

Vers une dramaturgie intuitive

Lara Ceulemans

Rendez-vous Actiris le 22/02/22

Madame Ceulemans, vous êtes donc artiste, c'est ça ?

Oui

Très bien. Quelles sont les démarches que vous entreprenez afin de trouver un emploi ?

Je vais au théâtre, au cinéma, voir des expositions, écouter des conférences ...

Vous avez déjà constitué un petit dossier avec une lettre de motivation, votre cv ?

Mais ça ne se passe pas tout à fait comme ça pour chercher un emploi dans mon domaine. A vrai dire, on travaille énormément à élaborer nos projets et puis on trouve du travail en rencontrant le travail des autres, par le biais de discussions, de...

Vous êtes actrice, c'est ça ?

Euh... oui mais je mets aussi en scène et, pour l'instant, je travaille aussi en tant que dramaturge sur un projet.

Dramaturge ?

Oui. C'est... la dramaturgie c'est... c'est un peu compliqué à expliquer comme ça mais... en résumé c'est la réflexion autour de... les auteurs on peut dire que c'est des dramaturges...mais c'est aussi de l'accompagnement de... et puis documenter le propos d'une œuvre, la remettre dans son contexte...

Vous êtes aussi autrice ?

Non... enfin oui pas vraiment... J'accompagne des artistes dans leur projet...

Au secours. Sentiment d'imposture.

Lorsque Mylène Lauzon m'a proposé cette résidence, je ne m'auto-définissais pas comme dramaturge, tout d'abord car je ne me sentais pas assez intelligente que pour l'être. (Mylène fait partie de ces femmes sorcières qui voient à l'intérieur de toi quelque chose qui t'est totalement inconnu). Alors je me suis prêtée au jeu et j'ai tenté de questionner ma pratique. Je suis partie, entre autres, sur deux présupposés que je pouvais avoir quant à cette discipline : d'abord que la dramaturgie est une pratique intellectuelle et élitiste, ensuite que le rôle de la dramaturgie est d'être garante du « sens » d'un projet. Quand je parle de présupposés je devrais dire clichés, qui ont été déconstruits depuis en lisant le travail de dramaturges. Mais je pense également que si j'étais aux prises avec ces sensations de non-légitimité ou de manque de connaissances, d'autres doivent être sans doute être dans mon cas et c'est peut-être à eux et elles que je m'adresse.

Tout d'abord, j'ai tenté de chercher une définition de la dramaturgie car, il me semble que la difficulté à décrire cette pratique était la première des barrières à franchir pour pouvoir la rendre accessible. Je me suis basée sur la définition de Jean-Marie Piemme qui m'a paru comme la moins enfermante et la plus compréhensible :

« À son sens le plus large, elle témoigne de ce que tout élément théâtral élaboré dans la dialectique d'un objet à voir et d'un regard pour le saisir installe l'ordre du sens, de la signification. »

Encore faudrait-il, pour pouvoir saisir l'ordre du sens, le définir.

Il m'est alors venu la réflexion suivante : Est-ce qu'une seule personne (ici le-la dramaturge) peut être garante du sens ? Le déterminer et puis le détenir. Selon quoi ? Selon qui ?

Le savoir - que je considère comme une accumulation de recherches servant à nous comprendre et à comprendre notre milieu - a été, et est toujours détenu et transmis par des personnes privilégiées qui en sont devenues les détentrices puisqu'elles ont-elles-mêmes défini le contexte et le cadre où lequel le savoir se transmet. Il me semble que pour sortir de cette verticalité de transmission, il est important de donner de la crédibilité à des personnes qui ne se sentent pas assez cultivées ou qui ont été exclues de l'élite intellectuelle. Et que la responsabilité du sens ne soit pas prise en charge par une seule personne. Ce qui détermine le sens d'une chose est qu'elle est inscrite dans une temporalité, elle s'inscrit dans un passé (parfois biaisé), dans un présent (de facto en mouvement) et un futur (par définition incertain). Nous nous sommes construites (par exemple en tant que femmes) sur une Histoire laconique, racontée par les vainqueurs au détriment des vaincues et surtout par des hommes privilégiés et « instruits » qui ont la nécessité de faire perdurer un système patriarcal et capitaliste. Pour le maintenir en place, il ne fallait surtout pas donner accès à la connaissance aux minorités, il fallait les maintenir dans l'ignorance. Comme le dit justement V. Woolf dans *Un lieu à soi* :

