

LE THÉÂTRE DU COUPLE AU XX^e SIÈCLE

L'intérêt actuel pour un théâtre de la quotidienneté, centré en particulier sur le couple et ses vicissitudes, rappelle étrangement le souci de l'intime qui fondait le drame moderne à ses origines. Le théâtre du couple est théâtre du moi, « autoportrait en couple », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac à propos des drames d'August Strindberg. Mais le couple a le mérite aussi, dans son échec, d'interroger le fonctionnement de la société; car le lien conjugal représente un segment primordial du lien social dans son ensemble. Ce sont enfin les catégories fondamentales du drame et les mécanismes du langage qui, dans la scène de ménage, se trouvent remis en question. Avec la scène conjugale, l'écriture dramatique explore l'inexprimable et met à l'épreuve sa propre efficacité. Le théâtre du couple en crise dit aussi la crise du théâtre et sa recherche d'une nouvelle légitimité. A l'heure où les familles se décomposent ou se recomposent et s'élargissent remettant en cause toutes les certitudes, les définitions du théâtre et de la théâtralité sont aussi de plus en plus flottantes.

Dans quelle mesure le théâtre est-il apte à rendre compte des différents aspects de la psychologie du couple et reflète-t-il l'évolution sociétale du couple au XX^e siècle? Existe-t-il des spécificités culturelles? Enfin cette inscription du couple moderne dans le théâtre peut-elle entraîner un renouvellement des formes dramaturgiques? Tels sont les champs d'analyse qu'explorent les dix-sept contributions à ces actes, qui témoignent de la fascination qu'exerce le lien conjugal sur les dramaturges du XX^e siècle.

Florence Vinas-Thérond est maître de conférences de littérature générale et comparée à l'université de Montpellier et membre du RIRRA 07. Ses travaux portent sur les expressions littéraires et artistiques de la vie sociale actuelle. Elle est l'auteur d'articles sur la représentation du couple, de la famille et de l'enfant dans la littérature contemporaine et répare pour janvier 2011 un colloque international sur « la violence du quotidien dans le théâtre et le cinéma contemporains », et pour septembre 2011 une journée d'étude consacrée au processus de fictionnalisation et de mythification amorcé à partir des événements du 11 septembre 2001.

Illustration de couverture : tableau de Christian Schad, Autoportrait au modèle, 1927, huile sur bois, 76 x 71,5 cm, collection privée



782296 552081

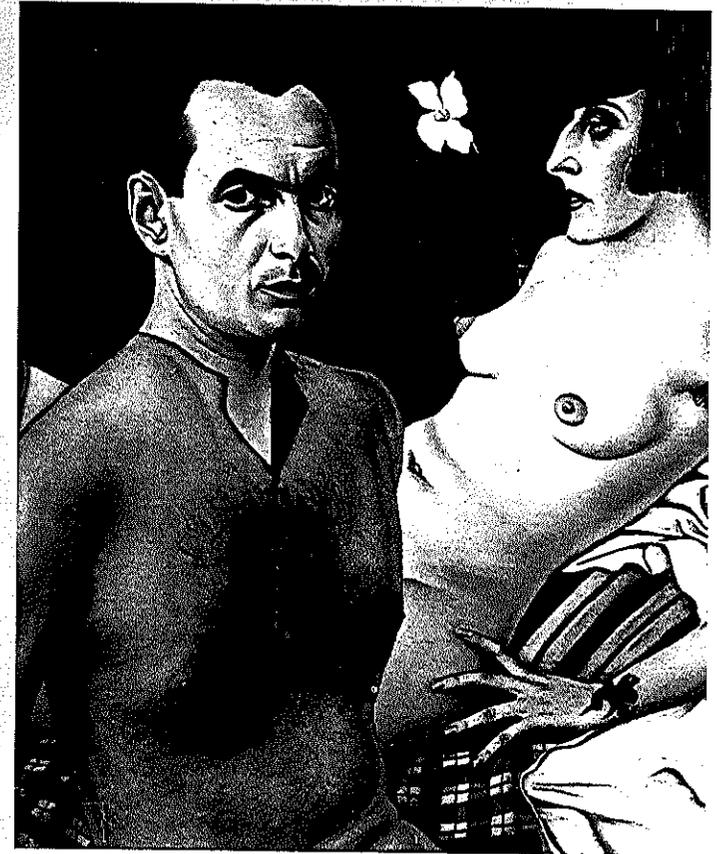
29,50 €

ISBN : 978-2-296-55208-1

T3
VIN

Florence Vinas-Thérond

LE THÉÂTRE DU COUPLE AU XX^e SIÈCLE



L'Harmattan

Il a été montré dans ce qui précède que l'effet principal de la pièce consistait dans le développement de la figure du paradoxe et l'ouverture ainsi obtenue d'un espace autre. Il semble évident que cet espace s'identifie au lieu théâtral et qu'en cela Duras est en accord avec un courant important du théâtre contemporain qui tend à faire de la scène théâtrale l'autre scène évoquée par le psychanalyste Octave Mannoni, autrement dit celle de l'inconscient, le lieu où les contraires, et surtout l'amour et la haine, le possible et l'impossible, l'union et la séparation cessent d'être perçus comme contradictoires. Et quand Sami Frey déclare à propos de *La Musica Deuxième* : « [...] j'ai l'impression qu'on la joue déshabillés. On dit nus, très souvent. Mais celle-là c'est déshabillés. Sans les vêtements, c'est la sensation que j'ai. Sans aucune protection. Il n'y a pas de faux-semblant¹. » apparaît à quel point Duras, dans cette pièce, tourne le dos à l'esthétique du factice et à la représentation pour mettre directement en scène les forces obscures de l'être humain.

¹ Cité par Marie-Pierre Fernandes, *op.cit.*, p. 207-208.

Duos découplés dans le théâtre postbrechtien en Belgique francophone

Nancy DELHALLE

Dans le théâtre fondé sur le dialogue, théâtre qui domina la scène occidentale jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle, le motif du couple génère un certain nombre de topiques qui permettent aux auteurs d'explorer une infinité de variations sur la relation entre un « je » et un « tu ». Il donne l'occasion de saisir une manière d'être, une modalité d'existence de chacun de ces pôles, à partir d'une structure stabilisée érigée en doxa. On pourrait par exemple évoquer le schème de la jalousie développé dans de nombreuses œuvres et déployé jusqu'au paroxysme par Fernand Crommelynck (1885-1970) dans *Le Cocu magnifique*.

