

Journée de réflexion : La dramaturgie s'apprend-elle ? La dramaturgie s'enseigne-t-elle ?

Le 21 novembre 2025
de 14:00 à 17:00

Synthèse des échanges

La Bellone*

Arnaud Timmermans

Bonjour à toutes, et merci d'être présentes si nombreuses à cette séance qui aurait pu donner l'impression d'être réservée à des spécialistes, mais dont je suis très heureux de l'intérêt qu'elle semble avoir suscité.

Ces dix ou quinze dernières années, on a vu les pratiques dramaturgiques se transformer et prendre une place de plus en plus marquée dans les arts de la scène en Belgique francophone. Quand j'ai commencé à travailler il y a quinze ans avec des artistes un peu plus âgées que moi (je m'occupais alors de production), « faire sa dramaturgie » signifiait souvent que les porteuses de projets (c'est-à-dire dans l'énorme majorité des cas les metteuses en scène) constituaient en amont un dossier de références, d'extraits et de réflexions à transmettre à l'équipe et à synthétiser dans une note pour les dossiers d'aide à la création. Un travail préparatoire, en somme, qui se partageait une fois terminé.

Quand j'ai commencé à me présenter comme dramaturge, certaines de ces artistes ont exprimé des résistances à l'idée de partager ce travail qu'elles vivaient, sinon comme leur prérogative, du moins comme le lieu d'une intimité à protéger, d'un rapport très personnel et solitaire, en un mot — pour prendre une référence un peu datée — d'une « politique d'auteur ». Bien sûr, il existait déjà d'autres modèles, en particulier autour des écritures de plateau ou des aventures collectives, sans parler bien sûr de la danse, mais j'étais frappé par la prégnance, notamment en théâtre, de ce modèle de l'auteure. Cela se reflétait également dans le fait que les distributions mentionnant une dramaturge étaient très largement minoritaires dans les productions FWB de l'époque.

Aujourd'hui, cette tendance s'est inversée, et ce sont les distributions où la dramaturgie est absente qui font presque figure d'exception. En dix ans, on a vu la pratique de la dramaturgie se propager et se diversifier énormément. Elle est devenue plus souvent collective, moins centrée sur les questions d'interprétation ou de lecture, et davantage attachée aux processus de travail et de création, aux positionnements éthiques ou politiques, aux enjeux

relationnels du travail artistique ou encore à des questionnements rejoignant ceux de la médiation ou de la production.

Cela est sans doute dû à l'évolution des pratiques et des esthétiques, au renouvellement des thématiques qui parcourent nos scènes depuis quelques années, ainsi qu'à une dynamique générationnelle. Mais c'est aussi très certainement l'effet de l'évolution des formations. Quand on y regarde de plus près, la fonction de dramaturge n'est plus liée autant qu'avant à des figures spécialisées, faisant autorité, liées à des lieux et censées garantir la cohérence et la pertinence des choix artistiques. Il arrive désormais fréquemment que cette place soit occupée par des personnes formées comme interprètes, scénographes ou éclairagistes.

Les appellations reprises dans les distributions se diversifient ou s'hybrident : soit qu'on adjoigne à la dramaturgie un qualificatif qui la précise ou la situe (dramaturgie visuelle, de plateau, sonore...), soit qu'on la modalise (regard dramaturgique, accompagnement dramaturgique...), soit qu'on la reformule (collaborateurice artistique, regard complice, coach, facilitateurice...). Tout cela témoigne du fait que la dramaturgie se diffuse et qu'elle est reprise et réappropriée par des profils toujours plus diversifiés.

Dans ce contexte de bouillonnement et de transformations, il nous a semblé utile de faire un point sur la place que tient la dramaturgie dans les cursus supérieurs artistiques et universitaires en FWB.

Quel est le paysage actuel de l'enseignement de la dramaturgie en Belgique francophone ?

Comment est-elle enseignée ou pratiquée au sein des cursus ?

Existe-t-il des formations spécifiques à ce métier protéiforme ?

Quelles sont les demandes ou les besoins qui semblent émaner des artistes et des étudiantes ?

Comment se pense la pratique dramaturgique dans ces différents contextes d'enseignement, selon quelles traditions, méthodologies, partis pris et profils de compétences ?

Pour en parler, nous sommes très heureuses et heureux d'avoir autour de la table la quasi-totalité des écoles et formations de FWB représentées, à qui nous avons proposé de commencer par un tour d'horizon de la manière dont la dramaturgie est enseignée et/ou pratiquée dans leurs programmes :

- Jonathan Châtel et Pierre Piret, qui enseignent toutes deux au Centre d'Études théâtrales de l'UCLouvain
- Diane Fourdrignier, dramaturge et enseignante au Conservatoire de Bruxelles
- Stéphane Olivier et Virginie Thirion, qui enseignent la dramaturgie à l'INSAS
- Nathanaël Harcq, directeur de l'ESACT à Liège
- Antía Díaz Otero, enseignante dans le Master en Arts du spectacle à l'ULB ainsi que dans le Master en danse et pratiques chorégraphiques coorganisé par La Cambre, l'INSAS et Charleroi danse
- Cédric Juliens, enseignant la dramaturgie à ARTS² à Mons
- Franziska Trapp, coordinatrice du module de dramaturgie circassienne au sein du Master en Arts du spectacle à l'ULB
- Françoise Hansoul, directrice de Théâtre & Publics
- Mylène Lauzon, directrice de La Bellone et qui a pratiqué la dramaturgie dans de nombreux contextes
- Nous devons excuser Krystel Khoury de l'ISAC, absente pour raisons de santé.

Nous accueillons également trois dramaturges : Nadjma Hadj, François Makanga et Léa Tarral. Nous les entendrons dans un second temps évoquer leurs parcours de formation, les compétences qu'ils mobilisent dans leur pratique, ainsi que leur rapport à la transmission et à la formation continue.

Jonathan Châtel

Merci pour cette initiative née de nos échanges avec Mylène, puis avec Léa et Arnaud. Le Centre d'Études théâtrales s'est créé selon un « état d'esprit dramaturgique », pour reprendre le mot de Dort, et plus précisément peut-être selon ce que Silvia Soter écrit de la dramaturgie dans son livre sur Lia Rodrigues (*La passion des possibles*, éditions de l'Attribut), comme une pratique de l'entre-deux reliant d'un côté le travail, la main, le corps, et de l'autre la recherche.

Le dramaturge y est pensé comme passeur ou traducteur, dont les connaissances supposent une vision panoramique ou kaléidoscopique, allant de la performance à l'histoire littéraire.

Le cours que je donne a beaucoup évolué au fil des années. La dramaturgie y est conçue comme une réflexion sur l'action, entendue non seulement d'un point de vue esthétique mais aussi éthique, comme l'indique l'étymologie du mot. Il s'agit donc de sortir d'une stricte analyse littéraire pour réfléchir à ce qui est mis en mouvement dans le phénomène scénique, indépendamment de la présence d'un texte. De rendre compte des effets de sens qui sont engendrés par le passage à la matérialité de la scène, mais aussi des effets concrets, sensoriels et affectifs sur le public.

