de mort, des ombres, du présent absolu, du crépuscule, de la tempête, du déchirement, de la solitude et des sons noirs. Il y a une véritable spiritualité, une mystique de la création dans le texte de Lorca, et c'est pour cela qu'il peut invoquer sans incongruité le *duende* de Sainte Thérèse d'Avila ou d'un interprète de Bach. Certes, le *duende* est espagnol, et surtout andalou, mais c'est avant tout une manière d'évoquer l'émotion authentique, mise à nu, déchargée des artifices de la technique ou du savoir, à l'épreuve de la finitude et de la souffrance.

Lorca rappelle le caractère essentiel d'une certaine qualité d'intention dans ce qui nourrit une démarche artistique et il nous dit que cette intention pour être juste et forte doit nécessairement être traversée de forces nocturnes.

Celles-ci sont à la fois terrifiantes et nourricières, et c'est en elles que se fonde toute fécondité, qu'elle soit artistique ou biologique.

C'est cette double nature de l'obscur, à la fois condition de la fertilité du monde et territoire fantasmagorique de l'effroi, qui intéresse Starhawk, la célèbre philosophe-sorcière californienne. Dans son livre *Dreaming the Dark (Rêver l'obscur)*, elle nous enjoint à nous mettre en résonnance avec les forces sombres en nous, comme la peur, la colère, l'éphémère, la mort et l'inconnu, même si elles semblent terrifiantes, car ces forces sont justement celles qui nous détruiront si nous les tenons à distance. Starhawk montre que ce n'est qu'en tissant avec elles des liens forts que nous pourrons régénérer notre rapport à la nature et aux autres. Faisant écho à la critique d'Irigaray de l'obsession de la lumière dans la société occidentale, elle montre que ce refoulement de l'obscur est allé de pair historiquement avec la suppression de la puissance des femmes et l'exploitation éhontée des ressources de la nature.

Mais Starhawk nous demande d'aller plus loin que la simple critique et de recréer l'obscur, d'en former une nouvelle image, de l'ouvrir au-delà de ce qui nous effraie. Car l'obscur ce sont aussi les corps haletant dans la nuit, la matrice et la terre fertile, le devenir toujours imprévisible du monde, les rivages sombres de l'imagination poétique. Il y a donc une puissance de l'obscur—c'est la force de la graine, stupéfiante, qui devient feuille, tronc, arbre ; du corps qui grandit ; de l'artiste en création et de l'activiste en lutte. Cette force est différente de celles qui nous sont imposées par le pouvoir politique, économique ou religieux, car elles trouvent leur origine à l'intérieur des êtres ; il ne s'agit donc pas d'un pouvoir qui impose, qui anéantit, mais

d'une puissance qui rend possible. Et c'est cette puissance immanente que Starhawk nous enjoint à générer et cultiver.

L'obscur c'est ce que nous ne pouvons pas maîtriser, que nous ne pouvons pas voir, ce qui nous terrifie, car nous savons, en nos coeurs, que c'est lui qui nous meut. Face à lui, nos décisions, nos fermes résolutions font parfois (ou souvent) figure de gesticulations puériles. Le seul moyen de changer éventuellement le cours du fleuve sombre est de s'y plonger, d'en faire l'épreuve, de quitter la peur pour regarder la mort, la fragilité, le désir, sans les craindre.

Cette orientation est selon moi essentielle pour le travail dramaturgique. C'est pourquoi je cherche le plus possible à affirmer ce qui en moi veut germer, s'effraie, jubile, naît et meurt. La dramaturge doit à mon sens tâcher de s'ouvrir à ces forces en son sein ; c'est à ce prix qu'elle pourra réellement accompagner le travail créatif d'une autre en lui offrant un espace d'expérimentation ouvert et solide. Pour donner un exemple concret, il arrive que l'on soit confronté, lors d'une création, à des endroits de blocage et qu'il soit nécessaire d'amener une artiste à sonder son obscur. Parfois, l'artiste ne sait pas comment poursuivre le travail ; d'autres fois, on sent que l'œuvre ne rentre pas dans sa vérité, que quelque chose d'indéfinissable ne s'accomplit pas. Quand le travail se fourvoie, on peut se demander ce qui génère cette raideur et éventuellement amener l'artiste à examiner ses propres forces nocturnes, car c'est là que résident souvent les points de friction et de vulnérabilité de l'œuvre. En pratique, il m'est arrivé de demander, « Que cherches-tu à fuir ? ». Je n'attends pas de réponse—la dramaturge n'est pas thérapeute. Ce que je veux, c'est plutôt amener l'artiste à s'ouvrir en elle à ces forces sombres et à libérer un espace étouffé. Mais cette remarque pose la question de la personnalité dramaturgique : quel volume,

quelle présence, quel degré d'action pour la dramaturge ?
Et en quoi le sombre peut-il nous être utile pour y réfléchir ?

Si l'obscur est le grand refoulé de la tradition chrétienne et néoplatonicienne, il y a eu, à l'autre bout de la Terre, d'autres horizons philosophiques. Le taoïsme, qui naît en Chine il y a environ 2400 ans, mais dont les racines sont plus anciennes encore de plusieurs millénaires, met l'obscur au cœur de sa cosmologie et ouvre des possibles radicalement différents pour la pensée et la pratique. Il est difficile de parler du Tao : son livre fondateur, le *Tao te ching*, nous avertit dès ses premières lignes qu'on ne peut vraiment le définir :

*Le Tao qui peut être nommé n'est pas le Tao éternel,
Le nom qui peut être nommé n'est pas le nom éternel.*

Le texte nous suggère que cet indicible est à la fois la source du monde, son rythme et sa substance. Il est aussi la voie, et la pratique taoïste vise à se fondre dans le courant de l'univers pour devenir une avec lui. En tant qu'origine, il est dit du Tao qu'il est « l'Obscurité de l'Obscur » et « la Grande Mère », c'est la longue nuit fertile du monde à laquelle il nous faut constamment revenir pour être en harmonie avec nous-mêmes et ce qui nous entoure. Rien ne peut vivre dans sa justesse qui ne soit générée, retrouvé, irrigué par ce sombre primordial et éternellement actif. La maîtresse taoïste recherche le 'wei wu wei', « l'action sans action », une éthique qui a pour modèle la rivière et dont le moyen et le but sont non la confrontation et le changement radical, mais une mise en résonnance avec le rythme de l'univers afin d'agir sans en perturber l'harmonie. On opère sans effort en mettant sa volonté en phase avec celle de la nature universelle.

Je ne veux pas ici débattre des vertus ou défauts du Tao comme éthique globale et encore le réduire à des considérations qui pourraient sembler triviales : ses enseignements, pour être réellement compris, c'est-à-dire réellement vécus, exigent des décennies de pratique. Mais Lao Tseu nous propose une réflexion qui touche tous les aspects de la vie et qui à ce titre vaut la peine d'être étudiée et prise au sérieux dans le contexte de la dramaturgie. Non par douteux tourisme spirituel, mais parce que le *Tao te ching* constitue une source unique, remarquable, pour le travail de l'obscur.

Le principe du *wei wu wei*, de l'action sans action, si on le place dans le cadre d'une création, invite la dramaturge non à donner des réponses ou des moyens d'atteindre un but, mais à échanger avec celui qui est en face d'elle afin qu'il se retrouve dans sa propre justesse et libère les forces vives qui sont en lui. De plus, le dessein de la dramaturge est non seulement de se concentrer sur l'écoute d'une personne (l'artiste), mais aussi de se mettre au diapason de l'œuvre elle-même. Elle observe un monde en train de se former ; les puissances mystérieuses qui meuvent la création artistique sont aussi obscures (et pour les taoïstes sont les mêmes) que celles décrites dans le *Tao te ching*. Il est erroné de voir l'artiste comme celle qui créerait de toutes pièces une proposition et en demeurerait maîtresse du début à la fin. L'œuvre, si elle est bien entendu dépendante de sa créatrice, a aussi une vie propre : elle est composée, comme tout ce qui est, de forces invisibles qui germent dans l'obscur, produisent l'artiste et son environnement tout entier, et la dépassent donc forcément. Ce sont ces forces, c'est cette nature, que la dramaturge doit chercher à épouser.

Une telle vision, je m'en rends bien compte, est indéfendable si l'on s'appuie sur une approche positiviste de la création qui voudrait placer la conception de l'œuvre dans un lieu unique : un ou plusieurs cerveaux reliés à des mains qui signeront plus tard le travail de noms précis et (faut-il le rappeler) patrilineaires. Mais le positivisme, qui nous dit que seuls les phénomènes empiriques ont de la valeur, est le fait de l'obsession platonicienne de la lumière et du visible. Et s'il est extrêmement utile dans certains domaines, techniques ou antidogmatiques par exemple, il a un effet dépérissant dans d'autres. Le rôle avoué (avouable) de la dramaturge est bien entendu d'écouter l'artiste, de se faire caisse de résonnance de ses interrogations afin d'en générer d'autres, mais dans mon expérience, il ne se limite pas à cette fonction. Pour poser les bonnes questions, celles qui permettront à l'artiste d'ouvrir le champ des possibles de l'œuvre et de s'extirper d'éventuels clichés, la dramaturge doit s'appuyer sur une contemplation de l'œuvre en croissance. Il s'agit de l'observer muettement se développer, sans la dévoyer ; de converger avec son devenir pour en pressentir les puissances. Cette approche permet aussi de dissocier l'artiste du travail et de ne pas se laisser distraire par les éventuelles tensions dans l'équipe. Un des rôles de la dramaturge est de soutenir les artistes dans leur souplesse créative, d'être la force sur le plateau qui maintient ouvertes les portes menant à d'autres possibles de l'œuvre.

La contemplation dont je parle ici ne génère pas de connaissance : pour reprendre la formule de Bojana Cvejic, la dramaturge est ignorante, tout autant que l'artiste, face à l'imprévisible de l'œuvre en devenir. Je ne veux donc pas suggérer que la dramaturge en sait plus sur l'œuvre que l'artiste, qu'elle détient la clé des questions qu'elle pose

ou qu'elle peut s'assurer de la compréhension du public. Toutes ces choses sont impossibles, et elles ne sont pas non plus souhaitables : la portée émancipatrice d'une œuvre, comme le montre Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé*, repose sur l'égale intelligence et ignorance des créateurs et de leur public. La contemplation, cette plongée dans l'obscur dont vient l'œuvre et qui ne cesse de la nourrir, ne mène pas à un savoir, mais à une disposition, à une ouverture et une patience.

Notre perception est toujours limitée (Henri Bergson dira qu'elle ne vise que les choses qui nous sont utiles), c'est pourquoi il est crucial de dépasser ce qui est immédiatement visible. En même temps, un danger guette toujours la dramaturge qui consiste à voir dans l'œuvre non un élan qui y est réellement, mais ce qui dans son propre goût prédomine : elle risque alors de percevoir des ressorts qui ne s'y trouvent pas, ou bien espérer (peut-être sans s'en rendre compte) voir évoluer le travail dans une direction qui n'est ni la sienne ni celle de l'artiste. Il est crucial de s'émanciper de ce désir pour épouser l'obscur dont émergent l'œuvre et les forces intangibles qui l'animent. Il faut se mettre au service de l'œuvre et dans son courant plutôt que de chercher à satisfaire sa propre vanité, celle de l'artiste ou d'une institution.

Cette pratique lente, contemplative permet aussi à l'ego de s'effacer pour que puisse émerger la vérité du travail :

*As-tu la patience d'attendre
Que la boue descende et que l'eau soit claire ?
Peux-tu rester sans bouger
Jusqu'à ce que l'action juste s'élève d'elle-même ? (15)*

Ce que propose ici Lao Tseu est différent de la modestie qu'évoquent parfois les écrits sur la dramaturgie⁹. Il ne s'agit pas de minimiser son ego (au sens freudien d'un *je* pris en étau entre narcissisme, raison et retour du refoulé) pour que puisse s'épanouir celui d'une autre, mais bien plus radicalement de se défaire entièrement de la notion d'ego pour que puisse vivre l'œuvre. Il ne faut pas y voir un effacement mélancolique, une mort de la singularité et de la vivacité ou une forme d'abnégation. C'est au contraire un moyen pour que la vie devienne réellement vivante.

Selon le taoïsme et le bouddhisme, le moi est une illusion, un mirage auquel nous nous identifions, mais qui est en réalité entièrement constitué d'éléments étrangers : il y a bien sûr la culture qui forme notre esprit ; notre corps, fait tout entier du bagage génétique de nos parents ; notre langue et nos connaissances, héritées de tous ceux qui nous précèdent ; l'air que nous respirons, qui nous est donné par les plantes ; notre nourriture, que nous devons à une multitude d'autres créatures ; nos cellules, faites d'êtres plus infimes encore, eux-mêmes descendants d'étoiles. Rien donc dans notre vie qui ne nous appartienne en propre. Il ne s'agit pas de modestie, et encore moins d'un complexe d'infériorité, mais plutôt à la fois d'une humilité ontologique et d'un devenir-aquatique, d'une sorte de vide joyeux qui dans une pratique dramaturgique permet de se laisser traverser une proposition ; pas un trait de caractère donc, mais bien une contemplation ; ni une passivité ni une activité, mais un au-delà du dualisme ; une puissance qui se nourrit elle-même au lieu de s'extérioriser ; un flux

intérieur, fort et vivant, qui permet un regard généreux, et paradoxalement un ancrage en soi, dans sa solidité et sa douceur. À la fois un devenir-torrent et un devenir-roc. Dans cet au-delà du mien, de la modestie et de l'arrogance, se forme l'espace nécessaire à l'ouverture dramaturgique. Et au jeu.

