

On parle souvent de « crise de théâtre », pourtant le théâtre est un secteur culturel contemporain vivant qui provoque interrogation et réflexion. La collection *Univers Théâtral* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine théâtral.

Ainsi la collection *Univers Théâtral* entend proposer un panorama de la recherche actuelle et promouvoir la diversité des approches et des méthodes. Les lecteurs pourront cerner au plus près les différents aspects qui construisent l'ensemble des faits théâtraux contemporains ou historiquement marqués.

Dernières parutions

- François LASSERRE, *L'inspiration de Corneille*, 2014.  
Christian ROCHE, *Régine Lacroix-Neuberth. Le quatrième coup du théâtre*, 2014.  
Jean VERDEIL, *La dramaturgie du quotidien. L'atelier-théâtre : une microsociété expérimentale*, 2014.  
Alice GAUDRY, *Le théâtre de marionnettes sur eau du Viêt Nam*, 2014.  
Alberto GARCIA SANCHEZ, *La scène provoquée*, 2014.  
Marion BOUDIER, Alice CARRE, Sylvain DIAZ et Barbara METAIS-CHASTENIER, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, 2014.  
Krystyna MASLOWKI-BETHOUX, *Witold Gombrowicz ou la mise en scène de l'homme relationnel*, 2013.  
Frédérique DONOVAN, *La Lettre, le théâtral et les femmes dans la fiction d'aujourd'hui. Ken Bugul, Marie Ndiaye et Pascale Roze*, 2013.  
Dina MANTCHEVA, *La Dramaturgie symboliste de l'Ouest à l'Est européen*, 2013.  
Yannick BRESSAN, *Le théâtral comme lieu d'expérience des neurosciences cognitives. À la recherche du principe d'adhésion*, 2013.  
Jean-Marc QUILLET, *Musique et théâtre. La musique de Jean-Jacques Lemêtre au Théâtre du Soleil. Entretien délectable et inachevé avec Jean-Jacques Lemêtre, musicien au Théâtre du Soleil*, 2013.  
Anne ROPERS, *Folie et politique. Le théâtre de Falk Richter*, 2012.  
Jean-Benoît CORMIER LANDRY, *Bernard-Marie Koltès. Violence, contagion et sacrifice*, 2012.  
Nicole BERNARD-DUQUENET, *La Comédie-Française en tournée ou le Théâtre des cinq continents – 1868-2011*, 2012.  
Rafik DARRAGI, *La société de violence dans le théâtre élisabéthain*, 2012.  
Marianne NOUJAIM, *Le théâtre de Michel Vinaver. Du dialogisme à la polyphonie*, 2012.  
Caroline BARRIERE, *Le théâtre de Koffi Kwahulé*, 2012.  
Serpilekin Adeline TERLEMEZ, *Le théâtre innommable de Samuel Beckett*, 2012.  
Françoise QUILLET, *Le théâtre s'écrit aussi en Asie (Inde, Chine, Japon)*, 2011.

# La scène mondiale aujourd'hui

## Des formes en mouvement

Actes du CIRRAS  
Centre International de Réflexion et de Recherche  
sur les Arts du Spectacle

Textes réunis et présentés par  
Françoise Quillet

subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène (MB 19 mai 2003).

#### Articles de presse

- L'avenir.net, lundi 27 février 2012, « Royal Boch : La 'dernière défaïence' au théâtre :

[http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20120227\\_00123300](http://www.lavenir.net/article/detail.aspx?articleid=DMF20120227_00123300)

- SudPresse.be, mardi 28 février 2012, Entretien avec Daniel Adam :

[http://archives.sudpresse.be/%26%238220-des-methodes-fascistes-%26%238221-\\_t-20120227-H3PQTL.html](http://archives.sudpresse.be/%26%238220-des-methodes-fascistes-%26%238221-_t-20120227-H3PQTL.html)

- 7 sur 7, mardi 19 mai 2009, "Royal Boch a trouvé un repreneur" :

<http://www.7sur7.be/7s7/fr/1536/Economie/article/detail/859424/2009/05/19/Royal-Boch-a-trouve-un-repreneur.dhtml>

#### Site internet :

[www.royalboch.com/historique](http://www.royalboch.com/historique)

Photographies p. 482, 483, 485 : © Vincent Chiavetta  
avec l'aimable autorisation de l'auteur

## BELGIQUE

### Le théâtre politique à l'épreuve du documentaire

Nancy Delhalle

Le théâtre politique ne peut à proprement parler être considéré comme un genre. Il s'agit plutôt d'un positionnement spécifique, voire d'une prise de position, qui implique tant l'esthétique que le processus de travail artistique et peut même poser de manière particulière la question des conditions de production. Cependant, c'est bien au XXe siècle, et en lien avec ce que l'on désignera comme l'autonomisation du théâtre, que le théâtre politique se détache comme une pratique spécifique dans plusieurs zones culturelles du monde occidental. Lorsqu'en effet, au cours du processus historique, le théâtre tend à devenir indépendant du pouvoir politique, ecclésiastique et royal, puis s'émancipe de la logique du marché (dominante au XIXe siècle en France comme en Belgique, comme le montre Christophe Charle), le positionnement politique prend alors de nouvelles dimensions. Jusque là, il pouvait s'agir d'engagement ou de subversion à l'égard d'un pouvoir duquel le théâtre ne se détachait guère car il en était, en une partie, un organe. Or, lorsque avec la modernité, le théâtre se structure progressivement comme un monde à part entière, se donnant ses propres règles esthétiques, forgeant ses propres normes et obtenant peu à peu le financement – toujours relatif cependant – de cette autonomie, un positionnement politique devint d'abord un positionnement à l'intérieur du monde du théâtre. Car un des fondements de la modernité artistique consiste en effet dans la valorisation de la recherche et de l'expérimentation formelles comme marque distinctive par rapport aux autres « mondes » sociaux. En ce sens, la voie d'un théâtre politique pleinement inscrit dans le monde théâtral semble dès lors se définir car elle se donne comme enjeu de conjuguer à la fois des objectifs politiques et des objectifs esthétiques, l'un et l'autre faisant l'objet d'une même intensité de recherche. Partant, et c'est là l'hypothèse que nous défendons (Delhalle, 2006), un motif social ou politique apparaissant dans un spectacle ne suffit pas à fonder un théâtre politique. Les multiples exemples communément rapportés à la « catégorie » de théâtre politique, à l'instar de Brecht ou de Weiss, témoignent en effet d'une expérimentation intense tant poétique que politique.

En Belgique francophone (Wallonie et Bruxelles), on ne trouve guère de manifestations d'un tel théâtre avant les années 1970. Nulle œuvre équivalente à celle de Brecht, voire de Sartre ou de Camus. L'auteur et metteur en scène allemand sera certes présent sur les scènes des années 1950-1960 mais la dimension politique de son théâtre sera minorée, enfouie sous le motif d'un

humanisme universel largement mis en avant. Il est assez difficile d'arrêter les raisons de cette absence de veine politique pour le théâtre si ce n'est que l'État belge se constitue tardivement, en 1830, au croisement de trois cultures (wallonne francophone, flamande et germanique) et doit, dès ses origines, lutter contre des facteurs centrifuges, essentiellement un nationalisme flamand. Les questions d'appartenance et d'identité arrivent alors au premier plan et entraînent de multiples encouragements politiques à la création d'un « théâtre national » auxquels répondront des textes sans grande envergure artistique. Par ailleurs, plusieurs artistes, en l'absence de tradition théâtrale, empruntent aux « grands » voisins (la France romantique, mais surtout l'Allemagne et les Pays-Bas) pour construire une œuvre marquée du sceau d'une « nordicité » spécifique. Ce sont eux, les Maeterlinck, puis les Crommelynck et les Ghelderode, qui, à l'instar de romanciers (Rodenbach) ou de poètes (Van Lerberghe), seront assimilés à cette littérature nationale, objet de luttes et de débats aux enjeux à la fois politiques et artistiques. Sans doute, ces questions identitaires et celles liées à l'autonomie de l'art par rapport aux pouvoirs politique et économique captent-elles alors l'essentiel d'un engagement artistique et politique qui semble donc à ce moment faire l'économie d'une opposition au pouvoir.