Cette réflexion inclut donc la question des spectateurices et celle de l'acte de regarder. Il s'agit de constituer avec les étudiantes un savoir collectif autour de ce que je nomme un *ethos* : qu'est-ce que l'interprète scénique dit de son propre rapport au monde, de sa manière de travailler et de son rapport aux arts vivants dans l'effectuation présente du spectacle ?

Le cours conserve une part d'histoire et un rapport aux textes fondateurs de l'approche dramaturgique, mais a évolué vers un travail croissant sur la dramaturgie sensible, en deux volets :

- explorer une dramaturgie documentée et préparatoire par le travail d'intertextualité, d'iconographie et de dialogue autour de l'œuvre ;
- explorer ensuite au plateau les effets de sens, en éprouvant les nouvelles significations amenées par le corps en scène.

Pierre Piret

Bonjour, je parlerai pour ma part de la conception de la dramaturgie à l'œuvre dans les cours d'analyse littéraire que je donne en études littéraires. Un cours en particulier a été récemment rebaptisé en lien avec la dramaturgie : le cours d'analyse de textes théâtraux porte désormais le titre *Du texte à la scène. Initiation à l'analyse dramaturgique*. S'agissant d'un cours d'études littéraires, la perspective adoptée est celle du lectorat ou du public, plutôt que celle de la création.

L'objectif spécifique du cours est d'amener les étudiantes à tenir compte du dispositif théâtral et de ses effets de sens. Il ne s'agit donc pas tant d'aborder des techniques de lecture que d'analyser les effets de l'œuvre sur les lecteurices et sur les spectateurices.

Le cours vise à développer des compétences analytiques par le biais de travaux pratiques qui restent focalisés sur le texte mais qui, par l'utilisation de sources extérieures (captations, images), cherchent à mettre en évidence l'apport du passage à la scène, dans une complémentarité entre interprétation sémantique (celle de la lecture) et interprétation théâtrale (celle du jeu et de la mise en scène).

Les compétences visées sont donc la capacité à analyser le texte théâtral en tenant compte de sa construction scénique et de ses caractéristiques dramaturgiques, lesquelles sont à la fois historiques (on pense à la dramaturgie classique, romantique ou encore à celle du nouveau théâtre) mais aussi propres à chaque auteurice.

Diane Fourdrignier

Merci pour l'invitation. Pour me présenter, je suis dramaturge, diplômée en études théâtrales de l'Université Lille 3 Charles-de-Gaulle et en art dramatique au Conservatoire royal de Bruxelles, où j'enseigne l'art dramatique depuis 2013. J'ai d'abord eu une carrière de comédienne, puis d'assistante à la mise en scène, puis d'« assistante artistique » au sein de la compagnie Peeping Tom (dans laquelle je faisais essentiellement de la dramaturgie sans en avoir le titre). J'ai ensuite signé ma première dramaturgie auprès de Hans Van den Broeck et travaillé avec plusieurs artistes, comme Anna Rispoli ou Mohamed Toukabri.

J'enseigne donc l'art dramatique et non la dramaturgie. Le cours de dramaturgie est donné par ma collègue Laure Tourneur, qui ne pouvait être avec nous aujourd'hui. Au Conservatoire, la dramaturgie est présente dans le tronc commun : c'est un passage obligatoire, inscrit de manière continue dans le cursus des étudiantes, à travers un exercice pédagogique appelé les *Formes libres*.

Sur les quatre années, chaque étudiante est amenée à proposer une forme libre qu'elle présente. Pour l'élaborer, elle est accompagnée par le ou la pédagogue en art dramatique en charge de son niveau d'études, qui endosse auprès d'elle le rôle de dramaturge. Ce rôle n'est pas formalisé : il est appliqué par chaque pédagogue selon sa propre méthodologie et sa propre vision. Il n'y a donc pas de mise en avant spécifique de la dramaturgie : ce qui est travaillé avant tout, c'est la créativité.

La façon dont je conçois mon rôle de dramaturge consiste surtout à accompagner l'étudiante, par le jeu des questions, vers ce qu'elle a véritablement envie d'explorer. En général, c'est un moment où les étudiantes sont très investies. Par ailleurs, j'ai connaissance de deux anciennes étudiantes qui sont aujourd'hui dramaturges professionnelles : Agathe Yamina Meziani et Diana David.

L'enseignement de la dramaturgie par Laure Tourneur a d'abord pris la forme d'un accompagnement dramaturgique des travaux de fin d'année des étudiantes de master, en complément du ou de la pédagogue référente. Depuis

deux ans, elle intervient désormais en binôme avec Aurélien Dony, spécialisé dans l'écriture théâtrale. Ensemble, iels conduisent un workshop de huit semaines en dernière année.

Le travail y est conçu comme un va-et-vient entre dramaturgie et écriture, où la fonction du ou de la dramaturge est envisagée comme celle d'un satellite reliant le travail de création à ce qui se passe dans le monde et à un travail de recherche plus large pour nourrir le processus créatif. Iels travaillent à partir d'un ouvrage de référence : *Le théâtre du présenter* de Jean-Frédéric Chevallier.

Certaines des questions abordées sont par exemple : comment aider une metteuse en scène à formaliser une consigne ? Quelle est la légitimité du ou de la dramaturge à proposer des apports artistiques personnels ? L'évaluation est faite en continu ; il n'y a pas de représentation finale.

Parmi les besoins que j'identifie, je citerais surtout la possibilité d'inviter des dramaturges extérieures. Quant à la pertinence d'une formation qualifiante, j'y répondrais par l'affirmative, à condition que la profession soit davantage visibilisée et reconnue dans les maisons de théâtre, comme j'ai pu l'expérimenter en Allemagne, où il arrive que neuf dramaturges travaillent dans une même structure. Leur présence apporte une grande richesse de regard sur les projets ; c'est vraiment inestimable.

Stéphane Olivier

Bonjour, je donne quant à moi depuis quinze ans un cours de dramaturgie aux étudiantes de deuxième année à l'INSAS. Je me propose de vous présenter rapidement le programme du cours :

Le cours débute par un prologue sur la danse des abeilles et le mensonge des abeilles éclaireuses, qui mentent sur la distance à parcourir vers le prochain champ de fleurs afin que les butineuses ne se découragent pas d'y aller, même lorsque la distance est trop longue pour que toutes reviennent vivantes – se pourrait-il que ces éclaireuses menteuses soient des abeilles dramaturges ?

Viennent ensuite des prolégomènes, où l'on aborde des questions d'ordre assez général comme :

- qu'est-ce qu'une représentation ?
- sait-on ce qu'est le sens ?
- le rapport signal/bruit ;
- l'origine et la fonction de la fiction ;
- la dramaturgie est-elle une branche de la cybernétique (entendue comme science de l'information) ?
- un point sur le vocabulaire du cours ;
- la praxis dramaturgique.