En Belgique francophone, dans les années 1980, moment de l'émergence de nouveaux auteurs dramatiques, si certains, comme Paul Emond¹, s'inscrivent encore résolument dans cette perspective, d'autres, comme Jean Louvet, Jean-Marie Piemme et Michèle Fabien cherchent à rompre avec elle. Héritiers de Bertolt Brecht et surtout de Heiner Müller, ils composent une dramaturgie où le couple apparaît sans cesse comme une structure en décomposition.

Il est toutefois intéressant de constater que la question du couple fait immanquablement retour et de manière problématique chez ces auteurs qui cherchent à prendre en compte le sujet individuel et la subjectivité sans se départir d'un « souci du social ». Louvet et Piemme tentent, en effet, de s'émanciper du modèle brechtien comme d'un système trop puissant², sans renoncer à une position engagée qu'ils cherchent à traduire dans une esthétique. Aussi, l'étude de la structure du couple dans leur œuvre dramatique permet-elle de suivre la transformation d'un véritable paradigme de relations interindividuelles. Une transformation qui, nous allons le voir, ne s'accomplit pas en texte avec la même précision que le propos théorique le laisserait entendre, mais qui, dans ces hésitations mêmes, constitue le trait significatif d'une recherche.

¹ Docteur en philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain, romancier, Paul Emond (1944) vient à l'écriture théâtrale en 1984 par le biais d'une commande faite par le metteur en scène Philippe Sireuil. *Les Pupilles du tigre*, sa première pièce, déconstruit quelque peu la structure théâtrale traditionnelle par un jeu du théâtre dans le théâtre. Par la suite, ses textes jouent volontiers d'effets de miroirs brisés qui dévoilent et masquent à la fois, mais sans faire éclater le cadre du « duo » homme-femme.

² Cf. Nancy Delhalle, *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Bruxelles, Le Cri / CIEL - ULB-UIg, 2006.

Rappelons que depuis ses origines en 1830, la Belgique est traversée par la question communautaire. Dès la reconnaissance internationale du jeune Etat, un mouvement flamand fait entendre ses revendications. En 1888, des ligues wallonnes se créent et dénoncent le risque d'un État flamandisé, le parti catholique recrutant son électorat en Flandre agricole. *A contrario* de la thèse d'une « âme belge », des intellectuels tels Jules Destrée militent pour la reconnaissance d'une identité culturelle wallonne dans un État politique jugé artificiel. En 1950, la « Question royale » (consultation populaire au sujet du retour de Léopold III lors de laquelle la Wallonie vote massivement contre tandis que la Flandre vote pour) cristallise davantage le clivage communautaire, désormais assorti de violences. En Wallonie, la revendication se décline selon des tendances républicaines – minoritaires – et fédéralistes. Ces dernières domineront progressivement le discours de la gauche à partir des grandes grèves de l'hiver 1960-1961, au cours desquelles le leader syndical André Renard infléchit la revendication sociale dans le sens d'une réforme des structures de l'État par le biais d'un transfert de compétences vers les régions. Assortie d'une dimension linguistique, la question communautaire ne cesse depuis lors « d'animer » le champ politique belge.

Jean Louvet (1934) entame son œuvre dramatique au début des années 1960 et opte très tôt pour la défense de l'identité wallonne dans un engagement politique à gauche, à une époque largement dominée en Belgique par une dramaturgie néo-classique à visée universaliste. Il anime d'abord une compagnie de théâtre-action dans sa région du Hainaut et, sans jamais quitter ce positionnement assez marginal dans le monde théâtral, accèdera progressivement aux scènes professionnelles, grâce notamment au metteur en scène Marc Liebens.

Quant à Jean-Marie Piemme (1944) qui ne passe à l'écriture dramatique qu'en 1986, c'est en tant que dramaturge au sens allemand du terme que, à la fin des années 1970, il pointe l'aporie du brechtisme sur la problématique du sujet. Il travaille alors avec Marc Liebens et l'Ensemble Théâtral Mobile puis avec Gérard Mortier à l'Opéra Royal (La Monnaie) ainsi qu'avec Philippe Sireuil. Lorsqu'il se met à l'écriture théâtrale, la question de l'intime et de la sphère privée, traditionnellement peu développée dans l'analyse marxiste, revient alors hanter ses textes à la manière d'un impensé, sorte de trou noir qu'il faudrait impérativement explorer.

Un noyautage de l'archétype

Dans la première pièce de Jean Louvet, *Le Train du bon Dieu*¹, le couple formé par Slick et Thérèse est établi en texte par la vie en commun sous le même toit sans qu'il soit explicitement question de mariage, Thérèse parlant, par exemple, de son « homme » et non de son « mari ». Sur un modèle proche du *stationendrama*, ces deux personnages passent de tableau en tableau et tirent un apprentissage de ce qu'ils voient : l'attente de la révolution (la métaphore du train du bon Dieu), la préparation des prolétaires ou leur soumission aux valeurs bourgeoises, la trahison des dirigeants syndicaux... A travers leur regard, le lecteur-spectateur reçoit une sorte de panorama de l'état du monde social et surtout des conditions de la lutte politique. Une lutte qui, au fil de la pièce, deviendra toujours plus ambiguë.

Si les formes et les contenus de la révolution et la trahison des leaders constituent évidemment les thèmes majeurs de la pièce, la distribution des rôles entre l'homme et la femme au sein du couple fournit un angle d'approche intéressant pour étudier le théâtre politique. D'emblée, on retrouve les grands découpages archétypaux, sorte de donné de base à partir duquel s'effectue le cheminement.

Dès les premières pages, en effet, Thérèse assume les gestes du travail domestique et lorsque la didascalie précise que Slick « rassemble les restes d'un déjeuner hâtif », la réplique de Thérèse, « Laisse donc cela, je vais le faire². », rétablit la norme. Le personnage féminin consolide encore cette division des fonctions entre sexes en opposant une attitude de prudence, de prévoyance et de mesure aux mouvements de Slick dirigés vers l'extérieur du couple, vers le monde social. Au désir de révolution, à cette avancée utopique vers l'inconnu, Thérèse répond par le repli vers la sphère intime et le motif du retour à la maison est chez elle récurrent :

THÉRÈSE. [...] Que je suis fatiguée ! Je voudrais rentrer à la maison. (*Slick la regarde*). Ne dis rien. Je sais que tu vas me répondre que je n'avais qu'à te laisser partir seul. (*Montrant le front de Slick*) : Qu'est-ce qu'il y a, Slick ? Si je pouvais savoir ce qui s'y passe !