Pourtant, le pays, véritable État bourgeois, a, à la fin du XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, connu de nombreuses luttes sociales, parfois très violentes, tandis que le Parti Ouvrier Belge (POB), fondé en 1885, cherche à s'imposer dans un paysage jusque-là essentiellement occupé par les libéraux et les catholiques. Le lien entre l'artistique et le politique prend alors des apparences contradictoires. Alors qu'un « art social », valorisant le « peuple » et la lutte sociale, diffuse une esthétique réaliste (Aron, 1997), plusieurs artistes symbolistes se situent dans la ligne du POB sans nécessairement relier leur recherche esthétique à un message politique, comme en témoigne Maeterlinck. Il s'agit davantage d'une prise de position pour s'émanciper de tout lien avec les pouvoirs en place (le POB n'étant pas au gouvernement) et affirmer l'autonomie d'un art en phase avec le monde moderne voué au progrès.

C'est en somme cette configuration qui va longtemps dominer, celle où l'artiste propose une œuvre, déclinée dans des genres divers (poésie, théâtre ou roman), qui s'engage dans les débats du temps, artistiques ou sociaux, pour collaborer à la modernité. Dans cette optique, la recherche d'un théâtre politique ne se distingue pas vraiment.

Prenant une position très différente de celle de ce théâtre légitimé, un théâtre ouvrier et d'agit-prop se développe dans les années 1920 (Aron, 1995). D'emblée, il se place dans l'orbite des partis, le parti socialiste puis le parti communiste, fondé en 1921, dont il soutient les mots d'ordre en les diffusant parmi les travailleurs. Les caractéristiques du théâtre, un art vivant qui peut être pauvre, ont souvent conduit à un usage politique et souvent à une

réduction de cet art au rang de média ou de technique. Ce théâtre d'intervention est ainsi largement présent dans les années 1920 et 1930 en URSS, en Allemagne et en France. Il faudrait un examen approfondi des répertoires et des formes des théâtres ouvriers en Belgique à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle pour envisager ce qui, en dehors de la fonction de simple outil de propagande ou de celle de « simple » divertissement populaire, relevait de la recherche d'un théâtre politique comme paradigme artistique spécifique. De tels ferments sont avérés dans la recherche de quelques artistes en lien avec un engagement militant. C'est le cas par exemple de Fernand Piette, comédien professionnel chargé d'animer avec des amateurs le Théâtre Prolétarien créé en 1926 à l'instigation du Parti Communiste. Certains comptes rendus de presse, quand ils n'attaquent pas d'un point de vue idéologique les pièces montées (*Hinkemann* de Ernst Toller, *Asie* de Paul Vaillant Couturier, notamment), reconnaissent la valeur de la mise en scène :

*Le metteur en scène a su très adroitement utiliser un écran disposé au fond de la scène, formant à certains moments un théâtre d'ombres qui vient s'intercaler entre deux scènes ou les compléter : juxtaposition très curieuse du théâtre et du cinéma.<sup>1</sup>*

Et, lorsque le Théâtre Prolétarien cherchera une action plus directe sur le public à travers l'agit-prop et des formes comme le chœur parlé ou le sketch, Piette tentera là encore de faire évoluer la dimension instrumentale du théâtre dans un sens plus artistique. Si les formes adoptées sont conformes à celles diffusées par les troupes de théâtre soviétiques et allemandes (manichéisme des personnages, schématisation de la représentation, absence de décors, costumes limités à une salopette...), il semble que Piette ait apporté un élément neuf en théâtralisant quelque peu les chœurs parlés. Imaginant des déplacements d'acteurs, il crée des effets visuels et acoustiques, une innovation qu'il commente bien plus tard : « *Le chœur parlé traditionnel c'était 5, 10 ou 15 personnes groupées qui lisaient un texte sur un certain rythme. Chez moi, ils se baladaient comme dans une pièce de théâtre...<sup>2</sup>* ».

Plusieurs témoignages rendent compte de la tension entre art et propagande qui traversait en filigrane le Théâtre Prolétarien. Selon certains témoignages, les chœurs parlés étaient d'un niveau un peu supérieur à la compréhension du public qui n'en gardait qu'une impression superficielle : « *le public était surtout sensible à une forme de rythme et d'expression, sans prendre*

<sup>1</sup> Extrait d'un article paru dans *Époque* et signé Franz Gever, cité par la revue du Théâtre Prolétarien et reproduit dans « Le Théâtre ouvrier en Belgique », Bruxelles, *Rue des Usines*, automne 1981, n°6/7/8/9, p. 38.

<sup>2</sup> Entretien avec Fernand PIETTE, dans « Le Théâtre ouvrier en Belgique », *op. cit.*, p. 25.

conscience du fond même de ce que nous voulions exprimer<sup>3</sup> ». Les sketches, conçus en lien avec l'actualité, marquaient davantage les esprits mais l'écriture dans l'urgence privait cette forme de théâtre de puissance dramatique.

Des tentatives similaires pour faire évoluer le théâtre militant conçu comme outil de propagande vers un art politique où se décline la recherche esthétique, se retrouvent dans le travail d'Arthur Haulot. En lien avec le P.O.B., celui-ci œuvre en effet, au début des années 1930, à élaborer un art neuf, destiné au prolétariat, et en rupture avec la culture conservatrice<sup>4</sup>. Il s'intéresse lui aussi aux chœurs parlés dont il cherche à renouveler le répertoire. Mais en dépit de l'exigence et de la singularité d'un tel projet et de l'élaboration de quelques œuvres, à l'instar des chœurs parlés écrits par Charles Plisnier (*Déluge, Babel, Le Christ chez les chômeurs*), cette voie de recherche d'un théâtre politique ne sera pas davantage explorée.

### 1. Écritures politiques

L'idée même d'un théâtre s'adressant aux « masses » ou aux ouvriers semble disparaître avec la Deuxième Guerre mondiale. L'usage qui fut fait alors par le régime nazi de diverses techniques de propagande pour embrigader les foules semble avoir jeté le discrédit sur les formes théâtrales mises en œuvre par les théâtres prolétariens. Les motifs de réunification et de reconstitution d'un sentiment d'appartenance nationale vont dominer l'après-guerre, ne laissant guère de place à un théâtre susceptible de diviser l'assemblée. À partir des années 1950, le théâtre de Brecht est créé en Belgique, sur la scène du Théâtre National (fondé en 1945), mais avec beaucoup de précautions afin de le faire passer pour un auteur humaniste réfléchissant sur la guerre et la condition humaine plutôt que comme un auteur politique.