La première partie porte sur la physiologie du ou de la spectateurice :

- la façon dont les sens et la proprioception sont activés par les situations de spectacle ;
- la perception du temps (en lien avec l'absence d'une réalité neurologique du présent) ;
- les neurones miroirs.

La deuxième partie aborde les grandes structures de la dramaturgie, depuis Aristote (à travers l'analyse d'*Œdipe Roi*) jusqu'à la Monoforme chez Peter Watkins. On y aborde les liens entre représentation et propagande ; on tente d'aborder autant que possible les modèles dramaturgiques non occidentaux, ainsi que les dramaturgies procédurales et génératives ouvertes par le développement des intelligences artificielles.

La troisième partie s'intitule « Trucs et magie ». On y parle de l'amorçage, d'ironie dramatique, de la suspension volontaire de l'incrédulité, puis on

explore certaines principes empiriques qui s'avèrent presque toujours vrais dans la pratique :

- l'efficacité des nombres premiers pour résoudre les problèmes de structure ;
- *kill your darling*: le spectacle sera toujours meilleur si l'on y retire la partie que l'on préfère en tant que créateurice ;
- la radicalité est surtout une affaire pratique (D. Garcia) ;
- « Le plateau a toujours raison. Pourquoi ? »

En somme, le cours aborde la dramaturgie d'un point de vue beaucoup plus pratique qu'analytique. La dramaturgie y est vue et abordée comme se rapprochant de l'animisme ou de rituels magiques : certains procédés fonctionnent empiriquement sans que l'on puisse expliquer vraiment pourquoi. Dans cette mesure, le rôle de dramaturge s'apparente à celui des chamanes : il ou elle compose avec les éléments. À ce titre, il est à l'opposé d'une prise de pouvoir.

Virginie Thirion

Bonjour, je donne également cours à l'INSAS et, pour introduire la place de la dramaturgie dans mon travail, je pourrais dire que le mot « dramaturgie » n'y apparaît jamais, mais que cependant la nécessité d'une réflexion dramaturgique s'y pose de façon quasi permanente. J'enseigne dans les quatre années et je coordonne le master en écriture. Je donne aussi bien des cours théoriques que des cours pratiques, notamment le cours *Pratiques scéniques et littérature dramatique contemporaine*, ainsi qu'un séminaire intitulé *Écritures et mises en jeu*. Je le précise car, si une certaine forme d'accompagnement dramaturgique est nécessaire à chaque fois, c'est aussi l'occasion d'amener les étudiantes à réfléchir sur leur propre perception de leur rôle de dramaturges elles-mêmes, de ce qu'iels sont en train d'élaborer, de ce qu'iels ont réellement envie de faire, comme tu le disais, Diane, et surtout à ne laisser personne s'y substituer, et surtout pas moi.

Dans ce cadre, il m'arrive souvent de faire référence à ce qui a été pratiqué ou expérimenté dans d'autres cours (ma place dans l'organigramme des enseignements fait que je suis souvent en lien étroit avec les autres pédagogues). Mon cours est aussi amené à évoluer en cours d'année en fonction du travail avec les étudiantes, et il est fréquent que j'amène de nouvelles références que celles initialement prévues pour prolonger ce qui nous occupe. J'essaie de leur donner faim, de les outiller pour qu'iels puissent trouver les éléments dont iels auront besoin. Je conçois mon rôle comme celui d'apporter ce que Lessing appelle des « ferments de pensée ».

Je suis face à une population étudiante très hétérogène, entre des étudiantes qui sortent de rhéto et pour qui le théâtre, c'est *Knock* de Jules Romains, et d'autres qui ont déjà derrière elles un master en études théâtrales. Je cherche à mettre ensemble ces différentes expériences pour tenter de mettre en place des dynamiques d'apprentissage mutuel et de se constituer ensemble des outils pour la pratique.

Nathanaël Harcq

Dans les exercices pour comédien·nes de Brecht, il y a celui-ci qui m'a longtemps semblé étrange : jouer au chaton qui joue avec une pelote de laine. En y réfléchissant, j'ai fini par me dire que ce que cela invite à faire, c'est à s'étonner, la capacité d'étonnement étant la condition de l'étude des lois qui font que le monde est tel qu'il est. Il y a là pour moi un lien avec la dramaturgie dans la mesure où elle consiste à poser des questions : aux œuvres, à nos pratiques, aux besoins de donner forme à quelque chose. La dramaturgie comme fonction de poser des problèmes à résoudre, comme moyen de se retrouver devant des choix.

Je résiste un peu à dire que l'artiste a « besoin » de dire quelque chose, en tout cas à parler d'un besoin a priori auquel il serait répondu de telle ou telle manière ou avec telle ou telle technique en fonction de l'époque où l'on vit.

J'ai cité Brecht ; il me semble que, dans le théâtre occidental, la dramaturgie, c'est au Berliner Ensemble que cela se développe. Il paraît qu'au moment de *L'Opéra de quat'sous*, de jeunes auteurices se mettent à lui soumettre des textes et qu'il leur répondait en leur donnant un exemplaire du *Capital* : « si votre proposition tient la route après avoir lu ce livre, votre texte m'intéresse ».

À Liège, on ne forme pas des dramaturges, on n'est pas exactement dans cette représentation de la division du travail. On essaie de former des actrices et des acteurs qui pensent, c'est-à-dire qui se mettent devant des problèmes, devant des alternatives, qui s'interrogent notamment sur les choix faits par des artistes qui leur sont contemporaines ou qui les ont précédées. On essaie d'aller voir une dizaine de spectacles ensemble par année et d'en discuter ensemble. On travaille avec Olivier Neveux, qui vient très régulièrement. Il donne cours d'histoire du théâtre et d'esthétique à l'ENS de Lyon et, depuis six ans, chaque année, des étudiantes de l'ENS viennent faire un stage de plusieurs mois dans l'école, où iels suivent toute l'élaboration d'un projet et où iels inventent ce que peut être la fonction de dramaturge en école d'art.

Nos étudiantes sont par là en contact direct avec des dramaturges, et beaucoup continuent à travailler ensemble après leurs études. La dramaturgie s'y comprend comme l'ensemble des processus et dispositifs qui vont déterminer les actions que les actrices et acteurs vont réaliser sur un plateau. On ne joue

pas de la même façon une œuvre en fonction des expériences et des connaissances que l'on a pu recueillir à son sujet.