¹ Créé en lecture publique à Théâtre Ouvert à Avignon en 1975. Publié dans *Cahiers théâtre Louvain. Série documents dramaturgiques*, Louvain-la-Neuve, 1975, n°2. Cette pièce écrite au début des années 1960 n'accède à la scène professionnelle qu'en 1975.

² *Le Train du bon Dieu*, op. cit., p. 7.

SLICK. Ne te tracasse pas, va. Nous allons marcher. Il faut marcher.

THÉRÈSE. Non, je ne veux plus marcher. Plutôt, si, je veux bien si c'est pour rentrer à la maison. Viens, Slick, rentrons. J'allumerai un bon feu. Tu poseras ta tête sur mes genoux. On écouterà tomber la pluie. Et toi, tu liras. (*Elle se dresse*). Oui, tu liras ! Je sais pourquoi tu veux partir. Idiote que j'étais, pourquoi ne t'ai-je pas laissé lire quand tu en avais envie ? Non, je t'ennuyais, je papotais. Et toi, agacé à la fin, tu fermais ton livre pour écouter mes sottises. (*Elle s'agenouille*). Pardon, Slick, tu liras tous les livres, et moi, je tricoterai¹.

Sans éviter tout à fait le cliché, où se glisse peut-être une mise à distance critique de la part de l'auteur, cette réplique pose, comme en un résumé, la répartition des fonctions au sein du couple. Si la femme assume l'entretien du foyer et les tâches domestiques, si elle fait preuve d'humilité devant l'homme (elle s'agenouille), elle est aussi pour l'homme un réconfort, un repos (« Tu poseras ta tête sur mes genoux »). Sur le plan intellectuel, elle est futile voire vaine (« je papotais ») et le texte multiplie les passages où elle n'est pas écoutée, entendue, par Slick.

L'homme, quant à lui, prend en charge le risque, celui qu'implique le mouvement vers l'inconnu, le « voyage » vers le monde extérieur, mais davantage encore, vers un idéal révolutionnaire. Corollairement, lui revient aussi la dimension intellectuelle, ici à travers la lecture. Dès lors, à partir de la page 40, Slick chemine seul à la découverte de la grève et des grévistes, des relations de force dans le monde du travail. Exclue de ce milieu puisque confinée à la sphère privée, Thérèse est également exclue de la lutte sociale : pendant vingt pages, elle n'aura tout simplement plus la parole.

D'emblée, la pièce de Jean Louvet semble ainsi nous proposer l'image d'un couple totalement ajustée aux schèmes du mariage bourgeois. On y retrouve en effet la perspective marxiste selon laquelle, en système bourgeois, l'union des êtres est dictée par la nécessaire transmission du patrimoine. La relation entre les sexes apparaît donc déterminée par des considérations économiques et génère inmanquablement la suprématie de l'homme sur la femme. Vouée à la reproduction, cette dernière reste dépendante économiquement, tandis que l'homme, gérant le capital, accumule de la sorte, et même accapare, le pouvoir d'agir dans le monde social. Au final, les relations humaines ont tendance à se réifier et à la réplique de Slick : « C'est comme une femme : on sait ce qu'on quitte, on ne sait pas ce qu'on va retrouver », répond alors celle de Thérèse : « Qu'est-ce que j'ai fait pour avoir un homme pareil ?² » Si le vocabulaire et la syntaxe tendent ici à la reconstruction d'un langage populaire, le style réfracte aussi un cadre d'énonciation particulier : celui d'un contrat.

¹ *Ibid.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 7.

Or, Slick et Thérèse ne sont pas des bourgeois, mais des prolétaires et ces catégories sont encore significatives à l'époque d'écriture de la pièce, dans les années soixante. Dès lors, quelque chose sans cesse vient créer un écart par rapport à cette norme bourgeoise, quelque chose qui rend ce couple éminemment problématique. Loin de poser ses personnages en simples produits de cadres dominants dont ils auraient incorporé les normes, Louvet installe une série de légères ruptures qui, en s'articulant, conduisent au-delà de la seule dénonciation-déconstruction.

Tout d'abord, et bien qu'elle reste marginalisée, Thérèse accompagne quand même Slick. Dans l'économie de la pièce, sa présence relève donc d'une certaine dynamique. Et, en effet, si son discours trahit une conscience en apparence figée des rôles entre les sphères intimes et sociales (« Reste ! Tu ne m'aimeras plus quand tu seras dans ce train. Tu n'auras plus besoin de moi¹. »), il paraît aussi trop appuyé. Cette accentuation spécifique vient briser l'apparence naturelle, « normale », du discours de Thérèse. Une dissonance se crée entre les mots et la conscience qu'ils sont censés exprimer, comme si le personnage livrait un discours avec lequel il reste un peu à distance. Répétant de la sorte la distanciation brechtienne, l'auteur, par le biais de son personnage féminin essentiellement, attire l'attention du lecteur-spectateur sur une faille dans la représentation apparemment compacte du couple. Dans un premier temps, il a proposé, avec le couple Slick-Thérèse, une construction des rapports sociaux de sexe déterminés par la dimension économique, ce qui montrait le degré d'universalisation du modèle bourgeois. Mais parmi les éléments qui progressivement s'infiltrèrent pour rompre la cohérence de cette représentation, l'absence d'enfant opère un noyautage majeur du « système ».

Fondement du contrat matrimonial, l'enfant marque le dessein de perpétuation de l'espèce. En système bourgeois, il est aussi garant de la transmission du patrimoine. Il constitue en quelque sorte un pari et témoigne d'un acte de foi dans le monde des hommes et dans son avenir. Or, Louvet, dont la pièce marque un certain désaccord avec l'orthodoxie marxiste, prend pour personnages principaux un couple sans enfant. En somme, la mise en question du rôle historique du prolétariat et de ses représentants ainsi que l'absence de descendance du couple Slick-Thérèse concourent à porter le doute sur l'utopie elle-même. Mais Louvet va plus loin et donne à l'absence d'enfant des causes précisément économiques :

THÉRÈSE. [...] Il fallait le dire que cela te faisait quelque chose de ne pas avoir d'enfant. Cela, tu ne peux pas me le reprocher. Je t'ai toujours laissé seul juge.
SLICK. Il faut finir de payer la chambre à coucher².