« Les femmes, durant tous ces siècles, avaient servi de verres grossissants dont le magique et délicieux pouvoir réfléchissait la silhouette naturelle d'un homme en multipliant sa taille par deux (...) Car si une femme commence à dire la vérité, la silhouette devant le miroir se rétrécit ; l'aptitude de l'homme à la vie est diminuée. »

Je me suis donc demandé comment échapper à cette fonction de garantir ou déterminer le « sens » ou le « message » d'une proposition artistique. L'opposition à la norme est une lutte à la fois dans le

monde et dans la création et donc elle demande de se redéfinir, de s'interroger sur ses propres suppositions et privilèges.

J'ai donc axé ma réflexion autour de la position du dramaturge et de sa subjectivité, la mienne est celle d'une femme-mère-artiste, et j'ai tenté d'en inventer une forme qui puisse être inclusive et enhardissante.

Pas les bottes à paillettes ma chérie il fait trop froid - Contrôleurs à art-loi faites attention à vous - Excusez-moi je peux passer le portique avec vous ? Merci - Ok pour une réunion scéno demain à 10h ? - Bonjour ma poule n'oublie pas d'appeler grand-mère pour son anniversaire - Mais si on part sur un plan séquence, ça veut dire qu'on doit assumer la scène dans la durée et si au montage on se rend compte que c'est trop long on est baisé - Je pense que ça n'a rien à voir avec toi c'est sa fragilité qui parle, je veux dire il est paumé et il transfère ça sur votre rapport - Tu peux acheter du fromage râpé ? - Bonjour madame, je vous appelle parce que Alba se plaint de maux de ventre, il faudrait venir la chercher - Tu peux aller chercher la petite ? - Moi aussi je bosse - Maman ? - Mais ferme ta gueule connard on se connaît ? Pourquoi tu me parles alors ? - Un sandwich jambon fromage s'il vous plaît - J'ai l'impression qu'en éclairant juste la petite maison on peut avoir la sensation qu'il y a cette petite fille à l'intérieur et qu'il n'y pas besoin de plus pour que le spectateur puisse s'imaginer la situation, t'en penses quoi ? - Prochain arrêt : Bempt - Il y aurait moyen de remonter le grill et d'éteindre les services ? - Bonjour je viens chercher Alba - Je vais payer par carte - Encore 3 cuillères et puis c'est bon - Tu ne veux pas plutôt faire un dessin ? - Tu lui dis : toi non plus t'es pas ma copine, pourquoi tu me parles, va jouer ailleurs. - Demain on se retrouve à 10h on fait de la technique le matin puis on passe au plateau l'après ça te va ? - C'est du sang mais ça fait pas mal, on a ça pour pouvoir faire des bébés. -1-2-3-4-5... - Crache tu vas avoir mal au ventre si tu avales le dentifrice. - Ok bah alors on travaille sans lui demain puis vendredi on fait un filage. - Josette passe la tête par la fenêtre et lui dit : « J'ai fait un gâteau de mouche et quoi de plus délicieux qu'une groseille pour l'accompagner ? - Bonne nuit ma beauté. - J'ai réécrit complètement la séquence 8 intérieur jour mais je trouve qu'on n'y est pas encore, tu me fais les annotations en vert ? - Je reste 5 min et puis je descends. - C'est du blé qui est mélangé avec de l'eau. - C'est une plante toute dorée. - Ça pousse dans la terre. - Tu sais ce que c'est la terre. Pourquoi le ciel est bleu ? Parce qu'il reflète la mer.

Être au travail c'est continuer à essayer d'être au monde.

Sur mon parcours, j'ai eu l'opportunité de travailler avec des personnes issues de différents milieux socio-économiques, notamment des personnes non-professionnelles (j'utilise ce terme faute de mieux pour nommer les personnes n'ayant pas fait d'études ou n'étant pas inscrites dans le milieu professionnel et non par manque de qualité ou de professionnalisme) et j'ai constaté qu'on fait tous de la dramaturgie.

Nous avons tous et toutes grandi avec des histoires et le besoin d'en raconter. J'ai eu l'occasion de lire des scénarios ou de voir des films faits avec les jeunes qui participaient aux ateliers et j'ai pu constater que le rapport entre le sujet qu'ils traitaient et la manière dont ils décidaient de l'aborder étaient très souvent d'une grande pertinence. Nous avons, avec mon collectif, organisé beaucoup de discussions autour du rapport signifiant/signifié et ils maîtrisaient tous les codes sans le savoir.