Le cours d'analyse de textes et de spectacles est donné par une dramaturge, Valérie Battaglia. L'accompagnement des projets de fin d'études est fait par une autre dramaturge, Lorraine Wiess, qui va bientôt publier un livre important sur le théâtre féministe des années 1970. Le cours d'histoire du théâtre est aussi donné par un dramaturge, Karel Vanhaesebrouck. Un autre exemple de mise en travail de la dramaturgie est la réalisation d'un journal expérimental autour d'un projet sur des textes d'Armand Gatti, où il s'agissait de documenter à la fois tous les documents consultés pour le travail et tous les documents générés par le travail lui-même (prises de notes, images, etc.).

Antía Díaz Otero

Merci. Mon parcours est d'abord celui d'une pratique en danse : je me suis formée à la danse et à la chorégraphie en Espagne, puis je suis arrivée ici. J'ai ensuite choisi d'entrer à l'université en m'inscrivant au master en Arts du spectacle à l'ULB, où j'ai fini par faire une thèse sur les processus de création. C'est dans le contexte de cette recherche que j'ai rencontré la dramaturgie. Aujourd'hui, ma pratique pédagogique me permet une circulation entre ces différents espaces.

Je donne un cours de dramaturgie appliquée dans le master en Arts du spectacle à l'ULB, qui fonctionne comme une sorte de laboratoire ; j'en parlerai moins, car ma collègue Franziska est présente et pourra vous en parler également. Je préfère vous parler de ce que nous faisons dans le master en danse et pratiques chorégraphiques, qui est un master assez récent (il a cinq ans) et où les choses évoluent beaucoup d'année en année, aussi bien à l'échelle du master que dans mon propre cours.

Je donne un cours de dramaturgie en première année, qui est divisé en deux semaines (une sur chaque quadrimestre), ainsi qu'un cours d'une semaine en deuxième année. En parallèle, les étudiantes ont plusieurs exercices de création dont j'assure l'accompagnement :

- le « crash test », qui est l'exercice de première année ;
- la note d'intention en fin de première année, qui est accompagnée d'une proposition performative pour partager la recherche en cours ;
- le TAFE (travail artistique de fin d'études) et le TEFE (travail écrit de fin d'études) de deuxième année : le TAFE est accompagné par Nedjma ; le TEFE est divisé en deux temps : la recherche jusqu'en mars, où l'on est en binôme avec Louise Vanneste, puis la création à partir de mars, où je suis en dialogue avec les mentores que se sont choisies les étudiantes.

Le master étant centré sur la pratique chorégraphique, la dramaturgie y est abordée de façon essentiellement pratique et processuelle, dans l'élaboration des travaux artistiques. Mon rôle est de créer des espaces dans lesquels on peut faire apparaître certaines qualités ou sensibilités, par l'observation, par un travail pour nommer les choses, pour ouvrir des collaborations, pour faire apparaître des liens.

La première semaine de dramaturgie commence par un survol autour du mot, pour lequel j'invite souvent Karel Vanhaesebrouck, avec qui l'on déplie la dimension théâtrale et occidentale de ce terme, puis on entre dans la dramaturgie en danse avec des lectures de textes (André Lepecki, Marianne Van Kerkhoven, Guy Cools, ...). On va voir des spectacles à partir desquels on ouvre des espaces de dialogue et d'analyse, souvent culturelle mais aussi technique.

Une thématique assez centrale qui est abordée, s'agissant de futures porteuses de projets, est la question du rapport entre théorie et pratique, où bell hooks m'aide beaucoup. On aborde également la question du privilège qui est celui de faire des spectacles, et de la responsabilité qui l'accompagne, notamment à partir de Kaoutar Harchi.

La deuxième semaine est plutôt consacrée au travail à partir des exercices qui ont eu lieu lors des crash tests, pour revenir sur ce qui a été fait, pour poser un nouveau regard, se rendre compte jusqu'où l'on est consciente ou non de ce que l'on fait. Ces séances rassemblent les étudiantes du master et celles de l'ULB quand c'est possible à organiser. C'est essentiellement du travail à la table, de dialogue.

Dans le travail autour du TAFE et du TEFE, le travail est plus directement lié à la pratique corporelle et à la façon dont cette pratique fait apparaître de nouvelles questions ou les questions sous un nouveau jour. Le travail de dramaturgie est donc partagé entre le studio et la recherche. J'essaie d'inviter les étudiantes à établir des sortes d'écosystèmes autour du travail et à adopter une démarche non hiérarchique avec toutes les interlocutrices ou éléments qui dialoguent autour de la pièce en cours, et pas seulement les références intellectuelles.

Ce sont des cours qui ne sont pas très efficaces, dans le sens où je n'apporte pas beaucoup de réponses : on essaie d'entrer dans un processus de découverte ensemble, mais j'observe qu'en deuxième année, les étudiantes se saisissent de certaines de ces outils pour s'accompagner entre elles en tant que dramaturges.

Cédric Juliens

Bonjour et merci beaucoup. Je m'appelle Cédric Juliens et je donne des cours de dramaturgie au Conservatoire de Mons, dit aussi ARTS². Je vais commencer par dire à partir d'où je parle. Quand j'avais 18 ans, je voulais être prof et comédien ; j'ai commencé par des études de lettres, puis le CET, ensuite le Conservatoire à Bruxelles et à Mons, et ensuite la philosophie. Depuis une trentaine d'années, j'alterne les passages au plateau comme comédien et les passages en classe comme pédagogue.

À Mons, dans le cadre du domaine théâtre, il y avait un cours d'analyse de texte. Quand je suis arrivé, il a été décidé de le tirer vers la dramaturgie, destiné à toutes les années mais assez restreint en termes de volume, puisqu'il s'agit d'un cours de trente heures par année, ce qui est vraiment court. En première année, j'ai gardé une approche textuelle, en lien avec d'autres cours qui mettent au travail la question du texte.

Je voulais revenir sur le mot dramaturgie, qui est ambigu en français. Quand les artistes de théâtre ou de danse parlent de la dramaturgie, il arrive qu'on confonde deux moments de la dramaturgie : d'un côté la construction de la narration (étymologiquement la fabrication de l'action qui fait fiction), ce que Joseph Danan appelle la « dramaturgie de sens 1 », et le deuxième moment, celui de la pensée sur cette fabrication, qui, dans le travail des répétitions, n'est pas le même moment et qui inclut une pensée des valeurs, du positionnement politique et donc aussi nécessairement de la réception, de la négociation du sens dans l'expérience de la réception. C'est quelque chose que je suis régulièrement amené à préciser avec les étudiant·es dans le travail.

Je ne considère pas du tout qu'en tant que pédagogue en École supérieure des arts, je ne forme que des comédien·nes. Je forme des professionnel·les de la culture, dont il se trouve qu'une partie travaillera sur un plateau, mais si l'on en croit la statistique, ce ne sera pas la majorité. Pour moi, cela veut dire que je donne cours pour l'auditoire universel, pour des personnes qui feront un tout autre parcours par la suite que celui d'interprète de théâtre. Cela oriente un peu le cours de dramaturgie vers la sémiologie, vers l'analyse des signes : on peut commencer à faire de la dramaturgie en analysant un journal télévisé, par

exemple, comme la fabrication d'une fiction à partir d'un ensemble de matériaux épars, agencés en un récit qui doit tenir en trente minutes.