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 9.

Le dramaturge procède donc à une sorte d'inversion par rapport aux données que nous avons enregistrées : la famille reposant sur la cellule du couple échoue à cause de l'argent. Ainsi, il fait voir l'inadéquation du modèle bourgeois à la classe ouvrière ou plutôt l'appropriation partielle de ce modèle.

Une fois mise au jour, cette absence d'ajustement semble ouvrir de nouvelles perspectives. Louvet prête, en effet, à son personnage féminin le désir de quitter la sphère privée pour trouver une place dans le monde social. C'est que, à bien y regarder, pour les deux personnages, le couple est vécu comme un huis-clos, un espace à la fois protecteur et destructeur. Si Slick déclare à plusieurs reprises, « étouffer », Thérèse ne valorise pas davantage la cellule privée :

THÉRÈSE. [...] Tu n'as jamais voulu que je travaille, et moi j'ai toujours senti que c'était trop dur pour toi de supporter tout seul le ménage. Je n'aurai pas d'enfant, je travaillerai. Je ne travaille pas, moi, je ne suis rien, rien.
[...]

SLICK (*plus fort*). C'est non.

THÉRÈSE. Bon, je ne travaillerai pas. Je n'étais rien. Je resterai rien¹.

A travers les mots de Thérèse, le dramaturge fait apparaître la conception marxiste traditionnelle des rapports sociaux de sexe. Selon l'orthodoxie marxiste, en effet, la femme était un prolétaire comme un autre et sa libération, son émancipation, n'avait pas à être pensée spécifiquement, elle suivrait le mouvement d'émancipation du prolétariat. Toutefois, à cette fin, il fallait que la femme entre dans le circuit de production. Elle deviendrait ainsi davantage égale à l'homme et le couple serait alors fondé sur le schème du partenariat et de la camaraderie, une union déterminée par un idéal social et un combat communs. Chez Louvet, bien qu'elle soit située en marge du monde du travail, Thérèse interpelle un ouvrier en l'appelant « camarade », marquant par là une revendication fidèle à l'orthodoxie marxiste².

Cependant, personnage de l'entre-deux, Thérèse semble rester un point obscur dans le système construit par la pièce. Femme régressive pour les deux dramaturges, Michèle Fabien et Jean-Marie Piemme chargés de proposer un éclairage idéologique sur le texte pour sa mise en lecture en 1975, ce personnage assume davantage qu'une fonction figée dans le démontage critique des rapports de force sociaux des années 1960. Son statut de femme semble empêcher son classement en fonction des catégories sociales traditionnelles, en l'occurrence, l'appartenance au prolétariat. En effet, à suivre la construction qu'en propose Louvet, elle excède sans cesse sa classe d'origine, endossant un

¹ *Ibid.*, p. 11-12.

² Cette interpellation assomme littéralement l'ouvrier, façon dont Louvet marque la déliquescence de la conscience de classe.

regard et un discours qui emmènent le texte vers une zone que l'auteur n'explore guère.

Au désir de travailler qu'elle exprime, Slick oppose un refus catégorique qui relève davantage des cadres de valeur de la société bourgeoise. Mais ce refus vient surtout renforcer un des grands motifs de la pièce de Louvet : l'incorporation de l'idéologie bourgeoise par le prolétariat. Ainsi, et quoi qu'ait pu en dire la presse, Louvet s'écarte de la démarche militante de défense et illustration d'un corps doctrinal indiscuté. A travers le personnage de Thérèse, il laisse poindre la carence de l'orthodoxie marxiste à l'égard des femmes. En effet, le refus de Slick témoigne de l'hégémonie de la morale bourgeoise, adoptée également dans le mouvement ouvrier, selon laquelle il faut préserver la famille de l'errance et du désordre. Le couple apparaît dès lors, comme une structure sociale qui facilite le contrôle et empêche l'anomie.

Cependant, la trajectoire de Thérèse ne porte pas celle-ci vers des modèles archétypaux, tels Pélagie Vlassova (dans *La Mère* de Brecht) ou ces types de femmes en demande de savoir et de combats, fortes et pleinement engagées. Chez Louvet, le personnage jouerait plutôt le rôle d'un contrepoint à ce qui requiert totalement les prolétaires, un contrepoint qui met au jour le jeu, au sens social défini par Bourdieu¹, que constitue leur lutte. Plusieurs répliques de Thérèse manifestent ainsi que tous sont embarqués dans un mouvement utopique dont ils ne voient plus les conditions :

THÉRÈSE *se raidissant comme un poteau indicateur*. Le bon Dieu a dit que c'était par là. (*Elle tend un bras à gauche*). Le bon Dieu a dit que c'était par là. (*Elle tend un bras à droite*)².

Les gestes et le discours du personnage relativisent l'investissement total des ouvriers dans le militantisme dont ils ont fait un absolu, déniaient l'existence de règles et de codes :

THÉRÈSE. En attendant, la locomotive, elle vogue. Il aurait fallu vous décider plus tôt, les amis³.

Désignant par l'ironie la lutte des ouvriers comme un « jeu », Thérèse ouvre la possibilité de la mise en question et de la critique. Ainsi, vers la fin de la pièce (p. 70-71), elle a une vision du bon Dieu qui, en trois étapes, articule un

¹ Bourdieu désigne par « jeu social » un fonctionnement où les participants perdent de vue les règles, les lois qui régissent le jeu ainsi que le fait du jeu lui-même. Cela aboutit à « un rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social. », dans *Raisons pratiques*, Seuil, coll. « Points », 1994, p. 151.