Dans les années 1960, la question d'un répertoire se pose à nouveau. Les scènes font alors une large place aux auteurs anglo-saxons en raison de droits d'auteur relativement peu coûteux. Mais le souci se manifeste de trouver de nouveaux textes, de nouvelles écritures. Le Théâtre National lance ainsi un concours auquel participe Jean Louvet, qui deviendra un auteur emblématique pour le Jeune Théâtre des années 1970-1980. La pièce qu'il propose au concours du Théâtre National, *L'An I*, est très politique. Louvet, professeur de français dans la région du Borinage, une région marquée par les luttes sociales et la culture prolétarienne, est aussi militant syndical et militant wallon. Il a

<sup>3</sup> Gaston VERNAILLEN, « Entretien » réalisé par la Fondation Jacques Gueux, dans « Le Théâtre ouvrier en Belgique », *op. cit.*, p. 30.

<sup>4</sup> Cf. Virginie DEVILLEZ, « Du Mouvement de jeunesse au théâtre d'action : le chœur parlé et le Parti Ouvrier Belge », dans « Entre poésie et propagande. Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique », *Rue des Usines*, n°34-35, printemps 1997.

vécu la grande grève de l'hiver 1960-1961 en Belgique, à l'issue de laquelle il a fondé une troupe de théâtre, le Théâtre Prolétarien, et composé pour elle une pièce sur l'issue malheureuse de la grève pour les travailleurs, *Le Train du bon Dieu*. Dans *L'An I*, il propose la confrontation entre un « bon et honnête » travailleur qui accède à la retraite, l'an 1 de sa nouvelle vie, et un syndicaliste désabusé par l'attitude des cadres syndicaux lors de la grève. Le second secoue la bonne conscience de l'autre ajustée à l'ordre dominant de l'entreprise et des patrons. Oscillant entre la forme blanche de l'écriture prolétarienne et le travail de la métaphore et du symbolisme, signe d'une volonté de placement dans le champ théâtral légitimé, la pièce vaut à Louvet les diatribes de la presse qui ne pointe que le message en occultant la recherche formelle. L'auteur renonce alors momentanément au théâtre « légitimé » pour fonder une troupe théâtrale à La Louvière et entame une œuvre dramatique croisant critique sociale et construction d'un répertoire pour la Wallonie.

C'est dans les années 1970 que, en lien avec une transformation majeure du paysage théâtral, se dessine plus nettement la recherche d'un théâtre politique. Une nouvelle génération d'artistes émerge alors. Certains (Philippe Sireuil, Michel Dezoteux) sortent des écoles, l'INSAS et l'IAD, créées au début des années 1960 pour répondre aux demandes artistiques liées au développement de l'audiovisuel. D'autres (Philippe van Kessel, Jean-Marie Piemme) se sont formés à l'université. Mais ils appartiennent à cette catégorie sociale, les « jeunes », qui se forge alors sur des critères inédits.

Formés à contre-courant du mythe de l'artiste inspiré et isolé, ces jeunes créateurs sont aussi immanquablement influencés par les expériences théâtrales menées dans le champ international. Tous cherchent à imposer de nouvelles esthétiques et de nouvelles pratiques contre l'hégémonie du Théâtre National. Leurs revendications passent essentiellement par le renouvellement du langage scénique et par des expérimentations qui ne trouvent pas de place dans les théâtres établis. Ils s'installent donc en périphérie, dans des lieux qui n'étaient pas à l'origine destinés au théâtre et que, progressivement, ils vont aménager et faire financer. Ainsi la Balsamine est-elle installée dans une ancienne caserne, le Théâtre Varia dans un ancien garage. Pour ceux qui cherchent à articuler l'art théâtral et le politique, un des enjeux principaux restera de dépasser Brecht, c'est-à-dire au fond, d'inscrire l'individualisme, qui se profile comme nouveau paradigme, au cœur de la construction d'un théâtre politique. Mais alors qu'un metteur en scène, Marc Liebens, se fait le précurseur de cette tendance critique du Jeune Théâtre, une autre voie s'ouvre qui s'autonomisera bientôt, celle du théâtre-action.

Issu du même creuset, celui du Jeune Théâtre des années 1970, le théâtre-action s'empare d'un des motifs qui structure les cadres de perception de l'époque, celui de la participation. Pour ce type de théâtre, que l'on peut rapprocher du théâtre d'intervention, toute une partie de la population n'a pas

accès au théâtre et ce, non pas simplement en raison de problèmes de diffusion mais à cause de barrières sociologiques qui empêchent de partager une esthétique qualifiée de bourgeoise. Pour les compagnies et les animateurs qui s'engagent dans cette voie, il va s'agir de donner, à des gens qui ne l'ont guère, la possibilité de s'exprimer et de devenir acteurs (sur les planches et ensuite, dans la société). L'objectif de l'émancipation de l'individu est poursuivi dans le sens radicalement politique de la lutte des classes et le théâtre-action se mettra parfois au service de combats sociaux ponctuels. Dans les années 1980, tout en s'interrogeant régulièrement sur son statut dans le monde théâtral, il s'institutionnalisera et tendra à affirmer, à côté du travail en ateliers avec des participants issus de ce « non-public » (appellation assez ambiguë), une recherche plus spécifiquement artistique, notamment à travers l'écriture dramatique illustrée par des auteurs comme Émile Hesbois ou Luc Dumont.

De façon très paradoxale, l'écriture dramatique devient assez vite un enjeu important dans l'élaboration d'un théâtre politique. Après une période de déconstruction de textes de répertoire afin d'y mettre au jour la dimension idéologique dans l'optique d'une critique marxiste de la société et de la culture, la nécessité se fait ressentir de trouver un répertoire adapté, non seulement aux conceptions politiques des années 1970, mais aussi aux renouvellements esthétiques. L'écriture scénique du metteur en scène devient en effet l'élément cristallisateur de toutes les recherches. Tant le jeu de l'acteur que l'écriture dramatique se transforment en lien avec cette nouvelle donne. Pour la dramaturgie, cela signifie, par exemple, une dimension plus fragmentaire et une attention plus grande aux réalités du plateau. La dialectique féconde entre texte et mise en scène, exposée par Bernard Dort dans *La représentation émancipée*, s'infléchit parfois, dans la mesure où les metteurs en scène commandent des pièces à des auteurs (Liebens à Louvet, Sireuil à Roland Hourez) et invitent les auteurs à remanier leur texte en fonction du travail de plateau.

Néanmoins, ces années 1970-1980 verront l'émergence d'une écriture dramatique politique portée par des auteurs comme Jean Louvet, que le Jeune Théâtre va placer dans le monde théâtral professionnel, et, dès 1986, Jean-Marie Piemme, auxquels on peut associer René Kalisky ou Michèle Fabien, dont les écritures croisent également le politique.

Dans une pièce comme *Conversation en Wallonie* (1978), Jean Louvet cherche à dépasser les motifs de la démonstration et du réquisitoire régulièrement utilisés par le théâtre politique pour questionner les catégories d'ouvrier, d'intellectuel et de lutte des classes. À la question que le personnage principal, Jonathan, adresse à son père mineur : « Tu aurais pu me parler de toi. Un fils d'ouvrier, je savais ce que c'était. Mais un ouvrier ? », Grégoire, le père, répond : « Ne dis pas de bêtises. Tout le monde sait ce que nous sommes. On connaît nos tapis à fleurs, nos oiseaux de faïence, nos

*mauvais tableaux, nos poulaillers. Tout le monde en parle. On nous plaint, on nous hait. Tu sais très bien. »* (Louvet 1997, p. 85). Plus que de témoigner, de donner à voir dans une optique néo-naturaliste, une classe sociale, ses mœurs et son langage, le texte entreprend davantage de déstructurer tout cela et d'en faire du théâtre.

