

VERS UN THÉÂTRE POLITIQUE
Belgique francophone 1960-2000

DANS LA MÊME COLLECTION

Les Réseaux littéraires,
textes rassemblés et édités par
Daphné DE MARNEFFE et Benoît DENIS,
Le Cri, 2006.

Remerciements

Fruit d'une thèse de doctorat, cette étude fut menée à bien grâce au soutien de personnes et d'institutions, dont le FNRS, à qui je tiens à exprimer toute ma reconnaissance.

Que Paul Aron, Directeur de recherche FNRS à l'Université Libre de Bruxelles, Benoît Denis, Premier assistant à l'Université de Liège et Jacques Dubois, Professeur émérite à l'Université de Liège, qui ont indéfectiblement accompagné l'élaboration de ce livre, soient ici vivement remerciés.

Publié avec le concours de la
Fondation Universitaire de Belgique



Nancy DELHALLE

Vers un Théâtre politique
Belgique francophone 1960-2000

LE CRI / CIEL
2006

Distributions exclusives :

France

Casteilla
10, Rue Léon Foucault
F-78180 Montigny-Le-Bretonneux
Tél. : 01 30 14 19 30
Fax : 01 34 60 31 32

Belgique

Interforum Benelux
Boulevard de l'Europe, 117
B-1301 Wavre
Tél. : 010/42 03 20
Fax : 010/41 20 24

Diffusion C.E.D. **France**

73, Quai Deshayes
F-94200 Ivry-sur-Seine
Tél. : 46 58 38 40
Fax : 46 71 25 59

Le Cri

Rue Victor Greyson, 1
B-1050 Bruxelles
Tél. : 32 (0) 2/646 65 33
Fax : 32 (0) 2/646 66 07

Canada

Les Messageries ADP
1261-A, Rue Shearer
Montréal, Québec, H3K 3G4
Tél. : (514) 523-1182
Fax : (514) 939-0406

Catalogue sur simple demande.

www.lecri.be

ISBN 2-87106-417-2

© Le Cri édition, rue Victor Greyson, 1
B-1050 Bruxelles

Cet ouvrage a été publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Imprimé en Belgique
D/2006/3257/26

Tous droits de reproduction, par quelque procédé que ce soit, d'adaptation ou de traduction, réservés pour tous pays.

PRÉFACE

L'histoire du théâtre belge de langue française peut se prévaloir de quelques grands noms, tels ceux de Maurice Maeterlinck, de Fernand Crommelynck ou de Michel de Ghelderode. Mais, joués en Belgique selon les normes d'une dramaturgie toute classique, ces auteurs n'ont pas en leur temps généré une mobilisation et une remise en cause de l'institution théâtrale comparable à celle qui a agité dans le même pays les trente dernières années du XXe siècle lorsque sont apparus les tenants de ce que l'on a appelé les jeunes compagnies. L'ouvrage de Nancy Delhalle, que l'on va ici lire, rapporte et analyse l'histoire de ces années, histoire, à son échelle, d'un champ en effervescence. Certes, Nancy Delhalle fixe avant tout son attention sur les textes qui furent écrits et joués durant la période. Mais elle n'en parle qu'en reliant ces mêmes textes et leurs auteurs à un contexte politique, à des groupes et projets de création, à des débats sur les conceptions de la mise en scène et du spectacle vivant. Car telle est bien la marque de ces années de feu — et pas seulement en Belgique d'ailleurs : les entreprises dramaturgiques qui virent le jour furent avant tout collectives et impliquaient écrivains, metteurs en scène, animateurs de « lieux » et responsables culturels.

Ces années 1970-2000 furent donc d'effervescence. Certains souriront de les voir ainsi appréciées, rappelant qu'au total l'aventure théâtrale de cette période ne concerna jamais que de petits cercles et des publics restreints. Il est vrai. Mais que, durant ces années-là, le théâtre de création s'assume comme art minoritaire et qu'il ne connaisse pas l'avènement auquel ses fractions les plus dynamiques aspiraient n'enlève rien ou presque au fait qu'un épisode important s'est alors joué

qui, de façon paradoxale, a permis à la production théâtrale d'accéder à une autonomie inconnue jusque-là en même temps qu'elle affirmait sur nouveaux frais sa capacité d'intervention dans le champ des débats politiques. Isolement dans une sphère limitée d'un côté et volonté de peser sur l'espace public de l'autre : on reviendra plus loin sur cette contradiction.

Les sceptiques diront également que l'on a fait à l'époque beaucoup de bruit pour peu et que le bilan de ces années reste maigre. Ils ajouteront que, d'une part, les « jeunes compagnies », en dépit de leur force de rupture, n'ont pas véritablement pris le pouvoir et n'ont pas su fonder un nouvel ordre dramaturgique et que, de l'autre, les formes diverses de questionnement du politique se sont exprimées dans la désillusion et un sentiment avéré d'impuissance. Cela étant, on ne peut ignorer qu'alors nombre de tentatives originales se sont fait jour, que des actes ont été posés, que des personnalités se sont affirmées, et si bien qu'au terme, ainsi que le démontre le présent travail, une nouvelle conception s'est fait jour au moment où l'on pouvait croire que le théâtre politique était à jamais un rêve du passé, lié à l'émergence puis au déclin des grandes doctrines relatives à la place de l'homme en société comme le marxisme ou l'existentialisme. On concédera volontiers que cette conception s'est élaborée dans l'incertitude et le tâtonnement, avec la conscience que les années glorieuses étaient révolues. Mais un nouveau théâtre ne s'en est pas moins affirmé comme lieu de convergence pour une série d'expériences et comme instance fédératrice des questionnements les plus critiques sur la légitimité de la représentation dramaturgique. Et c'est au sein d'un théâtre politique en recherche de lui-même qu'auteurs et metteurs en scène assumèrent le plus pleinement la destinée de leur art, en se demandant si et comment les débats relatifs au gouvernement des hommes pouvaient encore trouver place sur une scène, quel qu'en soit l'aspect.

Nancy Delhalle s'est donc attelée à écrire l'histoire sociale d'un mouvement culturel dont elle a perçu d'emblée qu'elle n'était nullement d'un seul tenant mais se constituait, pour toute une part, de pièces et de morceaux emportés dans un flux. Elle a donc tenu à en respecter l'aspect *in progress*, comme l'indique la préposition qui ouvre son titre. Réalité mouvante mais qu'il lui a fallu endiguer. Cela revenait pour l'auteure à marquer des régularités. Elle a ainsi fait ressortir que chacune des trois décennies prises en compte avait son climat singulier. Elle a aussi pris

appui sur des « agents » repères, ceux dont les noms reviennent tout au long du travail, de Louvet à Piemme et de Liebens à Delcuvelierie. Elle a enfin su pratiquer des coupes dans le matériau prospecté, laissant apparaître comment des logiques plus ou moins souterraines pouvaient se dégager. C'est d'ailleurs à travers ces coupes que s'est imposée à plusieurs reprises la nécessité pour elle de se reporter aux réalités sociopolitiques du temps et d'en procurer une analyse au moins sommaire.

S'il est un fil rouge qui traverse tout l'ouvrage, c'est la question commune à ceux qui donnèrent vie au nouveau théâtre : comment « sortir de Brecht », sans pour autant perdre le bénéfice de ses leçons ? Certes, on voulait rompre avec un passé lourd mais les solutions de rechange n'existaient pas. C'est que, au théâtre plus qu'ailleurs, sévissait une crise de la représentation, entretenue par diverses expériences dramaturgiques, depuis le théâtre de l'absurde jusqu'au théâtre du corps. Et la question de la représentation était d'autant plus cruciale qu'elle s'avérait double : 1° le théâtre peut-il encore « figurer » ? 2° comment représenter un politique devenu opaque, au temps de la péremption des grandes doctrines et des rationalités rassurantes ? Restait alors à mettre en œuvre des moyens de fortune pour conjindre malgré tout théâtralité et sens politique. Seront convoqués tour à tour le recours à des expériences immédiates, la relance des subjectivités, l'appel à l'aspect le plus mémoriel de l'historicité. Cela peut sembler mince. Ce n'en est pas moins à l'origine de ce que Nancy Delhalle nomme un nouveau paradigme, où seront interrogés les signes incertains auxquels le réel donne accès, indices ici, symptômes là.

L'analyse de cette séquence souvent désordonnée d'actions dramaturgiques posait à Nancy Delhalle une question particulière de méthode. Comment penser une production qui s'est déjà largement pensée elle-même, sans tomber dans une manière de paraphrase ? Comment faire la sociologie d'un courant d'art et dont la démarche est déjà largement sociologique ? L'auteure va appliquer à son objet une méthode en quelque sorte homéopathique. Elle mettra ainsi en œuvre une analyse institutionnelle lui permettant de procéder par déplacement d'objet et de redoubler un ensemble d'œuvres dont la visée sociologique est affirmée par ce que l'on nomme désormais une socio-analyse. Travail d'objectivation qui manifeste un respect constant des intentions et des projets traités, mais engage dans un second temps un examen à vif des contradictions dans lesquelles ces intentions et projets se trouvent nécessairement pris. Il y va d'une méthodologie toute

relationnelle réinscrivant les faits étudiés dans un contexte les lestant de signification.

Même lorsqu'il part à la recherche de son statut incertain, le théâtre politique est par la force des choses celui qui a le mieux conscience de sa position institutionnelle, étant déchiré entre sa position d'art à part entière et de reflet qu'il procure du champ social et de ses luttes. Il lui revient donc de justifier son existence sur deux tableaux. Et revoici le paradoxe du théâtre belge francophone tel que Nancy Delhalle nous le donne à voir et qu'en a posé les bases le mouvement des jeunes compagnies. Art minoritaire et forme autonomisée dans son intention vive et dans sa stratégie de réinvention des lieux scéniques et de mise en cause des grandes institutions (le TNB de Jacques Huisman, par exemple), il n'en fut pas moins un théâtre activement critique qui entendait penser la réalité sociale dans sa plus dense actualité. Il entretint si bien ce paradoxe qu'il se rendit, jusqu'à un certain point tout au moins, irrécupérable par l'Institution et le pouvoir d'État. Mais ce fut aussi, et largement à notre sens, que ce même pouvoir n'eut pas le courage de confier aux dramaturges et aux metteurs en scène qui venaient avec lui d'émerger — dans l'opposition et la rupture — la mission de créer, pour la Belgique de langue française, une vraie et grande institution de théâtre.

Face à cette réalité complexe, Nancy Delhalle fait preuve d'une remarquable maîtrise. Elle nous restitue une histoire pleine de méandres en faisant apparaître ce que furent ses logiques internes et souvent dissimulées. Cette histoire, elle l'a elle-même partagée au cours de la décennie la plus récente et notamment par sa fréquentation assidue autant que passionnée des spectacles à l'ordre du jour. Elle en a suivi de près le déroulement, ne craignant pas de mettre la main à la plume pour donner ici un compte rendu critique, là l'interview d'un représentant du monde théâtral, ailleurs encore une réflexion théorique nourrie de ses convictions. Elle fut et est encore la partenaire engagée de tout un travail de fond. Nulle complaisance pourtant et nul parti pris dans l'étude savante qu'elle nous propose. Son aptitude à mettre à distance les faits qu'elle a parfois connus de près comme de les objectiver dans les réseaux de relations à l'intérieur desquels ils se sont produits n'est jamais prise en défaut. Partant de quoi, elle se donne le droit d'avancer des interprétations, qui ne sont jamais aventureuses mais toujours soutenues par la fermeté d'une pensée et l'élégance d'un style.

De toute sa démarche, *Vers un théâtre politique* nous donne à voir qu'une nouvelle manière de concevoir l'histoire culturelle est possible et qu'elle est en marche. Superbement illustrée dans le présent travail, cette histoire ne conçoit l'apparition de pratiques et de formes nouvelles que dans les termes d'une gestation lente à l'intérieur de laquelle des forces s'entrecroisent, sont en proie à des inerties, se soutiennent réciproquement ou se contrarient. Autant dire que le travail de recherche et d'analyse est considérable et qu'il réclame de ceux qui s'y consacrent, comme le fait l'auteure du présent ouvrage, un art particulier dans l'organisation du matériau, exigeant qu'en permanence soient définis des lieux de cristallisation et des points d'articulation à l'intérieur d'un espace institutionnel délimité adéquatement. Ceci pourrait faire craindre du livre de Nancy Delhalle qu'il n'offre à force de sérieux et de gravité un aspect rebutant. Mais il n'en est rien. Avec une réelle liberté de pensée et un constant bonheur d'écriture, Nancy Delhalle dresse ici le tableau vivant d'une histoire qui est encore la nôtre et à laquelle, le cas échéant, nous avons pris part. *Conversation en Wallonie*, c'était hier à peine ; *Rwanda 94*, c'est encore aujourd'hui. Ce théâtre est le nôtre. Il est bien qu'il livre ici une large part de sa vérité. Mais il ne s'ensuit pas qu'il ait dit son dernier mot.

Jacques DUBOIS

PRÉSENTATION

En 1996, dans un court ouvrage cosigné avec Jean-Christophe Bailly, Georges Lavaudant écrivait : « nous ne savons plus comment repartir à l'assaut d'un rêve de transformation du monde¹. » Emblématique d'un questionnement qui anime toute la décennie, cet aveu d'impuissance livre aujourd'hui un écho paradoxal au souci du réel social et politique revenu en force au théâtre. En effet, un peu partout en Europe, les plateaux témoignent d'une inquiétude à l'égard des laissés pour compte, des exclus, et les « marges » de la société donnent lieu à de multiples projets. Parallèlement, les publications abondent en réflexions sur le théâtre et l'Histoire, le théâtre citoyen, le théâtre public ou le théâtre et la cité, tandis que la presse et les programmes de saison mélangent, martelées comme des slogans, les formules du « théâtre de service public » ou du « théâtre élitaire pour tous »². Une telle récurrence montre que le théâtre semble chercher à réduire une distance qui l'éloignerait de la vie sociale.

Ce « retour du réel », selon une des expressions utilisées pour désigner le changement par rapport aux années 1980, prend place à un moment marqué par la pensée de la fin – fin des idéologies et de l'Histoire – et où, par ailleurs, le théâtre est présenté comme un art en crise. Mais la nécessité de dire la « misère du monde » apparaît, elle, objectivement et les multiples adaptations théâtrales du livre éponyme

¹ Jean-Christophe BAILLY et Georges LAVAUDANT, *Théâtre et histoire contemporains III*, Actes Sud – Papiers, (« Apprendre »), 1996, p. 45.

² En référence respectivement à Jean Vilar et à Antoine Vitez. Par exemple, dans les *Cahiers du Théâtre National de Belgique*, 4^e trimestre 2000, p. 1.

de Pierre Bourdieu suffiraient à en témoigner. Pour rendre compte de cela, la critique superpose et entremêle les concepts de manière aléatoire, parlant de théâtre populaire, de théâtre militant, de théâtre réaliste ou de théâtre citoyen. Un tel amalgame finit par générer une sorte de lieu obscur où se dissout toute efficace liée à ces notions. Or, force est de constater que l'expression « théâtre politique » apparaît peu, comme si une certaine méfiance à l'égard du politique s'étendait à l'art et rendait suspecte toute articulation des deux entités.

Il est dès lors permis de se demander ce qui se joue dans le rapprochement du théâtre et de l'espace social. Plus précisément, à l'occasion de ce « retour du réel », nous avons voulu porter notre attention sur la notion de théâtre politique. Peu présent dans le discours d'escorte lié au théâtre des années 1990, le théâtre politique avait-il été emporté par la « fin des idéologies » ? Mais d'abord, que recouvrait exactement cette notion qui se présente en fait comme une préconstruction à l'usage relativement incontrôlé ? Comment opérer une distinction parmi ses multiples applications et ses emplois variés pour tenter de lui rendre une efficience objective ?

Le sens commun tend à considérer que là où le théâtre s'indexe sur la cité (*polis*), il s'inscrit peu ou prou dans une optique politique, et lorsque Philippe Ivernel tente, pour le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, de théoriser la notion de théâtre politique, il pose que « tout théâtre s'inscrivant au sein de la collectivité est forcément politique ». Mais, ajoute Ivernel, « cette catégorie d'apparence tranchante n'est jamais pour autant définitivement tranchée : d'abord parce que le politique surgit souvent là où on l'attendait le moins et autrement qu'on ne s'y était employé³ ». Ces limites vagues, ce caractère ambigu, semblent faire de ce type de théâtre un objet labile, englobant à la fois des usages historiques et contemporains, insérés dans la tradition ou occupant une position décentrée. Paradoxalement, en effet, l'élargissement de son champ d'application peut assimiler le théâtre politique à de l'action politique par le théâtre, une pratique davantage inscrite dans le social que dans la sphère artistique. On le voit, loin d'être une entité clairement établie, le concept se dérobe également à une appréhension « neutre ».

Nous l'avons envisagé dans le cadre de la Belgique francophone, non pour y trouver une quelconque spécificité, mais parce que ce

³ Philippe IVERNEL, « Théâtre politique » dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

« champ national » offre un espace expérimental circonscrit, d'une certaine homogénéité, et que son histoire est assez récente. Mais certaines observations tirées de l'exemple belge francophone pourront être reportées sur d'autres corpus et la démarche s'étendre au-delà du champ belge. Tel est en tout cas un des objectifs de cette étude dans laquelle l'élaboration d'une méthodologie a joué un rôle essentiel.

Sauf à verser dans la tautologie en considérant que tout théâtre est politique, le « théâtre politique en Belgique francophone » est donc un objet à construire en synchronie et en diachronie, un double mouvement qui permet d'envisager les problématiques qu'il génère et les variations de son champ d'application. Dans cette optique, trois décennies (les années 1970, 1980, et 1990) nous occuperont surtout, car elles permettent de suivre ce qui se noue ou se dénoue dans les discours et les pratiques d'un même personnel engagé dans le théâtre. Afin de nous prémunir contre l'illusion de la transparence qui ramènerait à du connu un objet en définitive assez peu envisagé, nos sources sont essentiellement écrites, documents et archives, traces datées dont on peut déterminer les conditions de production. Dans le même esprit, les déclarations des créateurs sont tenues pour un aspect de leur positionnement à expliquer. Enfin, parce que nous cherchons à analyser les formes de croisement entre théâtre et politique, il nous semble pertinent de surtout nous attacher à l'écriture dramatique, à l'exception des adaptations et des collages de textes. Un parti-pris qui se justifie et se module chemin faisant. La mise en scène n'est donc pas arbitrairement tenue à l'écart mais, outre qu'elle nécessiterait d'autres outils d'analyse, au long de ce parcours qui s'arrête en 2000, il apparaît nettement que l'articulation du sens repose en grande partie sur le texte dramatique. La relation entre le texte et la mise en scène est donc envisagée dans la mesure où elle constitue un enjeu pour le théâtre politique.

Ni réduction au général (le contexte) ni au particulier (le positionnement de l'artiste), l'analyse s'élabore dans un mouvement constant de l'un à l'autre. Optant pour une traversée des textes, nous cherchons à découvrir les lignes de force et le système de représentation qu'ils construisent. Approcher ce que l'œuvre fait, comment elle agit potentiellement sur le monde, permet de tourner le dos à une saisie essentialiste pour laquelle le théâtre politique se définirait par un projet réaliste ou par un faisceau de thèmes. Encore faut-il savoir sur quoi l'œuvre opère. Si les mécanismes et les structures de la société se sont

aujourd'hui opacifiés, certains auteurs, par leur façon d'élaborer une fiction et par le travail de la forme, tentent pourtant de les mettre au jour. Ils nous donnent ainsi à voir comment peut se présenter la dimension politique au théâtre.