Par ailleurs, pendant longtemps, le théâtre n'a pas du tout été analysé comme phénomène dans la société ; il était confiné à une branche de la littérature. Faire de la dramaturgie, c'est aussi s'interroger sur la place du théâtre dans notre société, pourquoi, par exemple, sur la Grand-Place de Mons, le théâtre est un bâtiment néoclassique et qu'à la périphérie, il prend la forme d'un grand cube qui ressemble plus à un hangar. L'idée est d'initier les étudiantes au fait que la forme n'est jamais neutre et qu'elle n'est jamais séparable de l'interprétation du fond. Cet enseignement plus large pointe vers la question d'une responsabilité sociale des artistes, comme caisses de résonance d'orientations idéologiques, inséparable, au passage, de la question de la subvention.

Plus techniquement, il y a donc le cours que je donne, mais la dramaturgie est présente dans bien d'autres cours. À Mons, les enseignements sont divisés entre les cours dits du matin et ceux de l'après-midi. Les cours du matin sont techniques et théoriques : pôle corps, pôle voix, pôle théorie (dramaturgie, histoire du théâtre...). L'après-midi est réservé à l'art dramatique – le matin prépare à l'après-midi. Il arrive que les pédagogues interrompent les répétitions pour entrer dans des discussions dramaturgiques ; cela dépend beaucoup de leurs habitudes pratiques et de leur conception esthétique du théâtre. Mais, assez généralement, on est quand même passé d'un modèle du metteur en scène sachant des années 1990, seul dépositaire du sens, qui commençait ses répétitions par une longue conférence sur ce qu'il faut comprendre de l'œuvre, savoir de l'auteurice, etc., vers une conception du sens négocié ensemble, depuis une position de recherche et de non-savoir.

Franziska Trapp

Bonjour, je suis quant à moi dramaturge et chercheuse à l'ULB et j'ai aujourd'hui comme une double casquette : d'une part, je voudrais vous présenter la formation en dramaturgie à l'ULB, et, d'autre part, je représente un peu les pratiques dramaturgiques dans le cirque contemporain autour de cette table, dont je vais vous parler.

[Franziska se lève et se place au centre du cercle formé par les chaises.]

Pour moi, la disposition de cet espace représente bien ce qu'est la dramaturgie, non pas parce que je suis au milieu, mais parce que je suis entre, en tant que dramaturge : entre l'idée et le projet final, entre l'humain et le non-humain qui fait partie du processus dramaturgique (en cirque surtout), entre la création des lumières, des costumes, entre les disciplines du cirque, entre créateurices et spectateurices, entre la réflexion et la pratique artistique.

Je fais du cirque depuis mon enfance, j'ai accompagné des tournées, j'ai traversé toutes les disciplines... j'ai toujours adoré le cirque, mais j'ai eu aussi très tôt une passion pour la théorie : j'ai beaucoup étudié – philosophie, lettres, « poétique de la culture », pédagogie, psychologie... tout en continuant à faire du cirque en tant que porteuse et fildefériste. J'ai écrit une thèse sur la dramaturgie du cirque contemporain, qui est éditée sous le titre *Readings of Contemporary Circus and Dramaturgy*. J'ai également fait une formation en dramaturgie circassienne au CNAC (Centre national des arts du cirque) et j'ai travaillé comme dramaturge.

La filière Arts du spectacle à l'ULB est aussi un espace entre. Deux masters y sont proposés :

- la finalité internationale « *Comparative Dramaturgy and Performance Research* », qui regroupe cinq universités (Oslo, Helsinki, Francfort, Nanterre et Bruxelles) avec une mobilité des étudiantes (l'ULB échange plus particulièrement avec Francfort) ;
- le master plus global en Arts du spectacle, qui a un parcours cinéma ou spectacle vivant. Il s'agit d'un « master orphelin », ce qui signifie que les profils d'étudiantes sont extrêmement variés (étudiantes en lettres, en art dramatique ou en danse, en architecture, en sciences humaines, ...). Ce master

couvre l'ensemble des disciplines des arts vivants, avec des enseignantes spécialisées en théâtre, danse, performance, opéra, cirque, magie, porno, ...

Dans ce master, il y a toute une année dédiée à la dramaturgie, avec quatre cours différents :

- Karel Vanhaesebrouck se focalise sur le théâtre et la performance ;
- mon cours sur le cirque ;
- Karolina Svobodova sur le théâtre également ;
- Marie Vaiana sur la pratique scénique et la mise en scène.

Chaque cours se place entre pratique et théorie. Dans mon cours, par exemple, cette année, le programme s'articule autour du festival UP : on va voir tous les spectacles pour ensuite réfléchir, en contact avec les équipes, à toute une variété d'enjeux sur la base des spectacles : la question du risque, la question du rapport humains/non-humains, l'intertextualité, ... Certaines années, il y a une collaboration avec l'ESAC, où nos étudiantes participent aux travaux des étudiantes en cirque en tant que dramaturges. Un troisième format existe, dans le contexte de résidences d'artistes professionnelles et où les étudiantes participent en tant que regards dramaturgiques.

Françoise Hansoul

[Compte tenu du retard pris, Françoise Hansoul préfère laisser du temps de parole pour les dramaturges qui interviendront ensuite. Elle mentionne brièvement que Théâtre & Publics s'occupe principalement de formation continuée pour des professionnelles en arts de la scène, et tout particulièrement en production, que la dramaturgie y intervient de façon régulière mais qu'elle ne fait pas l'objet de formations spécifiques.]

Mylène Lauzon

La fonction de dramaturge : À quoi sert une dramaturge ? Pourquoi faire appel à une dramaturge ?

Les pratiques dramaturgiques, comme elles sont envisagées à La Bellone, sont des pratiques empiriques du dialogue et de l'expérimentation. Celles-ci sont nourries d'expériences et de références variées, moins pour s'attacher à une autorité intellectuelle que pour affiner une sensibilité aux gestes artistiques.

La fonction de la dramaturgie est alors de déplier les questions qui émergent lors de la création d'une œuvre ou de veiller au bon déroulement d'un processus collectif. Chaque dramaturge possède ses méthodes propres et ses points d'attention privilégiés. Son expertise se construit à travers un parcours empirique, en dialogue constant avec le contexte du projet, les demandes et attentes de l'équipe, les besoins de la création. La dramaturge ne donne pas de conseils artistiques ni de leçons théoriques, mais accompagne un processus de création en ouvrant des questions avec les artistes, en proposant éventuellement des ressources et références. La dramaturgie en ce sens est une pratique de la conversation et de mise en circulation des visions, des idées et des besoins. Elle pose un regard sur ce qui s'écrit pendant la création, propose des stratégies formelles, des lectures possibles de ce qui se passe sur le plateau, pour mieux les souligner ou les transformer, selon les intentions de l'artiste.