Cette évolution dans la conception même du théâtre politique va se marquer plus encore dans les années 1980 et notamment avec la première pièce de Jean-Marie Piemme, dramaturge au sens allemand du terme qui, jusqu'alors, s'était plutôt consacré au métadiscours critique sur le théâtre. *Neige en décembre*, sa première pièce, est créée en 1987, à une époque où le contexte socio-politique, façonné par Ronald Reagan et Margaret Thatcher, ne laisse plus guère de place aux élans de transformation du monde. Tout se passe alors comme si le TINA (There is no alternative), attribué à la « Dame de fer », était devenu l'emblème d'un théâtre se donnant pour perspective de dire le monde de façon critique. Les rapports que Max, l'anti-héros de *Neige en décembre*, entretient avec le monde social ne sont, en effet, plus marqués par une volonté d'agir politique « positif » et d'émancipation, ni davantage placés sous le signe de l'avènement. Chez Piemme alors, la détermination du personnage (Max tout au moins) est percée de toutes parts par la question du « je », du Moi. Privé des points de repères antérieurs tels que la lutte des classes et l'action politique, Max vacille. Ce passage d'un schéma d'action à un autre, montre que, s'il cesse d'être porté de l'extérieur, par le mot d'ordre révolutionnaire notamment, le sujet se retrouve confronté, sans réelles balises, à la problématique de son identité et du sens de l'agir. Cette interrogation, qui traverse massivement les dramaturgies des années 1980 articulée au thème de la déliquescence de notre monde, débouche chez Piemme sur une forme de blocage ou d'aporie que l'auteur déclinera largement par la suite en évitant toute dérive métaphysique par un puissant recours à l'ironie.

## 2. Moyens de représentation politique

Et c'est bien ce même sentiment de fin, de reflux et d'un monde livré au ressassement, qui avait généré, mais en un geste de réaction, la création du Groupov, un collectif d'artistes liés au Conservatoire de Liège et emmenés par Jacques Delcuvellerie. D'emblée, ce groupe entérine, à la base de sa démarche, l'idée que le décentrement du paradigme brechtien laisse un vide quant aux outils de représentation du monde. Le sentiment que « tout a déjà été tenté » n'entame pourtant pas la détermination du Groupov à chercher « l'in-oui », à créer de l'inaugural. Entendue comme le « développement d'un langage nouveau », cette quête procède d'une longue recherche : « il n'y avait jamais d'inauguration amnésique » écrit Delcuvellerie (Delcuvellerie, 2001, p. 93). Le collectif s'engage alors dans la voie de l'expérimentation et part à la recherche des « restes ». Il va en somme inverser la conception du théâtre comme art résiduaire et chercher à créer à partir précisément de la position

minoritaire de cet art à la fin du XXe siècle. Explorer ce qui reste pour atteindre de l'« in-ouï », tel est le geste fondateur.

Ancré dans une situation de crise (économique et de valeurs), le Groupov veut rompre avec les esthétiques dominantes et récuse toute notion préconçue du théâtre, du spectacle et même de l'art. Il rejette les moyens de représentation communément utilisés dans le théâtre occidental – le décor, la fable, la narration, l'imitation, voire l'écriture – qui, selon Delcuvellerie, ne permettent plus que des variations sur ce qui a déjà été inventé. Seuls, le corps de l'acteur, ses intuitions, son système nerveux, apparaissent comme une voie possible de création inédite. Mais ces éléments sont sollicités en tant qu'ils sont historiques et culturels. L'expérimentation des restes consiste à scruter au plus intime de l'acteur pour y retrouver des bribes de socialité. Le Groupov va assembler ces explorations dans des « évènements » présentés devant un public réduit.

Mais après une décennie de recherche collective marquée par les influences de l'art corporel et de Grotowski, le groupe est travaillé de ferments centrifuges tandis que la quête entamée menace de se transformer en esthétique. Le moment, qui voit l'idée de la « fin des idéologies » tomber dans le sens commun sous les formes les plus superficielles, semble opportun pour réexaminer les possibilités de représentation du monde. C'est dans cette optique que le Groupov entame un « Triptyque Vérité » qui, à travers *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, *Trash* de Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie et *La Mère* de Brecht, envisage diverses réponses à la souffrance humaine. Ce moment dans la trajectoire et le travail du Groupov s'avère déterminant car il permet de recomposer au théâtre des moyens et des formes pour dire le monde de façon critique.

C'est en effet en termes de vérité et de mensonge que le Groupov jauge la manière dont les médias présentent et couvrent, en 1994, le génocide au Rwanda. De l'indifférence du début au battage médiatique autour de l'opération humanitaire, l'angle de vue paraît suspect. Sous la pléthore des images « humanitaires », quelque chose s'efface, n'est pas dit ni montré. Le Groupov s'engage donc dans un « Projet Rwanda » avec l'objectif d'élaborer une vision moins consensuelle du génocide.

Le travail sera long, balisé par des voyages au Rwanda, une recherche documentaire approfondie, des rencontres avec des témoins, la présentation d'étapes en public... Il aboutira à un spectacle de six heures forçant, par sa durée et la diversité des formes mobilisées, le « chemin du sens » afin de comprendre ce qui n'est pas qu'une « simple » tragédie. Face à la terminologie médiatique et à la présentation du génocide en termes de fatalité et de guerres tribales, le Groupov tente d'historiciser et de mettre au jour les processus susceptibles de mener à de tels massacres d'hommes par des hommes. Il remonte donc aux pratiques coloniales et met en avant les multiples mécanismes d'acculturation qui conduisirent à déconstruire l'identité

collective et personnelle pour y substituer celle du colonisateur. Et comme, à la fin du XXe siècle, il est impossible d'ignorer le rôle des médias sur les esprits, le spectacle intègre des documents, des extraits de Radio Télévision des Mille Collines (RTL, la station génocidaire) ou des images d'exécutions sommaires à la machette qui furent diffusées sur les chaînes européennes dans une indifférence quasi générale. Surtout, le monde médiatique inspire la fable : le personnage guidant le spectateur sur le chemin du sens est une journaliste qui cherche à comprendre puis à dévoiler, mais se heurte aux contraintes de l'univers audiovisuel. Et c'est alors la force de la fable que de permettre à des « fantômes électroniques », des victimes du génocide, de noyauter les émissions de télévision et de s'imposer sur les écrans pour porter témoignage. Au final, *Rwanda 94* devient aussi une preuve de la puissance du théâtre qui, mieux que l'audiovisuel, peut porter à la fois le témoignage (le Chœur des morts), l'explication, la critique et le « partage du sensible<sup>5</sup> ».

Parallèlement au cheminement expérimental du Groupov, les années 1990 voient plusieurs trajectoires d'artistes s'enraciner de même dans un « souci du social ». Mais loin de relever à chaque fois d'un théâtre politique, les projets ou les textes (on assiste alors à un regain de l'écriture dramatique) répondent parfois à la nécessité tacite de rapprocher le théâtre du milieu dans lequel il s'inscrit. La question du public revient ainsi au rang des préoccupations et elle se muera bientôt, dans le chef des pouvoirs publics, en critère de « rentabilité ».

