

TEXTYLES N°60

*Revue des lettres belges de langue française*

# Jean-Marie Piemme

*Quel théâtre pour le temps présent ?*



Nancy DELHALLE

Université de Liège

**Entre mondialisation et utopie politique,  
le théâtre de Piemme en quête d'un autre imaginaire**

Au moment où s'écrivent ces lignes sévit une pandémie de coronavirus qui étreint le monde entier et prescrit le confinement à une grande partie de la population. Chacun s'est retrouvé dans un repli privé, confronté à un ralentissement du temps et limité à une sphère sociale restreinte. Confronté aussi à l'angoisse devant le nombre de morts égrenés chaque jour par les médias, devant la menace qu'est désormais devenu tout autre individu, ahuri face à la précarité soudain révélée quand les hôpitaux risquaient de devoir sélectionner les malades, quand les protections n'étaient plus assurées que par quelques gestes à défaut des produits (masques, gants...) fournis par un monde industriel en d'autres temps pourtant intarissable. Oppressé par un monde extérieur devenu soudain hostile, un monde où, brusquement, les aînés, les enfants et les artistes devenaient un problème fonctionnel. Mais oubliant peut-être que ce monde n'était en fait que le nôtre, que chacun était de ce monde. Un monde où, progressivement au cours du printemps 2020, de grandes lignes de fracture se redessinent plus radicalement quand certains intérêts accentuent les pressions pour fermer la parenthèse au plus vite et rétablir l'ordre des choses antérieur tandis que d'autres voix s'élèvent pour marteler l'urgence – et, en l'occurrence, l'opportunité – d'une transformation.

L'ordre en jeu dans ce conflit de plus en plus affirmé résulte de la mondialisation, où, dans la foulée de l'économie, la vie sociale est intégrée à un système unique, organisée selon un modèle global. Depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle, la mondialisation touche un nombre toujours croissant de sociétés où les mouvements de capitaux, de personnes et de biens, y compris les biens symboliques, se sont accrus à une vitesse exponentielle, installant un

faitage global comme horizon des pratiques, des conceptions et des modes de vie. Dans ce contexte où les points de repère antérieurs ont été rendus obsolètes, l'individu trouve difficilement des balises pour se construire et exister. L'effacement des grands systèmes d'explication de l'homme et du monde a débouché, à la fin du xx<sup>e</sup> siècle, sur une ère d'individualisme sans précédent et le sujet social qu'est l'homme a été exhorté à valoriser son autonomie, à devoir « se tenir de l'intérieur », seul, sans le biais des contraintes extérieures qui le structuraient<sup>1</sup> et qui étaient souvent sources de conflits. S'il pouvait s'agir là d'une forme de libération, celle-ci masqua le fait que le conflit jouait un rôle éminemment symbolique en générant des luttes et des repères politiques. Selon Alain Ehrenberg, il conférait aussi une dimension symbolique à la relation intime de l'individu à lui-même<sup>2</sup>. Désormais, le conflit, échouant à générer de la relation, « n'est plus le grand ressort de l'unité du social et de la personne<sup>3</sup> » et la dépression investit durablement la société. Comme l'écrit Ehrenberg, « en même temps que le conflit se perd de vue, la vie se transforme en maladie identitaire chronique<sup>4</sup> ».

S'offrant alors comme un repère, une balise salutaire, la voie de la mondialisation s'impose dans les mentalités comme la réponse idéale car globale. Si le monde est un village<sup>5</sup>, il est *a priori* possible d'y trouver une place tandis que les technologies et les réseaux sociaux donnent désormais à chacun l'opportunité d'être visible, d'exister pour d'autres. Quant au conflit, il semble dépassé dans la gestion collaborative, l'administration par les pairs, le leitmotiv de la participation de tous à tout et de l'autoentreprise. Pourtant, reposant largement sur le dogme de la consommation et la production artificielle de besoins, la mondialisation est désormais de plus en plus largement perçue comme une source de peurs et d'angoisses voire comme un phénomène massif d'acculturation quand l'espace s'uniformise et que les modes de vie s'homogénéisent. C'est que la mondialisation a aussi emporté un repère historiquement important, celui de l'ancrage local dans un espace culturel reconnaissable, identifiable, par des pratiques, des traditions et des normes. S'il commence aujourd'hui, bien que de façon encore minoritaire et dans des endroits « en résistance », à se décliner de façon

1 Voir Martucelli (Danilo), *Grammaires de l'Individu*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2002.

2 Ehrenberg (Alain), *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, coll. Poches / Essais, 2000 (1998).

3 *Ibid.*, p. 272.