La fonction de dramaturge est incontournable dans le secteur des arts de la scène, dans les processus de création comme dans les lieux d'accueil et d'accompagnement — qu'il s'agisse de théâtres, de lieux de résidences ou de structures de production. Et pourtant, très peu de financements lui sont spécifiquement consacrés, que ce soit pour l'apprentissage, la pratique ou pour la recherche. C'est pourquoi, avec les modestes moyens dont dispose La Bellone, j'ai cherché à mettre en place une série de dispositifs, de services et d'outils destinés à nourrir les praticiennes de la dramaturgie et à leur offrir des espaces de réflexion, d'expérimentation et de mise en commun.

Les cycles de séminaires

Quatre fois par an, une dramaturge, artiste ou chercheuse invitée conduit un séminaire d'une semaine. Plutôt que de proposer une histoire ou une théorie de la dramaturgie, le cycle cherche à permettre à chacune d'affiner sa

méthode, de renforcer sa pratique et de situer sa manière de faire au sein d'un champ en constante mutation.

Chaque séminaire aborde un enjeu spécifique de la dramaturgie contemporaine : qu'il s'agisse d'une pratique liée au son, à l'espace urbain, à la danse, au théâtre ou au cirque, ou d'un questionnement plus transversal – approche décoloniale, circularité dans les processus de création, rapports de pouvoir, liberté et aliénation créative, etc. Il ne s'agit pas de transmettre un savoir établi, mais d'ouvrir un espace collectif de recherche et d'expérimentation : un programme d'étude vivant, situé, ouvert et en mouvement.

Les séminaires s'adressent à toute personne exerçant ou souhaitant exercer la dramaturgie, qu'elle soit débutante ou confirmée. La sélection se fait sur base du CV et d'une lettre de motivation, mais je veille avant tout à la composition du groupe : car la diversité des parcours, des langages et des positionnements enrichit le travail collectif.

Les résidences de pratique dramaturgique

Depuis huit ans, chaque année, une dramaturge est invitée à s'installer à La Bellone pendant un mois afin d'interroger son parcours et ses outils, d'approfondir un regard réflexif sur sa pratique ou d'explorer un enjeu précis de celle-ci. Ces résidences permettent aux dramaturges de déplacer leur pratique hors du cadre de la création pour en faire un véritable terrain d'étude. Ce temps favorise une forme d'auto-dramaturgie : examiner ses propres outils, ses positions dans les processus artistiques, et les conditions dans lesquelles se fabrique aujourd'hui la pensée dramaturgique. Pendant cette période, chaque résidente produit un texte-trace ; ces écrits constituent un corpus commun de réflexion sur les pratiques dramaturgiques contemporaines et sont accessibles en ligne ainsi qu'au centre de documentation de La Bellone.

Depuis six ans, nous avons également développé des dispositifs de résidences croisées internationales avec différents partenaires. Le premier, mené avec La Serre – arts vivants à Montréal, offrait initialement à une artiste la possibilité de partir deux semaines en résidence avec une dramaturge. Depuis cette année, nous avons inversé le cadre en invitant désormais les dramaturges à partir avec des artistes : ce renversement reconfigure les rapports de travail et les responsabilités au sein du duo dramaturge-artiste. C'est Léa Tarral qui a inauguré ce nouveau format cette année.

Le second dispositif est mené avec trois lieux de danse contemporaine, au Danemark, en Suisse et en Italie. L'an passé, deux dramaturges ont mené une résidence ensemble, tandis que deux chorégraphes réalisaient parallèlement une résidence de leur côté. Les quatre artistes se retrouvaient ensuite,

accompagnées d'une dramaturge coordinatrice, pour deux nouvelles périodes de résidence. Ce dispositif permet d'observer, à travers différentes constellations de conversation, la place et la nature de la dramaturgie au sein de leurs pratiques respectives.

Les dramaturges associées

Enfin, La Bellone accueille chaque année un groupe de cinq dramaturges associées. Ce dispositif leur permet de mettre en pratique leur regard au cœur même des activités de la maison : accompagnement des artistes en résidence, participation aux conversations dramaturgiques, partage d'outils et mise en lien entre les recherches en cours. Avec le temps, nous avons observé à quel point la mise en partage est essentielle au développement des pratiques. Au-delà du soutien individuel, il s'agit donc de constituer un véritable groupe de pairs en dialogue constant : un espace d'apprentissage horizontal où les pratiques se nourrissent mutuellement, se déplacent et se transforment au contact des autres.

Pour être honnête, c'est sans doute le dispositif que La Bellone investit le moins directement. Il se développe de manière assez organique, presque spontanée — ce qui fonctionne —, mais c'est aussi un espace où nous pourrions certainement aller plus loin.

Les ressources documentaires

L'ensemble de ces expériences donne lieu à une documentation librement accessible :

- la synthèse de tous les séminaires depuis 2017 ;
- les *Half & Half*, conversations entre les dramaturges associées autour des pratiques d'accompagnement et de résidence ;
- les traces écrites des résidences de pratique dramaturgique ;
- la publication de textes critiques et réflexifs sur la dramaturgie contemporaine, notamment le livre *Polyphonie – des dramaturges à La Bellone* ;
- et la mise à disposition, au centre de documentation, d'une bibliothèque spécialisée en dramaturgie.

La dramaturge autodidacte peut ainsi trouver à La Bellone une ressource rare : un espace de formation continue, de pensée partagée et d'accès à des outils et récits qui nourrissent, prolongent ou initient sa pratique.

En créant ces dispositifs, il ne s'agissait pas seulement de soutenir la fonction de dramaturge, mais de réaffirmer que la pensée, la réflexion et la conversation sont des formes de travail à part entière, essentielles à la qualité et à la profondeur de toutes créations artistiques.

Arnaud Timmermans

Nous allons à présent écouter trois dramaturges, pour donner par trois exemples situés et spécifiques une sorte d'image en retour : qu'est-ce que pratiquer la dramaturgie aujourd'hui, quels sont les parcours de formation qui mènent à se dire et à travailler comme dramaturge ? Quel est votre rapport à la continuation de la formation et/ou à la formation autour de cette pratique ?

Nedjma Hadj

[AT : Nedjma, tu es dramaturge et pédagogue, tu es également très impliquée dans le festival On Marche à Marrakech où tu es programmatrice et coordinatrice du prix Taklif. Tu accompagnes également les travaux écrits des étudiantes du master en danse et tu réserves une grande place à l'accompagnement de jeunes artistes dans ta pratique dramaturgique. Comment s'articulent ces différentes facettes de ta pratique et quels sont les besoins ou les envies que tu identifies chez les jeunes à l'endroit de la dramaturgie ?]