² *Le Train du bon Dieu*, *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 69.

message. Elle a d'abord une vision idyllique (« [...] ce qu'on est heureux, beaux, gentils [...] Toute la famille est sur le nuage tout rose. [...] ») qui vire à l'apocalyptique (« [...] Oh ! je ne vois plus le bon Dieu. Oh ! On l'a ligoté dans son fauteuil [...] ») mais dont la teneur ironique prépare le message final en forme de révélation : « Il fait signe de la tête... Vous, c'est Moi qu'Il dit... Ca y est, j'ai compris. Vous êtes tous le bon Dieu. »

Si cette parole incite les ouvriers à l'action (« Allons délivrer le bon Dieu »), pour Thérèse et pour le spectateur – rapprochés par le biais de l'ironie –, elle produit un effet dissolvant de l'utopie masculine dans laquelle Slick s'engage sans distance :

THÉRÈSE. Vous voilà bien, les hommes. [...] confiants dans le premier qui crie « Suivez-moi [...] suivez le guide » Le train par-ci, le train par là. [...]

C'est par son seul discours que Thérèse ébauche un contrepoint qu'elle ne peut actualiser dans le réel, dans l'action. L'esquisse d'une parole progressiste autonome – féminine ici – est avortée et Thérèse a encore besoin de la médiation des hommes. Dans la dramaturgie de Louvet, les femmes ne peuvent constituer un groupe social susceptible d'une action historique.

Toutefois, au fil du texte, le statut de ce personnage change (cf. Slick : « viens avec nous ») et se rapproche de la vision marxiste utopique originelle, celle de la femme prolétaire comme l'homme, celle de la camarade. Dès lors, la structure bourgeoise du couple devient susceptible d'être légèrement transformée en un partenariat fondé sur la solidarité de classe. Le couple demeure néanmoins une structure rationnelle et ne fait aucune place à la question du désir et des pulsions ni même à celle de l'individu, du sujet. Or, tout, dans le personnage de Thérèse, traduit l'instabilité de sa position, tant sociale qu'à l'intérieur du couple. Elle « déborde » l'entité existante ainsi que l'ordre masculin comme en témoigne son ironie à l'égard de la cause défendue par Slick et des autres hommes. Et si, au final, Thérèse est intégrée dans le mouvement utopique, c'est là, on le pressent, une réponse toute provisoire.

Comment, en effet, repenser les relations homme-femme lorsque les grilles de lecture du monde, celles des utopies progressistes, se fracturent ? En définitive, ce que le personnage de Thérèse donne à lire, c'est que toute représentation de ces relations sera désormais puissamment liée à l'image de la femme.

Une aporie

Dans le texte de Jean Louvet créé par Philippe Sireuil en 1982, *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*¹, le dramaturge aborde la question de la mémoire, celle de la Belgique et de la Wallonie, dont il pense qu'elle fait cruellement défaut. Il imagine une confrontation entre des personnages des années 1980 (dont deux couples) et des « revenants », personnages issus du passé, dont Julien Lahaut, député communiste assassiné en 1951.

D'entrée de jeu, l'homme du premier couple, Alexandre, déclare : « nous avons fait notre devoir. Il est temps de s'occuper de soi² » et ce repli privé, cet abandon du « souci du monde » donne la couleur de toute la pièce. Mais ce personnage enchaîne presque aussitôt, à l'intention de sa femme et de sa fille : « Restons ensemble, parlons pour un peu d'amour ». A contrario, sa femme, Christiana, pointe en un leitmotiv, tout le monde matériel qui s'enlise (à travers les schèmes de l'eau, de la pourriture, de l'abandon omniprésents dans le texte) où il faut lire une métaphore de la déliquescence de la Wallonie.

Le couple apparaît ici d'emblée comme une configuration subie. Sa puissance de structuration du réel et son origine comme son action idéologique traversent tout le texte. Il relève d'un échange construit (« parlons ») et semble détaché de l'amour (« parlons pour... ») qui reste néanmoins un horizon recherché mais absent. Il est un lieu de rapports de forces et de domination masculine comme le rappellent à tout moment les répliques d'Alexandre : « Je t'ai dit cent fois, Christiana, de ne pas entrer en même temps que moi³ ». Cadre imposé, il ne permet aucune vraie communication et d'ailleurs, les membres du couple ne se répondent jamais. La vérité du lien est d'ordre fantasmatique, elle appartient au monde du rêve (cf. Christiana : « Et nous marchions ensemble, en nous tenant pas le bras »). Ainsi, le couple ne semble relever que d'une fonction de reproduction, il maintient une cohésion, une position et une image dans le monde social. Et de cette mise en scène de soi pour les autres, Louvet fait de son personnage d'Alexandre le principal instigateur, le montrant fouillant sans cesse dans les photos de famille : « Nous devons être sûrs de nous, de quatre générations pleines et irréprochables derrière nous⁴ ». Quant à l'enfant, Vinciane, elle focalise régulièrement l'attention des parents, Alexandre et

¹ Commandée par le metteur en scène Philippe Sireuil en 1979, *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, est recréée le 12 janvier 1982 au Théâtre Varia. La pièce est éditée dans Jean Louvet, *Théâtre. À bientôt, Monsieur Lang, L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, Bruxelles, Labor, (« Espace Nord ; 14 ») 1984.

² *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, op. cit. p. 91.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 98.



Christiana, à cause de sa dérive marginale, en rupture avec leurs valeurs. Mais elle ne trouve dans ce monde adulte qu'une réponse sécuritaire (« On ira à la police¹ »).

Totalement absent du *Train du bon Dieu*, le motif du pulsionnel, du sexuel, apparaît ici révélant des faiblesses, voire des impasses, dans le cadre de pensée antérieur, celui qui partait du collectif et y revenait. Parallèlement, le point de vue se focalise sur l'individu et le monde extérieur s'estompe. L'auteur suggère que, presque immanquablement, la question du pulsionnel apparaît :

GABRIELLE. Je n'ai rien que ma robe. Rien en-dessous.
[...]

LÉONCE. [...] Je rêve de les traîner toutes les deux. Deux de soixante kilos que je pousserais comme on voit les fourmis pousser leurs œufs géants sur le talus en fleur.

GABRIELLE. Prends l'étrangère et dors à côté d'elle. Je m'étendrai sur vos pieds. Il faut être heureux ce soir².