4 *Ibid.*, p. 241.

5 En écho aux théories de McLuhan.

positive, le local est largement passé à la fin du xx<sup>e</sup> siècle du côté obscur et honteux de la vie sociale, celui des populismes et des conservatismes, réfractaires à la « marche du progrès ». Cependant, les questions de mémoire et d'identité qui parcourent aujourd'hui le discours social, et donc aussi le théâtre, réfractent abondamment l'échec du modèle de la mondialisation pour construire des repères acceptables. Ces questions sont en effet l'enjeu de luttes puissantes, sources de violence, physique et symbolique, et forgent une multitude de conflits.

### L'enjeu de l'imaginaire

En tant qu'art vivant et du vivant, entretenant de fortes et complexes relations avec les pouvoirs établis, le théâtre s'est toujours positionné dans les luttes pour l'organisation du sens. Qu'il propose une vision utopique de la société, enjoigne à la transformation politique de celle-ci, s'ajuste à la doxa ambiante ou à l'idéologie dominante, cet art participe, de manière plus ou moins forte en fonction de son histoire, à la construction d'un imaginaire commun.

Aussi voit-on actuellement que plusieurs artistes portés de festivals internationaux en programmations prestigieuses sont devenus des références mondiales susceptibles de réfracter des conceptions de l'art, de l'homme et du monde auprès d'un public vaste et anonyme. Des œuvres comme celles de Pippo Delbono, Romeo Castellucci, ou Jan Fabre semblent proposer un « théâtre énergétique » dont les effets, dirigés directement, sans médiations, vers le spectateur, relèveraient de l'élaboration d'un *sensorium* commun, d'un partage du sensible primant sur l'élaboration d'un sens. Elles postulent que la souffrance humaine est liée à la société, source du mal. Mais aux ressentis d'impuissance générés par la mondialisation, elles proposent une réponse à travers une série de motifs qui façonnent une dimension utopique (« je crois à un monde qui n'existe pas encore », écrit, par exemple, Jan Fabre). En valorisant l'univers sensible, ces œuvres estompent la valeur sémiotique de l'être en scène. L'effet de présence tend alors à effacer la distance et à valoriser un rapport direct au public. Le contrat de réception cède la place à une phénoménalité que l'on pourrait rapprocher du rituel. Le corps brut est mis en avant comme principe de l'être et source de l'utopie. Tel qu'il est travaillé, il ne permet aucune identification (on ne voit guère de personnages). Ni façonné par la société ni par l'Histoire (le temps long est éclipsé au profit d'une temporalité de type archaïque) ni même par la

fiction, le corps est essentialisé. Les individus semblent épars, isolés, ils ne forment pas société.

Cette « démediation » convoque une logique associative fondée sur le contact, le partage des sensations et des pulsions. Le rapport au public s'apparente à un partage d'affects qui ne peut générer de débat ni même de conflit : on adhère ou on quitte la salle. L'individu est premier et il est seul. Au final, ces spectacles captent les ressentis d'impuissance comme les énergies désirantes et les font converger vers l'artiste, soit vers un être quasi démiurgique censé apporter une sorte de rédemption. Ce théâtre fait œuvre de consolation mais façonne aussi un imaginaire où se redessine, centrale, la figure de l'être providentiel capable de sauver un monde à la dérive. Un imaginaire où toute compréhension des mécanismes sociaux s'avère inutile puisque la société est d'avance disqualifiée. Où les affects sont un fait de nature qui détermine tragiquement l'individu, où l'individu-victime ne peut assumer aucune responsabilité et où, de ce fait, tout agir collectif se trouve oblitéré<sup>6</sup>.

Prenant forme au cours des années 1980, dans ce que François Cusset désigne comme un « grand cauchemar<sup>7</sup> » tant on y assiste, selon lui, à l'estompement du sens critique, l'œuvre de Jean-Marie Piemme s'inscrit délibérément au cœur des « paniques identitaires ». Mais les voies de sens esquissées ou creusées dans ce théâtre ne s'ajustent pas à une mondialisation prise comme fait indépassable. C'est même précisément contre toute forme de limite que se profile le mouvement de l'œuvre. Piemme n'écrivait-il pas, à la fin des années 1990, dans une forme d'interpellation du public dont il est friand : « [...] le discours du vide est aussi un discours de la déploration. Écoutez-le. Chaque fois qu'il est servi sur un plateau, il laisse filtrer la petite musique du regret, la petite chanson morose "on est mal tombé, n'est-ce pas ? L'Histoire nous passe sous le nez, c'est bien triste, ah oui, à qui le dites-vous<sup>8</sup> !" »

Pour autant, Piemme n'en reste pas à décliner une utopie où l'individu devrait tout uniment se réduire au social. Il prend acte du tournant

6 Pour un développement de cette analyse, voir Delhalle (Nancy), *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, PU Lyon, coll. Théâtre et société, 2017.