SOURCES

- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Toward a Feminist Aesthetics*. Indiana University Press, 1989.
- Bergson, Henri. *L'évolution créatrice*. Presses universitaires de France, 2013.
- Cvejic, Bojana. « The Ignorant Dramaturg ». *maska*, vol. 16 no. 131–132 (été 2010), pages 40–53.
- Garcia Lorca, Gabriel. *Théorie et jeu du duende*. Traduit par Line Anselem, Éditions Allia, 2008.
- Holder, Nancy. *The Rose Bride*. Simon and Schuster, 2007.
- Irigaray, Luce. *Speculum, De l'autre femme*. Éditions de Minuit, 1974.
- Lao Tzu. *Tao Te Ching*. Traduit par Stephen Mitchell, Golden Classics, 2015.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique, 2009.
- Starhawk. *Rêver l'obscur*. Traduit par Morbic, Éditions Cambourakis, 2019.
- Van Kerkhoven, Marianne. « Looking without a Pencil in the Hand ». *Sarma*, <http://sarma.be/docs/2858>. Vu le 15 avril 2019. Source : Theaterschrift, 1994.
- Vasseleu, Cathryn. *Textures of Light*. Warwick University Press, 1998.

9. La version la plus convaincante de cette perspective est avancée par Marianne van Kerkhoven dans « Looking without a Pencil in the Hand », qui propose que la place de la dramaturge est celle de l'invisibilité et du service.

S'interrompre :
négociations dramaturgiques d'une éthique corporelle

Sandra Noeth

Une première visite au théâtre après une avalanche de fermetures au cours de l'année et demie écoulée, qui ont largement relégué les arts du spectacle au numérique, à l'isolement et à la mémoire. Avant même que la performance ne commence, l'excitation latente dans l'espace se mêle à un sentiment familier : un mode d'attention lié aux odeurs, à l'atmosphère, à la proximité des corps dans l'espace et à leurs mouvements, qui se propage d'abord dans le corps. C'est avant tout une expérience viscérale, qui me fait sentir ma propre chair à travers la présence des autres : corps des interprètes, corps du public, corps imaginés, archivés, mémorisés et projetés.

Les lieux d'expérience esthétique, dans et en dehors de l'institution, forment des endroits où les corps sont connectés les uns aux autres ; exposés, « ouverts au monde »¹⁰ par leur peau, leur respiration, leurs regards et leurs touchers. Ce sont des lieux codés où se croisent et se frottent les normes esthétiques, les protocoles sociaux du monde de l'art et les désirs et attentes individuelles. Ce sont aussi des lieux où le sens et les fondements de nos collectivités sont négociés de manière performative, sensuelle et affective dans les rencontres physiques et imaginaires des corps et où les principes éthiques de reconnaissance et de validation sont négociés par des moyens corporels. Dans cette perspective, l'expérience

10. Voir Böhler et Granzer, 2018 : 204.

de la pandémie a rendu concrètes les questions de responsabilité mutuelle, de soin de soi et des autres ou d'autodétermination et de détermination par les autres.

Une éthique corporelle

Ces dernières années, le corps a connu une sorte de renouveau dans le débat public sur l'éthique¹¹.

Aux côtés d'œuvres d'art et de théorie qui s'engagent d'un point de vue éthique, et ce à différents niveaux, l'appel à « adopter une attitude » se fait entendre dans une grande variété de contextes et de débats publics sur la manière de vivre ensemble au niveau mondial et local¹². Couplé à des invitations à la solidarité, à la résistance ou au changement, en revanche, il s'épuise souvent dans des revendications abstraites au réveil, teintées d'idéologie ou de moralisme, parfois difficiles à traduire en actions communautaires ou concrètes. En même temps, le concept de l'attitude, outre son ouverture à la société civile, marque une dimension corporelle. La façon dont nous nous positionnons par rapport aux autres et l'expérience que nous vivons dans la rue ou au théâtre avec d'autres corps nous permettent d'en apprendre davantage sur nos environnements, sur ce qui nous unit ou qui nous éloigne.

11. Voir Rosi Braidotti, qui considère le corps comme le point de départ d'un projet éthique (Braidotti, 2006), le postulat d'Édouard Glissant de « consentir à n'être plus un seul » (Diawara et Glissant, 2011) ou la pensée de Jean-Luc Nancy d'être « singulier pluriel » (Nancy, 1996).

12. On trouve des exemples de cette dynamique dans des questions sociopolitiques : comment les corps des citoyen·ne·s font-ils face aux mouvements populistes de droite ou de renationalisation dans divers pays européens ? Comment se positionnent-ils dans le contexte des récents mouvements de protestation civile ?

Le politique, l'éthique et le corporel, qui se rejoignent dans la notion d'attitude, forment le point de départ de ma réflexion sur la manière dont les stratégies corporelles et performatives peuvent contribuer à une éthique fondée sur l'expérience, c'est-à-dire une éthique qui construit la responsabilité et les relations sur base de la rencontre corporelle, affective, imaginée et toujours située des corps humains et non-humains.

En réponse aux débats et luttes actuelles dans lesquelles les corps jouent un rôle central¹³, cette question a rencontré une forte résonance et une réflexion critique dans le domaine des arts corporels contemporains, et pas seulement ces dernières années. Je pense aux œuvres et aux initiatives artistiques qui abordent les inégalités épistémiques et sociopolitiques dans une perspective pluraliste, consciente du pouvoir, et contextuelle¹⁴ ; aux œuvres artistiques qui créent des expériences dans lesquelles nous pouvons nous rencontrer et rencontrer les autres différemment, au-delà des marquages identitaires ; aux expériences artistiques qui nous montrent à quel point le travail sur la perception, la performance et l'imagination est exigeant quand il cherche à réimaginer les attentes et imaginaires liés aux identités. La pratique inverse, aussi étouffante que courante, consiste à comprimer le vécu des

13. Les pratiques de rassemblement et de manifestation liées au mouvement « Fridays for Future » ou les mobilisations dans le cadre de « Black Lives Matter » en sont des exemples frappants. Les corps et les connexions corporelles, symboliques et affectives, ainsi que les tactiques performatives et chorégraphiques, y jouent un rôle majeur. Voir Judith Butler (2018) et Florian Malzacher et al. (2014).

14. Par exemple, des œuvres qui, sur le plan thématique, dramaturgique et de la pratique de production, traitent des questions d'accèsibilité et d'inclusion, de décolonialité et d'exclusion, ou de la durabilité de l'activité artistique.

autres dans des schémas de jugement et de désir qui nous sont familiers et connus, jusqu'à ce que nous puissions les reconnaître et les classer.

Des questions

Parler de la dimension éthique de la danse ne peut être réduit aux thèmes que les artistes abordent, car les questions dramaturgiques qu'ils soulèvent dans le processus créatif soulèvent elles-mêmes des questions éthiques :

Comment nous imaginons-nous, comment imaginons-nous les autres ?

Comment nos actions sont-elles déterminées non seulement par des ensembles de règles linguistiques et superordonnées, mais aussi par des éléments latents, implicites et incorporés ?

Comment utiliser les moyens artistiques pour créer des invitations qui ne soient pas épisées par les différences et le relativisme, ou alors par des fantasmes universels ?

Comment ouvrir des espaces physiques et imaginaires qui ne dissimulent pas les conditions ainsi que les limites de l'hospitalité ?

Dans les histoires que nous racontons et que nous interprétons, dans les expériences que nous partageons dans nos œuvres artistiques et discursives, comment pouvons-nous rester éveillé·e·s au fait que la généralisation est toujours un terrain propice aux stéréotypes et à la stigmatisation ?

Comment expérimenter des formes de collectivité dans un art qui ne repose pas sur des origines, des intérêts ou des objectifs communs, mais sur la transgression du connu, qui tolère, voire invite, au conflit et à l'échec ? Comment les entraîner, les incorporer et les réaliser ?

Comment donner de la visibilité — créer un public et des témoins — aux corps qui sont peu ou pas visibles et

tangibles structurellement sans leur imposer nos propres critères et attentes ? Comment attirer l'attention sur la façon dont les hiérarchies et les privilégiés sont incorporés ?

Comment maintenir une conscience des économies d'attention et de valeur qui ont déterminé le marché de l'art internationalisé et de celles et ceux à qui les expériences d'autres bénéficient symboliquement ou matériellement¹⁵ ?

La pratique dramaturgique qui consiste à poser des questions est très répandue et diversifiée, que ce soit comme moyen de générer du matériau artistique ou de puiser dans son expérience et son contexte. Plus que de fixer et de rendre transparentes les identités, les rôles ou les attributions, elle s'investit dans une renégociation constante des mouvements physiques, intellectuels et sociopolitiques. Elle propose d'identifier et de gérer des problèmes ; c'est une pratique dédiée au devenir de la forme et au devenir du sens. En d'autres termes, le travail dramaturgique vise à comprendre de quelle manière notre perception, nos actions, mais aussi nos valeurs et nos normes ne sont pas données, mais performatives, construites dans la rencontre. Et comment nous, en tant qu'artistes, en tant que public, en tant que citoyen·ne·s, y sommes impliqué·e·s. Cela révèle une dimension éthique dans l'esthétique qui peut être abordée par l'analyse de pratiques et procédures dramaturgiques.

Penser une pratique dramaturgique basée sur l'exposition des corps, c'est faire plus que de lier des éléments séparés ou de parvenir à un consensus. Il s'agit plutôt de retracer et de comprendre comment la simultanéité et l'hétérogénéité sont gérées, comment les changements sont

15. Ces questions sont basées sur des préoccupations pratiques et conceptuelles évoquées avec les participant·e·s de l'atelier dramaturgique de La Bellone.

opérés et comment le sens est créé. Outre les perspectives et fonctions dramaturgiques plus classiques¹⁶, il s'agit également de comprendre comment la responsabilité de toutes les parties impliquées est définie, une responsabilité qui n'est plus liée à une personne, mais qui est relationnelle et partagée et qui ne peut être saisie dans des démarcations binaires (bien/mal). Cela permet également de dépasser la séparation entre la dynamique interne du processus de création et son extérieur spécifique respectif, son contexte sociopolitique, les environnements dans lesquels il s'insère et auxquels il répond. Plus que l'établissement d'un système, d'un geste ou d'un mouvement supposé stable, imitable ou compréhensible, la spécificité et la situation de chaque expérience artistique sont centrales. La dramaturgie résiste aux images, aux lectures et aux catégories qui sont trop rapidement ou trop simplement conçues, ou encore trop confortables. Au contraire, la réévaluation continue de nos propres prédispositions et aversions, expériences et attentes, valeurs et économies, cadres de conservation, de logistique et de facteurs infrastructurels doit faire partie du processus dramaturgique.

S'interrompre

En correspondance à la « relationalité » immanente des corps que nous vivons, dont l'art fait partie, une éthique ancrée dans la rencontre de corps pensants, sensibles, en mouvement — une éthique basée sur l'expérience — est donc toujours une éthique appliquée, non universelle.

16. Par exemple, les aspects structurels, formels et compositionnels ; le travail sur les récits, les intrigues et les structures de sens ; ou encore des considérations théoriques, philosophiques et conceptuelles.

La rencontre des corps rend tangibles, observables et expérimentables les structures et les cadres éthiques et normatifs. L'expérience esthétique nous donne un accès pour comprendre plusieurs aspects essentiels de nos existences : sur quelle base et pour quelle raison interagissons-nous les un.e.s avec les autres ? Comment l'inclusion et l'exclusion sont-elles produites ? Qu'est-ce qui motive l'action individuelle ou collective ? Comment la visibilité et la reconnaissance sont-elles créées ou refusées pour certains corps ? En réponse viscérale et affective à d'autres corps, l'expérience esthétique ouvre un espace temporel où nous rencontrons la différence en tant que telle d'une manière qui ne se contente pas de l'intégrer aux termes habituels avec lesquels nous évaluons le monde. Cela exige que les termes mêmes dans lesquels nous nous comprenons nous-mêmes¹⁷, les autres et le monde que nous partageons soient tenus responsables d'une telle différence, qu'ils soient déstabilisés et potentiellement transformés. Cela signifie « reconnaître l'ambiguïté inhérente à la rencontre » et « être capable de répondre, lorsqu'on l'appelle »¹⁸.

Faire du corps et de ses articulations artistiques le point de départ d'une pratique éthique ne signifie donc pas ignorer ou négliger l'impact des hiérarchies et des codes, des priviléges et des comportements appris qui sous-tendent chaque rencontre, tout comme l'inégalité s'exprime

17. Ce que l'on peut observer ici, c'est que la valeur et la protection des corps sont inégalement réparties. Ceci est particulièrement important lorsque sont touchés des corps qui sont structurellement exclus, qui subissent des inégalités ou qui sont exposés à une violence qui n'est pas directement visible, qui est lente à se propager, qui n'est pas bien associée à un événement particulier. Le fait de ne pas être vu.e, de ne pas être reconnu.e, a des conséquences directes dans ce domaine, tant sur le plan éthique que politique.

18. Voir Beausoleil, 2021.

également au niveau de la corpo-réalité. Les corps ne sont pas égaux, pas en équilibre, mais toujours exposés les uns aux autres, en mouvement, au pluriel. L'expérience que nous partageons dans l'art et dans la vie n'est jamais entière, mais toujours fragmentaire. Les œuvres des artistes créent un cadre pour se vivre différemment, pour s'interrompre dans ses croyances et ses principes et pour s'ouvrir à l'autre.

Je voudrais terminer par ces mots de Tony Chakar :
*Écouter. S'interrompre et aller vers l'autre. S'ouvrir à toutes les possibilités qui naissent en toi à travers les mots de l'autre, la logique de l'autre, la respiration de l'autre. Accepter et embrasser ce qui entre en toi afin qu'il puisse s'installer et rester en toi. C'est ce que nous avons perdu... parce que nos mots tombent maintenant au sol, sous nos yeux, avant d'atteindre leur destination — et s'ils y parviennent, ils atteignent une terre stérile et détruite, comme notre langue*¹⁹.