Par ailleurs, faire appel à un.e dramaturge ou le devenir n'est pas, voir jamais envisagé, alors que certain.ne.s avaient envie de développer plus d'outils concrets (ici plutôt dans l'écriture de scénario). J'ai alors pensé que la dramaturgie (à savoir ici l'organisation de l'action et le rapport signifiant/signifié) pouvait être imaginée beaucoup plus horizontalement et qu'elle était un tissu invisible qui englobait tous les penseurs- acteurs de l'œuvre. Et que chacun.e pouvait (en fonction des envies et disponibilités) s'impliquer dans ce processus de réflexion et de travail. Mais alors à quoi sert le.la dramaturge ?

S'il n'est plus question qu'il soit garant.e du sens, ni qu'il se positionne comme personne objective, quelle place doit-il occuper ?

Cette place que je désire occuper et questionner dans le processus artistique, je tente de la questionner tous les jours dans ma vie quotidienne.

J'ai toujours ressenti un profond malaise quant au manque de représentation et de diversité des publics au théâtre et de leur accès aux lieux de représentations. J'ai souvent (et bien sûr pas toujours) senti une dichotomie entre les sujets abordés sur les plateaux et les personnes présentes dans la salle pour les recevoir, comme si l'on parlait de et à la place des absent.e.s. C'est une chose que l'on pourrait appeler « l'entre-soi » et ça me fatigue. Beaucoup de créateurs et de directeurs d'institutions ont réfléchi à la question et se sont positionnés mais ce n'est pas encore la norme. Cette envie de défendre la sortie de l'entre-soi passe, selon moi, par l'écoute et la rencontre humaine et par là l'inclusivité. Cette question de l'entre soi est évidemment, en premier lieu, liée aux choix des artistes que les diverses institutions décident d'accompagner, mais également auprès de ces « absents » dont je parle. Les personnes avec lesquelles j'ai pu échanger autour de cette problématique (et qui étaient directement concernées) ne se sentent pas légitimes de s'auto-définir comme artistes et donc de passer la porte des institutions afin de faire valoir leur travail. Je veux pouvoir rendre cette pratique inclusive en démontrant que nous sommes tous et toutes dramaturges et, de cette manière, montrer à l'artiste en face de moi qu'il est légitime de faire de l'art ; je veux lui permettre de s'auto-définir comme artiste si sa volonté est de produire des œuvres.

Suite à plusieurs métamorphoses des débats sociaux qui nous animent depuis quelques minces années à propos de la place qui est donnée aux minorités opprimées de se réapproprier leurs propres histoires et donc leur propre parole, je me suis rendue compte que j'étais profondément dérangée par le fait que tout le monde ait son mot à dire sur tout. Que concernant, par exemple, ma propre lutte en tant que féministe la raison pour laquelle il m'est parfois difficile de m'entretenir avec des hommes à ce propos est souvent liée au fait que leur « avis » sur la question m'importe peu, voire pas du tout. Sans vouloir les exclure d'aucun débat, il me semble toujours plus intéressant de discuter avec eux de leur

propre masculinité et de comment elle est également malmenée par le patriarcat plutôt que de recevoir ou entendre leur avis sur ce qu'est le féminisme et comment la lutte doit être menée.

J'ai appris cela également en tant que personne blanche. Je me suis rendue compte que je n'avais pas à avoir d'avis sur comment la lutte des afro-descendants doit être menée. Je tente de me positionner par rapport à cela comme quelqu'un qui représente un privilège (celui d'être blanche) et que mon rôle est simplement d'écouter et de recevoir la parole de quelqu'un de racisé, qui vit au jour le jour des discriminations. Je pense que la position que j'essaie de développer en tant que dramaturge est la même que celle que j'essaie d'adopter dans ma vie. C'est-à-dire, d'abord recevoir et écouter vraiment et ensuite réagir à cela en rapport avec qui je suis et où je me situe.

Je tente tous les jours d'échapper à l'ironie et à la stérilité du cadre sociétal dans lequel nous nous inscrivons. Il me paraît essentiel aujourd'hui de lutter contre le manque d'imagination. Il immobilise tout, il rend ce qui n'est pas « commun » potentiellement dangereux. Alors que nous voyons la catastrophe climatique et sociale arriver à grand pas, nous continuons à faire face à des politiques violentes tant sur le plan humain qu'environnemental. Le manque d'imagination face à cette crise est insupportable et crée précisément cette immobilité totale.