7 Cusset (François), *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006.

8 Piemme (Jean-Marie), « J'ai des racines. À propos de 1953 et des *Adieux* », dans *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, mai 1998, n° 57, p. 98.

individualiste et c'est précisément la question de l'articulation de l'individu au social qui motive son théâtre.

### Un imaginaire social

Sa première pièce, *Neige en décembre*<sup>9</sup>, pose le contexte et postule que le rapport au monde devient l'affaire de l'individu quand les inscriptions au sein de groupes sociaux (les classes) s'étiolent. L'auteur explore cet état du monde social et scrute la façon dont les individus s'y positionnent. Par le choix du mode narratif qui s'infiltré largement dans le texte, par la construction des personnages, il dessine un individu devenu à lui-même sa propre origine et son propre horizon. Dès ce premier texte se marque le refus de simplement décliner une critique des masses façonnées par le capitalisme et de l'individu aliéné. Piemme va déconstruire les images d'une telle représentation encore dominante dans le discours social de gauche.

Dans *Commerce gourmand*<sup>10</sup>, par exemple, il focalise l'attention sur des personnages obsédés par la circulation et l'assouvissement du désir (le sexe et l'argent) ou, à l'instar de Benny, cherchant une réponse infra-sociale par un retrait du monde. Dans *Le Badge de Lénine*<sup>11</sup>, Roger, le vendeur d'encyclopédies, incarne un individu dérisoire qui deviendrait tragique si très vite, il n'évoluait en une figure de bouffon. Avec ce personnage au croisement du social (l'historique fou du roi) et du théâtral (les personnages de Shakespeare ou de Ghelderode) s'active une dimension ludique, prélude chez Piemme à une forme de distanciation. Alors que Roger a traité devant son auditrice du sublime et de la grâce, il s'écrie « Elle m'a enfermé. Mais elle est cinglée cette fille<sup>12</sup> » lorsque son auditoire fait défaut. Par une constante friction des registres, par l'introduction du matériel dans le spirituel, Piemme détruit la cohérence même de l'être dérisoire. Il fait la preuve que la tragédie, et le personnage comme fatalité, supposent avant tout une assemblée et partant, la cité.

Progressivement, au fil des pièces, la déconstruction sociopolitique se fait plus ferme, plus vertigineuse aussi, semblant conférer une part de responsabilité de plus en plus grande au spectateur. Dans *Café des patriotes*<sup>13</sup>,

9 Piemme (Jean-Marie), *Neige en décembre*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988.

10 Piemme (Jean-Marie), *Commerce gourmand*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1990.

11 Piemme (Jean-Marie), *Le Badge de Lénine*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1992.

12 *Ibid.*, p. 54.

13 Piemme (Jean-Marie), *Café des patriotes*, Bruxelles, Didascalies, 1998.

Piemme scrute toutes les failles dans l'image sociale donnée par les personnages. Le jaillissement de l'intime fragilise la cohérence et le monolithisme qui semblaient façonner les personnages. Ainsi, Willy Dewolf, le patron de café, cristallise les stéréotypes véhiculés par l'extrême droite : antisémitisme, anti-intellectualisme, déni des institutions étatiques, mépris des fonctionnaires, racisme... Mais, au-delà de cette stéréotypie, la pièce montre la genèse d'un positionnement fondé sur le besoin de reconnaissance sociale : toute l'ambition de Dewolf est essentiellement rapportée à son désir de respectabilité. Or, quand sa compagne, Carmen, le quitte, cette motivation identitaire vole en éclats :

WILLY. – Tu ne m'aimeras jamais ?

CARMEN. – T'aimer, Willy ?

WILLY. – Oui, m'aimer.

CARMEN. – Qu'est-ce que ça veut dire, t'aimer ? Qu'est-ce que tu racontes ? T'aimer comme on aime vraiment ?