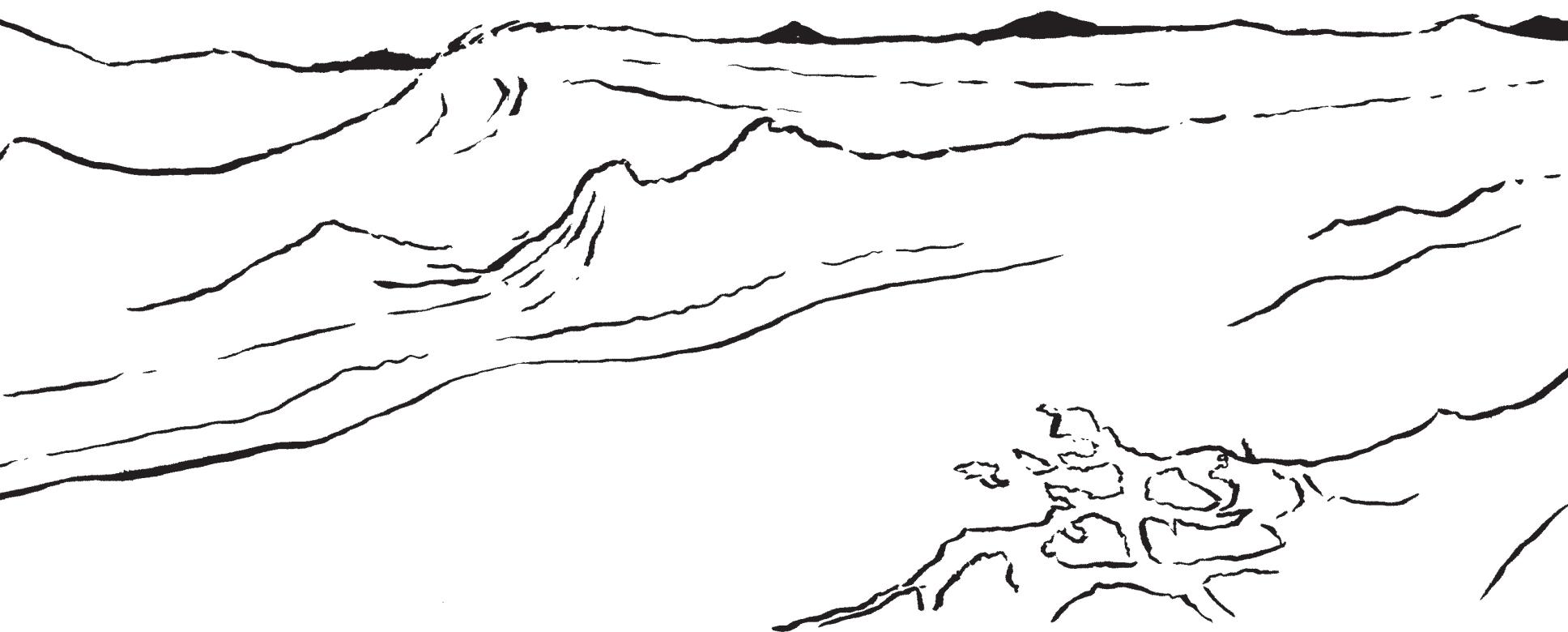
SOURCES

- Beausoleil, Emily. 2021. Conférence en ligne. « Embodying Responsibility. » Dans le cadre de « Hållning. A body-based platform for collective learning », Juin 11, MDT Stockholm (traduction de l'autrice).
- Böhler, Arno, et Susanne Valerie Granzer. 2018. « Bodily Grounds for Ethics: Wounded Bodies. » In *Bodies of Evidence: Ethical, Aesthetic, and Political Perspectives on Movement*, ed. par Gurur Ertem et Sandra Noeth (Passagen) : 191–214.
- Braidotti, Rosi. 2006. « Affirmation versus Vulnerability: On Contemporary Ethical Debates. » In: *Symposium: Canadian Journal of Continental Philosophy*, 10, n° 1 (Spring 2006) : 235–54.

19. « To listen. To interrupt your Self and go towards the Other. To open your Self to all the possibilities that arise in you by the words of the Other, the logic of the Other, the breath of the Other. To accept and to surrender to that which enters you, so that it settles in you and remains in you. This is what we have lost... for our words now fall to the ground, in front of us, before they reach their target—and if they succeed, they arrive at a barren, destroyed land, like our language. » (Tony Chakar, 2013)

- Butler, Judith. 2018. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (Harvard University Press).
- Chakar, Tony. 2013. *The Dialogue That is Us* (Sharjah Biennial).
- Glissant, Édouard. 2011. “One World in Relation: Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara,” translated by Christopher Winks. *Journal of Contemporary African Art* 28: 4–19.
- Malzacher, Florian et. al. (éds). 2014. *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Sternberg.
- Nancy, Jean-Luc. 1996. *Être singulier pluriel* (Galilée).









Pourquoi cette histoire ?

Alexandros Mistriotis

1.

Je suis réticent à parler de la dramaturgie. J'ai l'impression que je vais rendre théorique une affaire de pratique et participer à un malentendu. Je risque de détacher le regard des questions vraiment utiles et nécessaires. Pire encore, je ne suis pas sûr que mon approche soit praticable. Néanmoins, je suis encouragé à écrire parce qu'on m'a invité à le faire.

Je me suis rendu compte après coup que j'ai voulu depuis toujours travailler sur la dramaturgie et occuper cet espace, celui du « dramaturge », cependant j'hésite à embrasser ce « titre ». Ce texte est donc un texte autobiographique, une occasion d'examiner la dramaturgie et le dramaturge que je suis *devenu*.

« Comment raconter cette histoire ? »

Il me semble que la fonction de la dramaturgie n'est autre que celle de poser cette question. Alors pourquoi dit-on qu'elle est difficile à définir ? D'abord parce que les mots « raconter » et « histoire » sont deux fois plus énigmatiques que la dramaturgie. Ce sont eux la véritable énigme, d'autant plus qu'ils doivent être traités de nouveau à chaque fois. C'est quoi « raconter » ? C'est quoi une « histoire » ? C'est quoi une « histoire » *aujourd'hui* ?

Et puis ce « comment » n'est pas si innocent non plus. Mis à part le choix des moyens et la manière de poursuivre le récit, il amène discrètement à une multitude de questions considérées comme closes par les institutions, l'architecture, les moeurs et les multiples « acteurs » de l'acte performatif. Où est-ce qu'on raconte cette histoire ? Quand ? Qui raconte

cette histoire ? Pour qui cette histoire est-elle racontée ?

Vous aurez pourtant remarqué qu'il reste un mot qu'on n'a pas évoqué. C'est le mot « cette » de « cette histoire ». C'est ce « cette » qui nous indique la fondation de tout, ce qui fait de cette discussion un acte précis, un acte.

C'est ce « cette » qui ramène à la surface la composante la plus importante, celle du désir. Cette histoire est choisie, elle doit être l'objet d'un désir, d'un besoin, d'une intention. Elle est là et on ne peut pas ne pas poser la question : pourquoi ? La présence de « cette histoire » est souvent vécue comme un scandale ou un acte de foi, un acte de confiance. Un acte de foi de qui ? Envers quoi ? Les réponses varient toujours.

Voilà le problème. Chaque fois qu'on parle de la dramaturgie de manière générale, on parle de « cette histoire » en son absence. Et on en arrive à vouloir mener une discussion sans désir puisqu'il faut que l'espace reste ouvert à tous les possibles.

Cette discussion semble impossible parce que la dramaturgie est, avant tout, le traitement du désir qui l'a fait naître. C'est un mouvement d'introspection qui suit un parcours circulaire. L'intention de la dramaturgie est de garder toujours présente, dans ses multiples transformations, l'intention de l'œuvre.

C'est cette intention que la dramaturgie observe et poursuit, soigne et investigue. « Cette histoire » est la source et le point de convergence de toute action, de toute question, et c'est cette impulsion qui viendra animer l'œuvre à venir. Parler d'une dramaturgie précise est chose évidente, mais parler de la dramaturgie est, en effet, difficile. La dramaturgie est une réponse attachée à la question qui la suscite.

2.

Nous avons mentionné la difficulté de définir la dramaturgie. Ce qui précède pourrait être pris comme le résultat du hasard. J'ai l'impression qu'il n'en est rien. Notre intention initiale est de créer des ouvertures. On cherche un outil conceptuel qui pourrait suivre de près les métamorphoses contemporaines des événements performatifs. C'est un combat sans fin. Et peut-être un exercice condamné à l'échec.

Ce n'est pas la première fois. Le concept de la « performance » a été introduit il y a environ quarante ans. Il nous a aidés à faire valoir la richesse des actions théâtrales, poétiques, orales, quotidiennes. Nous avons reconnu le sens comme une qualité immanente, comme une condition toujours présente, impossible, d'ailleurs, à faire disparaître. Nous avons reconquis un vaste territoire de l'activité humaine relégué à l'obscurité et l'indifférence par la « haute culture ».

Néanmoins, aujourd'hui les « *performance studies* » sont devenues une discipline chargée d'un corpus important. Elle n'est plus cette entreprise rebelle et indéfinie. Elle arrive avec ces textes théoriques, avec une littérature académique et les spécialistes qui vont avec. Ils défendent bien sûr la liberté infinie des artistes, mais c'est un système de pensée qui répertorie, valide et finit par occuper l'espace qu'il a libéré. Une grande partie de son apport est éclipsée par son propre succès.

Ceci n'annule aucunement l'importance de l'étude de la performativité et ses multiples manifestations. Au contraire, cette réalité nous invite à essayer de nouveau, et mieux si possible. La question s'est déplacée et c'est à nous maintenant d'inventer une réponse adaptée à notre condition et enrichie par nos expériences.

Notre intérêt pour la dramaturgie vient répondre, dès lors, à toute une série de prises de conscience qui ont eu lieu et qui exigeaient notre réaction. D'abord, il apparaît que le texte du théâtre n'est pas uniquement textuel, qu'il est composé de sons, de textes, d'éclairages, des durées, d'intentions de corps à peine exprimées. Ensuite, le sens d'une pièce est accompli dans son contexte, et nous sommes sans cesse en quête de ce qui est « en dehors ». Vient alors une troisième prise de conscience : tout texte est traduit, interprété. Le texte *n'existe pas*, ce n'est pas un objet, il n'est pas fixe. Nous sommes tous et toutes auteurs, traducteurs et lecteurs, simultanément.

La dramaturgie semble donc offrir un espace particulièrement propice pour répondre à cette évolution. Elle a des avantages, nous avons déjà mentionné qu'elle est inextricablement nouée à un événement précis et de ce fait qu'elle peut mieux résister à une théorisation qui viendrait s'imposer de l'extérieur au processus artistique. Du moins pour l'instant.

Mais cette nouvelle tentative porte en elle sa propre faiblesse : l'importance donnée au dramaturge.

3.

Alors, parlons du dramaturge. Ce personnage restitue la dimension subjective de la dramaturgie qui n'est plus une idée, mais une fonction opérée par une « présence », ce qui fait que nous pouvons interagir avec elle. Il n'y a plus de réponse définitive, il y a interprétation. Pour l'instant, ça nous protège d'un positivisme naïf, tentation qui git toujours dans le fond obscur de notre modernité. Tout ce que je viens d'écrire, bien sûr, n'est valable qu'à condition que le dramaturge ne soit pas encore identifié

en tant que spécialiste. Cependant une question se pose : qui est ce dramaturge ? Est-ce un spécialiste ? Ma réponse est non.

Il faut noter que la fonction du dramaturge contemporain semble être apparue avant que le mot dramaturgie n'ait acquis son sens actuel. Celles et ceux qui la pratiquaient ont eu besoin d'un terme pour nommer et préserver cet espace possible dans lequel ils se trouvaient.

En plus, le terme « dramaturge » est peu heureux. Il est apparu, dès Lessing, comme une pirouette intelligente et sans précision. Il est le fruit d'une série de malentendus, de transitions entre cultures et époques et de traductions, qui nous ont légué ce terme qui signifie « créateur d'une action », et qui a fini par désigner l'écrivain de théâtre ! Cette fausse terminologie est due, avant tout, au fait que le théâtre, qui était une action, à un moment donné est devenu un texte. Or, le dramaturge contemporain ne se positionne pas — surtout pas — en tant que « créateur » d'une action.

Sa première qualité est de rester résolument un « spectateur ». En plus, il se trouve du côté des « créateurs », il fait partie de « l'action » et son action est justement de s'abstenir et rester dans un « entre-deux ». Il en résulte que le malentendu fascinant du terme « dramaturge » rend peut-être justice au fait que cette « non-action » soit active, et même transformatrice.

Le dramaturge contemporain n'est ni créateur, ni spécialiste, ni spectateur. Il ne cède ni au savoir, ni à l'expression, ni au plaisir. Il marque, par sa présence, la transition nécessaire entre plusieurs regards lors du processus de la création. Pour ce faire, il reste vulnérable, il a besoin de rester aussi vulnérable qu'un danseur ou une actrice qui ne peut être protégé par son passé. Ses anciennes performances, son savoir ne peuvent pas l'aider s'il n'opère pas

de manière satisfaisante dans le présent. C'est pourquoi il arrive à se greffer silencieusement à l'équipe. Il n'a pas de recette, il trouvera sa voie au cours de la production. On peut dire que le dramaturge est un artiste lui aussi, comme le reste de la troupe dont il fait partie. C'est un artiste qui a abandonné sa signature. C'est un artiste qui n'a pas d'œuvre.

Son œuvre est le regard intentionnel. Sa contribution ne peut pas être distinguée. On peut entendre et discerner la musique, les costumes, l'éclairage ou l'interprétation d'une actrice. Mais on ne peut pas pointer le « travail » du dramaturge. Il n'a rien fait. Et de cette position, parfois ingrate et souvent difficile, résultent toutes sortes de priviléges.

4.

Le désir du dramaturge est curieux : faire sans faire, accompagner, entamer un voyage duquel il ne fera ni le premier ni le dernier pas. La source de cette impulsion peut être la curiosité, l'appréciation de la compagnie des autres, la peur de l'échec, la fatigue face à son propre narcissisme ou le besoin de s'offrir pour trouver un sens dans sa profession et dans la vie et tant d'autres choses indéchiffrables et uniques à chaque fois.

Peu importe, ce désir de se perdre définit sa position. Il est clair que ce désir, en soi, n'est pas suffisant, mais il est sa seule caractéristique unique. Il ne nie pas le désir, il a une vision pour la pièce, la performance, l'évènement. Il veut, il rêve, il suppose, il espère. Cependant, il n'imposera pas sa volonté, il ne peut pas insister. La pièce ira là où elle veut.