Au final, l'analyse se concentre sur un corpus restreint. À la logique d'un panorama exhaustif, nous avons préféré nous attacher à quelques artistes qui ont travaillé sur une longue période. En effet, les inflexions dans la dramaturgie de Louvet et de Piemme comme dans le travail de Liebens et du Groupov esquissent des réponses diverses à un questionnement déjà présent à l'entame de leur parcours dans le champ théâtral. Tous se sont très tôt interrogés sur le théâtre politique et, en ce sens, ils constituent une base stable pour ancrer l'analyse. À travers eux, nous chercherons en somme les conditions de possibilité d'un théâtre politique pour aujourd'hui.

CHAPITRE 1

Au croisement du théâtre et de la politique

Tout au long de l'histoire du théâtre, nombre d'auteurs et d'oeuvres se sont inscrits en décalage par rapport aux normes artistiques et aux cadres de pensée dominant leur époque. Si de Sophocle à Kleist, d'Aristophane à Hauptmann, la critique des pouvoirs établis est repérable à des degrés divers, nous envisagerons toutefois le théâtre politique comme un objet autonome lié au XX^e siècle.

« Politique, la scène en fait le sera toujours, malgré tous les dénis, mais elle ne le devient au sens radical du terme qu'à partir du moment où elle subordonne tout autre effet à celui-là⁴ », écrit Philippe Ivernel. Bien qu'il fasse glisser la définition du théâtre politique vers un « sens radical » qui s'ajuste essentiellement au théâtre d'intervention, la comparaison des multiples démarches envisagées par Philippe Ivernel permet de considérer comme politique un théâtre qui ne se voue pas, ou pas exclusivement, à la recherche esthétique, mais englobe des préoccupations d'ordre social ou politique. Dans la mesure où de telles préoccupations ne caractérisent pas en propre le théâtre politique, il convient d'ajouter que, enraciné dans la question sociale, le théâtre politique s'apparente à un théâtre engagé, au sens où l'on parle de littérature engagée.

Parce qu'il présuppose un lien physique entre la scène et la salle, une présence simultanée de l'acteur et du spectateur, le théâtre a souvent été perçu comme un média adéquat pour diffuser des messages et des valeurs à travers l'ensemble de la société. Cette dimension médiatique ne suffit pourtant pas à postuler son engagement qui implique en outre une

⁴ Philippe IVERNEL, « Théâtre politique », dans Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991.

position spécifique de l'artiste par rapport au monde social. À l'égard d'un public, le créateur engagé se veut porteur d'une mission éthique qu'il accomplit par son art, mission d'éclairer, de révéler ce qui, dans les rapports de l'homme à la réalité sociale et politique, reste occulté. Dans *Littérature et engagement*, Benoît Denis montre bien les termes et les modalités du contrat moral que l'écrivain passe alors avec la cité. Mais il précise aussi que « la littérature engagée n'est pas d'abord politique : elle ne l'est qu'en vertu d'une nécessité secondaire, qui veut que les questions morales ou éthiques, posées concrètement ou collectivement, débouchent presque inévitablement sur des considérations politiques » (Denis 2000 : 34). En ce sens, le « théâtre engagé » paraît excéder ou englober la notion de « théâtre politique ».

Le théâtre populaire

Au fondement du fait dramatique, la concomitance de l'acte créateur et du public incite aussi régulièrement à engager le théâtre dans l'espace social. On trouve en France, tout au long du XX^e siècle, l'idée que le théâtre permettrait d'atteindre un idéal d'union et de réunion, et, de Maurice Pottecher à Jean Vilar, c'est l'utopie d'un théâtre populaire qui se décline de manière assez semblable malgré des contextes sociopolitiques différents. Au Théâtre du Peuple qu'il crée en 1895 à Bussang, Maurice Pottecher met surtout en scène ses propres pièces, dans lesquelles il fait appel aux farces, aux contes et aux légendes. Profondément ancré dans son cadre naturel, le Théâtre du Peuple peut accueillir plusieurs milliers de spectateurs et fait participer la population de Bussang à la réalisation du spectacle. Mais cette forte interaction du théâtre et du terrain social où il s'enracine, traduit en définitive le dessein d'abolir la frontière entre la scène et la salle.

Dans la filiation de Pottecher, Romain Rolland dédie au créateur du Théâtre de Bussang son ouvrage théorique *Le Théâtre du peuple*⁵. Édité pour la première fois en 1903, ce livre entend défendre la cause du théâtre populaire dans une perspective militante et revendique un « caractère de combat ». Toutefois, la préface de la deuxième édition, datée de 1913, révèle le cheminement d'une pensée quelque peu revenue

⁵ Romain ROLLAND, *Le Théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Albin Michel, 1913. Les citations suivantes seront simplement suivies du numéro de page.

de ses premiers élans : « l'expérience, écrit Rolland, nous a contraints à voir qu'un art du peuple ne fleurit pas aisément d'une vieille terre, dont le peuple s'est laissé peu à peu conquérir par les classes bourgeoises » (p. 8). L'auteur en arrive à exprimer une conception patriotique de l'idée de peuple et fait du théâtre du peuple l'instrument de renouvellement d'une société vieillie. Il met également au jour un clivage récurrent entre deux conceptions du théâtre populaire : « les uns veulent donner au peuple le théâtre tel qu'il est, le théâtre quel qu'il soit. Les autres veulent faire sortir de cette force nouvelle, le peuple, un théâtre nouveau » (p. 3). Rolland réfute la première position en dénonçant les limites et les effets pervers de toute volonté d'amener le répertoire classique au « peuple »⁶. Il se montre plutôt partisan d'un art dramatique nouveau dans les perspectives ouvertes par Rousseau, Diderot et le « théâtre éducateur de la nation » des révolutionnaires. Mais lorsqu'il passe en revue les diverses tentatives françaises de fonder un théâtre populaire, il se heurte encore à la difficulté de circonscrire le public populaire. « Il y a, écrit-il, deux peuples à Paris : celui qui, sorti de la misère, est aussitôt attiré, absorbé par la bourgeoisie ; et celui qui, vaincu, abandonné par ses frères plus heureux, gît au fond de sa misère » (p. 106). Selon Rolland, l'idéal du théâtre populaire consiste à réunifier ces deux fractions du peuple. À cette fin, il édicte les règles dramaturgiques et matérielles d'un théâtre qui soit, avant tout, un délassement. Il lui assigne le rôle de stimuler le peuple, de l'inciter à agir, en lui fournissant l'énergie du combat, et de l'éclairer en lui apportant de la moralité, de la joie et de l'intelligence. Mais le discours de Rolland glisse rapidement vers l'idée d'un dépassement du théâtre dans la fête, davantage liée à la vie elle-même : « un peuple heureux et libre a besoin de fêtes, plus que de théâtres ; il sera toujours son plus beau spectacle à lui-même » (p. 154).

Dans les années 1920, d'autres artistes, parmi lesquels Firmin Gémier et Jacques Copeau, chercheront également à élaborer un théâtre populaire. Mais, qu'il s'agisse de rallier les masses, de porter le théâtre dans les endroits reculés ou de le dissoudre dans la fête, ces tentatives infléchissent le théâtre en fonction du public auquel il doit s'adresser : « Je crois, écrit Copeau, que plus le théâtre aura en vue de s'adresser efficacement au grand nombre, de s'inscrire dans sa mémoire, d'influencer sa vie profonde, plus il devra se simplifier, s'épurer, réduire en nombre

⁶ Il faudrait définir le champ d'application du mot « peuple ». C'est là une prénotion qui demande d'être manipulée avec précaution.

ses éléments pour les développer en puissance⁷. » Quant à ce public-peuple, il représente surtout une catégorie mythique, une hypothétique unité, un idéal de communion qui stimule l'élan républicain, mais offre aussi un terrain fécond à toutes les formes de mystique nationaliste.

Héritier de cette tradition, Jean Vilar réalise, après la Seconde Guerre à la tête du Festival d'Avignon puis du Théâtre National Populaire à Chaillot, un modèle qui s'impose en France comme pratique de référence. L'idéal du théâtre populaire selon Vilar doit confondre toutes les classes sociales et abolir les clivages dans la grande réunion de l'art. L'enjeu consiste à faire partager à ce public les « grandes œuvres », un répertoire national – qui, dit-on alors, lui appartient – en montrant les textes dans une optique qui ne soit plus celle de spectateurs bourgeois. L'œuvre, dans son universalité dit le réel voire, comme la fête, *est* le réel. L'important est donc d'y avoir accès et, pour cela, Vilar dépouille ses mises en scène de tout ce qui détournerait du texte. Avec Vilar, c'est en tant que structure de service public, par son fonctionnement et son organisation (diminution du prix des places, horaires de représentation adaptés, association de spectateurs...), que le théâtre s'engage dans le social. Ce positionnement par rapport à la cité témoigne d'une conception du théâtre qui entre en adéquation avec une époque où prédomine le mot d'ordre de la reconstruction nationale.

Pottecher, Gémier, Copeau comme Vilar se sont attachés à la diffusion du théâtre auprès d'un large public, ce qui les conduit parfois à remettre en question les modes de production. Pour eux, le théâtre peut rendre meilleur, plus humain et plus libre. Mais, l'esthétique tend à être subordonnée à cette éthique, dans la mesure où le travail sur l'œuvre est guidé par le souci de la faire circuler plus facilement parmi tous les types de public. Il s'agit donc ici d'une conception engagée du théâtre, plus encore que de théâtre engagé ou, *a fortiori*, de théâtre politique.

Théâtre de participation

Une forme différente d'engagement du théâtre dans l'espace social se développe fortement en lien avec la Révolution soviétique quand, à côté des anciennes institutions, pour la plupart nationalisées par le

⁷ Jacques COPEAU, *Le Théâtre populaire*, Paris, PUF, (« Bibliothèque du peuple »), 1942, p. 45.

pouvoir soviétique, l'URSS voit se multiplier, dans les écoles, les usines et l'armée, des cercles dramatiques amateurs. Ce théâtre ouvrier non-professionnel a pour objectif de susciter la créativité des masses tout en restant au service de la Révolution par la diffusion de l'information et de la propagande. Telles sont les ambitions du *Proletkult* qui travaille à l'essor d'une culture autonome du prolétariat. Pendant les années révolutionnaires, s'affrontent ainsi une tendance avant-gardiste, liée au futurisme et au constructivisme, et la démarche plus strictement propagandiste des troupes d'amateurs qui fleurissent sur les lieux de travail et dans les mouvements de jeunesse. Mais, sous Staline, cette variété fut ramenée à un naturalisme abâtardi et totalement codifié, le dogme du réalisme socialiste sommant l'artiste de refléter la réalité conformément aux intérêts du parti.

Parmi les formes utilisées à des fins militantes, le théâtre d'agitation-propagande semble receler un potentiel de subversion politique et artistique à la fois. L'agit-prop, apparue en 1917, s'étend assez largement au début des années 1920, notamment en Allemagne, et s'éteint vers 1932-1934, à l'avènement du réalisme socialiste⁸. Opérant dans les lieux de vie et de travail, ce théâtre vise un public non préalablement constitué comme tel. Ancré dans l'actualité, il s'élabore dans l'urgence et la proximité, et comporte donc une grande part d'improvisation. En absorbant toutes les techniques disponibles (journal vivant, revues, mini-comédie, cabaret, chœurs parlés, chants, guignol, musiques, montage, variation de registres...), l'agit-prop transgresse la plupart des règles théâtrales établies. Par ailleurs, elle instaure progressivement des relations avec le théâtre professionnel et l'intelligentsia en recourant aux innovations du futurisme, du constructivisme ou de l'expressionnisme. En somme, ce théâtre d'intervention et de participation subvertit les distinctions du théâtre traditionnel entre l'acteur et le spectateur, la salle et la société. Il rompt avec les pratiques de consommation de produits culturels et propose la politisation comme objectif premier. Il montre les réalités sociales « brutes » à l'aide de techniques et de formes dont la nature théâtrale est affichée en scène.

Mais en affirmant clairement le primat de la politique sur l'esthétique, le théâtre d'agit-prop est conduit à s'adapter en permanence aux circonstances sociales et reste voué avant tout à la démonstration, à

⁸ Cf. Philippe IVERNEL, « Introduction générale », *Le Théâtre d'Agit-Prop de 1917 à 1932*, T. 1, Lausanne, La Cité – L'Âge d'Homme, 1977, pp. 9 et suivantes.

la transmission de messages éducatifs ou politiques et à la persuasion. En ce sens, il se profile plutôt comme une « stratégie », ce qui le rend passible d'une instrumentalisation. Relais ou technique au service d'un corpus de mots d'ordre, ce théâtre de propagande s'apparente à une pratique disponible qui peut être activée à tout moment et pour tous types d'objectifs. Et même si l'agit-prop résiste un peu mieux en Allemagne, la place laissée au développement de son autonomie tend à se réduire partout dès la fin des années 1920.

Tout théâtre populaire n'est pas politique

Du théâtre populaire au théâtre militant, à travers ces quelques balises historiques rapidement évoquées, qu'il s'agisse d'inclure le « peuple » dans l'acte théâtral ou de construire le spectacle en fonction d'un public cible spécifique, la prise en compte du social s'effectue à des étapes différentes du processus de production. Mais le théâtre populaire comme le théâtre militant présentent le trait commun d'intégrer un schème inédit dans le champ culturel du XIX^e siècle, celui des masses laborieuses. Ce motif, contigu à celui des foules et du peuple, apparaît à la faveur de la révolution industrielle lorsque certaines couches sociales se transforment en une nouvelle classe, le prolétariat. Cette catégorie transforme radicalement la pensée politique et fait également son entrée dans l'art où elle génère de nouveaux thèmes et de nouvelles formes. Au fondement des conceptions marxistes et socialistes, elle concentre tous les espoirs de changement de la société. Dans cette optique, la notion de peuple se confond avec celle d'ouvrier et le théâtre populaire vise alors un théâtre conçu, soit pour le peuple soit avec le peuple, ou les deux à la fois, en vue d'un progrès social porté par les plus humbles.

Cette superposition des concepts contribue à étendre le champ d'application de l'idée de théâtre politique, mais aussi à rendre celle-ci confuse et équivoque. Une même juxtaposition des concepts s'opère dans les interventions de Jean-Paul Sartre réunies dans le volume *Un théâtre de situation*⁹. Le philosophe, romancier et dramaturge, défend l'adéquation du théâtre politique au théâtre populaire, une équivalence qu'il attribue à Brecht, le seul qui ait compris que « tout théâtre populaire ne pouvait être qu'un théâtre politique » (p. 84). Sartre postule que le théâtre, tout au

⁹ Jean-Paul SARTRE, *Un Théâtre de situation*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1992 (1973). Les citations suivantes seront simplement suivies du numéro de page.

long de son histoire, et si l'on excepte la parenthèse du théâtre bourgeois, constitua majoritairement un moyen de communication vers les masses. L'idéal d'un théâtre populaire ne serait donc réactivé qu'à partir de la dissociation du théâtre et du peuple, à partir d'une rupture où ce dernier ne produit plus de théâtre, soit sous l'ordre bourgeois. Armé de ce postulat, l'auteur édicte un cadre théorique pour l'élaboration d'un théâtre populaire. Outre les thèmes qui doivent être sociaux et correspondre au monde contemporain, le théâtre « qui doit s'adresser aux masses doit leur parler de leurs préoccupations les plus générales, exprimer leurs inquiétudes sous la forme de mythes que chacun puisse comprendre et ressentir profondément » (p. 63). On retrouve, à travers ces lignes, la quête d'un universel populaire articulé au mythe d'un peuple recréé ici sous la forme de « l'unité de tous les spectateurs » (p. 20). L'idéal du théâtre populaire réside donc dans l'unification des différents publics, ceux-ci étant tenus ici pour une masse conscientisée, désormais actrice de l'histoire. En somme, il appartient au théâtre populaire d'éclairer le public-peuple que, par un glissement, Sartre circonscrit au prolétariat.

Fixant ainsi l'artiste dans un rôle centralisateur et une position quasi transcendante, l'approche sartrienne présente des corollaires esthétiques érigés en un véritable système normatif. Critiquant le Théâtre National Populaire de Vilar qui, par le biais des « grandes œuvres » classiques, diffuse l'héritage bourgeois, Sartre préconise de « trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous » (p. 20). Quant à la langue, elle sera constituée des « mots de tout le monde » auxquels il conviendra de donner un rythme afin de les élever à la « dignité du langage théâtral ». À travers de tels prédicats, les questions esthétiques, les problèmes formels soulevés par un théâtre politique se voient subordonnés au message à faire passer. La théorie qu'expose ici Sartre tend à assigner au théâtre des finalités non artistiques. En définitive, chez Sartre, comme dans chacune des conceptions jusqu'ici envisagées, l'art dramatique semble subir une forme de réduction, il est nié dans son autonomie.

Or, précisément, le théâtre, dès la fin du XIX^e siècle, s'est progressivement positionné comme un art autonome et, sans doute, est-ce l'indépendance des formes qui témoigne le mieux de cette affirmation. À mesure, en effet, que s'étiole la norme de l'illusion théâtrale, les codes en vigueur se déstructurent pour invalider toute perception stable du personnage-sujet et de la scène-monde. Mais au début du XX^e siècle, l'essor de la fonction de metteur en scène traduit mieux encore l'élaboration

d'une spécificité. Le metteur en scène ne transpose ni ne reproduit, il n'est pas un médiateur mais un créateur à part entière. Sans doute, la diversification du public, liée à des facteurs socio-économiques, a-t-elle permis que se multiplient des scènes plus expérimentales. Toutefois, il ne s'agit plus de satisfaire le « bon plaisir » du spectateur, mais de l'inviter au débat permanent entre des projets, voire des programmes, artistiques différents où se mettent en jeu les critères de production d'une œuvre. Car c'est désormais sur le plan esthétique que prend corps la lutte pour la légitimité et la reconnaissance. Chaque créateur tente d'imposer « son » théâtre, mais attend surtout la reconnaissance de ceux qui sont aptes à évaluer son apport dans l'histoire de l'esthétique. Le premier destinataire de l'œuvre est alors souvent un pair, critique ou praticien de théâtre qui, par sa sanction ou son adhésion confère ou renforce la légitimité de l'artiste. Une légitimité qui permettra à ce dernier d'imposer peu à peu, non seulement sa production, mais aussi les critères et les valeurs qui la sous-tendent. Cela signifie que les œuvres produites ne peuvent être complètement décodées qu'à la lumière de la structure du champ théâtral et de son histoire. Tel qu'il se dessine à la fin du XIX^e siècle, le théâtre apparaît donc comme un espace qui se clôture et s'autonomise. Pour fonctionner, mais aussi pour se caractériser et se distinguer, il élabore ses propres principes et se rend, de la sorte, irréductible à d'autres critères qu'esthétiques. Dès lors, il convient d'envisager l'espace des possibles d'un théâtre politique en fonction d'un tel contexte.