WILLY. – M'aimer. Oui ! Comme deux qui s'aiment.

CARMEN. – Désolée, Willy, je vais te faire de la peine et je sais que ce n'est pas bien, mais tu n'as pas grand-chose d'aimable, Willy. Il n'y a que ton argent qu'on puisse chouchouter un peu. Il est tout bête, ton argent mais au moins il n'a pas d'idées, il se fout des juifs et des arabes et des noirs ! Il prend ce qui passe ! Toi, tu tries les blancs et les autres, les bons blancs et les pas bons blancs. Entre nous ça ne peut pas durer Willy. Tu causes sans arrêt comme si t'avais quelque chose à dire, tu es tout bouffé de l'intérieur. Dans ton crâne, il n'y a que de la merde de vieux mort. Il n'y a que ton pif d'ivrogne qui vive encore, et ta colonne vertébrale que tu plies en huit quand le chef du parti te fourre un doigt dans le cul. Voilà, je te laisse.

[...]

FREDDY. – Ça ira, patron ?

WILLY. – Je lui aurais tout donné, et elle me balance de la gale dans les yeux !

FREDDY. – Tu gagnes les élections, tu perds ta gonzesse.

WILLY. – Ferme ta gueule, Freddy, ferme ta gueule ! (*Il renverse brusquement la table, s'en va*<sup>14</sup>.)

On le voit, Piemme ne reconduit pas les modalités de la condamnation d'une fausse conscience inversable par l'adoption d'une vérité. En faisant émerger le pulsionnel dans l'idéologique, c'est la représentation même de toute vérité que le texte érode. Car si la vérité prend source au plus intime de l'être privé, si elle est soumise aux aléas des passions et des pulsions, cela signifie qu'elle peut s'assujettir à n'importe quel membre de la société. En se

14 *Ibid.*, p. 209-210.



trouvant réinscrite dans le singulier et les relations entre individus, elle perd son caractère abstrait et universel et, partant, son pouvoir.

Par l'humour et surtout l'ironie, Piemme montre qu'il n'y a pas de principe de bonté intrinsèque, situé au fondement de l'être. Son théâtre ne prend pas appui sur un humanisme sous-jacent. En traitant de façon récurrente le motif de la crédulité, il réfracte un état du monde social qui, loin d'être présenté comme fortuit ou fatal, se découvre comme le produit d'un rapport de force larvé. Au fil de ses pièces, il traque les abus de pouvoir symbolique dont il fait la matière même de sa dramaturgie. L'auteur réussit ainsi à mettre en scène le pôle de l'adversité qui s'était estompé à la fin du xx<sup>e</sup> siècle mais sans en reconduire les formes antérieures. Pas de capitaliste oppresseur et cynique ni de dévoilement des formes de domination dans ces pièces. La critique du leader, du maître ou du guide, de ces hommes investis de la mission de gouverner les autres, s'opère cependant mais elle passe par tout un travail de l'ambivalence. Le spectateur saisit les personnages par leurs positionnements sociaux mais aussi par ce qui jaillit de leur intimité: Willy Dewolf, patron de café, d'extrême droite, figure de leader est réellement amoureux et affecté par le départ de Carmen. Cette approche compréhensive qui met au jour le pluralisme des valeurs au fondement des sujets sociaux donne la possibilité d'une prise, d'une action sur ces êtres et sur la société. On le voit, la position de Piemme se situe à rebours de celles d'artistes ajustés à la mondialisation et fondant leur démarche sur la séduction et la manipulation des affects pour consoler un public anonyme d'un monde permanent, interchangeable par le commun des hommes.

Et si, dans les deux cas, le corps s'avère tout aussi central, la dramaturgie de Piemme donne à voir que l'être humain est avant tout un être social et que sa socialisation est d'abord une affaire d'incorporation, qu'elle s'est inscrite dans ses gestes et ses attitudes. Le corps n'est pas un terrain vierge, un havre de pure subjectivité. Dans ce théâtre, la dimension sociale rattrape inexorablement les personnages. Mais le social ne se dessine pas comme un contexte, une instance antérieure et extérieure au personnage. D'ailleurs, le texte ne livre que l'un ou l'autre trait de la configuration sociopolitique à un moment donné. Il ne s'agit jamais dans le théâtre de Piemme de la prise en charge d'une question d'actualité et de son traitement engagé. Le travail indicel, nécessaire pour élaborer le référent sociopolitique, permet à ce théâtre de pouvoir être lu ou mis en scène sans être déterminé par son moment historique. Ainsi, par exemple, si *Café des patriotes* construit bien une forme de référentialité historique (les Tueries du Brabant, l'Affaire



Dutroux...), ce serait peut-être la question du nationalisme qui s'accentuerait dans une réception aujourd'hui.