Et comment fait-il pour lâcher prise ? C'est simple. Il ne pense pas travailler pour une seule pièce, pour cette

pièce-ci uniquement.

D'abord, il participe comme tous les « acteurs » culturels à un mouvement étendu et subtil où fusionnent toutes les intentions, toutes les voix, indépendamment de leur visibilité et leur volume. On œuvre tous et toutes ensemble simultanément. Dans ce sens-là, il n'y a ni catastrophe ni triomphe.

Et puis il est possible de travailler pour toutes les pièces passées et futures de ses collaborateurs puisque le présent transforme de manière égale le passé et le futur. Sur le plan artistique, l'équipe sera mieux servie par un échec courageux et assumé que par un succès relatif et à moitié conscient. De toute façon, c'est à eux de choisir. Ce point de vue n'est pas spécifique au dramaturge, mais la spécificité de sa démarche l'invite à ne pas l'oublier.

Il peut garder son sang-froid quand tout le monde panique, et il a même le droit de paniquer quand tout va bien. Il peut être au centre du processus créatif et le contempler comme s'il était loin, car il est dans l'œil du cyclone. Plus précisément, il est l'œil du cyclone. Sa présence rappelle cet extérieur qui est au centre de toute création.

Et s'il est honnête dans ce désir, il fera tout pour qu'il soit inutile la prochaine fois. Il cherchera les outils qui sont nécessaires à ses collaborateurs pour qu'ils puissent résoudre seuls leurs problèmes dramaturgiques à l'avenir. D'ailleurs, plus il essaiera par la suite d'être inutile plus la collaboration murira et s'améliorera et avancera dans la complexité et les nouvelles possibilités.

5.

On a trop parlé, à propos du dramaturge, de celui qui espère disparaître. C'est presque contradictoire. Enfin, on peut

revenir à « cette histoire ». Il y a tant d'aspects à considérer quand on lutte pour trouver quelle est cette histoire. Et ils sont tous inextricablement liés. J'en cite quelques-uns de manière non exhaustive :

Nous avons dit qu'une histoire signale un choix, un désir. Notons maintenant qu'elle doit répondre à un désir qui est commun, celui des « acteurs » et du « public ».

Une performance heureuse est comme un lieu de rencontre de ces deux projections. Le désir du public est hypothétique pendant la production. La dramaturgie doit faciliter la genèse de cette assemblée. Elle pose les questions du public et considère tout comme une réponse à une question qui parfois n'a même pas eu le temps de se poser.

Le public nous amène naturellement dans l'espace politique. Un sujet politique ne fait pas forcément une pièce politique. La dimension politique est traitée davantage dans le contexte, notamment à travers le rapport à l'espace et au public.

L'acte de confiance envers les acteurs et leur intention éveille la confiance du public. Le public répondra à ce qu'on a imaginé de lui. En posant des questions, on occupe sa place. Nos questions ne cherchent pas une explication, elles cherchent l'intention, avec attention. Toute réponse peut être creusée davantage avec un nouveau « pourquoi ? », à l'infini. C'est la question par excellence qui peut déstabiliser ou faire violence puisqu'elle demande de formuler littéralement une métaphore.

C'est pourquoi parfois l'outil le plus adéquat pour avancer est d'observer l'ennui, car il nous montre mieux que tout où se logent les problèmes, les endroits où l'énergie est bouchée. Cependant, l'ennui est nécessairement ignoré pendant les premières phases d'une production et il faut un effort pour y redevenir sensible.

L'ennui est moins perceptible quand on perd cette sensation d'étrangeté, car la timidité aide à maintenir un regard nouveau, authentique. Toutefois, elle ne vient pas sans contrepartie; dans notre réserve, nous pouvons devenir sévères, voire indifférents, et nos propositions ne seront plus ni empathiques ni applicables. Le risque le plus commun est d'imposer notre « méthode ».

Le désir d'avoir une méthode pour aborder chaque nouveau projet est fort et plutôt sain. Il paraît inévitable que des habitudes s'installent et il vaut mieux que cela soit conscient. Néanmoins, les recettes rendent notre perception fade, émoussée. La meilleure mesure de sécurité est d'éviter toute complexité et de faire un plan dont on peut se souvenir et oublier avec la même facilité. De toute façon, il est impératif que notre méthode n'explique rien, s'abstienne de définitions conçues avant la répétition.

Quand tout est explicable, on ne produit que l'illustration d'une idée. Le questionnement dramatique ne doit pas pousser une œuvre à cette dégradation. Au contraire, elle doit la pousser à oser exprimer quelque chose qui n'est pas répertoriable, c'est pourquoi l'œuvre parle entre autres en métaphores. Quand on peut expliquer tous nos choix, c'est suspect, surtout au début d'une production. Une explication ne garantit pas qu'il y ait intention et les choix intuitifs sont préférables, même quand ils semblent arbitraires.

Les accidents et les événements arbitraires sont riches en informations : une blague, une lampe cassée ou la disposition des performeurs dans l'espace pendant une pause donne des indices précieux. Les informations se trouvent souvent sur le blanc de la page, en marge de la répétition.

On n'utilise jamais de références prestigieuses quand

on s'adresse aux performeurs et toute parole abstraite doit se greffer à l'action. Autrement on pousse les autres à adopter notre point de vue, car le prestige que confère la théorie risque d'affaiblir la confiance en soi et l'état d'écoute profonde nécessaires à l'élaboration de toute œuvre artistique, même (ou davantage) quand nos théories sont justes et bienveillantes. On ne baisse pas notre garde face à l'équipe, il vaut mieux être terrorisé à l'idée que ce que l'on dit bloque quelqu'un ou même lui semble inutile.

6.

Et maintenant ? Est-ce possible de clore ce texte sans allusion à notre condition « extraordinaire » et ignorer justement ce fameux « contexte » ? Ça me paraît contradictoire. Je vais dès lors tenter d'écrire deux ou trois mots avec l'espoir qu'ils expriment une préoccupation partagée au moins par certains « acteurs » du milieu culturel.

Cela fait un moment qu'on parle de post-vérité, sujet qui concerne davantage le monde de la culture : tout est devenu narration. De plus, l'actualité et les informations provoquent délibérément des réactions fortes et émotionnelles ; celles-ci nous enferment dans un « présent » qui perd toute signification, car il n'a ni passé ni futur. C'est la condition postmoderne qui fait reculer la conscience historique. Dans ce contexte, le public n'a plus la possibilité de prendre de la distance et de voir clair. Maintenant que les faits sont remplacés par les narrations, nos narrations sont des faits. Cet état de fait pèse sur nos décisions et nos responsabilités.

Dans l'art, on cherchait auparavant quelque chose d'autre. On a l'impression que cette autre chose n'existe plus. Quelle peut être notre réponse ? Une fantaisie encore

plus spectaculaire ? Quoi d'autre ?

Néanmoins, cette situation démontre que la composante la plus sensible n'est pas les « faits », mais bien l'intention. En réalité, l'intention semble le seul fait qui soit. Nous sommes, plus que jamais, responsables de ce qu'on fabrique sur « scène », de ce qu'on propose. Nous sommes obligés de nous pencher sur notre propre intention. Qu'est-ce qu'on veut de ce monde ?

La société est de plus en plus fragmentée en groupes et communautés, nous sommes par conséquent incapables de trouver des points de convergence. Notre seule ambition possible est la recherche de notre consolation au travers de notre tribu. Cette consolation morale prend souvent la forme d'une victimisation qui nous met dans une sécurité symbolique et qui a pour but principal de nous rendre justes face à un autre qui serait le coupable. On préfère « annuler » (*cancel*) plutôt que débattre, accuser plutôt que comprendre. Ce constat concerne nos histoires, qui tendent elles aussi à illustrer des évidences et à répéter le schéma mentionné ci-dessus.

La pensée complotiste est une réaction délirante aux narrations politiques, culturelles et scientifiques qui suivent toujours le point de vue des institutions et du pouvoir. Vu que ce réseau d'explications est de plus en plus défaillant et qu'il insiste — de manière justement délirante — à nier son échec en se présentant comme étant aussi ferme que la réalité elle-même, le dernier recours de ceux qui sont abandonnés et exclus n'est autre que la pensée mythique, intuitive, délirante.

Permettez-moi de ramener dans notre discussion ce soupçon psychanalytique selon lequel tout savoir est une forme de délire et tout délire un savoir. De tous les milieux sociaux et professionnels, celui de la culture peut

se reconnaître le mieux dans cette condition. Le mépris et le refoulement semblent à la hausse actuellement, leur croisement semble délimiter un espace de réflexion, un point aveugle et finalement un chantier qui est visité rarement et sans curiosité authentique. Or c'est là que se trouve l'articulation la plus sensible pour la culture de notre temps.

La pandémie n'a fait qu'aggraver cette situation. Nous avons vécu notre incapacité à accompagner le public et nous-mêmes vers d'autres espaces, tant sur le plan physique que mental. Cet étouffement peut s'avérer représenter un défi fondamental à la production contemporaine. Que fait-on ? Une proposition possible est de retravailler les histoires de manière inclusive, avec une redéfinition de l'inclusion qui considère le besoin d'une conscience historique commune, non pas pour servir un nouveau consensus, mais pour briser les consensus qui dominent actuellement. Cette suggestion a peut-être l'air trop ambitieuse et exige une tendresse presque inhumaine, mais elle reste une voie possible.

Peut-être cet « étouffement » est-il une invitation à penser les œuvres comme des durées, des espaces temporels. Peut-être celles-ci doivent-elles offrir au public la possibilité de prendre de la distance par rapport à l'actualité et observer sa condition avec un regard historique, éloigné.

Que se passerait-il si on créait des espaces dans lesquels on est invité à s'installer et qui permettent à l'esprit de s'étendre, avec ses propres mots et images, dans l'avenir et le passé ?

Trace

Flore Herman

Ce temps de résidence de « pratique dramaturgique » à La Bellone a vu naître deux envies :

- 1) Prendre par les cornes cette dénomination de « dramaturge », attribuée à quelques reprises, et plutôt à défaut, pour nommer mon rôle au sein d'une équipe artistique.
- 2) Revenir sur la dimension participative de mon travail qui — les jours de doute comme les jours d'enthousiasme — continue de motiver une pratique de médiation artistique, qui aimeraient créer des ponts entre des initiatives artistiques, citoyennes, associatives, militantes, aujourd'hui profondément fragilisées par le contexte de la pandémie.

1.

C'est plutôt une évidence dans le cadre d'une résidence de « pratique dramaturgique », de se définir, au moins dans les grandes lignes, comme une personne qui fait de la dramaturgie une partie de son travail. Ce n'est pas vraiment mon cas. Mais La Bellone est une de ces institutions assez expérimentales et bienveillantes pour inviter des personnes qui ne savent pas toujours se situer elles-mêmes, pour laisser une place effective et génératrice à l'indétermination, à l'intersection, et à la recherche. Nombreux.ses sont celles et ceux qui ont écrit, pratiquent ou nomment la dramaturgie comme ce qui est toujours spécifique ou en circulation, et ne se laisse définir qu'à l'intérieur d'un processus de

travail particulier. Malgré cela, la nécessité de définir ou de recontextualiser la dramaturgie est revenue. À travers un retour réflexif sur les processus de création auxquels j'ai eu la chance de participer auprès des artistes performeuses-euse-s Anne Thuot, Sara Sampelayo, Akira Takayama et Sarah Vanhee, et à travers des lectures théoriques et quelques entretiens, ce sont ces questions fondamentales sur ce que ferait un·e « vrai·e » dramaturge, dans toute son altérité, qui ont resurgit : *comment définir concrètement une pratique dramaturgique, au sein d'une équipe artistique et par-delà les créations ? Quelles sont les sources, références, contextes, mediums, expériences sollicitées pour nourrir le processus de travail ? Comment élaborer une « vision » de la dramaturgie, en reconnaissant les problématiques récurrentes et leurs liens avec le contexte artistique, politique et social actuel ? Quelle relation entretenir à cette « fonction de dramaturge » dont beaucoup semblent vouloir se débarrasser tout en la reconnaissant aussi comme un agent de légitimité, de caution intellectuelle, parfois de garantie éthique ?*

Ces questions, abordées dans la chaleur solitaire du *cocoon* de La Bellone, juste après le premier confinement, m'ont vite donné envie de revenir à l'expérience et de repeupler tout cela. Revenir aux questions qui ont hanté les processus de travail engagés avec les collègues, collaboratrices, amies. Revenir à pourquoi on était au travail, au quotidien. Revenir aux erreurs, aux doutes, aux étonnements et aux réflexions avec lesquelles on rentrait le soir. Aux personnes sans qui aucun dialogue et aucune action ne serait possible. Revenir aux interstices qui font la singularité du processus de création, et où on navigue avec un peu plus d'orientation plutôt par après.

2.

C'était alors l'occasion d'identifier la spécificité des projets sur lesquels j'ai travaillé, et de tracer des lignes qui les traversaient. Résumé simplement, ce sont des performances avec :

- une dimension participative où la « matière artistique première » sont les échanges d'expériences avec des personnes qui sont invitées à prendre part au processus, non pas pour leur expérience professionnelle, mais pour leur expérience de vie. On dit « participant·e·s », « non-artistes », « non-professionnel·le·s ». Mais aucun mot ne semble correspondre à la diversité et à la singularité de ces personnes qui ne constituaient un « groupe » que par opposition aux professionnel·le·s du secteur.
- des équipes souvent féminines, aux sensibilités féministes et décoloniales, et qui privilient un mode de travail collaboratif.
- des problématiques qui touchent la question de transmission de connaissances, le témoignage et le partage d'expérience, notamment par des personnes qui sont moins reconnues ou entendues dans la sphère publique, parce qu'ils et elles vivent une précarisation sociale, culturelle, physique, mentale, financière, légale, et ne répondent pas à tous les critères d'intégration sociale dominants.
- des méthodologies artistiques peu directives, mais plutôt « génératives », où le processus de création est aussi important, sinon plus, que la présentation publique.
- des formes ouvertes et interdisciplinaires qui utilisent la fiction pour intervenir directement dans l'espace public et s'adresser à un public le plus mixte possible.