Je suis très heureuse d'apprendre ce qui se passe dans les universités et dans les écoles, j'ai appris beaucoup de choses, donc merci pour ça. Je me posais la question des étudiantes : qui sont vos étudiantes, quels sont vos désirs d'étudiantes ? Vous avez beaucoup nommé une évolution des cours, j'étais curieuse de savoir ce qui a changé. Voilà, maintenant qu'on a fait connaissance, on pourra en parler.

En ce qui me concerne, je ne me suis pas tout de suite nommée dramaturge, parce que je ne l'étais pas et je ne savais pas ce que c'était. J'ai rencontré dans mon parcours un collectif, Transquinquennal+Dito'Dito, et ce fonctionnement en collectif n'allait pas avec une telle spécialisation des tâches. Ce qui m'intéressait à l'époque, c'était la question du positionnement, celle de l'intime, des petits récits qui sont aussi importants que les grands, et comment le politique peut être abordé dans un espace de représentation partagée.

Petit à petit, je me suis retrouvée à faire de la programmation, dont le but était de partager la scène avec des artistes et des penseuses qui pouvaient nous faire

réfléchir sur nos différentes inquiétudes, comment iels peuvent les transformer en poésie, en utopie, en parole artistique. Ensuite, je me suis retrouvée au KVS comme curatrice et je me suis interrogée sur ce que voulait dire la notion de curation. Et très vite, j'ai trouvé que pour moi, ça ne pouvait pas vouloir dire faire son marché et écumer les festivals, mais accompagner. Puisque j'avais vécu le travail de création, j'en connaissais la vulnérabilité. J'ai eu besoin d'être avec plutôt que d'attendre le résultat, je ne voulais surtout pas me retrouver dans un petit bus avec des programmeurices qui arrivent, voient les spectacles et puis repartent.

C'est comme ça que j'ai commencé à faire de la dramaturgie, d'abord avec Taoufik Izeddiou, qui est chorégraphe. La base de mon travail de dramaturge, ce qui fait que je rejoins une équipe, c'est une complicité qui fait que, politiquement et artistiquement, on partage un positionnement. Pour moi, ce qui était important, c'était la question de savoir comment on peut lutter contre l'effacement ou l'oubli, pour chercher de nouveaux espaces.

Je travaille beaucoup avec les jeunes, je ne sais pas très bien pourquoi. Avec elleux, on travaille beaucoup sur la question du référentiel. Comment nos référentiels respectifs ont-ils été construits, transmis, acquis ? Que nous font-ils faire ? Comment les déplacer si on en sent le besoin ? Quel espace est-il possible pour créer un nouveau référentiel qui va permettre de laisser apparaître la démarche artistique qui cherche à sortir ? J'ai passé trente ans de ma vie à Alger, là aussi le référentiel, c'est celui de la colonisation : comment s'en défaire ou au moins commencer à le déconstruire ? Comment créer de la porosité dans les différents espaces référentiels ? Dans les références que j'apporte pour ce travail de déconstruction, j'essaie de me mettre à l'écoute du désir qui s'exprime ; il ne s'agit pas de balancer des auteurices de façon autoritaire, quelle que soit l'importance de leurs travaux. Cela n'a de sens qu'en dialogue avec une démarche qui se cherche.

François Makanga

[AT : François, tu es dramaturge, activiste culturel et médiateur décolonial à l’Africa Museum, à Bozar ou encore à Kanal. Comment la dramaturgie est-elle arrivée dans ton parcours ? Qu’est-ce qui caractérise ta pratique de la dramaturgie dans son lien avec tes autres activités ? Quelle relation observes-tu entre les enjeux dramaturgiques aujourd’hui et la plus grande place faite depuis quelques années aux questions et aux approches décoloniales ? Et pour faire le lien avec les questions de formation, quelles sont les compétences que tu mobilises dans ta pratique de la dramaturgie ?]

Je dirais que moi aussi, je mobilise une sorte de regard kaléidoscopique, holistique même. Mon parcours est celui de l’un de ces comédien·nes racisés·es des années 1990, qui, dans une trajectoire postcoloniale, s’interrogent sur leur existence et sont très contentes quand, dans les théâtres subventionnés, on met en avant ces auteurs des Afriques indépendantes, les Césaire et consorts. Qui pousse donc la porte du Théâtre des Martyrs puis d’Océan Nord et s’initient ainsi à l’art dramatique. J’en parle parce qu’aujourd’hui je me retrouve affublé du titre de dramaturge décolonial pour une compagnie subventionnée qui n’a pas cessé son travail de déconstruction et a estimé qu’il y avait un nœud au-delà duquel il n’était pas possible d’aller plus loin uniquement entre personnes blanches, qu’il fallait passer le relais. Je me retrouve donc ainsi convoqué alors même que j’avais délaissé ce théâtre-là, qui se contentait de me représenter de façon périphérique, au profit non pas d’une carrière, mais disons d’une volonté d’interroger cet espace de la Belgique où je suis né et surtout son roman national, comment il s’est construit et avant tout ses institutions, à commencer par l’opéra, qui serait, selon la légende, le berceau même de la révolution belge.

Les théâtres, mais aussi et surtout les musées, les musées ethnographiques, qui sont la moitié du roman national belge et qui vont faire qu’à un moment un tiers de la population va soudainement se faire colon, quitter son pâturage à Ath et aller « civiliser », sans même une armée, uniquement avec la Bible et le suprémacisme blanc. Et voilà un pays de 30 000 km² qui va régenter pendant plus de quatre-vingts ans un pays qui a la taille de l’Europe. Et ce projet se retrouve dans l’ensemble des institutions, à commencer par les universités qui vont proposer des formations à cet effet, mais aussi l’espace public et ses patronymies, ...

Mon père est arrivé en Belgique dans les années 1970, évidemment avec les idées d'assimilation héritées de la socialité coloniale et à qui, bien sûr, je n'ai jamais osé dire que je voulais devenir comédien, car pour reconstruire un Congo indépendant, il faut des avocats, des médecins ou des chercheuses, toutes ces professions libérales que l'Afrique recherche encore. C'est donc presque par effraction que je suis entré dans la pratique théâtrale, pour finir par m'en détourner après avoir expérimenté les rôles d'emploi, la colonialité du théâtre belge, les assignations, en un mot après avoir compris quelle était ma fonction en tant que corps noir sur une scène européenne. C'est là que je me suis dirigé vers ce questionnement décolonial et que je me suis attelé à déconstruire ce roman national.

En travaillant dans les musées, j'ai compris que c'était la même dramaturgie à l'œuvre que dans les usages du théâtre, que le colonialisme belge est une grande pièce de théâtre avec ses actrices et son idée bien précise : « il y a des côtés positifs à la colonisation ». Plutôt que d'aller au théâtre, je préfère alors aller assister à l'enterrement d'un frère tué par la police pour des raisons qui ne sont pas instruites dans notre droit (la loi Moureaux disant qu'on peut poursuivre quelqu'un pour incitation à la haine raciale, mais qu'il n'y a pas de possibilité de prouver le racisme structurel).