Il convient, dans cette perspective, d'épingler le parcours de Lorent Wanson qui, à côté de mises en scène de textes du répertoire (Dario Fo, Genet, Ibsen, Brecht...) à l'orientation politique, a, parmi les premiers, estompé la frontière entre le théâtre-action et l'« autre » théâtre. Ainsi, par exemple, dans un spectacle intitulé *Les Ambassadeurs de l'ombre* et réalisé en collaboration avec ATD Quart-monde, il a entrepris de porter sur la scène la parole et des conduites de vie de ceux dont on ne parle jamais, ce quart-monde toujours laissé dans l'ombre. En entretenant les témoignages portés par ces personnes directement sur le plateau, les moments pris en charge par les acteurs professionnels, la musique de l'accordéon et d'autres marques sociales ou culturelles, Wanson renverse les clichés et les généralisations pour permettre aux spectateurs de faire de véritables rencontres. C'est là en somme un objectif de remailage du tissu social que l'artiste poursuit à travers ses projets suivants comme *Africare* (conçu au Congo) ou *Historia abierta* (conçu au Chili) alliant témoignages, musique, danse et vidéo.

<sup>5</sup> Pour un développement de la façon dont *Rwanda 94* actualise le théâtre politique, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, *Vers un théâtre politique*.



### 3. Le théâtre documentaire comme genre ?

En observant les gestes artistiques relevant d'un positionnement politique, on constate que le documentaire s'impose de plus en plus aujourd'hui comme moyen ou méthode. Le théâtre documentaire est en effet assez largement présent sur les scènes mais lorsqu'il est travaillé dans un sens politique, il suscite de nouveaux enjeux.

Ainsi, avec *Money* (2013), Françoise Bloch met en scène, après *Grow or go* en 2009 et *Une société de service* en 2011, un troisième spectacle fondé sur la démarche documentaire. Enseignant à l'École d'acteurs de Liège (ESACT), elle avait entrepris d'y travailler sur le documentaire, en l'occurrence sur les films de Raymond Depardon, dans une perspective pédagogique. Il s'agissait de retrouver un rapport plus « fertile » au réel :

*« Je n'étais plus d'accord avec le rapport que les jeunes acteurs dans les écoles entretenaient avec le réel, avec le type d'attention qu'ils lui consacraient, plus pressés d'imiter un film, la télévision ou un autre acteur (à l'extrême du champ) ou d'être naturels (à l'autre extrême du champ) que d'imiter, de capturer, de rendre compte, avec leurs moyens à eux, du réel. Comment, avec un regard aussi peu attentif, aussi peu désirant, aussi superficiel sur la réalité, un acteur-artiste pouvait-il avoir, au sens premier du terme, une « vision du monde » ? Dans le meilleur des cas, on avait affaire à un rapport de l'ordre de la prédation : prendre des morceaux appauvris du réel pour parfaire un 'moi en scène' » (Alternatives Théâtrales 101, p. 50).*

Lorsqu'elle découvre le documentaire de Marc Bauder, *Grow or go*, consacré aux lauréats d'une école de consultance en entreprise, elle décide de l'adapter au théâtre et entraîne avec elle certains anciens étudiants avec qui elle avait travaillé dans l'École. Extrêmement précis et rigoureux quant à l'observation et l'imitation des personnages présentés dans le documentaire, de leurs intonations, de leur regard, de leur gestuelle, le travail repose sur les fondamentaux de l'acteur, le corps et la voix. Mais il s'agit de dépasser l'imitation pour « faire théâtre », et la démarche pose en somme la question de la théâtralité. À partir de quand quitte-t-on l'imitation stricte d'un donné pour entrer dans le théâtre, dans un geste artistique qui ne soit pas simple virtuosité ? Comment féconder la distance qu'implique inévitablement la réincorporation par l'acteur ? Ces questions, véritable objet de recherche et d'expérimentation, seront à nouveau envisagées dans les spectacles suivants. Un élément de réponse réside dans le montage, la façon dont sont assemblés les « documents » constitués par la performance de l'acteur mais aussi par les divers matériaux collectés sur le sujet traité. Pour *Une société de service*, spectacle consacré au télémarketing, un des acteurs, qui a travaillé dans une société de télémarketing, apporte son témoignage et aide à la construction du

spectacle. Mais la démarche implique aussi l'enquête, la rencontre avec des travailleurs de call center. Ceci afin de rester au maximum dans une articulation au réel qui soit moins un continuum, comme peut éventuellement l'être l'image enregistrée quand elle est de l'ordre de la trace, qu'une représentation à la fois fortement mimétique et légèrement décalée. Le document ou le témoin n'ont pas ici strictement une fonction d'attestation. Ils sont d'emblée de l'ordre de la (re)création. Le point de vue ne se veut pas surplombant ni écrasant, il vise juste à laisser se former, pour le spectateur, l'espace d'une déconstruction critique.

Le montage, le tissage des éléments, devient dès lors déterminant. C'est lui qui va souligner tous ces micro décalages par rapport au « modèle » imité et construire une seconde ligne à partir du montré, une ligne de sens et de l'imaginaire. Il s'agit de doser, d'équilibrer et peut-être même de faire advenir le théâtre par-delà le poids du réel. L'opération est laissée à la metteuse en scène. Elle compose à partir de toutes les données assemblées. L'écran joue un rôle capital. Dans les spectacles de Françoise Bloch, il est un des fondements du dispositif scénographique. S'il accueille de temps à autre des « images mimétiques », en proportions réduites, il constitue le plus souvent un support de jeu où s'affichent par exemple les documents commentés par le personnage mais il peut aussi guider la fiction ou, tout simplement, éclairer le plateau et les acteurs. Dans tous les cas, il n'est jamais une simple toile sur laquelle on projette, il a un rôle interactif. Car l'enjeu premier reste ici le public.

Le travail du regard porté sur le réel à la base du travail artistique demeure en effet ce qui doit être partagé. Cette exigence, cette attention restent le legs des spectacles par lesquels l'artiste espère générer un autre rapport au réel et aux êtres, davantage d'empathie. Car il s'agit bien d'envisager les réponses possibles à ce que démontent, révèlent, voire dénoncent, les spectacles : le nouvel ordre formé par la consultance en entreprise, les conditions de travail du télémarketing, et notre responsabilité de petits épargnants dans les processus liberticides du profit (*Money*). Mais alors que refléussent aujourd'hui les spectacles ancrés dans un dualisme de l'exploitant et de l'exploité, Françoise Bloch propose une approche plus nuancée et réserve une attention spécifique aux gens représentés sur scène :

*« Nous avons invité des travailleurs des call-centers. Nous avons établi le contact avec des délégués syndicaux d'une entreprise de call-centers à Bruxelles (...) nous avons fait venir une déléguée syndicale car les acteurs avaient des tas de questions à poser. Nous lui avons ensuite demandé d'assister à un filage pour vérifier que nous ne disions rien de faux et qu'elle ne se sentait pas moquée par notre approche mais grandie... » (Bloch, 2012)*

Pour la metteuse en scène, il ne s'agit pas de pointer du doigt un groupe « coupable » ou responsable mais de permettre aux gens dont il est question

dans le spectacle de se rapprocher, de participer à une prise de conscience, d'être acteurs et collaborateurs d'un dessillement et du regard critique. L'imitation, au fondement de cette démarche artistique, permet ainsi de conserver une position qui soit en partie empathique et, en tous cas, évite le surplomb de l'artiste qui sait et est justifié. C'est bien un questionnement qu'adressent ces spectacles sans trop préjuger des réponses qui sont l'objet de la recherche et non le prérequis. En ce sens, ce théâtre s'attache davantage aux processus qu'aux messages et la démarche documentaire vise ici autant à transformer le regard des gens dont on recueille les informations et les témoignages que celui du public.