Mais l'imaginaire ne se développer qu'à partir de quelque chose d'établi. Il me semble que les personnes productrices d'œuvres ont l'immense chance de pouvoir créer des interstices entre les vérités « établies », étirer ces entre-deux, afin de révéler l'inavouable, d'inventer de nouvelles vérités, de charrier nos abîmes.

Je pratique la dramaturgie à travers mon travail de création tant dans l'écriture (de scénario plus particulièrement) que dans la mise en scène et la transposition au plateau (généralement à partir d'œuvres existantes).

Je pense également pratiquer la dramaturgie quand je joue, même si j'ai souvent essayé de m'en détacher. Je suis une actrice qui a besoin d'un contexte global et de pouvoir réfléchir avec le/la réalisateur.rice aux questions dramaturgiques pour me sentir au bon endroit sur le plateau.

Je me suis donc posé la question du rapport qu'il peut y avoir entre pratique dramaturgique et pratique artistique. Doivent-elles se distinguer l'une de l'autre ou au contraire s'entre-mêler ?

La fonction du dramaturge ne doit-elle pas être justement dénuée d'une volonté ou d'un besoin de créer ?

J'ai décidé dans ce travail, de partir de ce que je suis, c'est-à-dire une artiste-dramaturge et de penser mon travail en admettant totalement que les frontières entre ces deux pratiques sont inexistantes.

Ayant expérimenté de me trouver à la fois l'intérieur plateau, quand je joue, et de l'œuvre, quand j'écris, mais aussi à l'extérieur, en tant qu'assistante ou metteuse en scène, j'interagis avec le/la porteur.euse de projet et suggère une méthodologie dramaturgique de façon empirique. Cela suppose de ne pas mettre à distance ses envies artistiques mais au contraire de les faire s'entremêler avec celles de l'autre et, plus encore, de parfois expérimenter au plateau mes suggestions afin de pouvoir les vérifier en les faisant passer par mon corps, ma voix.

J'accorde beaucoup d'importance à être au plus près de la réalité du créateur, de me fondre comme un caméléon dans son monde et dès lors adapter mon langage, mes réflexions et suggestions pour qu'elles collent au projet et aux envies du créateur que j'accompagne.

C'est ainsi que je travaille avec Consolate Sipérius, qui est la première artiste à m'avoir sollicitée en tant que dramaturge. C'est à l'intérieur de ce projet que j'élabore une façon de faire depuis quelques années. Ce processus de travail est particulier puisque ma position à l'intérieur de celui-ci est multiple. Le point de départ du projet, *Ichirori*, est un récit auto-biographique. Il mêle donc un processus identitaire à un processus artistique et je tiens une place proche, même privilégiée dans l'accompagnement de Consolate au sein de son travail. Nous sommes à la fois amies et collègues et je l'ai accompagnée tant sur le plan intime que professionnel. Ma position tanguée de l'un à l'autre et nos histoires et parcours de vie sont à la fois très différents et proches. Ce qui est certain c'est que pour pouvoir recevoir et renvoyer des sensations et propositions de matériaux de réflexion il a fallu que j'éclaircisse ma position. Rapidement, je me suis rendue compte qu'il fallait tout d'abord que je l'écoute, que je l'écoute vraiment. Je ne pouvais pas comprendre pleinement ce qu'elle a traversé (traumatisme de guerre, racisme, abandon) et surtout que je n'avais pas à avoir d'avis sur ce qu'elle a vécu. Cette position d'écoute est donc devenue le point de départ de ma réflexion sur la position du dramaturge.

Ensuite j'ai compris qu'elle savait très bien où et comment elle voulait mener son projet et que les multitudes de possibilités de forme qu'il pouvait prendre étaient précisément ce qui pourrait la perdre. J'ai également constaté qu'elle manquait de confiance en ses capacités de faire œuvre de sa vie (ce qui demande un énorme courage) bien qu'elle avait tout en elle pour y arriver. Je me suis vue alors comme son phare qui resterait toujours allumé, sur une mer calme comme agitée, et que mon rôle était surtout de lui servir d'archive à ses réflexions, de lui rappeler ses envies malgré les écueils qu'elle pouvait rencontrer face à l'immense difficulté de parler d'elle et de découvrir les éléments qui composaient son histoire morcelée.