Le corps, s'inscrivant dans la société, tisse le social mais se construit tout autant du social. Ce postulat fonde le théâtre de Piemme qui se déploie d'une manière très jouissive dans l'exploration privilégiée du pulsionnel comme élément travaillant le monde social. L'œuvre puise là une force jubilatoire décuplée par cette ironie qui la caractérise et qui en exacerbe la charge critique. Cette façon d'envisager l'individu et la société offre un solide contrepoint aux valeurs de libération au fondement de la mondialisation. Cependant, la dimension politique d'une telle conception serait incomplète sans une part d'historicisation très féconde pour l'imaginaire. À l'individu et à la société, il faut impérativement adjoindre le temps, car c'est la connaissance du passé qui permet une évaluation constante de l'expérience du « nous » et du « je ». Dans cette perspective, la pièce *1953*<sup>15</sup> entreprend un travail de mémoire très spécifique. Contre les célébrations publicitaires, Piemme y donne à entendre que le passé n'est pas à appréhender indépendamment de la conscience qui l'évoque. Dans ce texte, aucun repère temporel extérieur aux sujets intervenant dans le spectacle ne peut être stabilisé. Le temps, nous dit *1953*, n'est pas une donnée fixe et extérieure, il change au gré des individus car il n'est que mémoire.

Dans *1953*, l'approche compréhensive donne à voir dans les années d'après Seconde Guerre mondiale l'ascension sociale du couple Pierre et Odette d'origine ouvrière. Mais, par petites touches, le texte, en accentuant la logique des personnages (« Bien sûr, je renonce au syndicat. C'est obligé! » clame Pierre lorsqu'il est promu dans l'entreprise Cockerill), donne à lire le processus de refoulement d'une prise en charge politique de la société. La doxa de l'émancipation matérielle (une « liste de ce que je ne veux plus » dressée par Pierre suivie des allusions au frigidaire et à l'aspirateur) vient se superposer aux autres vecteurs de l'émancipation comme la culture et l'école.

### Travail théâtral politique

Par ce travail d'élaboration et de décalages permanents, cette dramaturgie empêche la confiscation de l'Histoire par les pouvoirs pour la rétablir au sein de chaque individu. Piemme invite à considérer que, n'étant pas

15 La pièce est rééditée dans Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir* suivi de *Scandaleuses* et *1953*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles / Les Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2018.

efficient *a priori*, le sens ne se projette plus sur un lieu – ce fameux lieu imaginaire de l'utopie – mais émane de la circulation même. Immanquablement engagés dans le processus social, nous sommes donc aussi engagés dans la composition de sa signification. Sans utopie, sans projet politique préconstruit, ce théâtre substitue une expérimentation en acte à l'idée d'un mouvement guidé vers un but prédéfini. Théâtre plus transgressif que subversif, il ne vise pas la conversion du spectateur mais sa mise en jeu.

C'est que Piemme prend acte du divorce grandissant des « gens » avec la politique. Mais il dépasse le simple constat en disséquant les mécanismes qui, des deux côtés, détruisent *le* politique entendu comme mode de gestion de la société. L'instrument privilégié de cet examen réside dans l'ironie par laquelle l'auteur distribue les coups. Loin de la déploration, du constat morose ou de la posture politique de qui attend le Grand Soir en titillant le bourgeois, ce théâtre cogne avec jubilation. L'auteur cible les forces d'oppression : les « flics », les médias, la famille témoignent d'un potentiel de violence que Piemme, pour mieux le mettre au jour, exacerbe par une forme condensée. Ainsi, dans « L'Heure du chien », un texte court, un flic interpelle un jeune homme sur un quai de métro et lui demande ses papiers :

FLIC. – Crasseux, les papiers ! Crasseux !

MOMO. – Mais régle ! Je suis un travailleur sans travail qui aimerait avoir du travail, mais que la caisse d'allocations de chômage soupçonne de ne pas aimer le travail. Pas de quoi déclencher un plan d'urgence<sup>16</sup>.