Mais le travail documentaire peut être infléchi dans un sens quelque peu différent. Pour Charles Culot et Valérie Gimenez, il s'agit davantage de faire agir le spectateur, de transformer ses comportements. Avec *Nourrir l'humanité c'est un métier*, présenté au Théâtre National à Bruxelles en 2014, les deux artistes – auxquels il faut ajouter les membres de la Compagnie Art&ça pour cette création collective – sont partis à la rencontre des agriculteurs de Wallonie. Sur scène, ils portent la parole de ces paysans en voie de disparition, éliminés pour la plupart par l'industrie agroalimentaire. Ces agriculteurs ont été filmés chez eux, dans leur ferme, avec leurs bêtes ou attablés dans leur cuisine. Les documents obtenus sont présentés sur un écran placé sur le plateau tandis que le jeu théâtral s'interrompt pour confier à l'image enregistrée la force d'attestation. Le discours des agriculteurs est construit, leurs analyses sont implacables, leurs témoignages touchent, interpellent. Le montage ici tend à s'effacer. Il a certes fallu effectuer des choix dans les séquences filmées, il a fallu assembler les extraits sélectionnés. Mais le montage n'est pas à proprement parler théâtral, il relève essentiellement de la volonté de donner de la force, de la puissance au message à diffuser vers la salle. En ce sens, la démarche se rapproche beaucoup du théâtre d'intervention. Le théâtre tend à devenir un moyen de concurrencer les médias et de relayer les actions d'associations militant pour un changement dans les comportements alimentaires. Associations qui sont d'ailleurs présentes autour du spectacle, dans les halls du théâtre, tandis que de nombreux débats et des rencontres prennent le relais, en marge du spectacle.

Quant au jeu des acteurs, il vient en quelque sorte redoubler, compléter, prolonger ou répondre à ce qui a été présenté sur écran. Appliquant la technique de l'imitation expérimentée à l'École Supérieure d'Acteurs de Liège, les acteurs incarnent les agriculteurs rencontrés. Les gestes, les postures du corps, les accents, les tics de langage, tout cela est reproduit par l'interprétation, sans ostentation toutefois : il ne s'agit pas de faire un travail ethnologique mais de dénoncer les pratiques de l'industrie agroalimentaire et leurs conséquences sur l'ensemble d'une profession et sur les êtres qui l'ont embrassée. La rigueur de ce travail d'acteurs, tout entier mobilisé par la force du témoignage à restituer sur le plateau, occulte quelque peu d'autres

dimensions pourtant esquissées dans le spectacle. L'expérience sensible du contact avec les bêtes et avec la terre, le temps nécessaire aux processus naturels, vivants, ceux qui mènent du poussin au poulet grillé ou du veau au beefsteak sur l'assiette, tout cela est évoqué, parfois montré. Mais ce qui domine reste une argumentation similaire à celle des médias qu'il convient en somme de corriger. Le spectacle montre combien des chiffres, des obligations administratives, des décisions politiques – informations diffusées dans la presse parcimonieusement et de façon quasi abstraite – ont des conséquences concrètes, tangibles, sur ces vies d'hommes et de femmes méconnus, mais aussi – et c'est un des enjeux pour les artistes – sur les vies des spectateurs assis dans la salle.

C'est encore le témoignage que l'on retrouve au fondement d'un autre spectacle coproduit par la même compagnie Art&ça, *Grève 60*, qui prend pour objet un événement de l'histoire sociale belge, la grève nationale qui eut lieu contre une mesure d'austérité (appelée Loi Unique) prise par le gouvernement lors de l'hiver 1960. Le spectacle a été présenté sous chapiteau sur un site de l'entreprise sidérurgique ArcelorMittal dans la périphérie de Liège et dans le cadre d'un projet intitulé « Rêve général<sup>6</sup> ». Ici, les comédiens sont partis à la rencontre de témoins directs des grèves et des manifestations qui ont immobilisé le pays pendant plusieurs semaines. Ils ont rencontré des militants, des travailleurs engagés à des degrés divers dans ces événements. Ils les ont filmés mais ceci, à destination essentiellement de leur travail artistique car ces personnes n'apparaissent pas sur le plateau à travers les images enregistrées mais par les corps et les voix des comédiens qui reproduisent exactement leurs paroles, leurs intonations, leurs expressions, leurs attitudes corporelles. Les acteurs, appartenant à la génération des 25-30 ans, ont ainsi cherché à constituer leur propre bagage documentaire et à transmettre une histoire de cette grève que, pour la plupart, ils ne connaissaient pas. Mais surtout, ils ont assimilé ces discours par leur corps, ils se sont approprié ces histoires individuelles, fragments d'une histoire plus vaste à laquelle les « témoins » ont participé. Leur connaissance en est devenue plus intime, moins théorique, moins rationnelle et cela change la façon de s'adresser au public, la relation avec le public.

S'agissant d'évoquer des périodes historiques spécifiques ou des événements sociaux, l'artiste peut se nourrir de divers documents disponibles qu'il traitera, selon un point de vue affirmé ou non, et qui constitueront la base informative de son spectacle. Par sa démarche implicite, par la dimension d'évocation, le spectacle *Grève 60* produit, quant à lui, véritablement des récits susceptibles d'avoir une valeur socio-historique. Il poursuit de la sorte

<sup>6</sup> Ce projet réunissait plusieurs spectacles repris pour l'occasion, dont *Montenero*, un spectacle composé de chants et élaboré à partir de témoignages de femmes italiennes installées en Belgique dans les années 1950.



un idéal d'objectivité quant à la (re)construction d'une histoire. Cette approche postule un effet réel et assez direct du théâtre dans le monde social, une action dont l'artiste prend la responsabilité. Dans la mesure où les témoignages, les documents, ne sont pas strictement destinés à construire une fiction, il s'agit bien d'un engagement au sens sartrien du terme. Car le metteur en scène, Patrick Bebi, a inscrit ces témoignages dans une forte contextualisation qui « travaille » le récepteur. Cette historicisation oriente la valeur du témoignage, qui ne prend pas de portée universelle, mais a plutôt une visée historique et politique pour aujourd'hui.

Il appartient aux historiens d'envisager la valeur « scientifique » du travail documentaire qui a été ici entrepris avec une certaine rigueur et dans un souci d'exactitude. Sur le plan formel, le spectacle ajoute des séquences qui viennent encadrer les témoignages et les remettre dans un contexte : ce sont, par exemple, des scènes opposant le Roi et l'Église de Belgique à Lumumba, leader politique de la colonie (le Congo) qui sera assassiné, ou d'autres retraçant, de façon fictive mais documentée, les réunions des « cadres » politiques et économiques du pays pour décider de la réponse à cette contestation sociale. Enfin, un autre élément capital consiste en un chœur disposé en deux blocs parmi le public et composé de citoyens qui, à divers moments, entonnent des chants politiques tels que *l'Internationale*. Échos évidents aux songs brechtiens, ces chants donnent pourtant au spectacle le plus souvent une valeur différente de celle prise chez le dramaturge allemand. À la place de la fonction didactique ou du point de vue différent sur ce qui vient d'être montré, les chants du chœur de *Grève 60* constituent plutôt des moments de captation de la salle, une façon d'unir en un seul corps et dans un même mouvement, politique et même militant. S'écartant alors de Brecht qui cherchait davantage à diviser l'assemblée et à l'inviter à prendre position, le spectacle se rapproche des chœurs parlés des années 1920 et 1930, en usage dans l'agit-prop notamment, qui visaient à galvaniser les masses prolétariennes en vue d'un combat politique.