Mais quand il s'agit d'aller dire au voisin qu'il a oublié d'éteindre ses phares de voiture, la présence du tiers cristallise le fantasme, celui de la femme (Christiana : « Jeter un pull sur mes épaules, sonner à sa porte et lui dire...³ ») comme celui de l'homme (Alexandre : « Quand Christiana m'attend dans notre chambre, il m'arrive de penser à vous. Vous m'aidez beaucoup à penser à autre chose pendant que je fais l'amour avec elle⁴ »). Tout se passe donc comme si l'irruption du sexuel, du pulsionnel, faisait éclater la forme du couple, celle-ci se révélant trop étroite, trop restreinte.

Louvet nous fait ici voir le couple comme un huis-clos, une configuration imposée du lien interpersonnel mais aussi comme un lieu de transparence qui suscite le voyeurisme (Alexandre ne cherche-t-il pas la revue porno ?) où tout se dit de la mise en scène de soi pour l'autre. En ce sens, s'il génère le fantasme (de l'autre et de l'ailleurs), il n'est ni le lieu ni le destinataire de son actualisation. Dans sa configuration bourgeoise, le couple est peut-être même ce qui permet le fantasme. Individu socialement, culturellement et humainement appauvri, Alexandre requiert des médiations pour exalter sa vie. Mais tout se passe dans un ordre fantasmatique : on n'agit pas sur le réel, on ne transforme pas le couple où l'on étouffe.

Louvet ne s'en tient pourtant pas à une dénonciation du couple archétypal bourgeois. En contrepoint du couple Alexandre-Christiana, le couple Léonce-Gabrielle semble plutôt rassembler des êtres en perdition dans la société

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ *Id.*

des années 1980 (cf. Léonce : « Où sommes-nous Gabrielle ? » ; Gabrielle : « on va se retrouver...¹ »).

Mais si Gabrielle se rattache à une sorte d'ordre cosmique (les références à l'eau, à la pierre et aux plantes balisent son discours), Léonce fait revenir sur scène, et en une forme de balise également, l'histoire sociale. Ce retour de l'Histoire, notamment par le spectre de Julien Lahaut, est alors l'occasion de revenir sur la représentation prolétarienne de la femme. Louvet met en scène une palette d'états de femme², de la femme-mère (Gabrielle : « Je veux enfanter d'une terre vivante pour les vivants³ ») à la compagne de combat de l'homme (le personnage de la Chiffonnière porteuse de l'Histoire), en passant par Géraldine, la compagne de Lahaut, davantage située au croisement de la doxa marxiste et du schéma bourgeois. Or, toute cette imagerie va se trouver à nouveau télescopée lorsqu'aux évocations du passé, de l'histoire sociale de la Belgique, Christiana répond : « Je n'aime pas le passé, Géraldine, c'est le passé des hommes. Il ne réserve rien de bon à nous, femmes⁴ ».

L'échange qui suit, emmené par la Chiffonnière, amorce un discours féministe qui s'oppose tant au couple bourgeois comme construction figée (Christiana : « Le jour, le jour de faire l'amour est arrivé, j'entends bien, Alexandre⁵ ») qu'à la version marxiste d'une structure dynamique. Le discours des personnages féminins pose la question du pouvoir de l'homme, pouvoir sur le monde et pouvoir sur la femme par le biais de la pulsion. Une dimension qui n'est pas traitée dans la doxa marxiste :

GABRIELLE [à Christiana]. Viens, viens, contre mon ventre. Moi, je sais encore, oui encore, par moments, la fête de la femme. Laisse respirer tes mains dans les miennes. Il faut faire rire les hommes de l'histoire qu'ils ont bâtie⁶.

Au final, dans cette dramaturgie postbrechtienne, le tiers qui fait éclater le couple et l'invalidé est moins une personne (assimilée sur le mode fantasmatique) que le monde social. Et ce, d'autant plus que la version marxiste orthodoxe ne laisse aucune place au rapport dynamique et spécifique de la femme au monde, une aspiration dont sont porteuses les femmes mises en scène par Louvet. En fait l'amorce d'un discours féministe autonome achoppe moins sur la « prison » du couple (comme c'était encore le cas avec le personnage de Thérèse dans *Le Train du bon Dieu*), que sur les modalités de l'action de la femme dans le monde social. Dans cette stricte perspective, le motif de la

¹ *Ibid.*, p. 101.

² Cf. Nathalie Heinich, *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, « NRF Essais », 1996.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

marche chez Christiana (« Je marcherai...¹ ») devient la métaphore d'un élan utopique qui n'arrive pas à une représentation complète :

CHRISTIANA. On peut toujours voyager dans les ruines, prendre des photos de jardins abandonnés, de chômeurs pittoresques, de conjoints lunaires. L'échelle, Alexandre, l'échelle est toujours au bout du jardin².

On pourrait presque en conclure que la coupure du monde intime et du monde social est illusoire mais l'auteur se maintient en deçà de cette hypothèse et en reste peu ou prou à la perspective du couple comme un indépassable, refusant à ses personnages ce saut vers l'inconnu que son texte dessine en filigrane. Se manifeste ici une nouvelle fois la doxa de l'unité prégnante dans le théâtre de Louvet³. Partant, ce que cette dramaturgie met au jour est donc plutôt l'impossibilité – tragique – de stabiliser l'ensemble des interrelations entre l'homme, la femme et le monde social⁴.

Un dépassement

Avec le théâtre de Jean-Marie Piemme, on quitte toute perspective tragique. Dans sa première pièce *Neige en décembre*⁵, d'emblée, le couple se disloque pour ne plus se reconstituer.

Pièce sur la trahison de l'intellectuel inspiré par le contexte de la « mort des idéologies », ce texte met en scène le passage hors champ des cadres de pensée de l'action politique valides jusqu'à la fin des années 1970. Si la perte des repères, caractéristique des années 1980, conduisit nombre d'auteurs à traiter de l'incommunicabilité et de la perte de sens de manière plutôt mimétique, Piemme, qui a travaillé avec Marc Liebens et Jean Louvet dans la

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 134.

³ Cf. Nancy Delhalle, *Vers un théâtre politique*.