- des collaborations avec un ensemble d'associations et de groupes citoyens ou militants à Bruxelles.

Ces projets participatifs n'ont jamais reposé sur un·e « dramaturge » qui graviterait *autour* du processus de création : soit la dramaturgie était une pratique partagée par l'ensemble de l'équipe, soit elle portait sur un travail au cœur du processus de création, c'est-à-dire dans la collecte ou la production directe de la matière artistique (entretiens et actions performatives) ; soit la référence à la dramaturgie y était délibérément absente, indissociablement liée à la conception et à la direction artistique. Dans tous ces projets et pour chacun·e de ces artistes, il me semble (je l'écris avec prudence) que la relation auctoriale à l'œuvre et l'attribution de rôles attribués s'est aussi souvent faite par nécessité de diffusion, dans un secteur où l'artiste individuel.le ou la compagnie restent les modèles de référence. Poser ces dénominateurs communs entre les pratiques de différent·e·s artistes est un exercice artificiel et réducteur pour leurs univers artistiques respectifs. Mais cela m'a aidé à regarder comment des titres ou fonctions différentes (productrice, médiatrice, « dramaturge locale », « collaboratrice artistique ») me situaient dans un endroit du travail où la médiation a toujours été centrale.

La médiation, comme la dramaturgie, me semble naviguer dans les interstices des mondes dans lesquels elle agit. Elle existe simultanément à travers des définitions un peu sèches (« une modalité relationnelle », « mise en lien d'actants », « processus de communication et vecteur de liens sociaux », « moteur de cohésion sociale ») ou poétiques (« qui saisit l'intermonde », « qui se fonde sur un champ de possibles ») et qui repose sur une « vie sociale

élastique »). Elle renvoie aussi à des réalités professionnelles très concrètes (dans le domaine juridique, familial, social, politique), et bien sûr à un contexte de démocratisation culturelle qui s'est accéléré depuis les années 1960 et justifie depuis l'attention de plus en plus accrue des politiques culturelles.

Si j'étais curieuse de comprendre la professionnalisation d'une pratique relationnelle que nous pratiquons finalement tou·te·s dans nos vies quotidiennes, j'ai surtout essayé de voir comment la médiation s'inscrivait dans différentes dimensions du travail participatif, et pouvait venir nourrir des pratiques et des questionnements dramaturgiques.

Cela se jouait pour moi surtout dans la rencontre avec les participant·e·s ou associations impliqué·e·s dans les projets participatifs. À côté du travail de « médiation des publics », je trouve intéressant de voir comment ce travail de mise en relation est une source de connaissances qui peuvent nourrir le travail artistique : notamment en essayant de comprendre les réalités de travail du secteur social et socioartistique, des différentes problématiques politiques et sociales dans lesquelles les associations s'inscrivent (par exemple en matière de précarité sociale, de mal-logement, de santé mentale, de discriminations raciales, de genre et de classe), les terminologies et expertises qui y sont développées, les pratiques de dialogue, d'écoute et de communication qui permettent de traduire ou faire circuler des expériences de vie variées.

Se laisser apprendre

Même s'ils sont très différents en de nombreux points, *McDonald's Radio University* (MRU) et *bodies of knowledge*

(BOK) sont deux projets de performance qui envisagent la pratique artistique en tant que transmission de connaissances, et qui proposent des dispositifs ou plateformes pouvant accueillir, amplifier ou soutenir des connaissances invisibilisées à Bruxelles. *McDonald's Radio University* (2017–présent), du metteur en scène japonais Akira Takayama, propose une université clandestine au sein de McDonalds, déjà utilisés par beaucoup de réfugié·e·s et transmigrant·e·s sur la route des Balkans, comme des endroits pour s'échanger des informations, connaissances, conseils, expériences de vie, pendant leur traversée de l'Europe. Dans la version bruxelloise, dix professeur·e·s partageront un cours autour d'une connaissance qu'ils et elles n'ont pas ou peu la possibilité de transmettre en Belgique pour des raisons de reconnaissance, de statut social et d'expérience de vie.

Bodies of knowledge (2020–2022) est un projet d'art participatif initié par Sarah Vanhee. Il prend la forme d'une salle de classe alternative où des habitant·e·s de différents quartiers viennent transmettre chaque semaine, dans une tente semi-nomade, des connaissances invisibilisées, sous-exposées ou censurées. Les connaissances qui y sont partagées peuvent nourrir une société plus juste et plus humaine, et sont transmises par des « expert·e·s de vie » plutôt que par des « autorités professionnelles ». Dans une optique politique, je dirais qu'ils prennent tous deux pour horizon une redistribution plus juste des connaissances dans la société (et les pouvoirs d'action et d'organisation qu'elles rendent possibles). Et dans une optique dramaturgique, je dirais que le contexte artistique permet d'accentuer la dimension performative de la transmission des savoirs et d'offrir un cadre dans lequel les expériences de vie

sont partagées avec d'autres, et prennent une dimension esthétique et collective. Les voix, sujets, formes, registres, tonalités, terminologies qui s'y expriment proposent un *corps de connaissances* alternatif aux discours dominants et redéfinissent les lieux possibles pour la production des savoirs.

Pendant cette résidence, j'ai aimé interroger et sentir cette place de l'apprentissage et du rapport au savoir à l'intérieur du processus de création avec les participant·e·s. Pas vraiment parce que c'est le « sujet » artistique de ces deux projets ou qu'il faudrait que les différentes dimensions de la recherche, du processus de création et de la réception de l'œuvre soient cohérentes les unes avec les autres. Mais parce que si je devais y imaginer un rôle pour la dramaturgie, ce serait de venir faciliter la transmission des connaissances au sein du contexte artistique créé. La manière dont elle le ferait, pourrait se situer dans la relation qu'elle travaille entre les artistes, les participant·e·s, les institutions, les associations qui ont été mises en contact avant et pendant les processus de création. Elle naîtrait de la rencontre des personnes entre elles. Elle ferait voyager des visions du monde et leurs terminologies. Elle ferait se confronter des expertises et leurs domaines de prédilection. Elle opèrerait un processus de traduction, toujours perfectible et transformable, entre des expériences, proches ou radicalement éloignées.

J'imaginais donc une pratique dramaturgique où la facilitation et la médiation étaient les principes moteurs, laissant l'œuvre et le moment de sa réception à un autre temps de réflexion. J'ai alors aimé mettre en correspondance la figure du dramaturge et celle de

l'enseignant·e, et m'éloigner de la vision de la dramaturgie comme ce qui viserait à *prendre en charge* (« localiser la responsabilité ») le sens d'une œuvre, notamment par la recherche de cohérence, d'intelligibilité, de structuration ou de hiérarchisation des idées créatrices et de leur réception par le public. Un *package* de valeurs qui n'est pas sans relation avec la recherche d'objectivité et de rationalité qu'on attribue traditionnellement aux sciences occidentales, et à l'acquisition moderne du savoir. Si on imagine une dramaturgie qui circule librement entre les personnes et les choses, sans fixer leur relation ou leur sens, et qui travaille à ouvrir des espaces où d'autres choses sont possibles, on pourrait alors aussi l'imaginer comme un contexte d'apprentissage, une sorte de salle de classe radicalement ouverte où personne ne détient le savoir, mais tout le monde contribue à sa production.

À travers la lecture de *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* de l'intellectuelle féministe bell hooks (une référence importante pour Sarah Vanhee pour *bodies of knowledge*), je me suis par exemple amusée à imaginer une permutation des rôles entre professeur.e et dramaturge. L'enseignement y est abordé comme une pratique performative, qui crée de la place pour la transformation, l'invention et la transgression. L'éducation telle que l'envisage bell hooks devrait avant tout être une « pratique de la liberté », et l'école un contexte d'apprentissage où chaque étudiant·e pourrait travailler à sa propre émancipation (« *self-actualization* ») : par la conscience critique, par la politisation des savoirs, par la conscientisation des structures d'oppression dans lesquelles ils et elles vivent, par l'échange d'expériences qui localisent les dynamiques de genre, de race et de classe,

dans leur intersection. Elle écrit : « *The classroom should be a space where we're all in power in different ways. That means we professors should be empowered by our interactions with students. In my book I try to show how much my work is influenced by what students say in the classroom, what they do, what they express to me. Along with them, I grow intellectually, developing sharper understandings of how to share knowledge and what to do in my participatory role with students. This is one of the primary differences between education as a practice of freedom and the conservative banking system, which encourages professors to believe deep down in the core of their being that they have nothing to learn from their students* »²⁰ (hooks 152). À travers ce retour sur ses années d'enseignement au sein d'universités publiques et privées aux États-Unis, bell hooks décrit une pratique pédagogique concrète, difficile mais joyeuse, et qui parvient à la production collective de connaissances libératrices : non en tant qu'accumulation d'informations (« *banking system* »), mais par l'articulation des dimensions intellectuelle et cognitive, expérientielle, émotionnelle et affective des connaissances qui y sont partagées.

20. « La salle de classe devrait être un espace où nous sommes tou-te-s au pouvoir de différentes manières. Cela signifie que nous, les professeur-e-s, devrions nous sentir vitalisé-e-s par nos interactions avec les étudiants. Dans mon livre, j'essaie de montrer à quel point mon travail est influencé par ce que les étudiant-e-s disent en classe, ce qu'ils font, ce qu'ils m'expriment. Avec eux, je grandis intellectuellement, je développe une compréhension plus fine de la façon de partager les connaissances et de ce qu'il faut faire dans mon rôle participatif avec les étudiant-e-s. C'est l'une des principales différences entre l'éducation comme pratique de liberté et le système bancaire conservateur, qui encourage les professeur-e-s à croire au plus profond de leur être qu'ils n'ont rien à apprendre de leurs étudiant-e-s » (traduction Caroline Godart).

Teaching to Transgress offre une réflexion importante pour qui veut faciliter la circulation de connaissances, même en dehors de la salle de classe : quel contexte mettre en place ? Avec quelles prises de paroles ? Dans quelle(s) langue(s) ? Quelle relation instaurer entre les expériences de chacun·e ? Comment travailler l'écoute ? Quelle place donner au corps ? À l'émotion ? Aux affects ? Comment transformer le récit individuel en connaissances partageables ? Comment se nourrir de ces situations de discussion pour élaborer des méthodologies, pratiques, pédagogies libératrices ?

J'aimerais alors situer rapidement ce qui a construit mon propre rapport au savoir, ainsi que quelques écueils qu'il me paraît important de reconnaître dans la réalité quotidienne du travail. Je suis blanche, j'ai trente ans, je suis cisgenre, hétérosexuelle, je vis jusqu'ici dans une situation de bonne sécurité physique, financière, mentale, alimentaire, familiale... J'ai reçu une éducation en France, à « l'École de la République » : primaire, collège, lycée, école préparatoire, université. J'ai eu l'habitude de changer de contexte d'apprentissage, de milieu social (l'écart entre ces milieux reste relativement bien sûr), et de voir se succéder des corpus, des méthodologies et des institutions (blanches, parfois pour certaines élitaires) qui attribuent ou spécialisent le savoir. Ce parcours incite, et notamment au sein de *bodies of knowledge*, à interroger la manière dont on regarde et intérieurise le savoir au sein des institutions occidentales modernes. Cultiver une position de médiation entre différents « agents » de connaissances est fondamental dans ces processus de déconstruction, de désapprentissage et de réapprentissage. Dans le travail avec les participant·e·s de MRU par exemple, j'ai essayé d'être la

plus alerte possible quant aux savoirs dominants que j'étais susceptible de porter ou d'imposer. Dans leur subjectivité et dans leur pouvoir d'affecter l'autre, mes connaissances sont un facteur déterminant dans le dialogue. Elles sont susceptibles d'activer, valider, réprimer les connaissances de mon ou ma partenaire de discussion, et de construire un cadre d'attentes implicite. Et réciproquement, les connaissances transmises par mes collaborateur·rice·s m'affectent et influent, dans la confrontation avec le reste des matières, sur le processus de création dans lequel nous sommes engagé·e·s. Cette réciprocité ne me semble ni théorique, ni former un principe éthique. Elle est de toute façon déjà à l'œuvre. C'est encore plus le cas lorsque l'enjeu de l'apprentissage est placé explicitement au cœur du processus de travail. « Réciprocité » ne signifie pas « égalité » ou « équité ». Elle n'implique pas de mesure ou de rapport strict, elle défie peut-être aussi les identités dans leur assignation. Nommer et valoriser cette réciprocité peut devenir un principe dramaturgique fort et même comporter une dimension expérimentale, où ce qui est « donné » et ce qui est « reçu » viennent créer de nouvelles situations ou de nouvelles productions de savoir sans jamais parfaitement s'imbriquer. C'est aussi imaginer ou vivre des relations qui n'opèrent pas par hiérarchisation, comparaison, ou « extraction » du savoir de l'autre.

La pratique dramaturgique, en particulier au sein d'œuvres participatives, appelle donc à scruter son propre rapport au savoir et les privilégiés qui y sont associés. En prêtant son attention à chaque situation relationnelle, elle peut aussi servir d'outil pour soutenir ce qui y peut y être généré en dehors des rapports de pouvoir et des situations de paroles habituelles :

- en essayant d’être consciente des projections ou attentes associées au rôle qu’on joue. Par exemple en essayant de se libérer de la figure « intellectuelle » du ou de la dramaturge, qui possèderait les connaissances nécessaires pour contextualiser, convoquer des sources, déchiffrer, « rendre visible » ce qui était jusque-là latent. Ou de celle de la figure de la médiatrice (souvent féminine, effectivement) « neutre et impartiale », « douce et à l’écoute », censée être capable de rendre accessible une parole ou un contenu artistique sans influer elle-même sur la relation qui rend la transmission possible.
- en essayant d’être consciente des rapports de pouvoir en jeu dans le cadre plus protégé d’un travail participatif, où le dialogue interpersonnel devient parfois une méthodologie de travail.
- en assumant soi-même une position de fragilité, d’exposition, d’ignorance, où l’écoute et le dialogue deviennent des pratiques actives et suspendent le jugement.