La gestion du document et son inscription au sein du spectacle sont loin d'aller de soi dans les démarches envisagées. Si l'acte créateur s'enracine dans une révolte, une volonté de faire voir autre chose ou différemment, pour certains, le théâtre est susceptible de concurrencer et de corriger la puissance du monde audiovisuel dans sa capacité d'attestation. L'effet du spectacle est alors essentiellement confié au document et au montage des matériaux recueillis. Mais, plus le théâtre se fait intervenant dans le présent, plus les questions se posent et touchent à la position même du théâtre dans l'espace social. Le NIMIS, un collectif d'acteurs, de Belgique et de France, formé dans le cadre du réseau européen de coopération artistique PROSPERO, a ainsi entrepris un projet de création à partir des demandeurs d'asile et, plus largement, des politiques migratoires européennes. Issus de l'École d'Acteurs du Conservatoire de Liège et de l'École du Théâtre National de Bretagne, ces

sept acteurs – David Botbol, Romain David, Jérôme de Falloise, Yaël Steinmann, Anne-Sophie Sterck, Sarah Testa, Anja Tillberg – ont rencontré de nombreuses personnes impliquées par ces politiques et issues des milieux associatifs, du parlement européen, de la recherche universitaire, entre autres. Mais ils ont aussi rencontré des demandeurs d'asile avec qui ils ont conçu des ateliers théâtraux. Et cette démarche qui, dans un premier temps, relevait d'une recherche documentaire, d'une quête d'information et de compréhension d'une situation largement organisée par les institutions européennes, s'est infléchie. Cherchant les façons de reproduire en scène la parole de ces témoins, de l'incarner, les acteurs se sont posé la question de leur légitimité et de celle du théâtre à reprendre ainsi « à leur compte » ces vies tierces. Celles-ci en effet attestent par elles-mêmes et se substituent à ces personnes, même au théâtre, tendait à être perçu par les artistes comme une usurpation. Dès lors, des demandeurs d'asile, parmi les plus intéressés par le passage du témoignage à travers un spectacle, ont été intégrés dans le travail artistique. Dans l'étape de travail présentée en septembre 2013, certains devenaient littéralement acteurs et « jouaient » leur histoire, transformant ainsi l'effet de la seule présence, de la trace du réel en scène, apporté par le témoin. Ces personnes devenaient effectivement des signes dans l'organisation du spectacle mais ces signes relevaient désormais moins de l'ordre de l'indice du réel, de sa trace, que de l'icône, de la re-présentation. Le traitement artistique faisant part dans le spectacle de leurs doutes, des difficultés de leur enquête et devenant ipso facto, eux sur le plateau, un indice, une trace de réel) était, à l'automne 2013, encore en chantier et en discussion au sein du collectif : le spectacle accueille-t-il, reçoit-il ces témoins ou fait-il théâtre avec les signes qu'ils deviennent ? Mais la déclaration d'intention sur le site du NIMIS Groupe semble indiquer à ce jour une orientation plus conforme à celle du théâtre d'intervention où le recours à des formes théâtrales disponibles (le chœur) se met au service d'une action politique :

*« Dégagés de toute politique européenne de mobilité, de toute volonté de production théâtrale, nous désirons engager une collaboration créatrice trans-sectorielle (de terrain, universitaire et théâtrale) entre les individus alors mis en réseau grâce à la politique européenne et autour de cette politique même. Notre volonté est de pouvoir constituer l'image d'un chœur européen antique (qui n'aurait rien de tragique) mobile dans sa forme, mais avec ces acteurs qui sont en attente, en incertitude, en impossibilité de se déplacer librement. L'idée n'est bien sûr en aucun cas de ramener la valeur d'une parole à une autre, au contraire, c'est de tenter de donner à chaque histoire une place centrale et singulière, et en même temps, l'insérer comme une brique dans une grande histoire Européenne. »*

C'est que travailler avec des demandeurs d'asile – fût-ce dans le cadre d'un projet artistique – implique des démarches contraignantes et de se heurter à un système qui stigmatise des individus en les plaçant dans une sorte de no man's land social. Aussi le collectif s'est-il engagé dans des actions sur le terrain en recourant aux services d'avocats et aux conseils d'associations de défense des sans-papiers. L'interrelation entre démarche artistique et action sociopolitique devient de ce fait plus étroite et plus directe. Le collectif fut d'ailleurs convié à participer à des actions initiées par des mouvements ou des associations militant contre diverses politiques européennes.

#### 4. *Traitement politique de la fable*

Pour d'autres artistes, le théâtre politique implique certes également une façon de montrer différente de la façon commune et de l'orthodoxie, ou de dévoiler des aspects occultés par les médias, mais il convoque davantage le travail sur les formes, celles de la fable notamment.

On évoquera ici *L'Homme qui valait 35 milliards*, présenté par le Théâtre de la Place (devenu aujourd'hui Théâtre de Liège) au Musée d'art moderne de la ville (MAMAC) en octobre-novembre 2012, spectacle fondé sur une adaptation du roman de Nicolas Ancion. Pour raconter cette histoire d'un artiste plasticien à la dérive qui imagine d'enlever le PDG d'Arcelor-Mittal, Lakshmi Mittal, et ainsi créer une œuvre remarquable, le collectif Mensuel, formé des acteurs Sandrine Bergot, Baptiste Isaia et Renaud Riga, a intégré de la musique jouée en direct par les comédiens. Restant attaché à l'intrigue, mais celle-ci agrémentée de réflexions corrosives sur l'actualité politico-sociale, en l'occurrence la fermeture de l'usine-phare de la sidérurgie liégeoise, Mensuel fait écho, dans ce spectacle, aux formes qu'il a expérimentées auparavant sous des titres comme « l'Hebdo » ou le « Mensuel ». Ces formes, par lesquelles le théâtre à nouveau se place dans la concurrence des médias, ou du moins sur leur terrain, pour reprendre en charge l'information, rappellent aussi, par le lien à l'actualité, la brièveté, le côté fragmentaire, l'humour voire l'ironie, le genre de la « revue » très prisé dans la Belgique de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. L'avatar de ce genre théâtral est, chez les artistes du collectif Mensuel, décliné dans un sens plus politique que ne l'était le divertissement en vogue dans les théâtres du début du siècle dernier. Mais il ouvre un espace de recherche sur le rire, le comique, dans le spectacle politique. Un espace relativement peu balisé.