Un théâtre politique

Dans son ouvrage, *Le Théâtre politique*¹⁰, paru en 1929, Erwin Piscator livre un témoignage sur sa pratique et sur le théâtre de son époque. Il l'assortit de commentaires et de réflexions plus théoriques à travers lesquels il donne sa conception du théâtre politique. Mais, lorsqu'une trentaine d'années plus tard, en 1961, le metteur en scène rédige une postface à l'occasion de l'édition française, il bouscule quelque peu l'évidence d'un concept qui jusque-là semblait relativement circonscrit. Piscator déclare en effet que « l'expression « théâtre didactique » est devenue suspecte, de même que les expressions « théâtre de propagande »

¹⁰ La première parution française de l'ouvrage aux éditions L'Arche date de 1962. Piscator avait alors rédigé une préface que, pour des raisons de délais, l'éditeur n'a ajoutée, en postface, qu'à la réédition de 1972.

et « théâtre de tendance politique » mais elle implique l'emploi conscient et délibéré de moyens intellectuels très précis [...] J'ai appelé jadis ce théâtre, le théâtre politique¹¹ ». Ces nouvelles considérations témoignent de l'imprécision croissante du champ d'application du théâtre politique.

C'est dans la foulée de la Première Guerre mondiale et surtout de la Révolution soviétique, que la question politique est apparue plus ostensiblement dans le champ culturel. La guerre a créé le sentiment d'une absurdité et d'une vanité par rapport auxquelles le communisme se profile comme une réponse possible. Alors que les évolutions techniques et les découvertes scientifiques érodent la position de l'individu en tant que conscience centralisatrice, qu'elles projettent la vitesse et le mouvement mécanique au rang des enjeux fondamentaux de l'avenir, cette doctrine politique fondée sur le collectif paraît s'ajuster assez précisément aux angoisses et aux questionnements générés par les transformations du monde social. Or, ce schème révolutionnaire correspond à un moment de l'histoire du théâtre où celui-ci affirme son autonomie. Avec le temps, cette coïncidence nourrira une certaine confusion et installera une vision parfois brouillée des rapports entre le politique et l'artistique.

L'Allemagne des années 1920 reste à cet égard un exemple emblématique. Le théâtre allemand s'est alors émancipé de diverses tutelles, celle des princes éclairés, de l'Église protestante et même de l'influence étrangère. Vers 1924, la ville-phare du théâtre allemand compte des artistes comme Max Reinhardt ou Léopold Jessner à la tête d'institutions importantes. Si Jessner montait surtout des œuvres du répertoire auxquelles il appliquait l'esthétique expressionniste, Reinhardt place la recherche formelle, le travail très élaboré des lumières, l'apport de la danse et de la musique, mais aussi de techniques comme les scènes tournantes ou les escaliers roulants, au service d'un théâtre qui ne revendique d'autre fonction sociale que de faire rêver.

Sur ce point, les conceptions d'Erwin Piscator se situent tout à l'opposé car le metteur en scène expérimente, dans différents lieux, un théâtre fondé sur ses idéaux politiques. L'essentiel de sa démarche se relie intrinsèquement à l'éducation des masses et à la propagande révolutionnaire. Piscator est alors personnellement engagé dans le monde politique comme membre du mouvement Spartakus de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, puis du Parti Communiste Unifié. Il forge un théâtre au service des objectifs idéologiques du communisme

¹¹ Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962, p. 258.

et contribue ainsi à la diffusion du principe de lutte des classes et à la mobilisation du public cible. Néanmoins, il témoigne d'un souci d'invention de nouveaux modèles dramaturgiques. Bien qu'inféodée à la sphère politique, sa démarche a en effet pris en compte tous les domaines de l'institution théâtrale : l'architecture, l'organisation de la profession, le jeu des comédiens et le fonctionnement du théâtre. En quête d'un « outil » efficace, Piscator est amené à théoriser, avant Brecht, le concept de « théâtre épique ». Ses spectacles narratifs sont découpés en scènes autonomes et mêlent musique, chansons ou marionnettes, car la mission politique commande de préserver une dimension populaire. Mais avec Piscator, cet impératif conduit incontestablement à une rénovation des formes, notamment par l'introduction et l'appropriation de techniques telles que le décor à étages ou par l'usage systématique de films, de documentaires ou de dessins animés. Afin de secouer le spectateur plus sûrement que par le discours, le metteur en scène projette, par exemple, des images de la guerre à une époque où les films de guerre ne sont pas encore à la mode.

Animé de ce souci de frapper les consciences, de secouer les esprits, Piscator conçoit la mise en scène comme un montage de matériaux divers. Selon lui, le pouvoir d'agitation s'enracine dans la capacité du théâtre à devenir, pour le public ciblé, la réalité dans laquelle il se reconnaît. Un pouvoir qui gagne en ampleur quand « la forme artistique atteint à la perfection¹² ». L'inscription de différents médias au cœur de la dramaturgie influe aussi sur le jeu de l'acteur qu'elle contraint à plus de rigueur et libère du recours exclusif à l'effet sentimental. Comme le metteur en scène russe Meyerhold, Piscator tente donc une sorte de synthèse entre l'expérimentation de formes et la dimension populaire nécessaire à la mission révolutionnaire qu'il assigne au théâtre : « l'art, écrit-il, n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique, un instrument de propagande¹³ ». On comprend donc pourquoi, en tant que metteur en scène, Piscator recourt aux œuvres dramatiques comme à un matériau qu'il n'hésite pas à plier aux besoins de sa « mission »¹⁴. Mais, successivement directeur de différents théâtres, Piscator fut aussi amené à réfléchir sur la question du public et sur les liens entre ce qu'il nomme « théâtre prolétarien d'amateurs » et « théâtre révolutionnaire

¹² Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, op. cit., p. 69.

¹³ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴ Comme en témoigne la polémique autour de sa mise en scène de la pièce *Tempête sur Gottland* d'Ehm Welk. Voir Erwin PISCATOR, *Théâtre politique*, op. cit., p. 94.

professionnel ». En ce sens, son œuvre s'est attaquée à la configuration même du champ théâtral. Par l'absence de respect du texte, par le travail collectif, par l'introduction du document brut qui perturbe la relation entre le théâtre et la société, Piscator transgresse les normes et les hiérarchies établies. Mais, en transformant la scène en tribune politique, son travail devint, à plusieurs reprises, une affaire politique, ce qui lui valut un procès et son licenciement de la Volksbühne. En somme, Piscator installe un véritable paradoxe lorsqu'il continue à s'affirmer comme metteur en scène, et que, dans le même temps, il utilise le théâtre comme outil de propagande.

Un divertissement pour l'ère scientifique

Sans conteste, les idées de Piscator influencèrent l'œuvre dramatique et théorique de Brecht avec qui il collabora. Mais le projet brechtien, englobant dramaturgie et mise en scène, théorie sur le monde et théorie sur le théâtre, transcende celui de Piscator. Dès ses premiers écrits, Brecht témoigne d'une conscience très aigüe du jeu institutionnel. Tantôt, il décide de s'y conformer, notamment en s'établissant à Berlin, capitale du théâtre allemand, et en se constituant un réseau d'alliés dans le champ théâtral et éditorial de l'époque. Tantôt, il cherche à le subvertir : bourgeois, il affiche par la bohème, les signes de rupture avec sa classe ; à l'expressionnisme, il oppose la posture anarchiste de son personnage Baal ; il pratique de nombreux emprunts littéraires qui le font accuser de plagiat, tandis qu'il s'entoure de multiples collaborateurs, brisant ainsi le mythe de l'artiste solitaire et inspiré. Ses provocations et son combat contre l'intelligentsia en place génèrent des oppositions violentes, mais consolident aussi, autour de lui, un réseau d'artistes. En s'attaquant à l'orthodoxie théâtrale fondée sur l'idéalisme, c'est une bourgeoisie figée et ses valeurs conservatrices (respectabilité, patriotisme...), que Brecht entend ébranler. Et s'il élit la doctrine marxiste, il ne parle pas au nom du prolétariat. Contrairement à Piscator, Brecht n'inféode pas son théâtre à la sphère politique et ne tient pas son œuvre pour un instrument au service d'une cause.

Partant de l'analyse du théâtre qui lui est contemporain, Brecht démontre que les formes en usage sont totalement obsolètes et ne survivent que par une adaptation forcée. Il entend donc proposer une dramaturgie qui rompe avec un mode de pensée qu'il juge dépassé. Les critiques qu'il donne aux journaux, tout comme sa première pièce, *Baal*,

s'en prennent frontalement aux normes théâtrales en vigueur, inadaptées au moment historique dans lequel elles s'inscrivent, mais surtout inaptes à procurer un divertissement pour cette époque. Que Brecht conserve ici la notion de divertissement peut paraître paradoxal, tant celle-ci s'avère liée à l'ancien théâtre, objet de la critique brechtienne. Or, le dramaturge allemand tient pour fondamentale cette dimension qu'il rattache intrinsèquement à l'esthétique. Mais il nuance sa position. Il établit une hiérarchie dans la qualité des divertissements, le théâtre pouvant offrir une « réjouissance forte », c'est-à-dire riche en médiations, en contradictions et davantage porteuse d'effets. En outre, divertissement et didactisme ne sont pas incompatibles, dans la mesure où le divertissement propre à l'ère scientifique reste à inventer.

Ce dessein va orienter toute l'expérience brechtienne. « Notre vie en commun d'hommes, écrit Brecht, est déterminée dans une mesure toute nouvelle par les sciences »¹⁵. Celles-ci ont permis d'agir sur l'environnement, de le transformer, mais cette manière neuve de considérer la nature ne détermine guère la vie en société et les relations entre les humains. *A fortiori*, les reproductions de la vie en commun des hommes paraissent anachroniques, car elles sont obsolètes ou recourent à des recettes anciennes. Fondé sur l'identification, le théâtre ancien fascine, le principe mimétique ramène l'adulte au monde de l'imaginaire enfantin et annihile son esprit critique. En ne montrant pas « la structure de la société (reproduite sur la scène) comme influençable par la société (dans la salle)¹⁶ », ce théâtre unifie les spectateurs en « une foule intimidée, crédule, « envoûtée »¹⁷ » devant l'image d'un monde éternel. Dès lors, aucune possibilité d'action ne se dégage.

Pour élaborer la nouvelle dramaturgie, Brecht s'appuie sur le marxisme et sur une analyse sociologique de la société. Le matérialisme dialectique constitue à ses yeux un modèle explicatif adapté à l'époque, car il permet de prendre en compte le développement particulier du grand capital (lié notamment aux inventions techniques) ainsi que l'exacerbation des antagonismes sociaux avec l'organisation du prolétariat et la Révolution soviétique. Or, Brecht veut montrer la société comme « transformable ». Sans bannir le sentiment ni les émotions, mais en rendant ceux-ci historiques et non plus intemporels, il substitue

¹⁵ Bertolt BRECHT, *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, 1978, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁷ *Ibidem*, p. 43.

la rationalité à la subjectivité et l'esprit critique à l'empathie, car « le soupçon subsiste que des représentations par trop subjectives de l'univers produisent des effets asociaux¹⁸ ». Contre l'identification, fondée sur la subjectivité, et assimilée, le plus souvent, à l'identification de tous aux intérêts de la seule classe bourgeoise, Brecht peaufine la distanciation, concept de base du théâtre épique, qui consiste à briser les évidences, le sentiment de familiarité, pour créer de l'insolite, de l'étrangeté. Il met ainsi au point, dans son écriture, comme dans son langage scénique, une série de procédés visant à transformer les principes de perception.

En premier lieu, la structuration de la pièce ne se développe plus vers son point d'apothéose, mais présente une juxtaposition de scènes autonomes. L'autre rupture importante concerne le personnage, lieu catalyseur de la mimésis de l'ancien théâtre. Chez Brecht, les individus disparaissent en tant qu'entités psychologiques. Les personnages ne focalisent plus de grands questionnements ; ceux-ci émanent des situations auxquelles répondent les sujets.

Pour forger ce théâtre, que l'auteur qualifia d'abord d'« épique », avant de préférer le terme « dialectique »¹⁹, les codes de la représentation théâtrale sont eux aussi changés. Tout le travail avec les acteurs vise à préserver la coexistence de l'identité du comédien et de celle, en acte, du personnage. Ce faisant, c'est bien un comportement que Brecht présente à la réflexion du spectateur, et non une personne. Face à une conduite montrée comme modifiable, l'identification s'enraye. Mais le dramaturge va plus loin encore et, jugeant que l'identification collective d'un public subjugué ouvre la voie aux idoles, il cherche à diviser les spectateurs. Contre l'harmonie des simulacres de réalité présentés par « l'art bourgeois », il prône le « choc des composantes », la coexistence des antagonismes, tout comportement humain procédant de motivations multiples et contradictoires.

Le théâtre de Brecht emprunte aussi à la dialectique matérialiste le traitement de situations sociales sous la forme de procès évoluant par le jeu de leurs contradictions. Privé d'objet auquel s'identifier, libéré de son rapport mimétique au personnage, le spectateur peut garder un regard critique sur ce qui se déroule en scène. Il prend position et se confronte à la réalité puisque ce qui est représenté, sans copier le réel, renvoie aux processus en action dans la société.

¹⁸ *Ibidem*, p. 113.

¹⁹ Il explique cette évolution dans *Additifs au Petit Organon pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 103.

Mais en instaurant un effet constant d'étrangeté et de distanciation, le dramaturge libère également l'auteur d'un devoir moral envers la collectivité, devoir qui limiterait son projet artistique. On soulignera toutefois ici combien Brecht tend, de manière récurrente, à se placer dans une perspective pédagogique. Mais tout se passe comme s'il ne voulait rien concéder de l'invention artistique. La question du spectateur, bien que très présente dans sa réflexion, n'enferme pas la pratique. Si le souci d'une dimension populaire au théâtre reste présent, il ne conditionne pas la genèse de l'œuvre. À cet égard d'ailleurs, Brecht reconnaît se maintenir dans un cadre bourgeois.

À travers ce rapide examen, on s'aperçoit que la démarche brechtienne, tout en s'inscrivant pleinement dans le champ théâtral, ne cesse de l'ébranler. Non seulement elle est, en soi, une contestation des critères esthétiques dominants (par le recours libre à la citation et aux emprunts, par la transformation des conditions de production du spectacle...), mais, en outre, elle déplace les limites d'un art fermé sur lui-même en chargeant le spectateur d'une fonction active dans le monde social. Brecht entend transformer la société en transformant le spectateur et sa manière d'être au monde, de voir le monde. En somme, sa visée première n'est pas de modifier la société à partir de la sphère politique et au moyen du théâtre, mais la transformation du regard du spectateur pour le rendre actif.

Or, ce faisant, le théâtre de Brecht entérine l'autonomie du champ théâtral et permet de sortir de la problématique du théâtre populaire. Les formes expérimentées sur scène, reconnaissables comme populaires, ne s'épuisent pas, en effet, dans ce seul aspect. Le cinéma, la musique, la radio ne sont pas réduits au rang de moyens, mais fondent une esthétique qui s'inscrit résolument dans son époque. Le cinéma influence la gestuelle des acteurs et la dramaturgie, notamment par les procédés de montage qui permettent de laisser coexister une série de possibilités à la place d'un « enchaînement fatal ». Quant à la langue, Brecht rejette tout succédané de pseudo-langage populaire, quotidien, et revendique une langue personnelle. Enfin, il puise allègrement dans un répertoire de formes – les *songs*, la ballade (« *Moritat* »), les emprunts au théâtre de foire, au cirque, au music-hall... – directement décodées comme populaires. Mais en les signalant comme constructions ou comme usages, il fait de ces formes des *signes* d'une esthétique populaire. En quoi elles rompent avec le caractère naturel, spontané, communément

attribué au populaire. *Ipsa facto*, cet écart brise la communion unanime d'un public dans la fête.

La démarche brechtienne invite donc à conclure que l'enjeu n'est pas d'être populaire au détriment de l'exigence artistique, mais de se connecter sur tout ce qui fonde les représentations collectives et de le distancier pour permettre l'exercice de l'esprit critique. Le « modèle » que dessine l'expérience brechtienne réfute donc l'essentialisme d'un art populaire défini *a priori*. Celui-ci, en effet, qu'il emprunte la voie de la communion dans la fête ou celle du militantisme, ou qu'il façonne un art pour tous, vecteur d'émancipation, apparaît d'emblée codifié et repose sur des prénotions, telles que le peuple ou la société.

Or, visant à faire du petit « cercle des connaisseurs », un « grand cercle des connaisseurs », la dramaturgie brechtienne accomplit une double rupture. Non seulement l'art n'est plus un donné, fondé sur des principes préétablis, mais il ne constitue pas davantage un facteur direct d'émancipation. Dans ce « modèle », le théâtre, en tant que construction et processus, se transforme grâce à un nouveau public, en même temps qu'il transforme ce dernier. Le spectateur, agi et agissant, s'engage notamment par un acte de connaissance. Surtout, si l'œuvre de Brecht s'élabore en fonction d'un objectif prédéfini dans le champ politique, le dramaturge ne conteste pas l'autonomie de l'art théâtral au nom du politique. Mais il produit, dans l'espace social même, une forme d'hétérodoxie. C'est pourquoi l'auteur fut l'objet de répressions tant de la part des Nazis, qui lui supprimèrent sa nationalité allemande et organisèrent un autodafé de ses pièces, que du roi du Danemark, qui interdit en 1936 *Les Sept Péchés capitaux des petits bourgeois*. Par ailleurs, si Brecht resta longtemps méconnu en URSS et fut fustigé par certains représentants du Parti communiste, il rencontra aussi des difficultés à émerger aux USA et fut convoqué devant la commission sur les activités anti-américaines en 1947. Ces divers effets de l'œuvre, conjoints au succès international de l'auteur, montrent que l'expérience brechtienne trace les contours d'un théâtre politique comme projet artistique spécifique.

Le théâtre politique comme paradigme

Du projet brechtien, il se dégage donc un certain nombre de repères permettant de circonscrire le théâtre politique en une approche plus méthodique. La relation que ce type de théâtre entretient avec son

présent s'impose d'emblée comme un fondement majeur. S'il s'inscrit parfois dans l'actualité de son époque, ce théâtre reste lisible et efficient dans un contexte différent. Il peut donc prétendre à un effet immédiat, contemporain, mais il s'éloigne tout autant de la chronique de l'instant que de l'universalisation. Parce qu'il n'est pas requis par l'exigence d'une réponse à délivrer au public, il échappe à un compromis permanent entre l'urgence de l'actualité et la visée de durer. S'il saisit la réalité dans une perspective historique, ce n'est pas à la manière du théâtre historique pour la restituer, la décrire, en retracer et en limiter les contours, souvent à travers une figure héroïque.

Au contraire, le théâtre politique entre en procès consubstantiellement avec la réalité dans laquelle il s'inscrit. Il conjugue les approches synchronique et diachronique pour travailler à la mise en question des structures sociales, de leur permanence et de leur cohérence interne. C'est par ce biais qui inclut des pratiques de dévoilement – signes de la non adéquation de l'œuvre à un ensemble de valeurs dominant le monde social et politique – qu'il faut envisager la manière dont le théâtre politique appréhende la réalité sociale. Certes, ce théâtre pose un constat critique, mais il produit surtout de l'hétérodoxie à partir de ce qu'il observe. Tel que l'accomplit le modèle brechtien, il présente, en outre, le potentiel d'une alternative. Ici, l'utopie communiste, cadre préconstruit, constitue une donnée extérieure et préalable à l'élaboration de la nouvelle esthétique. Nonobstant, parce qu'il cherche à révolutionner le théâtre en tant qu'art et non à le façonner comme instrument politique, le projet brechtien revendique, dans son élaboration même, l'autonomie du champ théâtral.