⁴ Si c'est bien encore l'enjeu de *Un Faust* (créé en 1985 dans une mise en scène de Marc Liebens et publié aux éditions Labor en 1997), à partir des années 1990, Jean Louvet délaisse la complexité de cet ensemble d'interrelations pour des structures moins problématiques. Il explore le repli solitaire où tant le monde (*Jacob seul*) que la femme (*Devant le mur élevé*) sont assimilés ou réduits sur le mode du fantasme. Surtout, il scrute le grand motif de la fraternité entre hommes (*Un homme de compagnie*) où la tentation homosexuelle ne paraît pas totalement absente (*L'annonce faite à Benoît*). Mais dans ce dernier texte où le couple est mis en scène (en écho marqué à Koltès), se pose le problème de la filiation : la pièce tourne autour de l'enfant – réel ou prétexte au dialogue – de l'un des deux protagonistes.

⁵ *Neige en décembre* est créé en 1987 au Théâtre de la Place à Liège, dans une mise en scène de François Beukelaers. (Paris, Actes Sud - Papiers, 1988)

perspective d'un théâtre politique, emprunte un autre chemin. Une voie qui place au tout premier plan des personnages féminins.

Dans *Neige en décembre*, Julia, la femme de Max, assume d'abord un rôle traditionnel : elle suit « aveuglément » son mari, semblant n'interagir avec le monde qu'à travers lui. Elle l'aide, le soutient, le console, se plaçant ainsi d'emblée dans un rapport de concurrence avec la mère de Max. Mais la défection de Max suffit à faire éclater le couple. Disciple du Professeur, Max trahit ce dernier pour collaborer avec l'ordre, une sorte de dictature molle qui renvoie à l'état des démocraties de masse dans les années 1980 et à leur possible évolution. Piemme traite cette trahison sans pathos, il ne s'arrête pas sur ce moment de rupture, préférant décaler le point de vue. Ce qui pourrait constituer le noyau d'un drame politique est abandonné au profit d'un développement des conséquences des gestes politiques et sociaux sur ce qui, communément, est considéré comme la sphère intime.

Dès qu'elle s'avise de la trahison de Max, Julia quitte la matrice infra-sociale du couple et s'engage directement (sans la médiation de l'homme) dans le monde sociopolitique en tentant de sauver le Professeur. Max, quant à lui, opère un cheminement inverse et se réfugie auprès de sa mère :

MAX. J'étais fatigué, épuisé. Je devais parler à quelqu'un qui m'aime et ma femme ne m'aurait pas compris. Quand j'ai dit : mère, je suis revenu à vous, elle m'a tout de suite accueilli¹.

Ainsi, à la différence des grands modèles antérieurs – pensons au personnage de Nora chez Ibsen, par exemple –, Julia ne brise pas le couple pour s'émanciper ou se libérer. Comme modèle du lien interpersonnel, le couple n'est donc pas directement mis en question, il s'effondre pour des motifs éthiques et politiques liés aux prises de position des individus qui le composent. Partant, il n'apparaît plus comme une structure universelle mais plutôt comme un reliquat de la norme. Il est en somme dénié comme institution sociale valide.

C'est sur cette hypothèse que les pièces ultérieures de Piemme pourront explorer la multiplicité des liens interpersonnels délivrés du carcan du couple. Et, si l'on considère le couple comme archétype d'une conception dualiste du monde (un homme, une femme ; le bien, le mal...) et comme matrice d'un mouvement qui tend à l'unité par la synthèse ou par la suppression d'un des termes, il ne sera pas étonnant de voir le dramaturge rechercher dans son travail formel des alternatives au dialogue. En effet, même si le sens originel du dialogue s'est étendu et ne vise plus seulement le discours circulant entre deux personnes, la modalité en reste encore largement binaire, fondée sur l'échange et la réversibilité de la communication² (Pavis). Le langage se développant de

¹ *Neige en décembre*, *op. cit.*, p. 28.

² Cf. Patrice Pavis, « dialogue », *Dictionnaire du théâtre*, A. Colin, 2002.

manière linéaire dans le temps, l'échange ne peut se produire que par entités de deux locuteurs à la fois. Et ce, surtout dans le théâtre de l'époque bourgeoise car, comme le note, Patrice Pavis, le théâtre classique « est plutôt une suite de monologues organisés de façon autonome ».

Parallèlement, dans le théâtre de Piemme, c'est aussi le personnage féminin, voire la représentation ou mieux encore le statut du féminin dans la société, qui focalise le point de vue. Ainsi, dans la troisième pièce, *Commerce gourmand*, la décomposition des couples s'accompagne d'une tentative de recomposition d'un vivre ensemble. Sur un arrière-fond de couples éclatés (Norden-Anna ; Franck-Betsy), un personnage féminin, Betsy, s'extrait de ces configurations et avance seule, portée par l'objectif de réaliser un film. Mais le point nodal de la pièce reste la prégnance de la société capitaliste, du monde de l'argent qui biaise toute relation et rend toute tentative d'épanouissement impossible. Le couple apparaît donc ici comme une structure obsolète qui ne se maintient que par habitude, convention ou intérêt. Il ne produit rien ni n'empêche rien : il n'agit plus puissamment sur les individus mais ne leur permet toutefois pas de se développer, ni de se réaliser. En ce sens, il est un peu une synecdoque de la société néo-libérale des années 1980

Ce n'est dès lors que par un travail de la volonté, de l'imagination, par une certaine forme de « force », que s'actualiseront des alternatives possibles au couple-duo fermé. Dans *Scandaleuses*¹, cette force est incarnée par le personnage de Anna. Ce personnage libère le grand schème du pulsionnel et se fait radicalement scandaleuse. En apparence, la transgression se porte de manière un peu caricaturale sur les normes éthiques (sexe, bienséance, décence etc.). Mais par le biais de ce personnage, l'auteur tente aussi de faire éclater la sphère privée en tant que norme constituée de l'unité de deux entités. Du duo mère-fille à celui formé avec sa « fidèle compagne », Olga, Anna transgresse toutes les recompositions possibles du couple dans lesquelles veut l'entraîner son entourage : celui du maître et de l'esclave (Anna-Olga), du maître et de son disciple (Anna-Lula), et bien sûr, celui de la femme et de l'homme (Anna-L'Homme du Nord).