Ce travail de conscientisation et de déconstruction du rapport eurocentré au savoir tel qu’il a été imposé par la modernité et le système impérialiste, patriarcal et capitaliste qui l’a porté, est évidemment le chantier d’une vie. Et tout ceci est une évidence pour celles et ceux qui sont loin dans leurs pratiques féministes et antiracistes. Mais c’était important pour moi, dans le cadre de cette résidence, de pouvoir poser qu’il est légitime d’aborder cette conscience critique aussi à l’intérieur de la pratique dramaturgique. Pas seulement comme une responsabilité individuelle, pas seulement comme précaution éthique dont il faut tenir compte au sein de tout projet participatif

susceptible d’« exposer » des personnes qui n’auraient pas forcément d’expérience artistique professionnelle, mais comme une condition pour la facilitation des connaissances qui viendront nourrir le processus de travail. À partir de là, cet exercice de conscience critique peut devenir génératif, joyeux, transformateur, pour les projets artistiques et les personnes qu’ils font se rencontrer.

SOURCES

- Glenn Besnard, *Premiers mots*, France Culture, un podcast diffusé le 4 novembre 2019 : <https://www.franceculture.fr/emissions/lexperience-le-podcast-original/premiers-mots>
- Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso Books, 2012.
- Daniel Blanga Gubbay & Piersandra Di Matteo. « An atlas of invisibilized knowledge » in *Performing Resistance Talk #7, Atlas of Transitions Biennale 2020*, 19 juin 2020 : <https://bologna.emiliaromagnateatro.com/evento/5-pm-daniel-blanga-gubbay-an-atlas-of-invisibilized-knowledge/> Bruxelles en mouvements. « Où en est l’éducation populaire ». N° 307, Inter-environnement-Bruxelles, juillet-août 2020.
- Wouter Hillaert & Sandra Trienekens. *Kunst in transitie. Manifest voor participatieve kunstpraktijken*. Demos vzw & CALXL, 2015.
- bell hooks. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. Routledge, 1994.
- Myriam Van Imschoot. « Anxious Dramaturgy », *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*. 2003, Issue 26, Vol. 13, No. 2: 57–68.
- Marielle Macé, *Nos Cabanes*. Verdier, 2019.
- Achille Mbembe. « Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive », 2015, accessible en ligne : <https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>
- Jacques Rancière. *Le maître ignorant*, Fayard, 1987.
- Collectif Sylloge. *Paroles volées, paroles perdues ?*. maelstrÖm reEvolution, 2020.
- Sarah Vanhee. *Lecture For Every One*, « A broken bone: facilitating a void where other things can happen : a conversation with Daniel Blanga Gubbay », APE, 2020, p. 271–279.
- Philippe Scieur & Damien Vanneste. « La médiation artistique et culturelle : cadrage théorique et approche sociologique », *Repères*, N° 6, Observatoires des politiques culturelles, 2015.

La Bellone : que peut être une dramaturgie institutionnelle ?

Camille Louis

L'association dans laquelle je suis engagée en tant que dramaturge avec La Bellone a commencé en 2016 et je crois que si elle a ainsi commencé et duré c'est du fait d'une autre association plus ancienne : celle de la dramaturgie avec cette maison telle que sa directrice, Mylène Lauzon, en développe le projet. En effet, je dirais que si Mylène Lauzon parvient si remarquablement à faire de La Bellone, non pas un espace secret et fermé tel que le deviennent trop souvent les lieux de résidence artistique, mais véritablement un outil public et, non pas une nouvelle machine institutionnelle, mais, au sens fort du terme, une institution, une entité qui sait, comme le décrit le philosophe Merleau-Ponty « donner de la durée aux expériences »²¹, c'est parce que dès le début, elle a mis au cœur de La Bellone la pratique dramaturgique. Non pas seulement en offrant à des créateur·rice·s des temps qualifiés comme « résidence dramaturgique », mais bien parce que tous les temps proposés et la manière dont ils sont articulés me semblent relever de ce soin donné à l'expérience qui, lui, ne tient pas de l'écriture dramatique (davantage dédié, comme l'a depuis longtemps posé *La poétique* d'Aristote, à la « représentation »), mais bien de l'attention dramaturgique telle que je la conçois et, j'ai envie de dire, nous la concevons à La Bellone.

21. C'est la définition qu'en donne le philosophe dans ses *Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, regroupées sous le titre *L'institution, la passivité*.

L'expérience ce n'est pas l'impression ni la sensation simple. Ce n'est pas seulement ce qui se reçoit comme un choc et qui nous imprègne directement sans que nous y participions, mais c'est ce qui relève de la « composition des rapports entre éléments hétérogènes », telle que l'a si bien décrit Gilles Deleuze en s'inspirant de Spinoza. C'est ce qui se compose non pas uniquement entre le dit et l'incarné, comme s'y concentrerait la préoccupation d'écriture dramatique, d'écriture pour la scène et ses acteurs. Mais c'est, avant toute chose, ce qui se constitue et s'épaissit « entre » : entre la scène et la salle, entre le regardé et le regardant, rendant toute écriture et toute inscription sujette au mouvement. Prendre soin des expériences demande donc à ce que l'on s'attache tout autant aux conditions de création qu'à celles de réception, et ce non pas dans l'idée de réduire au maximum ce qui ne peut que bouger entre ce que l'artiste énonce, inscrit, et ce qui est perçu et éprouvé, mais bien plutôt pour faire de ce bougé un élément constitutif de ce qui se crée en art vivant. Et c'est à cela que La Bellone, en tant qu'institution pour l'art vivant, se dédie, mais c'est aussi là que, en le faisant vraiment, en donnant véritablement du soin et de la durée à ce qui se compose *entre* et qui intègre le mouvement dans les deux directions (scène salle/salle scène), c'est là qu'elle rend visible son existence proprement dramaturgique au sens où elle a embrassé et mis en son cœur ce petit élément qui la distingue du dramatique : le petit suffixe *ergon* (mouvement) qui ajoute à l'action définie (*drama*), à l'action considérée comme finie et donc représentable de manière définitive, ce nécessaire déplacement.

Si les mots sont importants et s'il me plaît de m'attarder sur le sens profond de chacun (« institution »,

« expérience », « dramaturgie »...), ce n'est pourtant pas dans les mots que se vérifie le mieux l'existence dramaturgique de La Bellone. C'est bien dans les actes par lesquels elle fait place aux écritures en mouvement et à la mise en mouvement des écritures, et ce toujours avec ce soin si précieux et rare donné au temps. Certes, le simple fait que les artistes puissent bénéficier, dans leur accueil en résidence (d'écriture, de création, de recherche, de dramaturgie et de pratique dramaturgique), d'un temps de recherche et de réflexion qui soit détaché de la temporalité d'urgence de la production, mais qui ne soit pas pour autant un temps sans rémunération ; le simple fait que ce temps qui ne rapporte rien, financièrement, à l'institution soit pourtant un temps qu'elle considère légitime de financer, cela est en réalité tout autre chose qu'un « simple fait », mais bien une manière de faire singulière et précieuse qui distingue grandement le projet de La Bellone dans la carte des institutions culturelles et artistiques. Mais ce qui la rend encore plus conséquente avec le projet dramaturgique, d'existence dramaturgique qu'elle s'est donnée, me semble résider dans la nature de ce temps donné. Car il ne s'agit pas de retomber dans le fantasme de l'artiste, de l'Auteur qui, pour composer son œuvre se voulant impressionnante, doit bénéficier d'un temps coupé, d'un temps hors du temps et donc en dehors de la communauté des êtres éprouvant le temps commun que sont pourtant ses potentiels spectateurs. Ce ne sont pas de telles uchronies que La Bellone offre aux artistes accueillis, mais bien plutôt des hétérochronies : des manières d'être « entre » plusieurs temps, le temps de la création propre et le temps partagé, ce temps du présent, d'un présent complexe et qui, forcément, conditionne la manière dont nos communautés sensibles reçoivent ce dont on les invite à être coprésentes.

L'intelligence dramaturgique se révèle aussi dans l'attention qui est donnée à ce conditionnement ou, plus précisément, il se manifeste dans la manière même dont ce temps présent qui informe et conditionne nos expériences est accueilli et travaillé à La Bellone. Contrairement à ce que grand nombre des *dramatiques* du présent nous imposent — des plateaux aux écrans de télévisions en passant par les unes des journaux — en représentant notre situation contemporaine dans le seul registre de la catastrophe (on retrouve l'idée de fin propre au *drama*: *kata-strophe* signifie en effet chute et arrêt du chant) face à laquelle nous n'avons « pas d'alternative », pas de scénario autre que celui imposé par les expert·e·s de nos crises — les plans de sauvetage et les é/États d'urgence — les temps de rencontre proposés à La Bellone sont autant d'occasions de voir nos situations contemporaines comme des données mouvantes, qui nous meuvent, nous émeuvent et que nous pouvons aussi mettre en mouvement. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'on trouve, dans le programme des rendez-vous publics de cette nommée « maison du spectacle », les noms de tel.le ou tel.le activiste antiraciste, de telle penseuse féministe, de tel avocat luttant contre les violences policières, de telle association dédiée à des accompagnements de personnes fragiles offrant des alternatives au traditionnel suivi psychiatrique... Rien d'étonnant non plus à ce que ces différent·e·s praticien·ne·s des résistances ou inventeurs, inventeuses des alternatives soient invité·e·s non pas dans la forme établie de la tribune froide et du haut de laquelle la Théorie vient parler à l'art ou la Science au peuple, mais toujours dans des formats conversationnels qui, eux-mêmes, se repensent à chaque fois en fonction des questions que se pose, au sein de sa recherche, tel.le artiste ici constamment reposé·e en sa place de citoyen·ne. Bénéficier d'un temps

à La Bellone, c'est donc avoir l'occasion de se replonger dans la matière complexe d'un présent et faire passer la narration de ce dernier du régime dramatique soutenant une fuite en avant dont la fin est décidée pour et sans nous, à la potentialité dramaturgique qui en fait un « moment », une série de moments, non plus étanches les uns aux autres, mais en permanente circulation.

Pris dans son sens politique comme esthétique, un moment c'est ce qui relève d'une interruption, non pas dans le sens d'un « état d'exception » et de cette uchronie dont je parlais précédemment, en l'associant à la représentation fantasmée de l'artiste « coupé », séparé du temps commun comme de l'espace public, mais, à l'inverse, l'interruption est à entendre ici comme ce qui redistribue les coordonnées de l'expérience partagée et qui peut remettre l'interrompu en mouvement (*ergon*) et générer de nouvelles cohabitations et circulations. L'hétérogène s'y éprouve et devient matière d'action comme de création profondément dramaturgique, à la fois parce que l'on passe de ce qui se sent et se subit passivement (la fuite du temps) à l'épreuve d'une temporalité, mais aussi parce que, dans ces moments, ce que l'on pensait établi, achevé (*drama*) se remet en mouvement et rouvre des possibles²²: de vie, d'action, d'écriture de fictions. Les circulations que La Bellone propose entre les temps et les lieux, entre le temps long de la lecture que l'on peut faire dans le studio,

22. Ici, c'est le philosophe Jacques Rancière qui formule remarquablement la chose: «Un moment, ce n'est pas simplement un éclat fugitif, c'est un autre poids jeté dans la balance où se pèsent les situations et se comptent les sujets aptes à les saisir, c'est l'impulsion qui déclenche ou dévie un mouvement, une possibilité de monde qui se rend perceptible et met en cause l'évidence d'un monde donné.». *Moments politiques, Interventions 1977–2009*. Éditions La fabrique, 2009

le cocoon ou la galerie de La Bellone et le temps vif des paroles qui s'échangent et ramènent, dans la cour de la Maison du spectacle, le dehors, toutes ces circulations-là me semblent incroyablement propices à ce que les artistes soient, non pas déplacé·e·s de leurs créations, mais pleinement replacé·e·s dans l'ici de leur dramaturgie. Car l'attention dramaturgique commence quand on s'attache aux circulations, quand on imagine ce que l'on fait en circulant depuis soi et le potentiel autre, en faisant tourner l'angle des perceptions. Les rendez-vous, qu'il s'agisse des « one to one » où le ou la résident·e invite un·e autre sachant·e à échanger avec lui ou elle autour d'une question rencontrée dans la recherche, ou des rendez-vous publics qui accueillent divers types d'invité·e·s et auxquels l'artiste peut assister, au même titre que d'autres visiteur·euse·s de La Bellone, ou encore des « tender sessions » qui invitent prioritairement les voisin·e·s de la rue de Flandre à échanger autour du travail en cours d'un·e résident·e... chacun de ses moments de rencontre permet à l'artiste non seulement d'apprendre des savoirs autres (citoyens, philosophiques, savoir-faire multiples, juridiques, écologiques, historiques...), mais aussi d'apprendre comment les autres avec lesquel·le·s il ou elle est en dialogue, entendent, voient, savent et peuvent savourer le présent et la coprésence qu'il ou elle propose. Pour que la dramaturgie circule dans les pratiques des créateur·rice·s, bien plus qu'elle ne le fait actuellement (Mylène Lauzon a depuis le début voulu pallier ce manque en Belgique francophone), l'institution ne met pas seulement la dramaturgie en son cœur, mais plutôt en permanente circulation pour irriguer tout ce qu'elle s'est créé comme corps : corps esthétique, corps politique, corps sensible.