Dès lors, sans poser une homologie des deux champs ni des prises de positions qui s'y opèrent, nous pouvons établir que l'enjeu du théâtre politique est d'inventer, pour le champ théâtral, un équivalent du modèle efficient dans le champ politique décrit par Pierre Bourdieu comme « un jeu dans lequel l'enjeu est l'imposition légitime des principes de vision et de division du monde social²⁰ ». En somme, il s'agirait d'inventer, dans le champ théâtral, les possibilités de répondre à la question que Pierre Bourdieu formule en direction des chercheurs et des intellectuels :

²⁰ Pierre BOURDIEU, *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 67.

« comment donner de la force aux idées sans entrer dans le champ et dans le jeu politique²¹ » ?

Car s'il est acquis que diverses formes de connexion entre le théâtre et la politique sont intervenues tout au long de l'histoire du théâtre, la démarche subversive doit être étudiée en relation avec les caractéristiques et la disposition des éléments de la triade théâtre/public/instances de pouvoir à chaque moment historique. Pour le XX^e siècle, le théâtre politique se définit alors en lien avec l'autonomie du champ théâtral, au moment, finalement, où l'artistique et le politique se sont constitué des espaces spécifiques.

Cette façon d'envisager le théâtre politique permet de s'émanciper d'une logique où, à un modèle politique, on cherche à faire correspondre un modèle esthétique. En ne s'accomplissant jamais totalement, en se maintenant en suspens, le théâtre de Brecht force à bouger, à se positionner. De cet exemple, nous pouvons induire que le théâtre politique n'a pas pour objet de promouvoir un système à la place d'un autre, mais qu'il s'emploie à *créer constamment les possibilités* d'une alternative. Ajoutons que rapporter le théâtre politique à la seule logique du champ théâtral, à ses enjeux de concurrence et de stratégie pour l'émergence et la reconnaissance artistique, ferait manquer la spécificité de l'œuvre politique. La théorie de la lutte pour le capital symbolique établie par Bourdieu pour expliquer à la fois la dynamique et la statique du champ postulerait, en effet, que tout artiste reconnu ou consacré tendrait au conservatisme.

Or, dans le cadre d'un art théâtral autonome, qui édicte ses propres règles de fonctionnement et institue ses critères de légitimité, le théâtre politique intervient comme une rupture. Il déplace la clôture entre le champ théâtral et le monde social car il interagit dans l'un et l'autre, mais sans dissoudre la sphère théâtrale dans le social et même sans dissoudre le social dans le théâtral, comme thématique, par exemple. À l'inverse du théâtre militant, voire du théâtre engagé, le théâtre politique ne se met pas « au service de » : il se constitue tout à la fois, dans un même mouvement, artistiquement ET politiquement. Il synthétise ainsi la

²¹ Pierre Bourdieu pose le problème concernant des intellectuels et des chercheurs qui ont un peu plus que la moyenne accès à des vérités sur le monde social. Ils voudraient parfois entrer dans le champ politique qui est un jeu d'idées-forces. Mais comment donner de la force aux idées sans entrer dans le champ et dans le jeu politique ? dans *Propos sur le champ politique*, op. cit., p. 68.

bipolarité induite par les deux termes « théâtre »/« politique » et brouille les repères traditionnels du champ.

Mais, pour advenir, il lui faut précisément résister aux lois par lesquelles sont récupérés et assimilés les éléments hétérodoxes, et se repositionner sans cesse comme rupture. Aussi, le théâtre politique trouve-t-il son jeu et son enjeu dans une reconstruction permanente de ses modalités d'existence. Comme objet d'analyse, il ne forme donc pas, à proprement parler, une catégorie et se dérobe tout autant à son établissement comme archétype, qui présuppose un invariant. Ni système, ni catégorie, ni archétype, le théâtre politique échappe aux repères stables de l'herméneutique. De ce fait, on l'appréhendera plutôt comme un paradigme, qui se fonde sur des vecteurs de relations et de transformations. Loin d'être définie *a priori*, sa signification émerge à travers des exemples, dans lesquels il s'accomplit momentanément.

CHAPITRE 2

Genèse d'un théâtre politique

En Belgique, la constitution d'un champ théâtral ne date que des années 1950. Si, auparavant, la question de la spécificité d'un théâtre belge se pose de manière aléatoire, en lien notamment avec une politique de renforcement du sentiment national, ce n'est qu'après la Seconde Guerre que l'intervention des pouvoirs publics détermine le processus d'autonomisation du théâtre. Jusque-là conçu comme une activité commerciale ou intégré à la sphère des lettres, le théâtre belge se voit, à la Libération, progressivement relever du subside public comme secteur d'activité spécifique. Certes, l'émergence d'un théâtre d'art se revendiquant des seuls critères esthétiques précède l'intervention structurante des pouvoirs publics, avec des expériences comme le Théâtre du Marais ou le Rataillon, mais aussi avec Maeterlinck, Ghelderode, Crommelynck...²² Mais l'État se manifeste de façon massive avec la création, en 1945, du Théâtre National de Belgique.

Précédée par un développement de la subvention dans les années 1930, en soutien à un théâtre victime de la crise économique et de la concurrence du cinéma, la création du Théâtre National de Belgique est aussi le produit des années d'Occupation. C'est, en effet, le pouvoir nazi qui, en fermant la Belgique aux troupes parisiennes, oblige le théâtre belge à s'organiser selon ses propres ressources. Par ailleurs, l'intervention de l'État en matière culturelle dans l'après-guerre vient aussi relayer l'expansion du principe d'éducation populaire, axé sur l'utilisation « rationnelle » et « morale » des loisirs du travailleur. Or, à la Libération, ce schème politique, qui s'est infléchi vers la prise en compte des individus au détriment des groupes sociaux, rencontre aussi l'impératif de reconstruction nationale. Alors que le parti socialiste

²² Cf. Paul ARON, *La Mémoire en jeu*.

a abandonné son étiquette prolétarienne et est devenu un parti de gouvernement, la création d'un théâtre national peut certes contribuer à élever le niveau culturel de la population, mais surtout participer à la cohésion nationale malmenée par la guerre et par le mouvement flamand. Dès 1945, les pouvoirs publics élaborent donc, pour le théâtre, un cadre juridique et institutionnel où figure en bonne place le projet d'un théâtre national. Les missions du TNB lui assignent de toucher toute la population, à la fois géographiquement et socialement, et d'encourager l'écriture dramatique belge. La direction en est confiée aux Comédiens Routiers belges qui avaient pratiqué un théâtre itinérant sous la conduite de Jacques et Maurice Huisman. Les montants de la subvention témoignent de l'importance que les pouvoirs publics accordent au TNB qui répond à l'attente de l'État en s'organisant autour de quatre objectifs : « l'abaissement du prix des places, l'extension des tournées en province, la spécialisation du répertoire, la propagande dans les classes sociales les moins favorisées²³ ». Les critères sur lesquels s'établit le TNB s'ajustent donc totalement aux principes de l'éducation populaire présentée comme la voie d'un nouvel humanisme. En réponse au postulat de l'inadaptation de l'homme à son milieu ambiant et de son aliénation par l'effet d'atomisations et d'embrigadements multiples, l'éducation populaire exalte l'union (l'harmonie) et la totalité (l'unité du peuple-public).

Dès lors, si, dans les années 1950, le théâtre de Belgique francophone acquiert une autonomie par rapport au monde économique, en revanche, le lien qu'il noue avec le champ politique prend une forme inédite jusqu'alors puisque le pouvoir politique assume désormais seul le financement selon les critères qu'il a lui-même élaborés. En 1952, sous le Ministre de l'Instruction publique social-chrétien Pierre Harmel, un arrêté royal organise la subvention des théâtres en définissant la notion de théâtre agréé. Cet Arrêté instaure également un Conseil National de l'Art Dramatique pour « éclairer le ministre de l'Instruction publique ». Toutefois, les modalités pour l'attribution des subsides – la durée (3 ou 6 ans), le nombre de représentations minimum etc. – restent définies par le pouvoir politique qui catégorise le monde théâtral en lui conférant des missions spécifiques. Ainsi, à côté des 58 % du budget global attribués au Théâtre National chargé de « diffuser le goût du bon théâtre dans

²³ Jacques HUISMAN, « Le Théâtre National de Belgique », dans *Le Théâtre dans le monde*, Paris, Olivier Perrin, 3^e trimestre 1952, Volume II – n° 2, p. 33.

toutes les couches sociales du pays et, plus particulièrement, dans les milieux et les régions peu favorisés à cet égard », 20 % des crédits sont alloués à un « théâtre littéraire » dont la mission consiste à « diffuser auprès d'un public moins populaire et mieux préparé, le goût du théâtre classique et littéraire », 15 % sont attribués à un « théâtre nouveau » qui doit « contribuer à l'expression des courants les plus récents de l'art dramatique contemporain », 6 % vont à l'encouragement au théâtre belge (cf. Jaumain 1981 : 12).

À partir de 1957, de nouveaux critères, moins normatifs, effacent l'obligation de missions artistiques. Seules sont maintenues les missions qui touchent, entre autres, au nombre de représentations et au volume de spectateurs. Toutefois, la notion de « spectacle de qualité » est conservée. Elle est laissée à l'appréciation d'un Conseil National de l'Art Dramatique. Ce comité d'experts nommés pour six ans détermine notamment quels spectacles de la saison écoulée entreront dans le calcul des subventions des théâtres. Les théâtres qui ne rentrent pas dans le cadre de la subvention publique sont menacés, puisqu'une compagnie doit avoir fonctionné trois ans avec des « spectacles de qualité » avant de pouvoir prétendre à l'agrégation. Par ailleurs, un crédit spécifique est attribué aux théâtres agréés « particulièrement méritants²⁴ ».

Mais, s'autonomisant par rapport aux impératifs commerciaux, le théâtre de Belgique francophone, non seulement retraduit les normes fixées par l'État dans une esthétique, mais en outre, exerce à son tour, une action idéologique en imposant des cadres de perception et des valeurs. L'après-guerre est, en effet, dominée par un humanisme universaliste à l'œuvre, avec des inflexions spécifiques, dans l'écriture des auteurs néoclassiques, dans les déclarations et la programmation de Jacques Huisman, comme dans le projet d'émancipation morale de l'homme défini par le champ politique. Et si Georges Sion, Herman Closson, Charles Bertin ou Jean Mogin cultivent le mythe d'un « théâtre pur » consacré à l'exploration psychologique et à l'héritage culturel, ils occupent aussi des positions qui leur permettent de participer à l'établissement et à la pérennité d'une véritable orthodoxie théâtrale. Leur théâtre intemporel imprégné d'idéalisme et appuyé sur un « humanisme de la grandeur » relève d'un modèle éthique, par principe éloigné de toute forme de contradiction. Or, au même moment, la politique culturelle,

²⁴ Jaumain, 1981.

relayée par le TNB, ne tient-elle pas le « grand » théâtre comme vecteur de l'émancipation démocratique ? L'orthodoxie des années 1950 se constitue donc sur le schème d'un « grand art pour tous », abstraction faite des conditions sociales et culturelles à la base de la production et de la lecture d'une œuvre.

En somme, le théâtre va former sans qu'il soit jugé nécessaire de former au théâtre. Manière d'ignorer qu'un projet artistique est toujours situé dans une histoire culturelle par rapport à laquelle il se positionne. Une pièce de théâtre et sa représentation se construisent inévitablement en référence à l'ensemble du répertoire et aux pratiques de mise en scène. Dès lors, chez le récepteur, la maîtrise des codes accroît la jouissance, la compréhension et le degré d'assimilation d'une œuvre. Surtout, si l'acquisition de compétences culturelles procure un apport qualitatif au public, elle contribue à le libérer du pouvoir exercé par tout lecteur « autorisé » – le metteur en scène ou le critique –, et de celui, plus insidieux, qu'exerce l'institution à travers l'imposition de normes esthétiques.

A contrario, l'orthodoxie théâtrale de l'époque repose sur une conception universaliste de la pensée rationnelle. Dans cette optique, il suffit d'« alimenter » le spectateur en œuvres de « haute valeur » pour le rendre lui-même « bon ». Ce parti-pris humaniste-universaliste traduit en définitive une conception de la citoyenneté selon laquelle il faut « fournir » l'opinion plutôt que s'attacher aux conditions de sa formation. Comment ne pas établir ici un parallélisme avec le mot d'ordre de l'émancipation économique (le bien-être matériel) qui motive les forces progressistes dans les années d'après-guerre ?

Ainsi se forme dans les années 1950, une institution théâtrale fondée sur les positions et les trajectoires d'agents (Herman Closson, Claude Étienne, Jacques Huisman...), sur les instances de légitimation spécifiques (commission d'avis), mais qui apparaît aussi comme un lieu de subordination et de domination idéologique²⁵. Cette dernière caractéristique s'avère fondamentale pour l'espace des possibles d'un théâtre politique. À chaque moment de son histoire, en effet, non seulement, l'institution retraduit du pouvoir extérieur, mais elle produit aussi du pouvoir spécifique en diffusant des schèmes de perceptions et d'évaluation. Une action puissante qui transparaît, par exemple, dans les propos de Jacques Huisman :

²⁵ Cf. Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature*.

Pour atteindre le grand public populaire il faut des œuvres fortes et simples, directes dans l'émotion comme dans le comique, avec une action rebondissante, libre de subtilités psychologiques excessives ; sans tomber pour autant dans le mélodrame ou la pantalonnade. Cela conduit non seulement à préférer « Le Bourgeois Gentilhomme » au « Misanthrope », Shakespeare à Racine, mais aussi à refuser « Les Deux Orphelines » – genre d'œuvres dont le public simple reste friand – pour s'attacher plutôt à « Ruy Blas ». Quant au répertoire contemporain, entre le théâtre à prétentions artistiques, volontiers coupeur de cheveux en quatre, et le théâtre dit « commercial » le choix se restreint souvent à peu de choses²⁶.

Au final, les motifs de l'unité et de l'harmonie rencontrent le processus d'unification afférent à la logique d'État : subventionné, le théâtre se doit de rassembler, dans le partage (d'émotions), « une foule anonyme et sans liens directs ». Dès lors, le but de donner à chacun l'accès au « grand et beau théâtre » s'avère incompatible avec toutes les formes artistiques dont l'action dissolvante porterait sur la norme institutionnelle ou, hérésie plus forte encore, sur le monde social voire sur la sphère politique. Est donc exclu du cadre tout théâtre d'avant-garde, tout art qui heurte, divise, secoue, dissonne. L'objectif d'union et d'harmonie consacre en fait une esthétique où les formes de rupture s'estompent dans un mythe universaliste de nature à transcender les clivages.

Une dynamique centrifuge

Alors qu'il était massivement intervenu dans le modelage de l'institution, le pouvoir politique paraît, dans les années 1960, davantage suivre ou entériner la diversification du paysage théâtral. On constate en effet, à ce moment, une augmentation de l'activité à laquelle contribuent l'allongement du temps libre et la démocratisation des loisirs. Dans la foulée de l'Exposition Universelle de 1958, la Belgique accueille davantage de spectacles de la scène internationale. Si on peut y voir les pièces de Vilar, le public découvre aussi le travail des Tchèques Krejča (pour la mise en scène) ou Svoboda (pour la scénographie). C'est à cette époque que Maurice Béjart fonde le Ballet du XX^e siècle au Théâtre Royal de La Monnaie dont Maurice Huisman vient de prendre la direction.

²⁶ Jacques HUISMAN, « Le Théâtre National de Belgique », *art. cit.*, pp. 33 et 34.

Parallèlement, en 1958, se crée à Liège un Festival du Jeune Théâtre dont le but explicite est de présenter le théâtre contemporain surtout de Belgique et de France. Les premières éditions restent marquées par le répertoire (Claudel, Marivaux, Molière, Shakespeare, Racine...), mais on y croise aussi des audaces plus contemporaines (Arrabal, Beckett, Ionesco, Duras...) et surtout quelques futurs noms de la mise en scène (Planchon ou Lavelli, par exemple). Sous l'égide de Robert Maréchal, la présentation de formes nouvelles se précisera en faveur du modernisme à la fin des années 1960. Dans le même esprit d'amener sur la scène belge les nouveautés internationales, Jo Dekmine fonde, en 1963, le Théâtre 140. Il y proposera les principaux spectacles de l'avant-garde encore peu connus alors.

L'institution se transforme aussi par la création de deux écoles artistiques, l'Institut des Arts de Diffusion et l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle, qui prennent place à côté des trois Conservatoires (Bruxelles, Liège et Mons). La réflexion sur l'enseignement artistique a rebondi en lien avec le développement de l'audiovisuel, car dès les débuts de la télévision en Belgique (INR), en 1954, ce sont les artistes du spectacle qui prennent en charge l'animation et la réalisation des programmes. Viennent alors les belles heures des dramatiques télévisuelles et des captations de spectacles. Mais ajoutée aux innovations internationales qui pointaient le retard de la formation dans les Conservatoires (en matière de mise en scène, par exemple), la création télévisuelle appelait une rénovation de l'enseignement dans le sens d'une plus grande interdisciplinarité. À quoi répondent les deux instituts créés au début des années 1960.

Dans le même temps, la décentralisation des spectacles sur l'ensemble du territoire, qui reste un mot d'ordre de la politique culturelle, se double de l'émergence de compagnies telles le Théâtre de l'Alliance ou le Centre Dramatique de Wallonie. Créé en 1960 par Paul Anrieu, le Centre Dramatique de Wallonie s'établit à Namur et diffuse ses spectacles dans différentes localités de Wallonie. Il défend un théâtre populaire, ce qui signifie, en l'occurrence, non pas simplement diffuser des spectacles en province, mais pratiquer une animation régionale par le biais d'un rapprochement avec la population. Le Théâtre de l'Alliance, fondé la même année par Maurice Sévenant, garde son siège à Bruxelles mais entreprend lui aussi un travail d'animation en Wallonie. En s'implantant dans la province quelque peu délaissée par le Théâtre National

désormais installé au Centre Rogier, ces compagnies infléchissent la politique de décentralisation. En plus de réclamer un meilleur ancrage parmi la population, elles revendiquent surtout une pratique fondée sur l'animation qui s'accorde peu aux critères d'attribution des subsides essentiellement liés à la création et à la diffusion.

Par leur activité en Wallonie, alors que l'essentiel de la création théâtrale est concentré à Bruxelles, ces structures font écho aux mouvements qui érodent de plus en plus franchement l'ancienne configuration de l'État. Dans l'immédiat après-guerre, la « Question royale » avait déjà remis en lumière le clivage entre Wallons et Flamands qui s'enracine dans une culture et une histoire sociale différentes. Peu à peu, la prééminence économique de la Flandre redessine le champ politique. Tous les partis affichent des tendances pro et anti-fédéralistes, exacerbées par les bouleversements des équilibres économiques antérieurs. Vers 1960, la crise charbonnière, qui frappe surtout la Wallonie, révèle avec force le vieillissement des infrastructures. Relativement préservées par la guerre, celles-ci ne se sont pas reconverties et restent liées au charbon et à l'acier. La Flandre, quant à elle, exploite de nouveaux secteurs créateurs d'emplois. De plus, la législation anti-trusts aux États-Unis incite les grands groupes à s'installer hors des USA et la Belgique, occupant une place centrale au sein du Marché Commun, accueille des filiales de groupes étrangers qui s'installent en Flandre pour bénéficier de l'accès à la mer (cf. Mabille 1997).