Le récit documentaire ou biographique a cette particularité d'être pleinement ancré dans le réel, il échappe à l'injonction de créer du sens puisqu'il est de facto insensé. Le réel n'est pas qualifiable ni quantifiable. Il est complexe, multiple, insaisissable. Il ne peut pas être résumé et raisonné. Par contre, il peut être imaginé, fonctionnalisé et matérialisé, non pas de façon marchande mais devenir matière à créer des sensations.

Dans *Ichirori*, nous avons souvent travaillé à créer des « petits morceaux d'espace- durée » sur lesquels nous baser pour déterminer des formes adéquates, pour qu'ils puissent être reçus et perçus par les spectateur.rices.

Le projet a totalement bouleversé mes habitudes de travail, car il est impossible à formaliser et me demande constamment de penser l'entre-deux des éléments plus que les éléments eux-mêmes et donc de chercher à faire « lien » et non à faire « sens ». Les éléments qui le composent sont si difficilement nommables, à nouveau, si insensés (massacre, abandon, mensonges, rapt, ...) que dès que l'on essaye justement d'en dégager du sens on se trouve soit face à des clichés que nous ne désirons plus perpétuer, soit dans de l'apitoiement ou encore à chercher à établir une vérité qui se trouve être un mensonge.

Les sensations ne mentent pas. C'est ce que nous faisons de leur témoignage qui y introduit le mensonge, le mensonge de l'unité, le mensonge de l'objectivité, de la substance, de la durée... C'est la « raison » qui est cause de ce que nous falsifions le témoignage des sensations. Tant que les sensations montrent le devenir, l'impermanence, le changement, ils ne mentent pas...

Nos sensations sont paradoxalement les seules choses tangibles.

Le cadre.

Je prenais le train et regardais par la fenêtre sur ma droite, j'y vis le reflet de la fenêtre de gauche qui me montrait le paysage qui défilait derrière elle. Dans un même cadre, j'ai pu voir ce qu'il y avait devant et derrière moi et donc faire coexister deux paysages. D'un côté, « en vrai », je vois les talus touffus du bord des rails, dans l'autre cadre, le ciel. J'ai pensé alors que dans la réalité ces deux paysages coexistent toujours puisqu'ils se font face, mais que je ne peux pas les voir l'un dans l'autre ou sinon qu'en fonction de ma position, de l'endroit d'où je regarde. Je pourrais très bien regarder d'un côté et puis de l'autre et essayer par la force de mon imagination de faire se corréliser ses deux réalités mais c'est précisément le fait de voir à un instant les deux images ensemble qui me donne une nouvelle manière d'appréhender le monde et d'y plonger avec curiosité.

Il y a une puissance d'évocation très forte dans le fait de pouvoir mélanger le visible et l'invisible, de les faire dialoguer et de les mettre en lien. Je me suis rendue compte que ce qui m'intéresse c'est de trouver des liens ou des points de rencontre entre plusieurs éléments qui servent de matériaux et de les faire parler entre eux pour ouvrir un potentiel dans un imaginaire collectif.

L'illusion mimétique de Caravaggio.

Une partie de sa biographie raconte que lors de ses années d'exil, il se serait inspiré et aurait reproduit à l'identique des visages de mendiants, vagabonds, prostituées, ivrognes et clochards qu'il rencontrait sur sa route. Il transposait ces visages sur des figures bibliques qu'il peignait comme le Christ, Saint Jean-Baptiste, la Madone, etc. Cette découverte m'a bouleversée. Je me suis toujours demandé pourquoi j'étais si touchée par ce peintre car, en soi, les thématiques et parties de la bible ne m'intéressent pas forcément. En sachant cette chose, j'ai compris que ce qui me touchait était probablement cette tension qui existait entre la réalité (le visage réel du clochard dont Caravaggio s'inspire) et une transposition ou transfiguration sur un personnage fictif. Face à cette tension qui existe entre la réalité et la fiction, quand elles s'entre-mêlent à ne plus savoir distinguer le vrai du faux, comme lorsque je vois un tour de magie extrêmement bien réalisé, je me sens dans une joie immense de savoir que c'est faux, de voir l'artefact et pourtant d'y croire, comme si c'était la réalité. Cette tension vient probablement me charrier aussi fort car les œuvres de Caravaggio étaient destinées à des clients issus d'un milieu socio-économique extrêmement bourgeois mais le peintre y fait figurer des personnes précarisées et jamais représentées (en tout cas à cette époque). Je pense que si le peintre avait représenté ces mêmes personnes dans leur contexte économique, il n'aurait pas vendu une seule toile. Il leur rend justice (car la représentation est une façon de donner corps aux invisibles) par l'illusion que ce qui est regardé n'est pas ce qui existe vraiment. Alors un double mouvement s'opère de la fiction vers le réel et inversement.