La mécanique qui s'enclenche ne laisse pas place au suspens : le flic va cogner Momo, abattre son chien et tabasser la Femme Rousse accourue depuis le quai d'en face. Mais cette séquence, somme toute stéréotypée, s'avère bien plus complexe car le point de vue circule sans discontinuer. Un jeune stagiaire en journalisme assiste aussi à la scène depuis l'autre quai et filme le tout pour soumettre à son patron un sujet qu'il espère « juteux » et que l'Homme de presse va rendre plus vendeur encore par une manipulation de la vérité des faits au nom d'une philosophie basique : « Le droit du plus fort est un droit plus fort que le droit. Chaque policier le sait. Chaque suspect aussi, et qui ne le sait pas est une autruche, cul en l'air, tête dans le sable<sup>17</sup>. » Dans cette réplique, rien que de l'attendu. C'est que la critique des pouvoirs institués ne mérite plus d'autre narration que celle façonnée par les clichés. La violence qui émane de là est désormais sue et connue, elle traverse les médias

16 Piemme (Jean-Marie), « L'Heure du chien », dans *Les Mâchoires du temps*, textes rassemblés en mai 2019, tapuscrit, p. 39.

17 *Ibid.*, p. 41.

traditionnels et plus encore les médias sociaux. Ce qui retient l'attention de l'auteur, ce n'est plus tant cette surface de nos sociétés que les ambiguïtés et les ambivalences sous-jacentes, là où quelque chose offre prise, là où il est possible de faire éclater le moule pour saisir un peu de matière, pour la triturer ensuite et montrer comment elle pourrait être autrement modelée :

FLIC.— Ma déposition, la voici. Je me sentais vide. Incapable de trouver en moi un peu d'amour pour moi. Une fois de plus, j'ai senti que j'étais ce fils sale, ce fils vomis que ma mère n'aurait jamais voulu avoir. La femme rousse s'est placée dans mon champ de vision. Une immense fatigue me submergeait. La nuque me faisait mal. J'avais déjà tourné les talons quand le sourire de la rouquine s'est collé dans mon dos. Le triomphe lui montait dans le corps, je l'ai senti. Elle tremblait, la satisfaction la faisait trembler, et les cris c'était de la jouissance, je les ai entendus. Des cris qui emplissaient la station, qui rebondissaient dans les couloirs, dévalaient les escaliers. La bouche des gens riaient [*sic*] de moi<sup>18</sup>.

Abandonnant la perspective frontalement oppositionnelle de l'individu contre le système, l'auteur accompagne ses personnages, il les suit pour démonter leur mécanique sociale. Il entraîne ainsi le lecteur / spectateur à mettre les mains dans le cambouis : oui, nous sommes faits d'une matière que récusent les postures éthiques, et souvent dualistes, revenues en force aujourd'hui. Les nouvelles inquisitions peuvent bien poindre à l'horizon, le sujet chez Piemme, s'il est avant tout social, n'en est pas moins animal.

Dans les années 1990, la pensée critique demeurant une alternative assez solidement présente dans les cadres d'analyse, cette forme de trivialité a pu apparaître comme la signature matérialiste d'un auteur affirmant son origine sociale :

Je suis du pays de l'usine. Je le dis sans fierté mais je le dis aussi sans aigreur. Car une fois sorti de ce pays, il n'est pas indifférent d'en avoir été l'habitant. Il y a comme un savoir qui vous vient de cette vie-là, un savoir que personne ne vous apprend. Un savoir, un filtre, un point de vue. Pas besoin de passer par de longues interrogations pour comprendre ce qu'est un rapport de classe. On le sait intuitivement, on l'a dans le sang. Un exemple ? Quand on entre à l'athénée et que pour la première fois on se trouve en présence d'enfants de la bourgeoisie, on comprend tout de suite, immédiatement, sans détour, sans délai, ce qu'est un rapport de classe. On comprend, on sait. On voit des doigts qui se lèvent pour répondre à la question qui est Molière, qui peut donner le titre d'une de ses œuvres, et vous, vos mains sont de plomb parce que ce nom-là, vous ne l'avez jamais entendu prononcer, jamais.

18 *Ibid.*, p. 47.

Molière? Quoi Molière? Qu'est-ce que c'est Molière? Hé, celui-là, ce qu'il est bête, il ne connaît même pas Molière! [...] Pas même besoin de souffrir d'une quelconque humiliation, être là suffit. Être là. Se tenir dans la gaucherie et le mutisme. Dans l'inculture des pas grand-chose. Dans leur silence. Dans leur vocabulaire basique<sup>19</sup>.