Et voilà que je me retrouve appelé à faire la dramaturgie d'un spectacle qui s'intéresse à l'affaire tragique d'un étudiant sénégalais qui fait des études de sciences économiques pour s'enrichir, qui rejoint un cercle estudiantin pour mettre toutes les chances de son côté, sauf qu'il a le malheur d'arriver dans le cercle le plus à droite possible, connu pour organiser des baptêmes d'une grande cruauté envers les recrues, comme avec les animaux. Il se retrouve ainsi dans un trou près de Louvain et est laissé pour mort. Mais, comme l'a dit le juge, c'est de sa faute : il n'aurait pas dû ingérer l'huile de poisson qu'on lui a administrée, il aurait dû interrompre le baptême. Évidemment, dans le cercle, on se transmet de génération en génération ce secret : si tu en arrives là, fais semblant de boire. N'étant pas de cette condition raciale et sociale, il boit. Et le juge : il est responsable. Et la metteuse en scène qui m'emploie s'est rendue au procès et y a découvert qu'elle était blanche, qu'elle a cru à tout ce qui s'y disait, à l'avocat de la défense, qu'elle s'est retrouvée face à sa propre construction.

Et c'est au bout de ce travail que je me retrouve à faire mes premières expériences de dramaturgie décoloniale, dans le sens de plaquer cette narration active, comme je le fais dans l'espace public belge ou dans les musées lors des visites que j'organise et où je fais mon possible pour vulgariser l'impensé : cette narration qui est active dans les journaux télévisés, dans les accords de coopération, dans la puissance diplomatique que déploie la Belgique en Afrique, dans les projets culturels avec des partenaires du Sud,

bref, tous ces niveaux de langage qui apparentent cette enquête à une archéologie des différentes temporalités qui tissent l'espace social, ici appliquées au cadre restreint d'une scène de théâtre, avec ses lumières, qui elles aussi sont normées.

Comment faire pour rendre compte que, cette fois-ci, les mémoires minoritaires ne soient plus invisibilisées ? Pour faire écho à la physiologie des spectateurrices dont on parlait tout à l'heure, en dramaturgie décoloniale, on s'intéresse beaucoup à la physiologie des spectateurrices blanches et à leurs affects. Quels affects chercher à provoquer ? Trouver un happy ending, n'est-ce pas reproduire les statues coloniales qui racontent la mission civilisatrice et le fait que c'est le destin d'une femme noire de donner son enfant ? Comment faire acte de réparation ? Comment ménager ce qu'Édouard Glissant appelle l'opacité ? Il s'agit ici d'une inversion du rapport de force et d'une boîte de Pandore qu'il s'agit de ne pas refermer.

Léa Tarral

[AT : Léa, tu es dramaturge, tu accompagnes de nombreux·ses artistes en France et en Belgique, tu fais également partie du groupe de dramaturges associées à la Bellone pour l'accompagnement des résidences dramaturgiques. Tu as été l'une des membres du collectif 3e vague qui s'intéressait à l'écologie des pratiques et des conditions de travail dans nos métiers et dont le projet a débouché sur la publication, par la Bellone, de votre livre *Chères artistes*, qui aborde ces enjeux via une collection d'entretiens avec les artistes de la saison 2023 à la Bellone. Tu as été formée au Centre d'Études théâtrales, qui est l'une des formations qui met le plus explicitement la dramaturgie dans son cursus. Quel est le trajet de la dramaturge que tu es depuis ces années de formation ?]

Je vais essayer de me situer de la manière la plus subjective possible. Je suis sortie du master en dramaturgie du CET il y a treize ans. Dans les questions que tu nous as envoyées, il y en avait une que je ne m'étais jamais posée : comment est-ce qu'on arrive à la dramaturgie, et à quel moment est-ce qu'on commence à se désigner comme dramaturge ? Je me rappelle qu'à l'université à Paris, une professeure nous avait montré la captation d'une pièce de danse d'Alain Buffard. À l'époque, pour moi, le théâtre, c'était le Théâtre national de Nice, un théâtre à l'italienne où l'on voyait Molière ou Shakespeare. À un moment, je me souviens avoir levé la main car l'image ne bougeait plus et je pensais que la vidéo s'était interrompue, et j'ai eu très honte quand j'ai compris que je m'étais trompée et qu'il s'agissait d'une suspension que toutes les autres étudiantes de ce contexte très élitiste avaient spontanément acceptée. Et suite à cette honte, la colère de n'avoir pas compris, de n'avoir pas reçu le code. Peut-être était-ce là mon premier rapport à la dramaturgie, dans cette suspension du temps et du langage, dans cette erreur d'interprétation. C'est un moment qui a changé beaucoup de choses pour moi.

Ensuite, j'ai poursuivi par des études d'esthétique et de philosophie de l'art. J'ai longtemps oscillé entre désir de création et désir de théorie. Ensuite, la rencontre avec Jonathan Châtel a été importante dans mon parcours, et dans la poursuite d'œuvres qui ont continué à me mettre en colère et à me poser des questions.

Au début, j'ai fait pas mal de production, à la fois pour gagner ma vie mais aussi parce que c'est une façon de répondre à la question de savoir quel est

l'objet, combien de temps et de ressources on a pour le faire, quel est le cadre dans lequel tout cela va avoir lieu, etc. Aujourd'hui encore, ces questions de production font partie intégrante de mon regard et de ma manière d'accompagner les artistes avec qui je travaille.

Au fil des années, j'ai de plus en plus relativisé la part de connaissances et de références théoriques dans ma pratique. Plus le temps passe, plus je cherche à travailler en profondeur sur la question de la relation : observer, écouter, entrer en dialogue. Il y a de plus en plus clairement, pour moi, une mystique dans ce que je fais : comment prendre soin de ce qui circule entre nous, y compris au niveau émotionnel. De nouvelles questions apparaissent : qu'est-ce que j'apporte, notamment dans la question du rapport à la langue ? qu'est-ce que ça change de travailler désormais avec des artistes qui ont quinze ans de moins que moi ? à quoi dois-je être attentive ? quelle est ma fonction exacte ? est-ce de garantir la production d'un objet culturel acceptable ou est-ce qu'on parle d'art ? Est-ce que ma fonction, c'est de domestiquer la langue des articles pour qu'elle soit recevable par les institutions ?

C'est quoi, cette fonction d'accompagnement sur le plan à la fois politique et émotionnel ?

Arnaud Timmermans :

Merci pour toutes ces paroles passionnantes. Il est tard donc je ne vais pas me risquer à une conclusion, mais sachez que c'est une réflexion qui se poursuivra à la Bellone au-delà de cette première journée, nous vous tiendrons informées.

Mylène Lauzon :

Si vous souhaitez nous faire part de suggestions à cet égard, n'hésitez, elles sont très bienvenues. A bientôt et merci !