« Dramaturgies circulaires » fut justement le titre de l'évènement qui, je crois, a permis à cette association qui me précède — celle de la dramaturgie au projet de Mylène Lauzon — de devenir mon présent ouvert depuis quatre ans. C'est en effet en ces termes que Laurie Bellanca et moi-même, au sein d'une résidence dont nous bénéficiions à La Bellone en mai 2016, ouvrions un moment conversationnel autour de et incarnant la dramaturgie que nous développons au sein du collectif kom.post²³ et tout particulièrement de nos différents dispositifs de conversation. C'est dans ce cadre que le rapprochement institution/expérience/dramaturgie m'est apparu pour la première fois et c'est à partir de là que nous avons commencé à cheminer avec Mylène Lauzon et que nous n'avons eu de cesse de « faire circuler » la dramaturgie. Partageant cette conception d'une pratique qui ne tient pas dans une théorie et qui, en tant qu'animée par et pour le mouvement, ne peut se contenter des bornes de la définition, nous savions qu'il nous fallait inventer des formes et formats faisant de la dramaturgie une activité et une activation. Ceux-ci se sont donc trouvés au sein des « conversations dramaturgiques » que j'ai commencé à avoir avec les invité·e·s en « résidence dramaturgie » et

23. Ce collectif cocréé en 2009 à Berlin par Laurie Bellanca et Camille Louis réunit non pas des membres permanents occupant des fonctions prédéfinies, mais des singularités variées, venant des arts comme de la recherche, venant de différents pays d'Europe et venant vers le collectif et ses créations chaque fois différemment selon les projets. Car aucun des projets de ce collectif ne se répète: il travaille toujours de manière contextuelle et tire du cadre dans lequel il intervient tant le fond que la forme de la proposition partagée au public. Création radiophonique, performance conversationnelle, installation... la dynamique dramaturgique qui anime le collectif impulse sans cesse de nouveaux mouvements. Pour plus d'informations: <https://kompost.me/>

qui déjouaient la figure caricaturale (mais constitutive d'une certaine méfiance que peuvent avoir quelques artistes face à la dramaturgie) de la dramaturge garante et gardienne du Sens, de cette instance qui *sur-veille* la création pour en faire une compagne qui *veille sur le* processus d'un·e artiste, en lui offrant une écoute active permettant qu'en ensemble soient formulées des questions avec lesquelles le résident ou la résidente souhaite travailler. Les dix jours qui suivent cette conversation qui a lieu au tout début de la résidence sont des temps sans ma présence, mais où les artistes se rendent présent·e·s à ces *veilles* de la dramaturgie comme à des veillées d'attentions conservées. Nous nous retrouvons à la fin et conversons pour que les questions de dix jours deviennent des éléments gardant en tension le processus de création à venir.

L'attention dramaturgique circule de ma pratique à un *devenir-outil pour un·e autre* et c'est de la même manière que j'ai conçu les séminaires dramaturgie ouverts tout autant aux artistes qu'à celles et ceux qui se considèrent d'abord comme des regardant·e·s. La circulation s'y inscrit dans la manière dont les journées de séminaire se déroulent : le matin j'expose des enjeux, des questionnements et principes dramaturgiques, non de manière théorique, mais en potentiel de mise en pratique. Les participant·e·s s'en saisissent durant les après-midis sous la forme de mise en exercice et applications de ces potentiels outils (j'invente, pour chaque séminaire, de nouvelles formes d'expérimentations pratiques) et nous terminons la journée par un partage d'expérience qui constitue pour moi le début de mon travail de nuit. Je veille, en effet, à reprendre les récits, les partages des participant·e·s afin de proposer le lendemain matin de nouvelles réflexions qui partent d'elles

et eux. Ils ne sont plus ceux et celles à qui je m'adresse, mais les éléments à partir desquels je peux composer mes adresses nouvelles du matin. L'inclusion de leurs regards et expériences hétérogènes constitue moins, cependant, le passage d'une parole « une », porteuse d'une science ou histoire unique de La dramaturgie que je me considérais légitime de poser, que la confirmation de ce que je m'essaie à formuler ici, c'est-à-dire la dimension plurielle et plurale de la dramaturgie. Pour tenter d'approcher ce qui, plus qu'une science établie, m'apparaît comme un savoir sensible fait essentiellement de variations, il m'a toujours semblé plus pertinent de s'essayer à des « cartographies dramaturgiques » plus qu'à une réinscription, une fois soulignés les bords et principes de la discipline, au sein de l'Histoire du Théâtre. Sur ces cartes peuvent alors figurer différents modes opératoires qui dessinent des régions, des voisinages ou des écarts entre des méthodes dramaturgiques qui se singularisent chaque fois, en effet, à partir du matériau que le ou la dramaturge est invité·e à suivre. On n'emprunte pas les mêmes chemins si l'on part d'une pièce de théâtre existante, d'une question ouverte qu'un metteur en scène décide d'explorer dans l'immanence d'un travail de plateau, d'une intuition scénographique mue par un désir d'expérience que l'on veut faire vivre aux spectateur·rice·s dont on ne sait rien d'autre si ce n'est que l'on veut les placer dans un dispositif bifrontal...

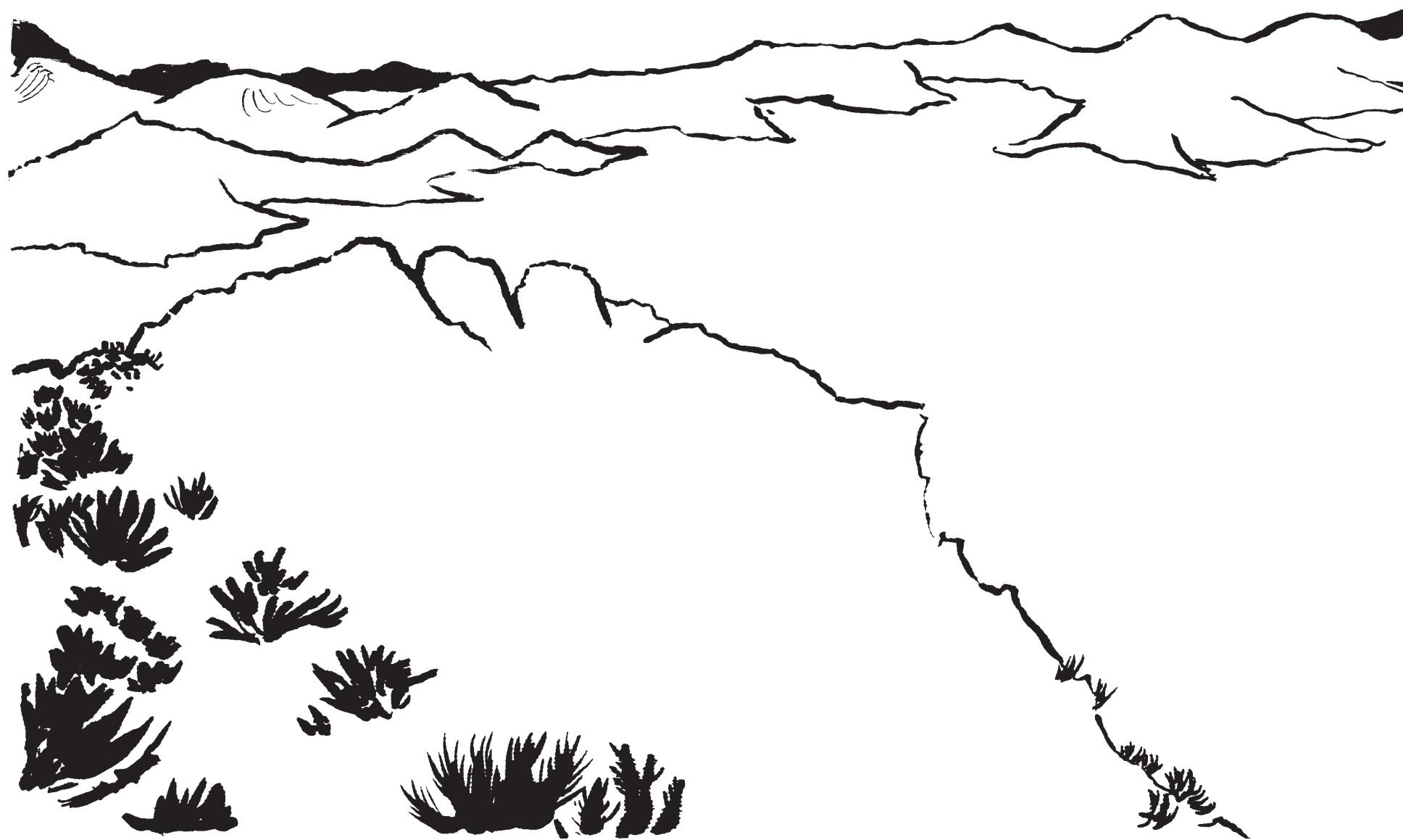
Au-delà d'une exhaustivité qui serait de fait impossible et peu intéressante à obtenir ici, cette approche cartographique permet surtout de voir apparaître, au sein de ce réseau de variations (d'outils, de méthodes envisageables...), des constantes. Cela permet à chacun·e (qu'il s'agisse des artistes que j'accompagne ou avec

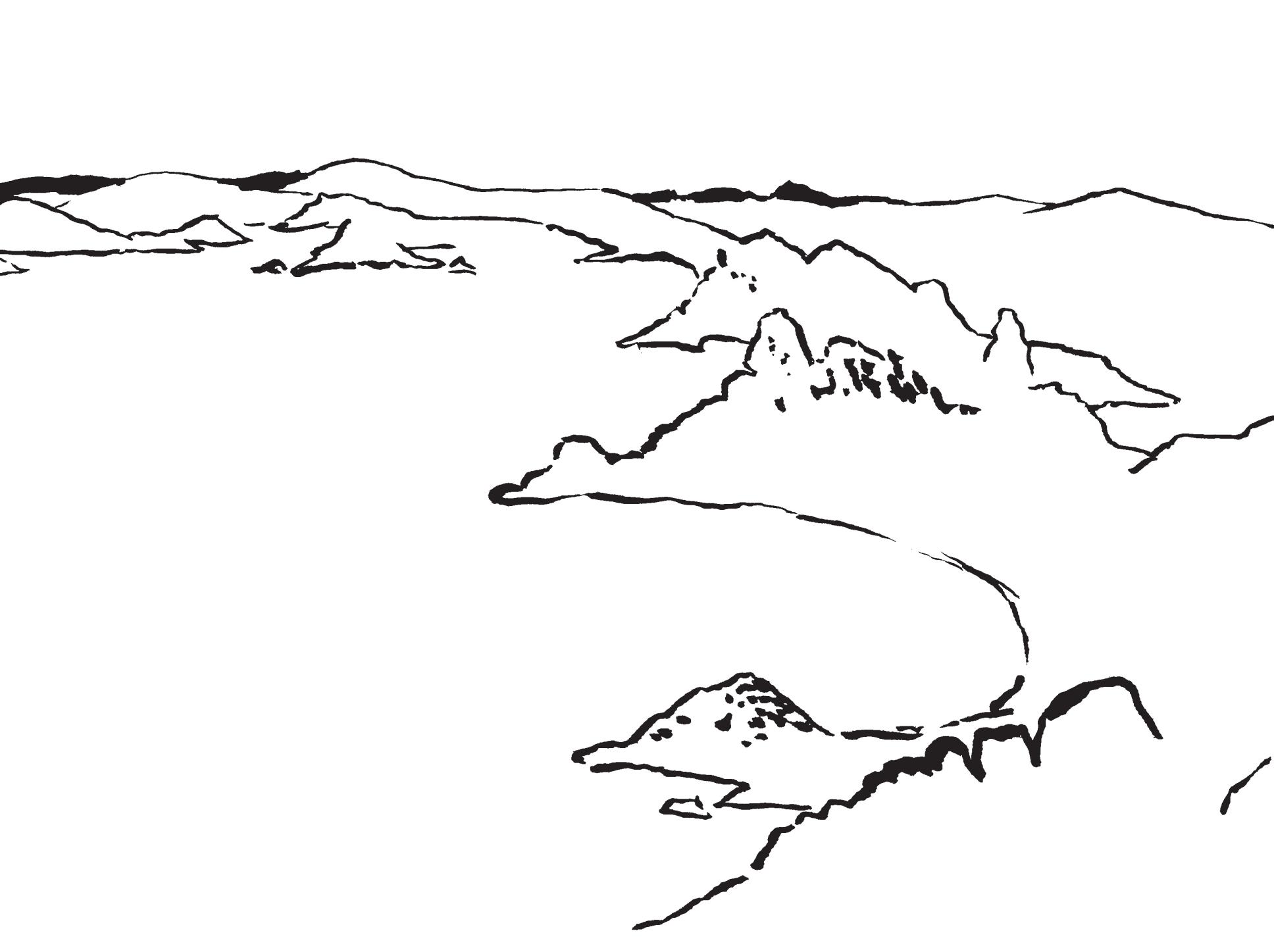
lesquel·le·s je converse ou des participant·e·s très divers·e·s des séminaires) de pouvoir à la fois se rendre visible ce qu'il ou elle fait, de manière très singulière, avec l'écriture ou avec le regard et de prendre en considération les manières autres d'exercer ce métier ou cette subjectivité que nous avons en commun : être des sujets d'expérience. Je crois que c'est dans ce même souci d'associer permanence et variations, commun et singularisation, que nous avons décidé peu à peu, avec Mylène Lauzon, d'ouvrir cette présence dramaturgique au sein de l'institution, à d'autres praticien·ne·s. Ce qui était le séminaire, entièrement conçu et animé par moi, est devenu la série des « modules dramaturgiques » où, sous la forme d'une semaine intensive (quatre dans l'année), des dramaturges de diverses disciplines (danse, théâtre, de festival, d'institution...) ou décidant de mettre l'accent sur une des dimensions de leur pratique qui, elle, peut circuler entre différents registres (je me considère personnellement comme ayant fréquenté un peu chacun de ceux cités ici) viennent mettre en partage une manière d'exercer. La cartographie dramaturgique peut alors non plus seulement se comprendre par celles et ceux qui m'écoutaient la dresser, mais se vivre le long du parcours de ces différents modules que font les participant·e·s.