Si, dans ce contexte, l'implantation de différentes compagnies théâtrales en province se lit comme une revendication d'existence en dehors de Bruxelles, les « marchés provinciaux » ne tardent pas à devenir un nouvel enjeu de la concurrence entre les théâtres. La sphère politique tente alors d'élaborer un cadre juridique qui colle à la réalité de ce qui se profile. En 1964, il y eut plusieurs modifications ou ajouts à l'Arrêté Royal de 1957 qui, lui, modifiait déjà les modalités de la subvention en introduisant des critères tels que la régularité et l'ancienneté de l'activité et en renforçant le rôle du Conseil National d'Art Dramatique. En 1966, fut publié un plan intitulé « Une politique culturelle pour l'an 2000 » sous le ministre social-chrétien Paul de Stexhe, plan qui tentait de concilier les mouvements de démocratisation et de décentralisation culturelles. En 1968, le ministre social-chrétien Pierre Wigny propose « Le plan quinquennal de politique culturelle » qui prévoit l'implantation de Maisons de la Culture et de Centres Culturels. À coup de plans, d'amendements, d'ajouts, le statut des théâtres et les critères d'octroi

des subsides sont donc revus et corrigés. Michel Jaumain montre bien cependant la complexité et la fragilité croissantes de la catégorisation et de la structuration que le pouvoir politique tente d'appliquer aux théâtres (Jaumain 1981 : 35-39). Dans l'ensemble, les modifications visent à inclure les compagnies travaillant en province, mais, élaborés au coup par coup, ces aménagements ne sont guère adaptés à l'activité réelle des théâtres. Ceux-ci ont, en effet, à répondre aussi à un accroissement des charges sociales, notamment en raison de l'amélioration des rémunérations des comédiens.

Le redéploiement de l'activité théâtrale en Wallonie se fait au moment où la question régionale affecte jusqu'aux structures mêmes du champ politique et aboutit à la scission ou à l'apparition de partis et à des séparations au sein de ministères, notamment celui de l'Éducation Nationale et de la Culture. Mais la revendication wallonne s'exprimera davantage encore lors de la Grève générale de l'hiver 1960-1961 contre les mesures d'austérité décidées par la coalition sociale-chrétienne et libérale du gouvernement de Gaston Eyskens. À l'exigence de retrait de la « Loi unique », le syndicat socialiste (FGTB), à l'instigation du leader wallon André Renard, ajoute, en effet, la nécessité de réformes structurelles qui permettraient à la Wallonie de retrouver la prospérité.

Le combat et l'écriture

C'est après l'échec de cette grève que Jean Louvet, professeur de français et militant socialiste, fonde, à La Louvière, le Théâtre Prolétarien avec un groupe d'intellectuels, de syndicalistes et d'ouvriers ayant participé à la mobilisation. S'il connaît à l'époque l'ouvrage de Piscator, *Le Théâtre politique*, il ignore l'œuvre de Brecht et c'est à l'occasion du quarantième anniversaire du « Fusil brisé²⁷ », le 15 octobre 1961, que de jeunes Allemands évoquent le théâtre de Brecht. Le Théâtre Prolétarien décide alors de monter *Les Fusils de la Mère Carrar*, pièce inspirée par le putsch des phalangistes en Espagne et le soutien que leur apporte Hitler, marquant le début de la guerre d'Espagne. Le projet est abandonné et Louvet écrira lui-même une pièce, *Le Train du bon Dieu*, autour de la

²⁷ En 1921, à Morlanwez, une semaine syndicale fut organisée à laquelle participait un syndicaliste allemand. La présence de l'ennemi d'hier provoqua réactions, manifestations et contre-manifestations. C'est au cours d'une manifestation socialiste à La Louvière qu'un drapeau portant un fusil brisé fut remis à la Jeune Garde Socialiste pour symboliser le refus de la guerre.

grève de 1960-61 et surtout de son échec. La première version de la pièce, jouée par le Théâtre Prolétarien, est écrite d'après une esquisse composée par Louvet des années auparavant suite à une conférence donnée par Jean-Paul Sartre à l'Université Libre de Bruxelles²⁸.

Bien qu'il s'agisse de la première pièce de Louvet, elle ne fut créée dans le circuit théâtral professionnel qu'en 1975. Et, à cette occasion, l'auteur remania le texte joué par le Théâtre Prolétarien en 1962. Cette réécriture²⁹ doit beaucoup au contexte des années 1970 et aux déplacements que le Jeune Théâtre opère dans l'institution théâtrale. C'est pourquoi nous envisagerons plutôt sa portée en regard de ce contexte spécifique. Par contre, *L'An I*, la deuxième pièce de Louvet, retiendra ici notre attention. Alors que Louvet a continué à s'intéresser à Brecht et s'est rendu en 1963 à Berlin-Est où il a rencontré Hélène Weigel, *L'An I* ébauche la recherche d'un théâtre politique inscrit dans l'institution théâtrale.

L'An I se structure autour du personnage d'Édouard, ouvrier tout juste retraité qui entend enfin profiter de la vie. Il se replie sur le petit pavillon qu'il s'est construit et où il abrite « la rose inestimable ». Objet sculpté de ses mains, création personnelle libérée du carcan de la production, cette rose est le jardin secret d'Édouard, une métaphore de sa liberté, oasis et refuge à la fois. En première lecture, la pièce s'inscrit dans une dénonciation de l'aliénation ouvrière telle que la mène la mouvance progressiste de l'époque. L'Europe voit en effet se multiplier les luttes sociales, tandis qu'apparaissent les premiers signes de la crise économique qui sévira dans la décennie 1970. Ce contexte économique constitue la toile de fond de *L'An I*. Les grèves de l'hiver 1960-1961 sont en somme le point de départ de l'œuvre de Louvet, voire même littéralement la matrice de son travail dramaturgique.

A contrario du mythe des « *Golden Sixties* », le début des années 1960 marque plutôt l'amorce du déclin de l'économie wallonne. Les usines commencent à fermer et c'est le chômage, plus que la grève, qui donne son cadre sociologique à la pièce comme le montrent les allusions jalonnant le texte : « Les usines qui ferment, cela attire les corbeaux³⁰ »

²⁸ D'après Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire. Pour un théâtre d'aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL, (« Chaire de Poétique 5 »), 1991, p. 43.

²⁹ Il existe plusieurs versions de cette pièce antérieures à la publication de 1975.

³⁰ *L'An I*, dans Jean LOUVET, *Théâtre I*, Archives et Musée de la Littérature et Éditions Labor, coll. « Archives du futur », 2006, p. 161. Les citations de la pièce seront par la suite simplement suivies du numéro de page renvoyant à cette édition.

ou « Par le pays, les usines s'envolent comme des pétales de fleur » (p. 169). Les deux personnages principaux, Alexandre et Édouard ont tous deux été victimes du chômage. Ancien militant syndical fervent, Alexandre se sent trahi alors qu'Édouard, lui, accède à la retraite : « l'an un de la vie d'Édouard pour Édouard ».

C'est à partir de ces deux positions sociales, l'ouvrier retraité et le syndicaliste licencié, que se construit la pièce. Dans la lignée du théâtre militant, elle démonte, de façon très didactique, les grands mécanismes du capitalisme, le paternalisme du patronat et l'aliénation de l'ouvrier qui a parfaitement intégré sa condition. Toute l'approche orchestre un dévoilement du conflit des classes sociales. Outre le lyrisme dans l'évocation de la classe ouvrière, l'émancipation par la prise de conscience est traitée dans une forme qui n'est pas sans rappeler l'imagerie chrétienne : « Lumière en nous, lumière sur nous » (p. 182). Car si Édouard est conscient de son exploitation à l'usine, il lui reste à comprendre que le repli tout privé sur son pavillon participe encore à son asservissement. Au terme du dévoilement de son aliénation, l'ouvrier se met debout, mais il est aussi arrivé à la fin de sa vie d'homme. Parfois proche de la parabole, *L'An I* s'apparente au théâtre didactique : le personnage d'Alexandre travaille à dessiller les yeux d'Édouard, ce qui aboutit à une prise de conscience libératrice. Le message, tangible, est servi par la dialectique mise en œuvre à travers le dialogue.

Toutefois, Alexandre n'apparaît pas uniquement comme un contrepoint servant à la dialectique. Militant syndical, il présente surtout un questionnement relatif à son engagement. À travers ce personnage, Louvet installe une véritable critique des organisations de défense des travailleurs. Le discours d'Alexandre érode, par petits coups répétés, la mythologie associée au militantisme et déconstruit tout le rituel d'adhésion. Parallèlement, le dramaturge souligne les similitudes entre la position des dirigeants syndicaux et celle des patrons. La puissance du doute qui envahit Alexandre dévoile la trahison des cadres syndicaux, mais c'est bien plutôt le jeu auquel patrons comme syndicalistes font semblant de croire qui se trouve démonté avec ses règles, ses complicités, ses enjeux personnels.... La fonction du militant semble alors se déliter, car le militant est celui qui croit au jeu. Tenant l'intérêt collectif et abstrait pour supérieur à son intérêt personnel, il peut même y dissoudre sa propre identité.

L'échec des grèves de l'hiver 1960-1961 inscrit durablement le schème de la désillusion au cœur du théâtre de Louvet et semble signer

les derniers feux d'un théâtre militant. Si par plusieurs aspects, la pièce s'apparente encore à ce théâtre, *L'An I* montre que Louvet s'en distancie pour passer à l'élaboration d'une critique forgée au sein du texte même.

Traditionnellement, le théâtre militant relayait un syndicat ou un parti en diffusant leurs discours parmi le public. Après 1945, le lien entre la sphère politique et la sphère artistique tend à se distendre mais, en renonçant à l'art militant, les forces progressistes ont contribué à opacifier la problématique que générait la relation de l'art au politique. Elles ont laissé le champ libre à la propagation d'une doxa fondée sur l'absence radicale de lien entre théâtre et politique. Une interprétation de l'autonomie de l'art qui revient vite à couper ce dernier de ses enjeux sociaux puisqu'elle conduit à soutenir que l'art n'interagit pas avec le social et ne fait, tout au plus, que le refléter. Ainsi, l'art, et le théâtre en particulier, peuvent être « naturellement » assimilés à un patrimoine à diffuser vers le plus grand nombre.

Militant syndical et membre du Parti Socialiste Belge (PSB), Jean Louvet rompt avec cette perspective en proposant un théâtre qui se situe tout à la fois dans un rapport critique au champ politique et qui témoigne, dans le même temps, de visées dans l'institution théâtrale. Mais il opte pour un positionnement politique radical tandis que s'opère, suite à la grève, une série de scissions qui reconfigurent la mouvance de gauche. C'est que l'option fédéraliste ne fait pas l'unanimité à la FGTB où elle crée des dissensions particulièrement marquées dans le Hainaut. André Renard fonde alors le Mouvement Populaire Wallon (en mars 1961) qui se veut avant tout un groupe de pression. Soutenu par le journal *La Gauche*³¹ et par certaines sections professionnelles de la FGTB qui s'affilient, le MPW l'est également par certains parlementaires du PSB (comme Fernand Dehousse), tandis que d'autres (comme Léo Collard) le jugent très sévèrement.

Cette seconde tendance l'emporte au sein du PSB et l'opposition s'exacerbe avec les réformes engagées – dans les limites du cadre unitaire – par le gouvernement PSC/PSB issu du scrutin de 1961. Celui-ci, en effet, opère, à divers degrés, une scission linguistique des secteurs de la culture et de l'enseignement, il élabore une nouvelle législation sur l'emploi des langues, qui rencontre certaines revendications flamandes, et fixe la frontière linguistique par des transferts de communes dont les Fourons

³¹ Hebdomadaire créé en 1957 par l'aile gauche du Parti socialiste et soutenu par André Renard.

qui vont cristalliser le conflit communautaire pour les années à venir. Par ailleurs, le gouvernement organise une décentralisation administrative par la mise en place d'organes de politique économique régionale, ce qui reste très en deçà du transfert de compétences réclamé par les militants wallons. À la radicalisation des antagonismes s'ajoutent d'autres conflits internes au PSB. Sous la pression de son partenaire social-chrétien au gouvernement, le parti socialiste accepte en 1962, des « lois sur le maintien de l'ordre » qui restreignent, voire menacent, le droit de grève. Surtout, il sanctionne les parlementaires qui votèrent contre la loi ou s'abstinrent. En 1964, lors de la manifestation du centenaire de la première internationale socialiste, des incidents éclatent entre le service d'ordre du PSB et des Jeunes Gardes Socialistes contrevenant aux mots d'ordre. Le PSB suspend les membres des bureaux nationaux des JGS et fustige l'entrisme au PSB de trotskistes appuyés sur le journal *La Gauche* (cf. Neuville et Yerna 1990). Dans une même optique, le PSB exclut certains de ses membres affiliés au MPW et entérine l'incompatibilité entre les deux mouvements. Cette mesure entraîne des scissions au sein du MPW quant à l'attitude à adopter à l'égard du PSB. Certains membres, dont Jacques Yerna et François Perin, mais aussi des trotskistes de la Quatrième Internationale qui dirigent le journal *La Gauche*, fondent le Parti Wallon des Travailleurs. Très rapidement, ce parti se divise en une tendance wallonne et une tendance plus strictement trotskiste. Dans *Le Fil de l'histoire*, Jean Louvet témoigne de son positionnement dans cette reconfiguration du champ politique :

Yerna, Glinne, Mandel, des centaines de militants créent le « Parti Wallon des travailleurs » (PWT). La scission s'est faite à froid et n'entraîne pas avec nous de larges pans de socialistes. Si ce parti développe un activisme important, il dispose de peu de moyens financiers. Mais nous sommes convaincus d'avoir raison. J'entre dans la Quatrième Internationale, qui a décidé de pratiquer l'entrisme au sein du PWT. Toute la cellule trotskyste du Centre s'engage à fond dans les activités du parti. Je suis élu au comité central et candidat aux législatives³².

Les prises de position de Louvet montrent sa volonté de s'engager dans le champ politique, mais à partir des marges et dans une forme de radicalité qui le porte à s'opposer à l'orthodoxie participative. On

³² Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire. Pour un théâtre d'aujourd'hui*, op. cit., p. 47.

voit donc bien en quoi *L'An I* réfracte cette radicalité en livrant une critique de la politique du PSB qui, outre une pratique permanente du compromis, a misé sur la relance de la consommation pour régler les problèmes sociaux. Et lorsque le personnage d'Alexandre évoque l'attitude des dirigeants syndicaux, c'est pour l'associer à une trahison. Le texte, dès lors, témoigne de la position de son auteur qui, membre du PWT et lié au trotskisme, entre en opposition à la fois avec la ligne dominante d'un parti (le PSB) et avec celle d'un syndicat (la FGTB) qu'il accuse de compromission avec l'opresseur bourgeois. Sous cet angle, *L'An I*, où la démolition du pavillon construit par Édouard peut symboliser la révolution permanente, s'apparente encore au théâtre militant. Mais l'œuvre qui s'ébauche atteste aussi une sorte de désillusion du militantisme à travers le personnage d'Alexandre qui l'assimile à un sacrifice vain.

La tentation prolétarienne

Établi à La Louvière, Louvet semble placé dans une position très excentrée par rapport au milieu théâtral bruxellois et même, dans le champ culturel. Mais c'est oublier la poussée régionaliste ou fédéraliste qui entraîne la Wallonie à revendiquer une certaine autonomie culturelle. S'installer à La Louvière n'est pas non plus dénué de sens symbolique. Louvet est originaire de Moustier-sur-Sambre, une région mi-industrielle mi-agricole de la province de Namur, dans le « Pays Noir ». Si sa famille – où l'homme, le père, figure au premier plan – ne témoigne pas d'une grande conscience de classe ouvrière, celle-ci n'imprègne pas davantage le village qui ne compte ni cité ouvrière ni Maison du Peuple. La Louvière, par contre, est traditionnellement un haut lieu de lutte sociale où la prégnance du parti socialiste est très forte. La région a vu l'édification de la première Maison du Peuple (en 1872) tandis que le Parti Ouvrier Belge (POB), majoritaire, organisait un réseau d'enseignement général, technique et professionnel. Mais La Louvière est surtout le lieu où littérature et politique ont établi une forte connexion, ce qui détermina notamment la tonalité particulière du mouvement surréaliste en Hainaut. En 1953, André Balthazar³³ y a créé avec Pol Bury l'Académie de Montbliart d'où émane en 1957 le *Daily-Bûl*, qui fut une revue avant de devenir une maison d'édition. Lorsque, après ses études de philologie

³³ Que l'on retrouve dans la distribution de *L'An I*.

romane à l'Université Libre de Bruxelles, Louvet s'installe dans la ville, il a déjà publié à compte d'auteur, un roman *Soif de la terre*³⁴, et un récit, « *Le Duel* », publié dans la revue *Audace*³⁵. Militant socialiste, il rencontre, sur la terre d'Achille Chavée, une certaine tradition sur laquelle greffer sa double aspiration, littéraire et politique.

Appeler « Théâtre Proletarien » une troupe de théâtre amateur à La Louvière soulève la question du rapport de Louvet et de son œuvre à la « tradition » d'un théâtre proletarien. *L'An I* montre à cet égard une certaine indétermination, puisque la pièce semble hésiter entre le témoignage dans une forme « blanche » et l'élaboration stylistique. Une posture d'entre-deux qui réapparaîtra, çà et là, dans les pièces ultérieures. Mais s'il appartient à une famille d'ouvriers, Jean Louvet lui-même n'est pas un ouvrier. Il est universitaire et professeur de français. Toute son œuvre thématise cette « sortie » de la classe ouvrière et la démarche paradoxale pour y revenir. Il ne peut donc, comme les écrivains proletariens, adopter l'angle du témoignage et raconter de l'intérieur, dans une dimension autobiographique, la vie d'un ouvrier. Il ne le cherche pas d'ailleurs et c'est en quoi son théâtre s'inscrit éminemment sinon dans une contradiction – cette représentation de soi quelque peu mythifiante que l'auteur dramatisera volontiers –, du moins dans un décalage d'où va résulter sa déclinaison du théâtre politique. Bien que créant un théâtre d'amateurs dans une région à forte revendication sociale, Louvet ne poursuit pas d'emblée le but de donner la parole à ceux qui sont exclus du discours légitimé et qui n'y ont pas accès. D'ailleurs, la troupe du Théâtre Proletarien n'est pas exclusivement constituée d'ouvriers, elle comprend aussi des professeurs et des militants syndicaux.

À distance des écrivains proletariens qui adoptent une écriture façonnée pour constituer un simple véhicule du témoignage, Louvet engage un travail stylistique qui témoigne de sa recherche littéraire. À première vue, on pourrait considérer que *L'An I*, par la simplicité du langage, s'accorde à cette écriture « blanche », transparente, et se limite à véhiculer le message militant. Mais ce premier texte déjà laisse aussi voir une esthétique plus complexe. *L'An I* se présente, en effet, comme une parabole où coexistent différents plans de texte. L'auteur entremêle les conversations banales, les moments plus déclamatifs, les commentaires ironiques, les explications et les développements contradictoires ainsi que

³⁴ Jean LOUVET, *Soif de la Terre*, Bruxelles, Éditions Paul Verlaine, 1955.

³⁵ Jean LOUVET, *Le Duel*, dans *Audaces*, Bruxelles, Bruylant, 1959, vol. 25.

des adresses au public, sortes de dialogues avec la salle. Ce mélange, qui brise l'identification du spectateur, multiplie les points de vue et contribue à créer le fameux effet d'étrangeté, de distanciation, cher à Brecht. La rencontre avec les techniques du théâtre épique a marqué Louvet et ses premières pièces gardent fortement l'empreinte de la dramaturgie en tableaux, de la distanciation et du travail sur la contradiction. Certes, la dimension didactique ne laisse pas d'être présente et le discours apparaît encore fort inféodé à la démonstration vers laquelle il évolue. Mais la dérision et l'autodérision balisent amplement le texte, s'affirmant davantage au fil de l'émancipation du personnage. C'est dire que le travail formel adresse ce théâtre à l'institution théâtrale.