Aujourd'hui, porter à la lumière le pulsionnel et le subjectif qui tissent le social relève de l'exégèse politique. Car nos sociétés, pourtant présentées par les médias comme violentes et extrêmes, sont aussi sous l'emprise d'institutions, y compris culturelles, qui diffusent une véritable idéologie du politiquement correct et de la bien-pensance.

Chez Piemme donc, pas d'attaque frontale systémique car il n'y a aucune illusion sur la force de l'ennemi. *Neige en décembre* pointait les formes d'un totalitarisme mou qui envahissait lentement nos vies et les textes suivants ciblent le déficit identitaire qui, faute d'être pris en charge politiquement, laisse place à un impératif de visibilité de l'individu au sein d'une société du spectacle qui, comme le théorisait Debord, sature l'espace public. Suivant la violence symbolique de plus en plus tangible au sein de nos sociétés, l'auteur n'efface pourtant jamais la possibilité d'un refus. Ainsi, *Liquidation totale* met en scène un marché public où, dans une sorte de show organisé par les vendeurs, quatre chômeurs vont tenter de se vendre à des acheteurs. Certains, arguant d'une détresse sociale qu'ils prennent pour strictement psychologique, donc personnelle, participent à leur propre réification :

PAULA. – [...] Bref, je suis une chômeuse invendable.

Quelque chose ne tourne pas rond chez moi.

Si au moins, on me disait quoi, ce qui ne tourne pas rond.

Mais je survis en aveugle.

Maman a raison : je suis une conne même pas capable d'utiliser intelligemment les dispositifs d'aide à la réinsertion qu'on me propose.

VENDEUR. – Voilà une autocritique rassurante. Bien. Très bien!

JO. – Rentre avec moi, Paula.

PAULA. – Impossible, Jo.

JO. – Je travaille, je gagne bien ma vie, je peux partager avec toi.

PAULA. – C'est gentil, Jo, mais je ne veux pas que tu m'entretiennes.

JO. – C'est peut-être mieux que de n'être rien dans un boulot de rien. Mieux vaut une femme qui élève correctement son gosse chez son frère qu'une esclave qui crève dans les soutes du capital. Une dernière fois, viens avec moi.

PAULA. – Non, Jo; toi, va-t'en. Laisse-moi me débrouiller.

[...]

19 Piemme (Jean-Marie), « J'ai des racines... », *op. cit.*, p. 98.

ACHETEUR 2. – Est-ce qu'on peut l'essayer<sup>20</sup> ?

Cependant, avec le personnage de Jo et son refus de bon sens, Piemme oblige à dépasser un dualisme qui opposerait simplement l'individu au système. La proposition du personnage, en apparence « résistante », réfracte en effet une vision sociale de la femme potentiellement dominée, qui plus est, dans un système global inchangé.

Dans *Bruxelles, printemps noir*, texte qui prend sa source dans les attentats de Bruxelles en mars 2016, après une diatribe du Fils sur l'état du monde et l'inertie du Père, la compagne du Père répond, recourant de même à la forme de la harangue. L'ensemble de sa réplique déconstruit la posture du fils rebelle et, par son ironie mordante, c'est bien au lecteur-spectateur anonyme que l'auteur s'adresse désormais, citons quelques extraits :

FEMME. – Mon Dieu, quelle frayeur tu nous as faite. J'ai vraiment cru qu'un ange rebelle avait été chassé du paradis et venait plaider sa cause auprès du père. Mais ce n'était que toi, venu en spectre de carnaval déverser sur nous la casserole de ses détresses.

[...]

En tout cas, une si généreuse prestation mérite récompense : À toi, le petit sou de l'altruisme que tu pourras déposer dans la tirelire de ta bonne conscience.

[...]

Tu traînes ta face pâle sur tes routes inutiles, tu prends fait et cause pour mille faits et mille causes, allant de l'une à l'autre, tel ce client de supermarché qui ne sait plus où donner de la tête tant l'offre est pléthorique.

[...]

Peux-tu exister pour toi-même ? Non.

Tu es un être sans joie, tu es mort à toi-même, c'est pour ça que tu te baignes si généreusement dans la noirceur du monde.

Tu n'es que culpabilité, refus de toi. Ton vide est froid et tu le réchauffes au malheur des autres<sup>21</sup>...