Par exemple, dans la forme courte d'*Ichirori* aux Tanneurs, nous avons décidé d'enregistrer la voix de Consolate adulte qui dialoguait avec ses parents morts en leur racontant ce qu'elle vivait lorsqu'elle était enfant dans sa chambre à Mouscron, et ce dialogue entre le passé et le présent permettait d'évoquer à la fois la souffrance mais aussi la naïveté et l'humour de l'enfant qu'elle était. La connexion entre ce passé et ce présent (à la fois dans son histoire propre et le présent de la représentation) était matérialisée par une petite maison éclairée depuis l'intérieur et qui était la seule chose à voir sur le plateau.

Le cinéma de Bresson, dont parle très bien Gilles Deleuze, est un exemple quant à la réflexion dramaturgique de potentielles connexions.

Dans son travail cinématographique et selon Deleuze, ce réalisateur-auteur établit des petits morceaux d'espace-durée dont la connexion n'est pas déterminée au préalable.

Pour donner un exemple concret, on voit un plan serré d'une cuisine (espace), une cafetière italienne est sur le feu (action/objet), la cafetière met un certain temps à bouillir (durée) et finalement une main vient la récupérer (connexion).

Un ou plusieurs éléments (la redondance d'un objet à l'image, un visage, une valeur de plan, une voix off, etc..) vont permettre, à postériori, de relier ces morceaux afin de permettre aux spectateur.ices de comprendre l'oeuvre dans sa globalité. Mais aussi d'y amener un point de vue.

Par exemple, dans le film « L'Argent », où l'on assiste à la descente aux enfers du personnage principal, accusé à tort d'avoir tenté d'écouler des faux billets de 500 francs dans un café, la connexion entre les différents éléments narratifs est la main. Les mains tiennent une place centrale pendant tout le film : elles sont filmées en gros plans, elles participent à la montée de la tension, elles font parfaitement la transition entre les scènes et surtout elles permettent de laisser la place au spectateur de s'imaginer le reste du corps des personnages. Elles ouvrent donc des potentielles interprétations de ce qui se passe hors du cadre. Elles servent de fil conducteur au spectateur.

Si l'on part donc du postulat que l'un des rôles de la dramaturgie est de tenter d'établir des connexions entre les différents éléments, ici la connexion est tout simplement : la main. Mais celle-ci ne peut le devenir que si, au préalable, elle n'existe pas, c'est à dire qu'elle ne prédéfinit pas l'association possible entre les petits morceaux/ matériaux.

Le travail du dramaturge est de créer les connexions. Son rôle est d'appréhender « l'entre-deux » : entre ce qui est vu et ce qui est dit, entre le fond et la forme, entre ce que les acteurs montrent et ce qu'ils cachent, entre l'oeuvre et les spectateurs...

Faire lien est aussi créer un lien réel entre le-la dramaturge et le la porteur-se de projet. Envie de travailler en dialogue, en rapport avec la vie, avec le vrai monde. Rester perméable à celui-ci. Être avant tout dans une rencontre humaine et artistique. Tenter d'aider à verbaliser, à établir un processus de travail en étant dans le souci de l'autre, de l'aider à développer sa démarche artistique. De vraiment l'écouter. Puis de vraiment l'entendre. Me fondre comme un caméléon dans son univers et éclaircir *avec lui* ses parts d'ombre.

Ouvrir des potentiels.