La didascalie qui ouvre *L'An I* semble introduire un univers aux contours flous, relativement indéterminé. Mais les éléments qui s'y trouvent isolés pour créer le décor (« terrain vague, un arbre genre petit bouleau qui pousse sur les terrils, un baraquement, mi-remise, mi-pigeonnier, matériaux de réemploi, quelques marionnettes d'évêques, de patrons comme en font les grévistes ») créent un effet de reconnaissance qui permet d'identifier socialement, géographiquement et historiquement cet univers. Le pays minier et l'allusion à la grève suffisent à décrire la Wallonie des années 1960. Ces quelques éléments juxtaposés condensent les marques du monde ouvrier : le milieu de travail (la mine), le loisir (le bricolage), la lutte sociale (la grève). Ce « marquage » sera repris tout au long de la pièce, mais peu à peu détaché de l'effet de réel qu'il servait à produire au départ. La mise en scène des motifs liés à la culture ouvrière apparaîtra alors comme arbitraire, à mesure qu'elle perdra, au fil de l'évolution d'Édouard, son caractère inconscient. Dès lors, la didascalie inaugurale peut aussi se lire moins naïvement et livrer une première critique de l'effet immédiat de reconnaissance qu'elle produit. Ces éléments disparates, à la fois flous et identifiables, ne relèvent-ils pas précisément du cliché quant au monde ouvrier ?

À l'appui de cette thèse, la pièce organise un mouvement circulaire du regard vers tout ce qui, de l'extérieur, marque la culture ouvrière. Le personnage d'Édouard aligne ainsi une série de signes immédiatement décodés et à travers les références à l'honnêteté, à l'ordre, à l'absence de gaspillage des objets et du temps, aux pigeons, au jardin et au bricolage qui émailent son discours, se dessine la représentation de la classe ouvrière telle qu'elle est communément adoptée. Aucune de ces occurrences n'est thématifiée, il s'agit de comportements et de gestes

quotidiens qu'Édouard énonce comme une information, une évidence. C'est par le choix de ces éléments et surtout, leur juxtaposition dans les répliques, que Louvet provoque déjà un écart. Il confère aussi à son personnage une lucidité où s'enracine le processus de dévoilement. Car Édouard tient, çà et là, sur ces marques de la classe ouvrière, un discours d'autodérision par lequel il se met à distance : « J'ai toujours fait en sorte qu'on ne me remarque pas. Cela fait 10 ans que je porte le même costume le dimanche » (p. 174). En montrant comment ces signes, qui composent une représentation, peuvent devenir conscients au sein même de la classe ouvrière, Louvet laisse entendre qu'ils ne sont pas totalement intériorisés. Et que, donc, l'individu ou le groupe social peut encore exercer une action sur eux.

L'émergence différée

Ni strictement militante ni prolétarienne, la démarche de Louvet traduit, on le voit, une aspiration artistique et un désir de s'inscrire dans le théâtre de son temps. Le dramaturge tente son inscription institutionnelle à l'occasion d'un concours d'auteurs organisé par le Théâtre National de Belgique pour marquer la naissance d'une fondation soutenue par le mécénat privé et destinée à encourager la création de pièces d'auteurs belges. Louvet envoie *L'An I* qui, selon le TNB, est retenue parmi plus de trois cents manuscrits. Le programme qui accompagne la mise en scène des pièces sélectionnées retrouve les accents volontaristes pour une « littérature dramatique nationale riche, diverse et représentative de l'art de notre temps³⁶ ». Toutefois, il enclôt tout aussitôt la création de *L'An I* dans des limites par avance destinées à en amoindrir la portée institutionnelle : « Les deux premières réalisations que nous présentons [...] font partie d'un programme de recherche systématique. Elles seront suivies de tentatives similaires (lectures et représentations) dans d'autres directions littéraires et philosophiques.³⁷ » Assimilée à de la « recherche », la pièce est rejetée d'emblée aux marges de l'institution, tandis que le programme anticipe, pour l'atténuer et le minimiser, l'impact « philosophique » que le texte pourrait avoir.

La pièce est mise en scène en 1964, par Jean-Claude Huens, que Louvet avait connu à l'ULB. Le discours de Huens contraste avec celui

³⁶ *Le Wurlitzer et L'An I*, programme du TNB, 1964. (Archives AML).

³⁷ *Ibidem*.

du TNB puisqu'il met, lui, en exergue les ruptures potentielles que génère ce théâtre :

Le théâtre de Jean Louvet rompt radicalement avec une longue tradition, littéraire et historique, du théâtre belge. Il se situe là où se croisent les voies du théâtre brechtien et du théâtre de l'absurde, les deux lignes de force du théâtre contemporain. [...] L'absurdité du monde où vivent les personnages de Louvet n'est pas d'origine métaphysique, comme l'est celle qui caractérise l'univers de Samuel Beckett par exemple. L'absurdité est d'origine sociale³⁸.

À cette double enseigne, Huens affirme avec force la singularité du projet dramatique de Louvet qu'il place, non pas dans la marge institutionnelle, mais dans une lignée créatrice déjà dotée d'un poids symbolique (Brecht et Beckett). En articulant structures théâtrales et structures sociales, il fait ressortir une saisie du réel encore peu explorée par le théâtre en Belgique.

La presse, quant à elle, n'adopte guère cet angle d'analyse et maintient un dualisme de l'œuvre et du message par lequel elle avait d'ailleurs rendu compte de l'œuvre de Brecht³⁹. Sa virulence est décuplée par le fait que l'auteur ne jouit guère encore de reconnaissance. Le compte-rendu d'André Paris dans *Le Soir*⁴⁰ est essentiellement fondé sur une lecture idéologique de la pièce. Il recourt à un vocabulaire qui trahit un désaccord politique, davantage qu'une analyse critique : « soudain surgit une sorte de Méphisto en blouson noir : un chômeur anarchiste, qui insulte les patrons et traîne tout aussi vigoureusement dans la boue les chefs syndicalistes. Et ce chômeur s'acharne avec une joie sadique à détruire les illusions de l'ouvrier⁴¹ ». Jacques Hilaire, dans *La Libre Belgique*, reconduit parfois mot pour mot l'image que ce quotidien associait à Brecht en parlant d'une « sorte de pièce de patronage « brechtien » pour cours du soir marxiste⁴² ». Et le journaliste, qui est

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Voir Nancy DELHALLE, « Réception et traitement de l'œuvre de Brecht », dans *Le Théâtre politique en Belgique francophone*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2003-2004, Vol. I, pp. 73 et svtes.

⁴⁰ *Le Soir* du 3 mars 1964.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *La Libre Belgique* du 3 mars 1964.

également chroniqueur politique, de poursuivre : « ce théâtre didactique évoque surtout les éditoriaux de « La Gauche » ou de « Combat ». Mais on ne fait pas une pièce avec des articles, collés bout à bout, des citoyens Yerna et Mandel⁴³ ». Bien que la pièce de Louvet ne soit pas exempte d'un certain manichéisme et assume assez nettement sa dimension didactique, *Le Soir* comme *La Libre Belgique* occultent le potentiel de rupture qui la fonde comme théâtre politique. Comme pour Brecht, la critique exacerbe la position de l'auteur dans le champ social ou politique et ne considère l'œuvre que comme un reflet de ce positionnement. Partant, elle lui dénie toute aptitude à « entrer » dans une institution théâtrale gouvernée par d'autres règles.

Dès lors, à l'instar de son positionnement dans le champ politique, Louvet opte, dans la sphère théâtrale, pour une certaine marginalité. Suivant le même mouvement qui le conduit à l'extrême-gauche, au PWT, il contourne l'orthodoxie théâtrale et se replie sur sa troupe d'amateurs à La Louvière. Mais il n'abandonne pas pour autant toute ambition institutionnelle : « on ne fait pas de théâtre sans stratégie⁴⁴ ! » martèle-t-il. Il rencontre Jörg Madlener, scénographe qui a travaillé à Francfort et pour le TNB notamment, tandis que Rudi Van Vlaenderen, directeur du Toneel Vandaag joue *L'An I* en allemand en RDA dans le cadre d'une semaine belge, et en flamand en Flandre. Louvet multiplie par ailleurs les contacts internationaux avec l'objectif clairement exprimé de créer un théâtre professionnel soutenu par une municipalité.

Le Théâtre Prolétarien est dissout et la nouvelle troupe, qui est reconstituée un peu plus tard, prend pour nom « L'Atelier de Théâtre », une dénomination moins marquée qui ne devrait pas faire barrière à une reconnaissance institutionnelle. Cette stratégie aboutit effectivement et l'Atelier de Théâtre sera, en 1965, subsidié comme « jeune compagnie décentralisée » par le Ministère de la Culture et de l'Éducation Nationale, par le Service National de la Jeunesse, la commune de La Louvière et le Centre Culturel du Hainaut. La compagnie revendique de « créer un instrument théâtral moderne de type semi-professionnel⁴⁵ », mais proclame aussi vouloir fonder « un courant dramaturgique d'expression française en Wallonie⁴⁶ ». Par là, elle adresse à l'institution théâtrale un programme de type politique (« la Wallonie n'a pas de répertoire

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Entretien avec l'auteur, été 1992.

⁴⁵ D'après un extrait du Manifeste paru dans *Clé pour le spectacle*, n° 27, janvier 1972.

⁴⁶ Lettre de présentation du spectacle datée du 7 février 1968 [Archives AML]

« national » ») et, dans le même temps, ouvre un créneau. Par cette prise de position très nette, Louvet s'inscrit en rupture par rapport à une institution qui vient à peine de s'émanciper de l'impératif d'un théâtre national retraduit dans une dramaturgie.

Façon aussi de s'octroyer une légitimité sans attendre la reconnaissance de l'institution. *L'An I* continue donc à circuler dans la région du Hainaut, porté par la structure de l'Atelier de Théâtre et présenté dans les lieux-relais de la gauche (Maison du Peuple, Maison de Jeunes...). Néanmoins, l'ancrage politique de Louvet rejaillit sur l'accueil réservé à sa pièce, comme en témoigne un « prière d'insérer » que l'Atelier de Théâtre diffusera vers 1967-1968 :

De plus en plus, en effet, on s'acharne, et tout particulièrement dans une certaine presse locale, à nous ennuyer : l'Atelier de Théâtre appartiendrait à un parti trop précisément de gauche, collerait à des mots d'ordre qui déplaisent, serait un instrument de propagande, ferait œuvre de division dans la classe ouvrière, s'amuserait à la démoraliser, bref à inquiéter ses maîtres en s'infiltrant, par exemple, dans les cercles d'éducation ouvrière.

Aussi, inquiet, et peut-être attristé, le secrétaire régional du PSB jugea-t-il urgent d'avertir, à la veille de notre représentation de Houdeng, les membres de la section locale de son parti du caractère nocif de nos efforts.⁴⁷

La « répression » organisée par certaines instances du PSB aboutit à un boycott d'une des représentations.

Reflux de l'engagement ?

Dans ce contexte, a lieu en 1967, à La Louvière, la création de la troisième pièce de Louvet, *Mort et résurrection du citoyen Julien T.* De facture plus complexe que *L'An I*, ce texte témoigne davantage du projet de percée institutionnelle. Bien que les grands thèmes de la gauche renardiste des années 1960 s'y trouvent inscrits sur fond de fermeture des charbonnages, on y lit, à travers les personnages, le même refoulement de la dimension militante. Fédéralisme, reconversion de

⁴⁷ « La Chasse aux sorcières dans les Maisons du Peuple ? », communiqué de l'Atelier de Théâtre, s. d. [1967-1968 ?] Archives Louvet, AML.

l'industrie charbonnière, formation du MPW tissent ici l'arrière-plan des prises de parole. Mais le mouvement militant se désagrège tout au long de la pièce. En dépit des revendications fédéralistes, les fermetures de charbonnages ne laissent d'autre solution aux ouvriers que l'exode vers la capitale. Le texte est parcouru d'allusions à Bruxelles, centre de décision vers lequel converge la richesse, celle des banques et celle de la force de travail. À travers les différents tableaux, Louvet montre, par touches, comment le tissu social s'effrite. De secteur en secteur, le terreau économique s'appauvrit et l'ancrage local perd progressivement de son sens. Mais si l'espoir militant se délite, c'est surtout parce qu'il se heurte à l'incompréhension des ouvriers. L'absence, en texte, du discours syndical inscrit une fois encore, mais en creux, le motif de la trahison. La prise de conscience par les travailleurs d'avoir été bernés et le dévoilement de la déglingue qui s'amorce sous-tendent la fable.

Cependant, Louvet explore une autre dimension. Ici, ce n'est pas la misère matérielle qui s'annonce, mais plutôt un discours social axé sur la modernité consumériste qu'adoptent, sans trop s'en rendre compte, plusieurs personnages. Articulé à une symbolique de la voiture, le motif des « temps nouveaux » décide ainsi la femme de Julien, Maria, à attendre un enfant. Les poupées de Maria qui se vendent « comme des petits pains » et les panneaux publicitaires envahissant le décor sont autant de métaphores à travers lesquelles Louvet montre comment, en préservant un pouvoir d'achat minimum, on fera de ces ouvriers actifs des consommateurs passifs. Et l'auteur de boucler sa démonstration en décrivant la montée du fatalisme et du renoncement qui endorment toute conscience politique. L'émergence de la fatalité est ainsi concomitante de la faillite du mouvement collectif.

Mort et résurrection du citoyen Julien T. est porteur d'une dimension mythique, celle d'un âge d'or à jamais perdu, qui se manifeste en texte dans un lyrisme lié à la terre et prend parfois des accents compassionnels à l'égard de l'ouvrier privé du voyage – pourtant fallacieux – dans le train du progrès. À l'évidence, le marxisme qui imprègne la pièce a perdu ses accents messianiques. Le mouvement du progrès vient s'abîmer dans la déliquescence. La langue blanche, neutre, qui crée au commencement de la pièce une sorte de climat vériste, se troue de plus en plus d'ironie et d'autodérision. Parallèlement, le décor du début figurant un charbonnage, et comme tel générateur de sens, devient peu à peu dépotoir ou support publicitaire. Il perd toute autonomie et se révèle inapte à produire une

signification : il n'est plus que le signe d'une société. Les prises de parole des personnages sont alors balisées d'expressions qui disent l'arrêt, l'attente, l'impasse, l'immobilisme imposé et témoignent de la prise de conscience que la petite lutte qu'ils ont menée contre la fermeture du charbonnage puis pour la reconversion de la région n'a servi à rien :

LE LICENCIÉ. – Je vais boire. Faut en profiter. Aujourd'hui, on ne dira rien. (Il regarde tout le groupe) Demain, on me regardera de travers. Après-demain, on dira : « Il boit, c'est un chômeur. »⁴⁸

Quant au dévoilement des mécanismes politiques, il s'opère à travers des tableaux de théâtre de guignol qui mettent en scène parlementaires et ministres. Cette forme héritée du théâtre populaire assume une perspective plus ouvertement didactique. Toutefois, ce didactisme se trouve, lui aussi, dépassé par le travail de la dérision qui déstabilise le statut des discours. La révolte n'est plus de mise car, littéralement, on ne voit plus contre qui se révolter. Des forces d'oppression, on ne voit guère, dans *Mort et résurrection du citoyen Julien T.*, que l'ingénieur du charbonnage qui entreprend de dessiller les yeux des ouvriers et le gérant qui, lui, n'est qu'un relais, une sorte d'exécutant. Désormais invisible, la domination ne peut plus être représentée sur la scène du théâtre. La dialectique se fait introuvable et paraît donc impuissante à dessiner le sens de l'Histoire et son progrès. L'action est bloquée. Après une pétition adressée au parlement, dernier avatar d'une lutte collective, les personnages se résignent et se replient sur leur moi individuel.

Mais une ambiguïté point dans la manière dont Louvet traite ce mouvement, car associé à la perte et à la défaite, le repli privé se profile aussi comme la seule issue, quand bien même la fin de la pièce – « Car il y aura des jours meilleurs... » (p. 72) – la laisse entendre comme provisoire. Cette ambiguïté semble donc surtout marquer, en filigrane, le reflux de l'engagement. Alors que le militantisme et, avec lui, le théâtre militant passaient hors jeu dans *L'An I*, c'est à une mise en question de l'engagement – et du théâtre engagé – que mènerait ainsi cette troisième

⁴⁸ Jean LOUVET, *Mort et résurrection du citoyen Julien T.*, tapuscrit, p. 28 (Archives AML). Notre étude est antérieure à la parution du premier volume du *Théâtre* de Jean Louvet (AML-Labor 2006). Concernant la version de *Mort et résurrection du citoyen Julien T.* reprise dans ce volume, l'appareil critique fait état d'un tapuscrit nettoyé par l'auteur pour l'édition de 2006. Or, nous intéresse ici le moment d'émergence d'une écriture, c'est est pourquoi, nous maintenons la référence au tapuscrit.

pièce. Certes, si l'on se réfère à l'analyse de la littérature engagée proposée par Benoît Denis, Louvet maintient son théâtre dans une fonction de dévoilement par laquelle « ne travaillant que sur du donné et du déjà existant, l'écrivain aurait pour tâche de mettre au jour ce qui est là mais restait inapparent ou caché » (Denis 2000 : 66). Le dramaturge assume ainsi une position de surplomb par rapport au champ social et installe son écriture dans une temporalité marquée par l'urgence : Louvet écrit pour le temps présent, celui de la société wallonne des années 1960. La tentation journalistique n'habite pourtant pas cette dramaturgie qui, croisant encore le témoignage et la fiction, tente surtout d'assumer l'héritage brechtien comme l'héritage sartrien. Or, les marques d'un dépassement de ce double héritage sont déjà repérables dans l'effacement progressif de la cause à défendre, cet « élément » préformé vers lequel il faudrait tendre. La direction à prendre devient progressivement floue, les choix moins manifestes, ce qui perturbe l'objectif de changer le monde. En somme, la question que soulève Louvet revient à se demander comment le théâtre peut agir sur le monde s'il n'est plus possible de représenter, de donner à voir, ce contre quoi il faut lutter. Sans horizon d'attente bien défini, donc sans visée utopique, le schème de l'engagement, tel qu'il s'est jusqu'alors décliné, s'effondre. Le théâtre de Louvet aura, dès lors, à se déterminer entre le modèle brechtien et le modèle sartrien, compte tenu de cette nouvelle donne qu'il entérine avec nostalgie.

CHAPITRE 3

Les esthétiques du Jeune Théâtre

La vague protestataire qui prend corps à la fin des années 1960 au sein de la génération émergente touche également l'institution théâtrale. Aux petites compagnies et à leurs revendications, vient alors s'ajouter la nécessité, pour les premiers praticiens sortis de l'IAD et de l'INSAS, de se trouver une place. Et c'est contre les positions hégémoniques dans l'institution que vont d'emblée se poser ces « jeunes créateurs⁴⁹ » nourris des grands motifs contestataires de l'époque. Formés à contre-courant du mythe de l'artiste inspiré et isolé, ils sont aussi immanquablement influencés par les aventures théâtrales menées dans d'autres pays.