On voit ici comment ce théâtre s'inscrit au cœur des angoisses identitaires dont Piemme prend acte sur le mode d'une sociologie compréhensive. Tous les personnages peuvent déployer leur logique et ceux d'entre eux qui, à l'instar de Jo dans *Liquidation totale* ou d'Yvonne, la serveuse du *Café des patriotes*, bricolent leur réponse « de bon sens », ne sont pas d'entrée de jeu condamnés. L'auteur met en exergue la façon dont se construisent ces

20 Piemme (Jean-Marie), *Liquidation totale*, Carnières, Lansman Éditeur, 2010, p. 26-27.

21 Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir*, op. cit., p. 51 et 54.

positionnements et fait voir toutes les ambivalences qui y sont à l'œuvre. Mais, élisant une méthode dialectique affranchie de l'obligation d'une phase de synthèse, il traque inlassablement les réponses préconstruites, « prêtes à l'emploi », que d'aucuns, se posant en leaders et guides, et tablant sur un certain instinct grégaire, s'emploient à « offrir » à qui veut les entendre et les suivre. La quête de sens est inhérente aux individus vivant en société tenus d'inventer collectivement la conduite de leur monde commun. C'est pourquoi l'auteur empêche tout figement de la pensée et de la critique. Il abandonne toute position de surplomb, toute entreprise holistique pour se placer à hauteur de l'homme commun, celui qu'en somme il peut croiser dans la rue, dans les bistrotts ou les salons-lavoirs. En ce sens, c'est de sa propre expérience qu'il part et non d'un quelconque point de vue moral, éthique ou théorique.

Et s'il montre le subjectif, le pulsionnel, au cœur du social, ce n'est ni pour le condamner ni pour en faire un phénomène de foire néolibérale. C'est bel et bien, à la manière de Zola, dans l'optique d'une expérimentation. Cela qui nous constitue est toujours déjà là, fait partie intégrante de l'homme comme animal social. Et comme les entreprises de remodelage ont échoué, il faut, semble dire l'auteur, se rendre à l'évidence: c'est là notre matière même. Il est donc vain de s'ingénier à vouloir extraire la mauvaise part de l'homme, à le redresser comme s'y sont employés tous les totalitarismes. C'est sans doute en quoi le totalitarisme contenu dans le capitalisme diffère, n'entretenant nullement de refaire l'homme selon un modèle idéal mais bien de s'ajuster et de l'ajuster en continu à des pulsions et des affects.

Mais par son écriture, qui combine un art de la formule et un art de la composition marqué par le travail du heurt et de l'ellipse, Piemme nous montre comment les séries de réactions exposées au sein de micro-situations, en s'articulant, peuvent construire des systèmes, des ordres sociaux qui s'imposent à chacun et peuvent venir soumettre les individus mêmes qui ont collaboré à les installer. Loin d'être brechtien, la tentation parabolique traverse ce théâtre, mais en une manière de se relier à un bon sens populaire affirmant que le persécuté se retrouvera persécuté.

Au final, en écho peut-être au grotesque rabelaisien, un souci populaire hante ce théâtre quand une forme d'optimisme empêche tout écroulement dans la fatalité, le larmoyant, l'apocalyptique, le « que faire ? » ou le « rien à faire ». Mais c'est un optimisme que l'on peut dire « exigeant ». Les textes se gardent bien de prôner une solution, Révolution ou Vérité, qui exempterait l'individu de sa responsabilité sociale. Le collectif chez Piemme est

à l'origine: les hommes vivent ensemble, ils n'ont pas le choix, dans leur grande majorité, ils ne peuvent faire autrement. Mais, il est aussi à l'horizon, comme enjeu, comme effort, comme construction. Tout ce théâtre explore la façon dont nous faisons société et postule que nous pourrions la faire autrement et peut-être – le doute subsiste – mieux. Mais ceci, en filigrane, par touches, par indices, qu'il appartient aux lecteurs-spectateurs de collationner au gré des pièces pour se construire une vision. L'utopie ici n'est plus de mise car rien ne préexiste sauf l'histoire des hommes qui n'a encore jamais prouvé la validité d'un monde préformé proposé par quelques-uns comme horizon de la vie sociale de tous. Le théâtre de Piemme ne relève pas du puzzle, dont toutes les pièces sont disponibles, mais d'un cheminement infini. Dans ce qui doit s'imaginer et s'inventer, s'il y a une coresponsabilité du monde, une responsabilité de chacun à l'égard du collectif, il y a la possibilité d'un engagement.