C'est encore un travail de type documentaire que l'on retrouve au fondement de *Je vous ai compris* de Valérie Gimenez, Sinda Guessab et Samir Guessab, mais le récit gagne en force à travers l'incarnation des deux actrices. Présenté en Belgique comme un work in progress en 2012-2013, le spectacle est notamment programmé au Centre Wallonie-Bruxelles à Paris, au Théâtre de la Manufacture à Avignon, aux Rencontres théâtrales de Carthage. Les actrices, issues de l'ESACT, livrent chacune le monologue des deux

« personnages », un pied-noir et une Algérienne, qui quittent l'Algérie au moment de la guerre pour s'établir en France. Pour écrire ces monologues, elles ont eu recours aux témoignages de membres de leur famille et leur prise de parole s'assortit de postures de corps, d'intonations, d'inflexions du débit de la voix qui traduisent les doutes, les questionnements, l'incompréhension et toute une gamme de ressentis non explicitement formulés par les témoins mais quand même exprimés pour qui sait observer les corps et écouter les voix. Et ce sont leurs propres questionnements identitaires qui sont ici politisés par les comédiennes lorsqu'elles interrogent l'articulation de l'intime de ces vies à la grande Histoire. Une Histoire en l'occurrence ici essentiellement coloniale dont l'évocation est aussi largement soutenue par le travail de dessin qu'effectue en direct via ordinateur Samir Guessab. Par l'intermédiaire de l'écran présent sur la scène, l'artiste de « live painting » compose et recompose une scénographie originale, vivante, qui entre en interaction avec les comédiennes et contribue, par d'autres codes, à porter les questions dans un univers sensible.

Enfin, terminons ce panorama, qui est en somme celui d'une filiation, de quelques gestes artistiques oeuvrant à un théâtre politique en Belgique, par le travail de Fabrice Murgia qui, fortement soutenu par le Théâtre National, créera un spectacle au prochain Festival d'Avignon (2014). Sorti du Conservatoire de Liège en 2006, Murgia a travaillé au théâtre comme comédien avec divers metteurs en scène, au cinéma (*Odette Toulemonde*) et à la télévision (*Melting Pot Café*) avant de fonder sa compagnie, Artara asbl. Après son premier spectacle, *Le Chagrin des Ogres*, élaboré à partir de deux faits divers (la fusillade commise par Bastian Bosse dans son lycée en 2006 et le kidnapping pendant 8 ans de Natascha Kampusch), Murgia poursuit une réflexion sur les façons de se situer dans un monde déshumanisé par la logique capitaliste mais aussi par les technologies qui biaisent le rapport au réel. Subséquemment, il interroge le théâtre en tant que biais de représentation du monde.

Un spectacle comme *Les Enfants de Jéhovah*, créé au Festival de Liège en 2013, puise lui aussi son matériau dans la vie de la famille de l'artiste pour conduire vers une dimension plus générale, celle de notre société, de son histoire, de ses croyances<sup>7</sup>. Le contexte des années 1950 dans lequel il s'ancre est seulement évoqué car l'histoire est présumée connue. Elle est celle des Italiens venus travailler dans les mines de charbon en Belgique dans le cadre d'un échange entre les deux États : travail contre charbon. Cet épisode de l'après-guerre, qui réfracte encore et toujours un ordre économique où la pauvreté est exploitée pour être transformée en plus-value, fonde un monde commun entre les anciens immigrés italiens et les autochtones, un « bien »

<sup>7</sup> Une version de cette analyse est parue dans la revue *Alternatives théâtrales*.

commun qui scelle au fond le dépassement de l'altérité, ce qu'on appelle l'assimilation.

Ce cadre est exposé en début de spectacle à travers le récit à la première personne de Giulia, la figure maternelle : « moi je ne les aime pas les Italiens d'Italie / Non parce qu'ils ne sont pas comme nous » (Murgia 2012, p. 17). Ensuite, l'accent dans la voix de Giulia opère un rappel constant d'une altérité ancienne. Car c'est par le travail sur la voix que se produit la politisation propre à ce spectacle. C'est par la narration, le récit, que va se dire la condition de la famille immigrée, la misère matérielle, l'insalubrité. Et c'est par la voix, le grain, le phrasé, le rythme, les inflexions des actrices, que la sensibilité et l'intime vont être travaillés politiquement.

Agissant à partir d'une certaine uniformité visuelle (similitude des silhouettes et des costumes, clichés médiatiques) où se dissout toute singularité, voire à partir d'une stéréotypie à travers les images numériques façon pop art, Fabrice Murgia ouvre l'espace de l'oralité qui véhiculera l'essentiel du questionnement adressé dans une forme sensible. De la voix douce du témoin de Jéhovah qui met en confiance, séduit, rassure et finit par guider, à la parole de la mère qui se réprime d'abord (« je sais rien moi ») puis se libère, en passant par les mots de la sœur qui se cherche dans le carcan social et spirituel, l'espace vocal devient ambivalent et problématique.

Si le discours de l'enfant qui ouvre le spectacle (extrait du film *D'amore si vive* de Silvano Agosti) attendrit mais fait sourire, c'est qu'on perçoit bien une construction qui a intégré les paramètres d'un parler adulte, une façon calculée d'affirmer son point de vue, par exemple. La voix qui endoctrine, celle du Témoin de Jéhovah, se présente, quant à elle, dans une façon toute sensible de conduire l'autre, de le mener. Quant à la voix de la figure maternelle, elle rend tangible le fait d'extirper les mots du corps comme un aveu, une recherche et un acte de soumission. Avec elle se constitue le terreau de misère, ici économique puis affective, dans lequel prend racine la croyance. Enfin, la voix du fils, Murgia lui-même dont le visage apparaît sur écran, accomplit la parabole, prononce la « morale ». Mais sa dimension sensible ramène aussi vers la singularité de l'être, de l'artiste. Voix incarnée dont, à côté de la conclusion de la fable, on perçoit surtout la tessiture, le timbre, l'intonation.

Le spectacle *Les Enfants de Jéhovah* offre ainsi, à travers l'univers vocal qu'il compose, un mélange d'impressions, de sensations, d'émotions où jamais le rationnel ne s'engue mais qui sans cesse recrée une ambivalence adressée au spectateur. Trace de la présence, le « geste vocal » interroge ici les liens humains tels que les processus sociopolitiques les façonnent. À distance des anciennes problématiques de la communication, il fait advenir l'espace sensible de la parole comme lieu de débat. En une façon politique d'envisager les émotions.

##### 5. En conclusion (provisoire)

Le corpus de spectacles ici envisagé dans la perspective du théâtre politique ne se veut pas exhaustif. Dans sa majeure partie, il est formé de projets qui ont pris corps d'une façon ou d'une autre dans un terreau sociopolitique particulier, Liège, une ville au passé industriel florissant (John Cockerill y développa la sidérurgie au XVIII<sup>e</sup> siècle) et désormais tenue de se « reconverter ». Si les luttes sociales y ont toujours été très marquées, elles n'ont pendant longtemps pas semblé forger un répertoire théâtral significatif. Les années 1970 jouent à cet égard un rôle important car elles génèrent, particulièrement à l'université et au conservatoire, un renouvellement des pratiques pédagogiques. Progressivement, de nouvelles matières, de nouvelles méthodes et de nouveaux objectifs vont s'imposer, largement fondés sur le marxisme critique. Il semble bien que c'est dans ce creuset ayant acquis des moyens institutionnels que s'enracinent plusieurs des gestes artistiques évoqués. Soulignons d'ailleurs que Jean-Marie Piemme et Lorent Wanson ont entamé leur parcours artistique à Liège. La ville a aussi vu se créer durant la saison 2013-2014 un squat théâtral dans les bâtiments laissés vides du Théâtre de la Place transféré dans l'hypercentre. L'élément notable que nous avons voulu mettre en évidence semble relever de l'exploration du théâtre documentaire, au croisement des questions liées à la récolte d'informations et de celles liées à la représentation du réel social et politique. Tout se passe alors comme s'il s'agissait de rendre au théâtre une puissance d'attestation et d'analyse critique du monde en dépit de sa marginalisation sociale dans la société des écrans.