À cet égard, de nouvelles références viennent concurrencer Brecht devenu, à la fin des années 1960, un auteur de répertoire. Néanmoins, le dramaturge emblématique du théâtre politique continue à alimenter la réflexion et les créateurs qui émergent restent marqués par son empreinte même s'ils veulent se dégager de l'influence trop forte de l'œuvre dramatique et théorique. C'est que le modèle social auquel s'adossait encore Brecht s'étiole. Les témoignages sur l'emprise totalitaire, même *post-mortem*, de Staline ne peuvent plus être ignorés. La construction du Mur de Berlin, l'irruption des troupes soviétiques dans les républiques satellites (la Tchécoslovaquie, notamment) secouent ce qui, pour certains, restait « le grand modèle ». Surtout, le « dégel » qui a suivi la Guerre

⁴⁹ Précisons que les catégories « jeunes », « vieux », ou celle de « génération » sont beaucoup moins pertinentes que les notions de « nouveaux entrants » ou de « prétendants ». À chaque occurrence de ces distinctions par la suite, il faudra donc entendre les créateurs les plus jeunes *structuralement* qui, comme l'indique Pierre Bourdieu « peuvent être un peu près aussi vieux biologiquement que les « anciens » qu'ils prétendent dépasser » (dans *Les Règles de l'Art*, p. 393).

froide fait émerger une multiplicité de pôles de luttes, où se reporte et se complexifie à la fois le conflit entre les deux visions du monde antagonistes. Avec la décolonisation surgissent les problématiques du tiers-monde tandis que, prenant ses distances avec l'URSS, la Chine de Mao se profile, pour certains, comme une voie possible. Dans cette nouvelle donne, l'œuvre de Brecht, sans être abandonnée, est davantage abordée par les pièces de jeunesse marquées par l'expressionnisme, ou est considérée pour ses implications sur la pratique théâtrale (temps de répétition, méthodes de travail...).

La figure d'Artaud connaît alors un regain d'intérêt. Mort en 1948, il n'a d'abord exercé que peu d'influence sur les arts de la scène, mais, dès les années 1960, ses idées en faveur d'une rupture de la tradition théâtrale occidentale s'ajustent à l'aspiration des créateurs émergents en quête d'authenticité et de spontanéisme. À la recherche d'un théâtre de la sensibilité opposé à la rationalité, Artaud prône un art qui touche les sens et les nerfs et engage totalement spectateur et acteur dans un acte qui les mette en danger. Sur l'exemple du théâtre balinais, il prône un travail du corps qui réunisse la pensée et le geste pour un théâtre mythique, voire magique. Le « théâtre de la cruauté » oriente, par une exploration du corps poussé dans ses limites, vers une libération de tout ce qui opprime. Redécouverts, les écrits d'Artaud vont servir de matrice à de nombreuses expériences théâtrales.

Mais c'est d'Amérique – où se croise l'avant-garde mondiale avec John Cage, Nam June Paik ou le groupe Fluxus, par exemple – que viendront les performances et les happenings popularisés par la culture underground et présentés à Paris dans la deuxième moitié des années 1960. Bien que ces formes expérimentales soient multiples et variées, elles résident souvent dans un mouvement de participation-provocation tendant à supprimer la barrière entre la scène et la vie pour permettre à chacun de libérer sa créativité. Manière de retrouver, sous les couches culturelles, la vérité de l'être, celle de son moi profond, ce désir caractérise une des troupes les plus connues, le Living Theatre dont la démarche pourrait se résumer par la formule citée par Émile Copfermann : « Changeons-nous. Nous changerons le monde »⁵⁰.

Dans ce contexte de renouvellement de la conception du théâtre, les recherches de Jerzy Grotowski jouent également un rôle important, sans

⁵⁰ Émile COPFERMANN, *La mise en crise théâtrale*, Paris, Maspero, « Cahiers Libres 230-231 », 1972, p. 74.

doute en partie parce qu'elles s'accompagnent d'une forte théorisation. La méthode de travail élaborée par Grotowski synthétise des apports de Stanislavski, de Meyerhold et d'Artaud ainsi que les techniques du kathakali hindou et du nô japonais. Entre créations et pédagogie, Grotowski élabore un « théâtre pauvre » qui repose sur l'acteur et sa relation au spectateur. Pour lui, tout adjuvant extérieur – texte, musique ou décors – viendrait entraver la recherche de la « spontanéité créatrice » entreprise par l'acteur. Empreint d'une dimension mystique, son théâtre privilégie le processus et la « quête de soi », en rupture avec le spectacle conçu comme produit fini.

Dans une autre perspective, le théâtre d'intervention fait aussi résonner le discours contestataire. L'objectif de libération par rapport à la culture « bourgeoise » et à la société capitaliste oppressive et aliénante s'y exprime, en effet, directement. Plusieurs animateurs s'inspirent d'ailleurs de la méthode du théâtre-forum élaborée au Brésil par Augusto Boal dont l'objectif est de faire réfléchir le public-participant sur une situation d'oppression. Les acteurs jouent une situation conflictuelle entre oppresseurs et opprimés ; la solution qu'ils proposent pour résoudre le conflit doit stimuler le spectateur au point que celui-ci monte sur scène, prend la place d'un acteur et propose, en la testant sur le public, sa propre solution. Dans un second temps, ces potentialités d'action développées au cours du jeu théâtral doivent être expérimentées dans la vie.

Ces diverses orientations de la recherche théâtrale se font connaître en Europe par des publications et des revues, mais aussi par la circulation des artistes et des praticiens. En effet, la génération émergente, souvent issue de l'université ou des grandes écoles, crée un appel que vient notamment rencontrer le théâtre universitaire. Un festival comme celui de Nancy⁵¹, dirigé par Jack Lang, donne dès 1963 un écho à nombre de compagnies théâtrales (Grotowski, Bread and Puppet, Boal...). En Belgique, le Festival du Jeune Théâtre à Liège accueille entre autres, en 1966, Grotowski et Eugenio Barba, le Living Theatre en 1967 et le Bread and Puppet en 1969. Le Théâtre 140 à Bruxelles et l'Atelier théâtral de Louvain jouent également un grand rôle pour une meilleure connaissance du champ international, tandis que l'INSAS organise des stages dirigés notamment par Barba.

⁵¹ Qui devient en 1969 « Festival mondial de théâtre ».

De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle

Dans l'ensemble, on voit donc se développer de multiples pratiques plus ou moins largement en rupture avec les traditions théâtrales établies. Les « jeunes » créateurs veulent imposer une conception différente du théâtre. En France, le théâtre populaire à la façon de Vilar ne correspond plus aux aspirations des Jean-Pierre Vincent, Jean Jourdheuil ou Patrice Chéreau et témoigne de lacunes quant à ses objectifs initiaux. De même, en Belgique, les « nouveaux entrants » se positionnent en fonction de repères neufs. La puissance symbolique du TNB commence à s'étioler, mais c'est bien davantage le projet même d'un tel théâtre populaire que la génération émergeant en 1968 tend à considérer comme un échec. Armée d'un bagage théorique neuf, elle conteste l'idée de l'unité de tout un peuple solidaire et communiant dans la fête, n'en prenant pour preuve que l'absence des ouvriers au théâtre. Par ailleurs, elle rejette aussi la notion de culture patrimoniale à diffuser et à faire partager par tous, tenant ce patrimoine pour le privilège d'une bourgeoisie qui se met ainsi encore en position de diffuser ses valeurs et ses cadres conceptuels. En soi, à la lumière des thèses marxistes revisitées par le structuralisme, le modèle de la démocratisation culturelle semble dénier la conception d'une société de classes et partant, la dynamique même de la lutte des classes. Une question va donc cristalliser toute la recherche théâtrale des années 1970 : comment atteindre le public pour qu'il ne reste pas exclu et le faire participer pour qu'il soit acteur de son théâtre, de sa culture et de sa vie ?

En Belgique, en 1968, le Ministère de la Culture devient distinct de celui de l'Éducation Nationale, une scission qui semble revaloriser la culture, mais la sépare aussi de l'école. Le Ministre de la Culture, Pierre Wigny, lance alors un *Plan quinquennal de politique culturelle* en plusieurs livres. Le livre III, qui examine la question du théâtre dramatique, comporte clairement un objectif de démocratisation culturelle. Le plan propose, en effet, une politique pour diffuser le théâtre le plus largement possible dans toutes les couches de la société et dans toutes les régions. Il projette, par exemple, d'acheter des places, d'accroître la publicité et, pour favoriser l'implantation des compagnies en province, de développer l'infrastructure. Pour le ministre social-chrétien, il s'agit d'attirer un maximum de « spectateurs neufs », un public qui « a droit lui aussi à bénéficier de cette richesse intellectuelle et

artistique⁵² ». Dans cette volonté d'attirer le public vers l'art susceptible de l'émanciper, on retrouve les fondements de la politique culturelle qui n'a cessé de prévaloir en Belgique, portée par une bourgeoisie progressiste et humaniste et reprise par certaines organisations ouvrières. L'État se préoccupe du « perfectionnement de l'individu dans ses facultés intellectuelles et sensorielles⁵³ », mais en l'amenant vers des modèles aptes à susciter « la réflexion et la prise de conscience devant les grands problèmes qui se posent à l'homme ». La notion sous-jacente de modèle implique que soient majoritairement proposées des œuvres qui, dotées d'une aura procurée par leur histoire, peuvent impressionner. Des œuvres quasi mythiques qui maintiennent le spectateur à distance, dans l'idée peut-être de son humilité face à la grandeur : « Le répertoire devrait donc, semble-t-il, faire largement appel aux classiques et choisir, parmi les pièces modernes ou contemporaines, celles qui sont le plus susceptibles de provoquer chez le spectateur ces réflexions et ces prises de conscience enrichissantes⁵⁴ ». On aura compris que c'est précisément sur ce point que va se cristalliser la contestation de la nouvelle génération théâtrale, d'autant plus que les avancées prônées par le Plan Wigny vers une structuration de l'institution plus en accord avec la réalité de la vie théâtrale ne seront guère réalisées. La catégorisation des théâtres reste, en effet, temporaire et ne répond guère au développement de l'activité. De ce fait, le subventionnement prend une tournure arbitraire et aléatoire (Jaumain 1980a : 205-206).

En fait, le cadre de la démocratisation culturelle n'offre guère de place aux créateurs récemment issus de l'IAD ou de l'INSAS et ceux-ci n'ont pas la possibilité de proposer leurs créations sur les scènes des théâtres reconnus. C'est que la perspective dominante d'une mise en scène au service des œuvres du répertoire s'accommode mal de l'exploration de formes et de codes différents. Une césure nette apparaît donc entre la conception d'un théâtre directement lisible, destiné à l'approbation d'un très large public, où la mise en scène tend à s'effacer, et la quête d'un langage scénique autonome, sous-tendue par un autre rapport au spectateur et même à la société.

Dans un premier temps, cette situation, où des compagnies ne trouvent pas la possibilité de survivre tandis que les créateurs émergents se voient

⁵² Pierre WIGNY (dir.), *Plan quinquennal de Politique culturelle*, Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1968, Livre III, p. 22.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

sans perspective d'exister, conduit, en juin 1968, à la convocation d'États Généraux du théâtre par la Fédération Belge du Spectacle (affiliée à la FGTB) et les sections « spectacle » de la CSC (Confédération des Syndicats Chrétiens). Si l'essentiel de la revendication portait sur le statut, les conditions de travail de la profession et sur l'emploi, la politique culturelle était aussi contestée au nom de tout un public exclu de la culture. Deux ans plus tard, en 1970, aucun progrès sensible n'est enregistré quant à l'organisation du travail artistique. La profession se mobilise et une délégation des affiliés à la FGTB occupe le cabinet du Ministre Parisis en dénonçant :

[...] le chômage ; la surexploitation ou l'utilisation désordonnée du personnel artistique et technique ; le non-respect du minimum d'engagements à l'année prévu pour l'obtention des subventions ; l'arbitraire qui préside à la répartition de celles-ci ; la fermeture totale ou partielle de certains théâtres ; la mise en veilleuse scandaleuse de la production dramatique belge à la RTB⁵⁵.

On notera que les travailleurs du spectacle réclamaient : « l'organisation d'un contrôle efficace de la gestion des théâtres par les représentants de la profession⁵⁶ ». Mais au-delà d'une fonction de contrôle, c'est bien davantage la participation à la gestion et même à l'organisation de l'institution théâtrale qui se trouve ici revendiquée. La demande traduit l'hiatus de plus en plus marqué entre toute une frange de la profession et les directeurs des théâtres établis. Invoquant un manque de moyens financiers, ceux-ci ont d'ailleurs fait obstacle au projet de convention collective déposé par la délégation syndicale.

Les pressions exercées par les créateurs et les travailleurs du spectacle conduiront à quelques timides réformes qui, au cours des années 1970, modifieront progressivement l'organisation de l'institution théâtrale en Belgique francophone. Furent ainsi acquises en 1969 une réglementation concernant les troupes permanentes et, plus particulièrement, une augmentation de la rémunération des comédiens engagés dans ces troupes. Et, tandis qu'était instaurée une Commission sociale de l'art dramatique d'expression française pour éclairer le ministre sur les

⁵⁵ Lettre ouverte citée par Alexandre VON SIVERS, dans Serge CREUZ (dir.), *En Scène pour demain*, Bruxelles, Libres Images aux Presses de la Bellone, [1988], p. 160.

⁵⁶ *Ibidem*.

problèmes sociaux du théâtre, le Théâtre de Poche était renfloué à coup de subventions exceptionnelles. Dès juillet 1971, le théâtre relèvera de la compétence du Conseil Culturel pour la Communauté culturelle française dans le cadre de l'autonomie culturelle, première étape du fédéralisme. Ce changement ne simplifie pas la situation. En 1972, plusieurs projets politiques tentent de restructurer les théâtres agréés, ce qui implique la modification de l'Arrêté Royal de 1957, toujours d'application à l'époque. Comme l'indique Michel Jaumain, dans l'ensemble, les mesures, ou, davantage, les projets de mesures, échouent à régler les trois grandes problématiques soulevées par l'institution théâtrale à l'aube des années 1970. En effet, les subventions sont distribuées selon un principe de vases communicants, ce qui ouvre la porte à de multiples déséquilibres. Ensuite, le cumul des subsides issus de différents pouvoirs publics (État, Ville...) n'est pas pris en charge de manière satisfaisante. Enfin, la gestion même des subsides publics par les théâtres continue à poser de nombreux problèmes (Jaumain, 1981).

L'absence de modification globale adéquate tient peut-être en partie à l'instabilité politique du moment, car la réforme de l'État qui s'engage à cette époque génère de multiples crises ministérielles et, de 1972 à 1974, ne se succèdent pas moins de quatre ministres de la culture. Quoi qu'il en soit, il faut remarquer que le concept d'animation culturelle et, moins fréquemment, celui d'action culturelle se trouvent maintes fois repris, tandis que la notion de culture, élargie à divers aspects de la vie, débouche sur le grand mot d'ordre de l'éducation permanente.

Si la contestation de la fin des années 1960 vise l'autonomie de chaque individu par la libération de son expressivité et de sa créativité enfouies sous la culture et l'idéologie « bourgeoises », la politique culturelle en Belgique retraduit ces idéaux dans un programme d'éducation pour « chaque femme » et « chaque homme » « en vue de les porter [...] à une participation maximale à la vie de la société »⁵⁷. L'idéal de l'éducation permanente se décline ainsi comme une véritable utopie politique forgée à partir d'une représentation du monde social où dominent les schèmes de l'accord rompu, de la déchirure, du désarroi, de l'isolement, de l'identité perdue. Le plan, élaboré sous l'égide du Ministre de la Culture de l'époque, le social-chrétien Albert Parisiis, postule en effet que les techniques, les sciences, l'organisation du travail, la modernité en un

⁵⁷ Albert PARISIS (dir.), *Culture et Communauté. Politique de l'éducation permanente*, Bruxelles, Ministère de la Culture française, 1971, p. 26.

mot, ont brisé l'harmonie et l'unité qu'il faut refaçonner. Focalisé sur l'homme en tant qu'être à réconcilier avec le monde, il ne traite ni de l'art ni de l'esthétique mais englobe pratiquement tous les domaines où l'homme peut être actif et créatif (artisanat, vie des quartiers...).

Alors que des voix s'élèvent pour radicaliser l'action culturelle dirigée vers les « exclus de la culture », et la placer seule au fondement des pratiques artistiques, le pouvoir politique installe en fait une situation hybride où coexistent les secteurs « Arts et Lettres » et « Éducation permanente » en un cloisonnement qui se fera progressivement plus net. L'éventualité d'une complémentarité entre la création artistique et l'animation socioculturelle n'est pas fortement posée. Au contraire, l'amalgame entre culture, art et éducation permanente ramène vers un objectif social commun : réunifier par le recours à la culture. Cette ambivalence ne restera pas sans conséquences dans les rapports entre art et politique.

Le « théâtre du corps »

Le changement épistémologique fondé sur les motifs de la communication et de l'authenticité génère la suspicion à l'égard du texte dramatique comme objet clos et lieu hégémonique du sens. Entre la redécouverte d'Artaud, le théâtre critique postbrechtien et l'action-animation, on ne peut donc parler de clivage, mais plutôt d'une même mise en cause des cadres dominant le théâtre légitime. Nourris d'un fond contestataire commun diffus dans l'espace social, les créateurs développeront cependant leur pratique selon des orientations différentes, une diversité quelque peu occultée par l'appellation « Jeune Théâtre » sous laquelle ils ont été regroupés. On distingue généralement trois voies, le « théâtre du corps », le théâtre-action et le « théâtre critique », qui déclinent des relations différentes à l'esthétique et au politique.

Le Théâtre Laboratoire Vicinal reste sans doute, en Belgique francophone, l'expérience fondatrice du courant communément baptisé « théâtre du corps » à la croisée d'Artaud, de Grotowski et de l'improvisation. Il fut fondé en 1970 par des acteurs regroupés autour d'Henri Chanal. À l'époque, Chanal figure parmi les précurseurs à s'intéresser aux potentialités du corps de l'acteur et à explorer le langage scénique par rapport auquel il entame une relecture des textes. Sa mort accidentelle en 1969 empêche la réalisation de son projet de compagnie, mais Frédéric Flamand, issu de l'IAD, et plusieurs membres du groupe

décident de tenter l'aventure. Ils invitent le frère de Frédéric Flamand, Frédéric Baal (pseudonyme de Charles Flamand) à les rejoindre. Baal, qui a fréquenté Dotremont et collaboré aux recherches de Dubuffet sur « l'art brut », a aussi publié, au milieu des années 1960, dans *Le Patriote illustré*, des articles sur divers artistes et notamment, en juillet 1966, une interview de Grotowski. Si Baal marque une distance par rapport à la mystique judéo-chrétienne et au romantisme polonais présents chez Grotowski, l'influence de ce dernier restera déterminante pour le Théâtre Laboratoire Vicinal. Les membres de la compagnie suivent d'ailleurs « l'entraînement » de Franz Marijnen, jeune metteur en scène flamand qui fut l'élève de Grotowski. Ensuite, ils aménagent un atelier à Bruxelles. Leur premier spectacle, *Saboo*, créé en 1970, naît de stimuli divers (images scéniques, phrases, gestes...) proposés par Frédéric Baal et Hans Epp, à partir desquels les acteurs improvisent sous la direction du dramaturge flamand Tone Brulin.