Au début du 21ème siècle, la configuration de l'ensorcellement théorique apparaît de la façon suivante : nous assistons à une concurrence aiguë des théories, qui accentue la sensation d'impuissance, de non-pouvoir. Et dans ce régime, cet espace du non-pouvoir, nous voyons une accélération des conformations à la théorie - le curating des vies- et donc du devenir normatif de celle-ci. Cette multiplication des solitudes qui renforce la sensation d'impuissance s'accompagne d'une nostalgie de la force pratique, en l'occurrence marxiste, de transformation. C'est en cela que nous comprenons la réanimation artificielle des mots, des rhétoriques défuntées. A la différence de cette nostalgie (celle des vieux mots), la pensée potentielle ne présume aucun réel. Si elle cherche, au-delà des solitudes une efficacité, elle le fait au coeur même de l'envoûtement, dans l'illusion de la croyance, dans l'acceptation, la reddition consciente à un régime général de fictions. Elle ne se présente pas comme un effort vers la transformation, dans une chronologie de luttes pour que quelque chose advienne. Il n'y a pas, dans la pensée potentielle de réel à atteindre. Le potentiel agit non pas pour l'Histoire, pour reconstruire un horizon historique, mais pour réhabiliter le présent des présences : être potentiel, c'est être attentif à ce qui pourrait être, c'est oeuvrer à ce qui serait, c'est enquêter sur ce qui aurait pu être.

Pour ouvrir des potentiels, il me semble qu'il est nécessaire de ne pas se faire écraser par les théories mais plutôt de se reconnecter à nos corps, nos sensations et nos instincts respectifs. » Les potentiels du temps / Camille Toledo, Kantuta Quiros, Aliosha Imhoff

Pour rester ouvert aux potentialités, il faut être en mouvement.

Si on rattache la pratique dramaturgique, de façon générale, au monde des idées tandis que la mise en scène, le jeu ou la danse sont plutôt rattachées au monde des sensations, si l'on part de l'idée sensualiste que penser c'est sentir alors la dramaturgie n'est plus une pratique isolée mais bien un tissu commun invisible qui traverse tous les senteurs-penseurs, acteurs de la création. Dans ce cas-là, la dramaturge peut simplement insuffler cette proposition d'associer la pensée et la sensation comme les deux faces d'une même pièce et développer un processus de travail qui permette à tous d'être les dramaturges de l'œuvre. Dans ce même ordre d'idée, il faut considérer le spectateur comme étant dramaturge puisqu'il est amené à penser ET à sentir.

Mais pour pouvoir développer cet abandon des théories au profit des sensations et de nos instincts, il faut pouvoir abandonner notre rapport à la volonté.

L'absence de volonté rejoint l'idée d'instinct. Nous ne respirons pas de manière volontaire, la respiration est un réflexe, quelque chose qui n'est pas contrôlée depuis notre cerveau. La pratique dramaturgique pourrait être comparée à la respiration en ce sens qu'elle ne dépend pas du volontaire mais bien du contraire de la volonté. Pour créer, il est intéressant de réussir à se perdre, à se détacher pleinement de ce que l'on « veut faire » pour laisser place à « ce qui doit être ». La dramaturgie doit peut-être se mettre dans cette disposition-là afin de ne rien manquer de ce qui échappe à l'œuvre et à l'artiste. Cette pratique est alors accessible à tout un chacun puisque nous bénéficions tous d'un inconscient, je dirais même, et d'une forme d'animalité.

J'essaye donc de partir du principe que le-la dramaturge n'est pas producteur.rice de sens mais qu'il permet d'ouvrir les potentiels et de déterminer les connexions, les entre-deux, entre les différents matériaux qui composent l'œuvre, entre les différents créateurs et finalement entre l'œuvre et les spectateurs. La dramaturgie, c'est tenter de déterminer ce qui se trouve entre le commun et les

résistances. C'est un état d'esprit, une position, un tissu invisible qui englobe tous les acteurs-penseurs de l'œuvre.

Pour y arriver je dirai que mon trajet est tout d'abord de rencontrer humainement le.la porteur.euse de projet, de l'écouter, de tenter de percevoir ce qui lui échappe. Ensuite, de déterminer en concertation ce qui fait l'action, sous forme de morceau d'espace-durée. Puis de faire passer ces éléments à travers nos corps, en étant au plus proche de nos sensations et du plateau. Se détacher des théories et essayer d'abandonner la volonté de bien faire. Penser la pratique à partir des nécessités des artistes et non l'inverse. Et puis, surtout, me détacher d'un présupposé existant d'une dramaturgie objective.

Mademoiselle ?

Oui, pardon...

C'est bon pour moi.

Mon évaluation est positive ?

Oui tout à fait. Je vous donne vos trajets stib ?

Merci oui.