En fait, toute l'action du personnage vise à replacer le duo (le couple, l'intime) dans le champ de la représentation par le biais du tiers. De là la mise en scène permanente de soi qu'Anna, l'actrice, inflige à son entourage, ne laissant jamais celui-ci saisir d'elle qu'une image. En noyant le couple par le voyeurisme ou l'exhibitionnisme, elle opère une transgression radicale par rapport à la norme de l'intime communément associé à une mise entre parenthèses du social. La présence du tiers neutralise la théâtralisation au sein du couple même. Car le couple est déjà une représentation mais entre deux entités et qui se suffirait à lui-même. Or, par la remise en jeu du monde social, la théâtralisation à huis-clos ne peut plus avoir lieu car chaque individu est obligé

¹ Actes Sud-Papiers, 1994.

d'interagir avec le monde et non plus exclusivement avec son double, son alter ego. En quoi, l'unité des deux (couple) est dénoncée comme un leurre et comme le relais d'un ordre.

Dans *Café des patriotes*¹, à côté du couple issu d'un « deal » clairement mis en scène entre Dewolf (patron de café d'extrême-droite) et Carmen, sa serveuse, un second couple nous intéresse en ce qu'il problématisé en un autre sens encore la présence du pulsionnel. En effet, Gorda et Claudia forment un couple que Piemme présente surtout uni dans un engagement social et politique contre l'extrême-droite. L'engagement social, la cause, rend les individus indisponibles l'un à l'autre dans leurs désirs les plus intimes. On retrouve une version du compagnonnage (Slick-Thérèse), mais l'absence des autres dimensions est ici source de conflit. Le pulsionnel surgit en texte isolément pour chacun des deux personnages, venant signifier l'aporie du couple rationnel où l'individu est oublié, nié. Et la fin de la pièce expose davantage encore l'impossible articulation du couple (comme structure) au monde social : le journaliste Gorda a gagné la partie contre le réseau d'extrême-droite, Claudia a mis au monde un enfant de lui (la filiation a eu lieu), mais Gorda meurt dans un accident de voiture d'origine criminelle.

C'est dans une courte pièce issue du recueil *Èva, Gloria, Léa*² que semble s'esquisser un autre protocole de relations entre l'homme et la femme. L'auteur nous montre Èva, serveuse dans un magasin de chaussures et opprimée par sa patronne, suivre des marginaux, des loubards, et faire à leur suite éclater la vitrine d'un magasin. On suit le trio dans une boîte de nuit où Èva règle ses comptes avec son ancien compagnon dont on apprend qu'elle est enceinte. Ensuite, dans une forme d'avatar du *stationendrama*, les trois personnages croisent des policiers et un vagabond, sorte de condensé de la société, pour terminer la nuit chez Èva. Dans une scène finale, Piemme nous montre son personnage féminin, gaie, quittant son appartement au matin pour aller travailler en laissant aux garçons le lait et le café.

Tout se passe ici comme si l'engagement actif de la femme dans le monde social, sa révolte « initiée » par les loubards, la libérait de toute nécessité de médiation. La domination comme désir n'est plus fantasmée ni exercée par la femme via l'homme : elle est expérimentée directement par Èva qui brise la vitrine symbolisant le cycle commerce-argent-exploitation. L'intermédiaire du dominant qui cristallise le fantasme de domination n'a plus lieu d'être. Le duo devient ainsi bancal ou, à tout le moins, ne peut plus être stabilisé dans des rôles figés où se rejouent sans fin les rapports de force et de domination (cf. Gorda dans *Café des Patriotes* réévalué par sa victoire fait un enfant à Claudia). Les

¹ *Café des Patriotes* a été créé au Théâtre Varia, à Bruxelles, dans une mise en scène de Philippe Sireuil, en 1998 (Bruxelles, Editions Didascalies, 1998).

² *Èva, Gloria, Léa*, Carnières, Éditions Lansman, 2000.

rapports hommes-femmes sont, dans la fiction, débarrassés de la dimension de domination. Les relations décomposées-recomposées cessent d'être une structure (le couple) pour devenir des rapports sociaux de sexe.

Fragilité du couple, force des mots. Le théâtre littéraire de Peer Hultberg

Steen Bille JØRGENSEN

Si le théâtre contemporain danois est resté quasi inconnu en Europe et si nous n'avons pas au Danemark des écrivains aussi célèbres que le norvégien Jon Fosse ou le suédois Lars Norén, cela ne signifie pas pour autant que le théâtre contemporain danois soit moribond. Bien au contraire, le Danemark connaît actuellement une créativité dans le domaine du théâtre presque sans précédent. Beaucoup de pièces sont écrites et montées et cela va de l'art de Performance où l'importance du texte tend à se réduire à des textes dramatiques extrêmement travaillés. Un autre signe de cette richesse du théâtre actuel se lit directement dans les programmes des différentes scènes danoises où on trouve les titres de tout un éventail de jeunes metteurs en scène et écrivains.

Peut surgir le soupçon qu'un tel succès et une telle popularité soient symptomatiques d'un théâtre peu original, facile ou léger. C'est loin d'être le cas. On est devant un théâtre vivant et expérimental qui réussit à mobiliser le public en raison même de ses qualités esthétiques multiples. Certains entrent de plain-pied dans des débats d'actualité (Christian Lollike), alors que d'autres cherchent encore à repousser les limites de ce qui est possible de réaliser sur la scène (Katrine Wiedemann et Claus Beck-Nielsen).

Pour les lecteurs de textes dramatiques, il existe un petit échantillon du théâtre danois en langue française. Je mentionnerai à titre d'exemple deux femmes écrivains qui se sont imposées à savoir Astrid Saalbach et Line Knutzon qui traitent toutes les deux de la problématique du couple. Si l'écriture de Saalbach est de caractère onirique, celle de Knutzon traite la confusion des sentiments sur le mode de l'absurde et avec beaucoup d'humour. Un troisième cas de figure mérite d'être mentionné dans le contexte thématique qui est le nôtre : celui de Peter Asmussen, traduit aussi en français (*Brûlé par la glace* et *Crime...*) chez lequel prédomine un minimalisme nihiliste prenant souvent pour centre d'intérêt les déboires du couple.

Peer Hultberg, un écrivain intellectuel

S'il y a des points communs entre Peer Hultberg, qui m'intéresse tout particulièrement, et ces écrivains, c'est avant tout dans le privilège qu'il accorde à l'écriture et par là même à une réflexion sur le langage. Pour cette raison même, je commencerai par situer son travail dramatique à l'intérieur de son œuvre littéraire et la singularité de son écriture. En tant qu'écrivain âgé de 70