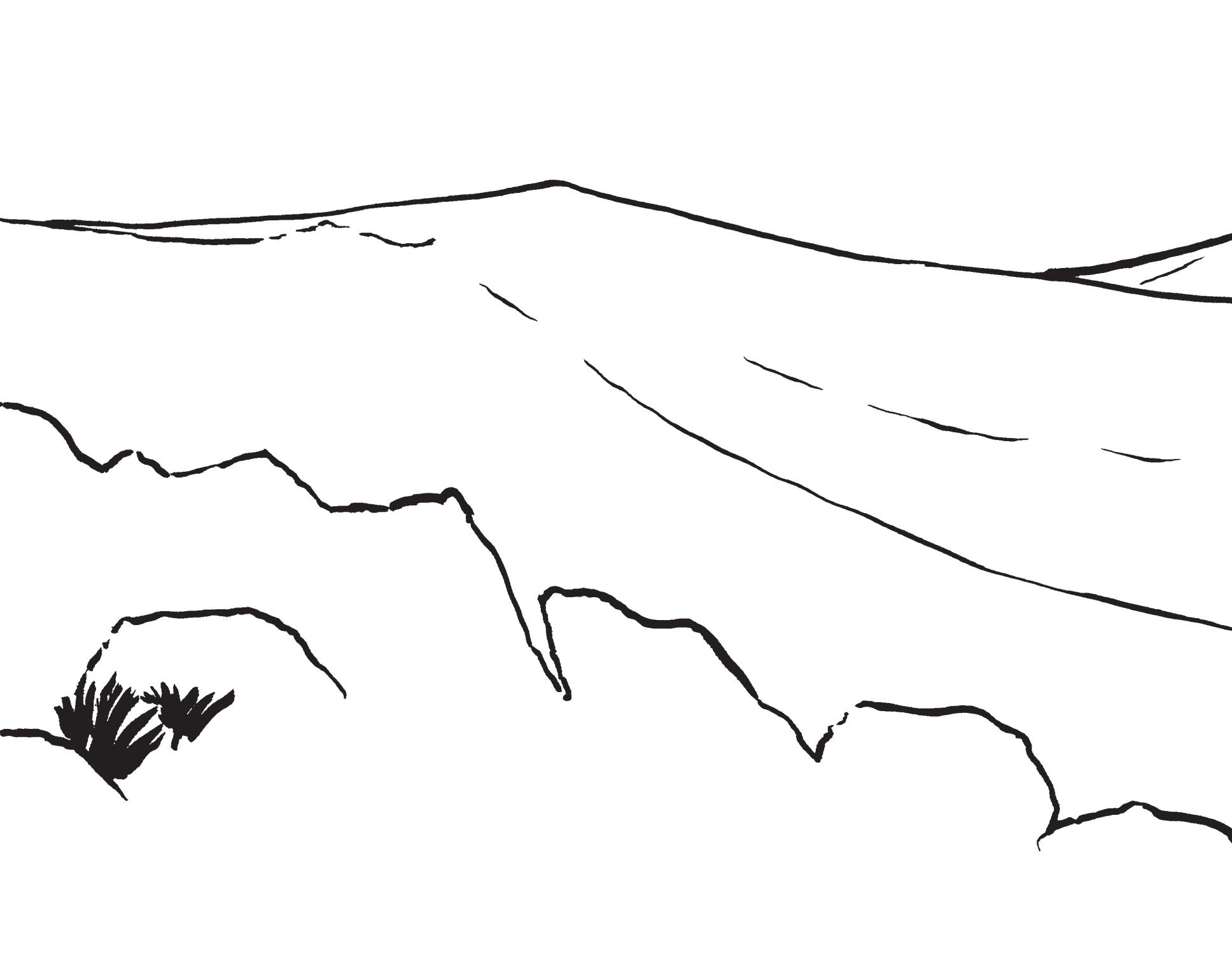
C'est sans doute toujours dans ce même souci d'un passage de la compréhension à l'expérimentation que nous avons prolongé cet attachement aux circulations, à l'articulation des plateaux artistiques aux places politiques en passant par les scènes théoriques — tel que La Bellone l'incarne dans sa programmation publique et, moi, dans ma manière de travailler au croisement des disciplines — dans la création d'un festival *3days4ideas* devenu *4days4ideas* puis *Days4ideas*. Celui-ci réunit en

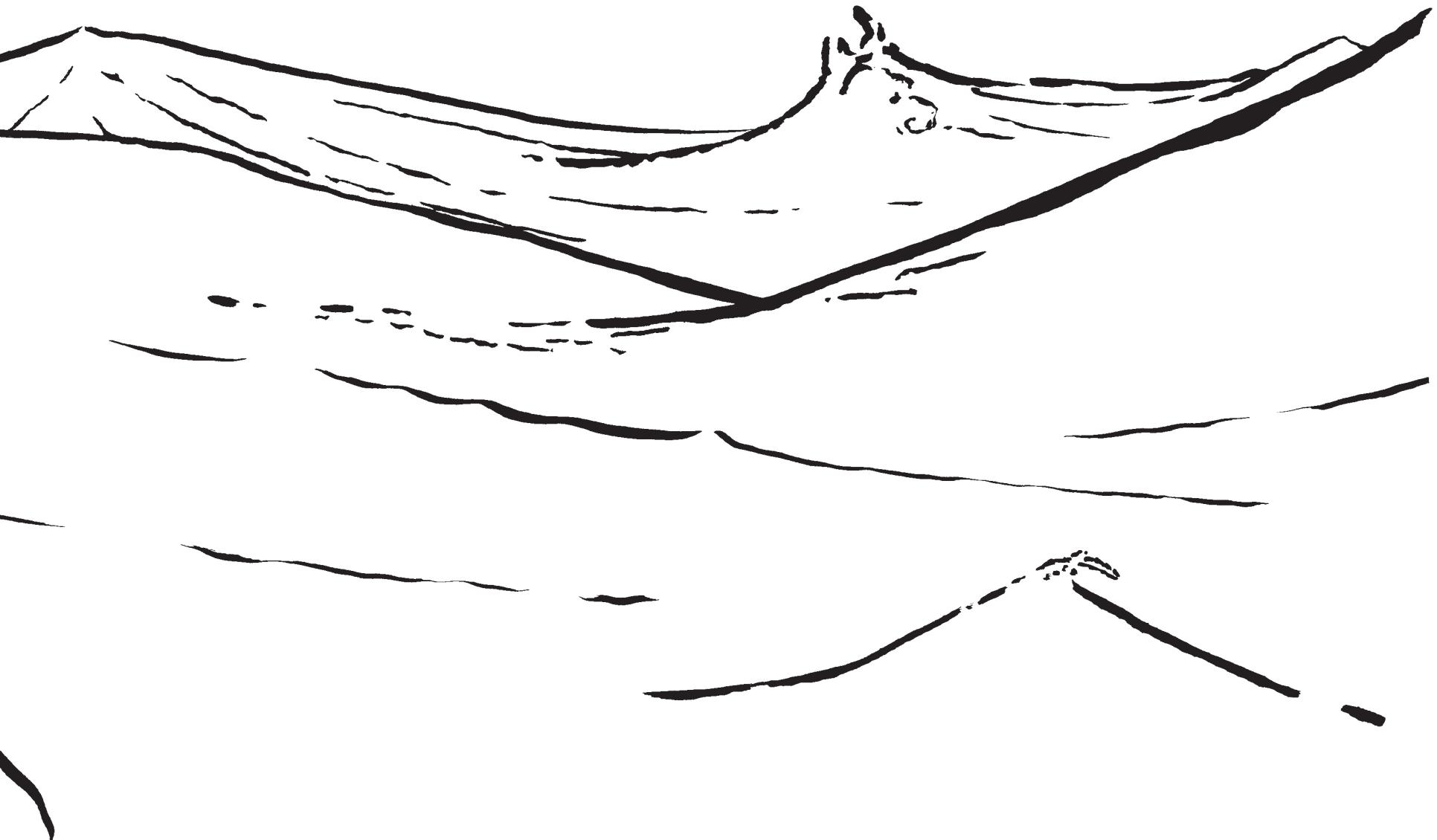
effet artistes, penseur·euse·s, activistes et/ou personnes du champ associatif en les invitant à venir mettre en partage non pas une expertise achevée, mais une « idée » en train de naître et dont il s'agit d'éprouver les possibles, tant en termes de fond que de forme. Or quoi de mieux pour « éprouver » que la réunion de ces sujets d'expérience que La Bellone nous invite à être et surtout à ressentir dans toutes leurs potentialités ? Après deux éditions passionnantes, nous avons plutôt l'impression que cette expérience des expériences doit *durer*, réinstituer sans cesse ce qui fait la part belle et savoureuse de l'institution, tout en sachant que, sans doute, son prolongement signifie encore une transformation : composition et recomposition des hétérogènes. Durer, se métamorphoser, éprouver le même et les différences, permettre aux différent·e·s concerné·e·s de la dramaturgie d'être tout autant acteur·rice, activateur·rice, récepteur·rice... voilà ce que peut être — ou ne cesser de devenir — une « dramaturgie institutionnelle ». Une dramaturgie qui, comme le disaient les inventeurs de la « psychanalyse institutionnelle », rend chacun·e acteur·rice de l'espace-temps dans lequel il ou elle se trouve, peu importe qu'il ou elle soit patient·e ou médecin, artiste ou spectateur·rice. Ici, le rôle des thérapeutes (ou pour nous des dramaturges) n'est plus d'être responsables d'autrui ou « garant·e·s » du rapport qu'un·e autre entretient avec le sens de ce qu'il ou elle fait, mais si responsabilité il y a, elle est seulement celle « de la responsabilité d'autrui »²⁴. Ouvrir, faire circuler, faire commun à égalité.

24. Formule d'Emmanuel Levinas, reprise par les thérapeutes prônant la psychanalyse institutionnelle. Voir Jean Oury « Psychanalyse, psychiatrie et psychothérapie institutionnelles », dans la revue *Vie sociale et traitements* (Toulouse : Éditions érès, 2007).









Dramaturges

Caroline Godart est formée de plusieurs langues qui font souvent des interférences entre elles. Elle est dramaturge, autrice (notamment de *The Dimensions of Difference*, Rowman and Littlefield 2015), codirectrice éditoriale d'Alternatives théâtrales, et elle enseigne la philosophie et la littérature à l'ERG.

Flore Herman est médiatrice, dramaturge, productrice. Elle aime sonder la ville comme un terrain d'apprentissage. Elle s'implique dans des projets de performance qui soutiennent la circulation de connaissances invisibilisées ou peu reconnues. Elle coordonne *bodies of knowledge*, une salle de classe alternative initiée par l'artiste Sarah Vanhee et portée aujourd'hui par un petit collectif d'artistes et non-artistes bruxelloises.

Maria Kakogianni est artiste-auteur et enseignante. Elle propose des phictions, mélanges cocktails et infusions entre philosophie et différentes fictions (artistiques, botaniques, politiques, intimes). Parmi ces publications on trouve : *Ivre décor* (Hippocampe éditions, 2020), *Printemps précaires des peuples* (éditions Divergences, 2017), De la victimisation (L'Harmattan, 2012). *Surgeons et autres pousses*, coécrit avec

Maria Rouzin et avec des dessins d'Amalia Ramanankirahina, paraîtra aux éditions Excès (2022).

Mylène Lauzon est belgo-canadienne, mère d'un fils tout simplement magnifique, écrivaine à certaines heures et, pour faire bref, directrice générale et artistique de La Bellone — Maison du Spectacle depuis 2015, où elle continue d'être stimulée par les dialogues qu'elle cultive avec des artistes, des militant·e·s et des penseur·e·s et animée par un amour sans borne pour ce qu'ils et elles font. Elle aimerait dire haut et fort que le patriarcat est mort, mais ce n'est pas le cas.

Camille Louis est philosophe, dramaturge, cocréatrice du collectif Kom.post et militante pour l'égalité radicale. Ses recherches se situent au croisement de l'art et de la politique et elles s'incarnent dans diverses propositions dramaturgiques qui, toujours, visent à modifier les conditions de perception de ce que l'on nomme « action » et de qui l'on compte comme actrice et acteur. Son premier livre *La conspiration des enfants* est tout juste paru dans la collection Perspectives critiques des PUF.

Alexandros Mistriotis vit à Athènes, Grèce. Il est artiste/dramaturge. Son travail se situe à l'intersection du

théâtre, de la réflexion et de la poésie et prend souvent la forme d'une investigation archéologique de l'histoire urbaine et par conséquent de la condition contemporaine. Il organise, entre autres choses, des « essais à pied » et croit que tout endroit est « le centre du monde ».

Sandra Noeth s'intéresse au lien entre l'esthétique, l'éthique et la politique, et à la question de savoir comment l'art peut attirer l'attention sur la visibilité et l'action inégalement réparties des corps. Son travail tourne presque toujours autour des corps : en tant que dramaturge, curatrice d'exposition et professeur à l'Université des Arts de Berlin.

Allié·e·s

Pierre Mercier est dessinateur au sein de la compagnie Ersatz depuis 2015 où il participe aux travaux scénographiques, graphiques et typographiques ainsi que logistiques et culinaires. Il se dédie aux techniques méticuleuses telles que le collage de papier de soie ou la conception de pop-up avant d'aller se défouler en cuisine.

Aline Baudet est designer graphique. Passionnée de typographie, pictogrammes et patterns, elle enseigne la communication visuelle et graphique à La Cambre (Bruxelles). Elle développe depuis plusieurs années un travail de recherche sur les outils de manifestation graphiques, et sur la responsabilité des designers dans le contexte de l'urgence sociale et climatique.

Polyphonie est le troisième ouvrage de la collection *alth.*
des éditions Alternatives théâtrales. Il a été produit en coédition
avec La Bellone, coordonné, agencé et annoté par Caroline Godart
et Mylène Lauzon, et relu et corrigé par Caroline Godart.

La Bellone est subsidiée par la Ville de Bruxelles, la Cocof
et la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Alternatives théâtrales est soutenue par la Fédération Wallonie-Bruxelles
et le ministère français de la Culture.

Alternatives théâtrales éditions

Codirection de publication

Sylvie Martin-Lahmani et Caroline Godart

Design éditorial

Aline Baudet

Illustrations

Pierre Mercier

Administration et coordination

Melinda Heeger

Adia Panteleeff

Impression sur papier issu de sources responsables, certifié FSC

Drifosett Printing, Bruxelles

Dépôt légal

D/2021/11209/3

Tous droits de reproduction et de traduction réservés.



Paysage grec pour Maria Kakogianni,
Encre de chine sur papier ©Pierre Mercier

Polyphonie : des dramaturges à La Bellone
Coordonné par Caroline Godart + Mylène Lauzon

alth. Collection de textes théoriques sur les arts de la scène,
éditée par Alternatives théâtrales.



10€