Refusant toute forme de naturalisme, ce spectacle inaugural se présente comme une composition de signes oscillant entre le symbolique et le magique. Dans cette optique, le texte change radicalement de statut et devient une « partition à l'usage du jeu », une composante du théâtre parmi d'autres, au même titre que les gestes, la lumière, le costume... Si Grotowski recentrait toute sa démarche sur l'acteur et le spectateur, Baal, quant à lui, accorde un égal intérêt au texte et aux accessoires. Pour lui, « il n'y pas synthèse des arts, mais amalgame d'éléments parcellaires qui s'intègrent⁵⁸ ». Or, afin que le texte – ou plutôt la parole – participe à la « polyvalence des signes »,

[...] des auteurs nouveaux sont attendus, non plus ces étrangers au théâtre qui écrivaient autrefois loin de la scène, ni ces doctrinaires prétentieux qui ne modifieraient pas une ligne de leur texte, mais des écrivains prêts à plier leur imagination aux exigences du théâtre, et surtout prompts à profiter de ces exigences, à galvaniser les acteurs dans le sens des extrêmes, à les orienter par des images ou esquisses d'images à savoir ensuite accueillir les leurs (au lieu de crier à la trahison) et surveiller leur intégration dans le jeu de signes préalablement proposé.⁵⁹

⁵⁸ Frédéric BAAL, « Le Théâtre Laboratoire Vicinal », dans *Arts du spectacle en Belgique, Annuaire*, CET Louvain, 1971, p. 65.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 67.

Le texte n'est pas abandonné, mais il participe au théâtre comme une parole qui ne se suffit pas à elle-même et doit être liée à des gestes, des cris, des accessoires... Plus radicalement encore, le Théâtre Laboratoire Vicinal réfute tout sens préalablement construit, la présence de l'écrivain assurant seulement la cohésion du spectacle à partir des apports des acteurs. Pour Frédéric Baal, « il n'y a pas d'histoire à raconter, parce qu'il n'y a pas d'histoires ni de destin du monde. [...] C'est du côté de la transe, de la folie, des états seconds, que le découvreur va chercher des éclairs, qu'il est découvert par eux. C'est dans un déchaînement et non par pensée construite, que nous nous inventons⁶⁰ ». La désarticulation du langage s'opère par l'usage d'onomatopées et par diverses techniques qui visent à briser la logique de la phrase. Éclairages simples, plateau et corps pratiquement nus contribuent à favoriser le déroulement d'un rituel autour de quelques objets. Les six spectacles créés par le Théâtre Laboratoire Vicinal prennent ainsi l'aspect d'une quête de libération de « l'inconscient », des « mondes intérieurs » et des « flux souterrains ». Pour retrouver une zone qui échappe à la raison, les acteurs conjuguent l'humour, l'érotisme, la métamorphose et un infra-langage libéré par le cri et le rire.

Comme le montre Marc Quaghebeur⁶¹, dans le travail du Théâtre Laboratoire Vicinal, la dimension symbolique se fait de plus en plus ténue jusqu'à disparaître et laisser le signe agir par lui-même, devenir, en somme, auto-référentiel. Baal cherche, en effet, à créer « une société des signes moins obstinément humaniste » où l'homme, l'individu se retrouverait « fêtu ballotté dans le méloir originel⁶² ». Les spectacles (*Real Reel*, *Tramp*, *Luna Park*, *Chaman Hooligan*, *I*) tendent à faire émerger en scène les forces impersonnelles au fondement de l'être. Dans la dernière création, *I*, où Anne West, une comédienne originaire de Chicago qui a intégré le TLV en 1971, est seule en scène avec des sculptures, le geste et la parole brisent sans cesse l'avènement d'une symbolique, d'une signification codifiée, pour faire apparaître des « gestes » élémentaires : naître, marcher, lutter... L'aventure du Vicinal prend fin en 1978, sans doute parce qu'elle semblait arrivée dans une impasse. Marc Quaghebeur met en évidence les limites de la démarche du groupe dans sa tentative subversive. La recherche exacerbée de la

⁶⁰ *Ibidem*, p 68.

⁶¹ Marc QUAGHEBEUR, *Lettres belges entre absence et magie*, p. 335.

⁶² Frédéric BAAL, « Mise au centre », dans Programme de *Real Reel*.

matérialisation des « forces impersonnelles qui fondent l'homme », selon l'expression de Baal, conduit vers une réification généralisée. À force de scruter sous le « moi », sous le sujet, celui-ci passe hors-jeu et c'est tout le champ social qui se trouve évincé. Subséquemment, la notion de responsabilité ne peut plus avoir cours et, dans cette espèce de fascination spéculaire, contemplative, reparaît un essentialisme de type éthique.

La démarche du Théâtre Laboratoire Vicinal s'apparente à celle des avant-gardes et rompt avec les normes régissant l'institution. Sans concessions au théâtre littéraire ni à l'hégémonie du metteur en scène, Baal cherche à élaborer un langage spécifiquement théâtral. En écho aux leitmotifs qui balisent le discours contestataire de l'époque et, notamment, la libération des pulsions et des forces inconscientes, il fait du corps de l'acteur et de ses gestes le noyau de son théâtre. La rupture avec la tradition théâtrale en Belgique est revendiquée dans le discours d'escorte de Baal qui fait figure de programme :

Le Vicinal est un laboratoire, il s'y pratique une alchimie des corps qui s'oppose au théâtre commercial. Le spectacle n'apparaît pas comme un aboutissement, mais comme une étape de nos recherches sur le jeu de l'acteur et des accessoires, le rapport entre le texte et le geste, la relation acteur-spectateur et la scénographie, le tout constituant un ensemble inséparable du contenu.⁶³

À l'élaboration d'un spectacle « abouti », destiné à la consommation du public, se substitue donc un « work in progress » qui implique à la fois la troupe et le spectateur. Mais l'hérésie du TLV va plus loin encore :

À cette culture établie, de nouveaux parlers opposent l'errance et la discordance. À la pudeur et à l'idéalisme (avec ce qu'ils sous-entendent), nous répondrons par la cassure, la brisure, la déchirure effrénée.⁶⁴

⁶³ Frédéric FLAMAND, « Le Vicinal est un laboratoire », dans Programme de *Tramp*, 1972.

⁶⁴ Entretien entre Philippe du Vignal et Frédéric Baal en 1973, cité par Nicolas VERLAINE, dans « Le Théâtre du corps et de la voix », dans Roger DELDIME (dir), *Revue de l'Institut de Sociologie : Le Théâtre belge de langue française*, p. 136.

Si la provocation n'est pas absente et s'il y a bien, dans la recherche du Vicinal, une dimension révolutionnaire, celle-ci se limitera, en fin de compte, à la sphère théâtrale. Car ici, « la transe, la folie, les états seconds » constituent une méthode à la fois de subversion et d'exploration qui ne concerne que chaque homme pris individuellement et, de surcroît, dans une quête régressive par rapport au monde social (« fétu ballotté dans le mêloir originel »). En outre, la démarche finit par s'absorber dans la quête d'une essence ou d'un principe qui la ramène vers le conceptuel et l'abstraction. Évacuant de la sorte le social, le travail du Vicinal produit une grande part de sa valeur relativement à l'histoire du champ théâtral et même, à l'état du champ dans lequel il s'inscrit en rupture. Quant au retour possible dans le monde social, dans « l'espace-qui-est-entre-les-hommes » où naît le politique, selon Hannah Arendt, le Théâtre Laboratoire Vicinal ne l'aura pas expérimenté, mobilisé par une quête de l'originel où il s'est englouti.

Le Théâtre Laboratoire Vicinal eut un retentissement international et ses spectacles furent présentés en Iran, aux USA, au Canada, à côté des créations de Mnouchkine ou de l'Open Theater... Peu connu en Belgique, il obtint cependant une subvention assez importante par rapport aux autres compagnies (1 435 000 francs belges en 1976). Mais il ne toucha qu'un public réduit et n'obtint une consécration symbolique, le Prix Triennal de littérature dramatique attribué à Frédéric Baal en 1979, qu'après sa disparition. Dans son sillage, d'autres compagnies se créèrent, toutes plus ou moins inspirées par la démarche de Grotowski, entretenant une méfiance à l'égard du texte dramatique et ouvertes aux autres disciplines artistiques. Parmi ces compagnies, outre le Plan K né de la scission opérée par Frédéric Flamand, le Groupe Ourva de Claude Tristan et, à la fin des années 1970, le Laboratoire Dur-An-Ki et le Groupe Banlieue radicalisent la fonction de l'acteur-créateur et limitent la présence du texte. Par-delà les différences qui singularisent ces démarches, toutes ont en commun la recherche une certaine pureté et d'une vérité à retrouver. La psychanalyse, les mythes, l'esprit collectif ou de communauté, la spontanéité et l'authenticité sont donc convoqués pour atteindre un noyau originel. L'exemple du Vicinal montre en quoi ce type de théâtre sort de notre propos. Cependant, il n'est pas inintéressant de constater que, durant les années 1980, cette mouvance tendra à disparaître ou à se fondre dans la catégorie « danse ».

L'animation et l'action théâtrale

Les idéaux de participation, de développement de la personnalité et d'expression personnelle se retrouvent à la base d'un autre courant qualifié de « théâtre-action ». Si l'oppression de l'individu par l'ordre social constitue ici aussi le moteur de l'action théâtrale, le geste créateur est cependant décliné d'une tout autre manière. Une des premières compagnies d'action théâtrale en Belgique francophone, le Théâtre de la Communauté, fut fondée, au début des années 1960 par Roger Dehaybe. Née d'une dissidence du Théâtre universitaire liégeois, la compagnie s'installe à Seraing, suivant une politique de décentralisation et d'animation dans les banlieues ouvrières. C'est que pour atteindre le « non-public », une mouvance de créateurs et d'animateurs préconise de se placer en dehors des théâtres établis. Le Théâtre de la Communauté signe ainsi, en 1969, une convention avec le Ministère de la Culture et reçoit, notamment, la mission de préparer l'établissement d'un Foyer culturel. Au départ de petits spectacles d'intervention, la compagnie s'inscrit peu à peu dans le réseau associatif, collabore avec le mouvement ouvrier et se produit également dans le milieu scolaire.

Cette démarche s'apparente explicitement à une action socioculturelle menée par le biais du théâtre. La création théâtrale est conçue comme un outil au service d'un message à faire passer, d'une action spécifique à mener. Tout comme dans le théâtre militant ou le théâtre d'agit-prop, le fond et la forme sont subordonnés à un objectif social ou politique, mais sont surtout conditionnés par le public cible qui accède au rang d'auteur-acteur. Cette option radicale déterminera l'avenir institutionnel de ce type de théâtre et favorisera, entre le théâtre établi et le théâtre-action, des clivages qui s'établiront durablement à la fin de la décennie 1970, au moment où de nombreuses compagnies auront émergé à côté du Théâtre de la Communauté, à l'instar des Ateliers de la Colline (qui en sont une émanation), de la Compagnie du Campus, du Théâtre de la Renaissance, du Théâtre du Sang Neuf. À l'occasion, d'autres groupes se forment qui, directement liés à un problème social (lors d'une occupation d'usine, par exemple), répondent à l'appel d'un syndicat ou d'une organisation ouvrière, et disparaissent aussitôt. Les spectacles du théâtre-action puisent dans l'arsenal des techniques caractéristiques du théâtre militant et combinent une ou deux formes telles que le procès, les sketches, les journaux vivants, les chœurs parlés, le montage, les poupées ou les

géants, l'humour, les chansons... Généralement, ils ne comportent que peu de décors car ils doivent être mobiles et surtout, peu coûteux.

Le théâtre-action présente donc une série de caractéristiques générales qui singularisent sa pratique. Focalisé sur un public cible auquel il entend donner la parole, ce théâtre refuse à l'origine le texte d'auteur. Néanmoins, au fil du travail d'animation avec les participants, l'animateur ou un autre professionnel assume un rôle d'écrivain et prend en charge un texte, appelé sans cesse à être remanié, remodelé. L'écriture se fait collective, tandis que le spectacle lui-même n'est jamais fixé mais évolue, se modifie, en fonction de l'actualité par exemple. Le plus souvent, le texte mobilise un vocabulaire simple et usuel, la clarté étant nécessaire à la fonction de dévoilement. Comme le spectacle porte un problème ou une situation à la lumière, il se doit d'aller à l'essentiel, de recourir à un symbolisme immédiatement décryptable et de bannir l'ambiguïté. Aussi les personnages sont-ils souvent fort typés pour être reconnus rapidement⁶⁵. Loin d'un retour au naturalisme ou au réalisme, il s'agit d'une forme de distanciation où viennent se briser l'illusion et l'identification car, *in fine*, le but recherché est l'agir des participants.

L'action théâtrale visant à donner la parole à ceux qui généralement ne l'ont pas, l'expression devient un but en soi, bien davantage que la réalisation d'un spectacle, d'un « produit culturel ». Pour s'exprimer, ces exclus de la culture officielle doivent, en effet, recourir à un langage distinct de celui des classes dominantes. Leur identité et les problématiques qui y sont liées ne pourront émerger que dans un langage artistique spécifique destiné à leur donner forme, à les structurer.

On peut, avec Jean Caune⁶⁶, souligner le côté idéaliste de la démarche qui dénie l'influence de la culture dominante sur le langage et les formes artistiques, voire sur la saisie des problématiques. Mais, en Belgique francophone dans les années 1970, cette influence semble contrecarrée par le travail de formation politique. Par conséquent, le processus d'émancipation de l'individu est d'emblée biaisé par l'analyse préétablie d'un parti ou d'un syndicat. C'est là un lien de subordination au champ politique qu'illustrent les termes de la convention passée, en 1977, entre le Centre Dramatique du Pays Noir et la FGTB, le syndicat socialiste :

⁶⁵ Cf. Philippe BERLING, « Le théâtre militant en Belgique francophone de 1970 à 1980 », dans *Rue des Usines*, n° 6/7/8/9, automne 1981, pp. 250 à 259.

⁶⁶ Jean CAUNE, *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

Dans le cadre de cette collaboration, le CDPN :

1. Produira un spectacle et des animations dont les thèmes seront définis en commun accord.
2. Programmera et diffusera ces spectacles en accord avec la FGTB, une priorité étant donnée aux lieux, moments et publics choisis par l'organisation syndicale.
3. Servira pour la FGTB d'instrument de conception et de réalisation au niveau de l'animation nécessitée par les circonstances.
4. Élaborera ses spectacles en collaboration avec les délégués désignés à cette fin par la FGTB. Une commission d'accompagnement sera créée pour concevoir, préparer et suivre les spectacles.

Tandis que la FGTB s'engage à :

1. Soutenir l'opération en subsidiant le CDPN [...]
2. Mettre des locaux à la disposition du CDPN pour lui assurer un fonctionnement permanent.
3. Apporter un appui au CDPN auprès des pouvoirs publics, des institutions culturelles et du mouvement ouvrier.⁶⁷

La doctrine politique infléchit ici largement la création théâtrale et, dans les premiers temps du théâtre-action, cela est pleinement assumé. En effet, la plupart des animateurs dénie *a priori* l'autonomie artistique, car ils la tiennent pour un leurre idéologique projeté par la classe dominante. Dès lors, l'ensemble de la mouvance « théâtre-action » entend se placer délibérément en dehors de l'institution théâtrale, refusant de s'y positionner, même en rupture.

Une dynamique introuvable

Une autre façon de croiser le théâtre et le politique s'esquisse progressivement dans le sillage de Marc Liebens. Né en 1938, à Montegnée, candidat en sciences politiques et sociales à l'Université de Liège et photographe diplômé, Liebens se retrouve au milieu des années 1960, patron de bar à Spa. Durant le festival que le Théâtre National de

⁶⁷ Cité par Chantal DELTENRE, « Le théâtre-action en Belgique », dans *Cahiers JEB*, n° 7, Bruxelles, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française. Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs, 1978, p. 20.

Belgique organise chaque année dans la ville, son bistrot accueille le monde du spectacle et de la littérature. Au fil des rencontres, des projets naissent ; Liebens accompagne le TNB en tournée au Liban, puis, en 1967, entre au TNB comme assistant de Pierre Debauche pour une version de *Thyl Ulenspiegel* écrite par Hugo Claus. Le projet n'aboutit pas. Liebens entre alors au Théâtre du Parc où il est chargé du service des délégués auprès du public. Par l'entremise de Jean-Claude Huens, il a suivi le travail d'Otomar Krejča au TNB et va voir les spectacles de ce dernier à Prague et en Allemagne : « Sur le plan idéologique, je n'ai pas les mêmes positions que lui mais son travail est génial et très rigoureux. J'apprends tout⁶⁸ », déclarera-t-il plus tard.

Liebens croise Jean Lefébure qui gère au TNB les relations avec le public. Issu de l'INSAS, Lefébure a effectué des stages chez Roger Planchon au Théâtre de la Cité à Villeurbanne et a travaillé avec Pierre Debauche dans le cadre du Festival de Nanterre, organisé par le Théâtre des Amandiers. Nourri de l'exemple de Planchon en matière d'animation et de création de liens entre le théâtre et la cité, Lefébure obtient une bourse de la Fondation belge de la Vocation. Avec Marc Liebens et la compagne de celui-ci, la comédienne Janine Patrick, il élabore le projet d'un théâtre implanté dans un quartier populaire de Bruxelles. Clairement opposé au « théâtre bourgeois », ce théâtre prendrait aussi une dimension multiculturelle. L'objectif de se rapprocher de la population dans une commune de Bruxelles, Saint-Gilles, composée de 20 % de travailleurs immigrés assez jeunes, essentiellement des Espagnols et des Italiens, séduit les autorités communales et le bourgmestre, Jacques Franck, qui cherchait à doter sa commune d'une infrastructure culturelle. Une ASBL est créée en 1969 pour permettre de signer une convention avec la commune qui rachète un ancien cinéma. On y aménage une salle de théâtre-cinéma de 350 places, une galerie d'exposition, une petite salle polyvalente d'environ 100 places et un foyer-discothèque, le tout équipé de l'infrastructure technique. La commune prend également en charge, pour trois ans, le salaire de seize personnes (l'équipe d'animation et l'administration), ainsi que les frais administratifs et de fonctionnement. À charge pour le Théâtre du Parvis d'organiser des manifestations théâtrales, du cinéma et des expositions en associant au maximum la population saint-gilloise, mais dans une totale liberté de programmation

⁶⁸ Marc Liebens, Entretien réalisé par Nancy Delhalle paru en partie dans *Alternatives Théâtrales*, n° 69, juillet 2001, p. 14.

(Seutin 1974). Parallèlement, le Ministre de la Culture Parisis accorde au Parvis des subsides sur le budget de la Direction générale de la jeunesse et des loisirs, pour l'animation et la prospection d'un public local. Cela signifie que le Parvis s'engage notamment à :

- a) Déterminer les grands traits d'une action d'éducation permanente par le recours aux techniques de l'art dramatique ainsi qu'aux techniques de l'animation socioculturelle adaptées à la transformation du rapport public-théâtre ;
- b) Associer les habitants de Saint-Gilles et des environs à une participation active à la création ;
- c) S'intégrer à la vie des habitants de Saint-Gilles et des environs en s'efforçant d'en améliorer les conditions. (Seutin 1974 : 64)

Un engagement qui, notons-le en passant, porte sur une population de 55.000 habitants où, à côté de 22.000 travailleurs immigrés (qui ne votent pas), les autres « catégories » (petits employés, petits commerçants et ouvriers) ne fréquentent pas les salles de théâtre et sont, dans l'ensemble, d'une moyenne d'âge relativement élevée. Par ailleurs, le Théâtre du Parvis obtient encore une subvention du Ministère de la Culture, sur le secteur Arts et Lettres, cette fois pour la production théâtrale et avec la mission de monter un auteur belge par saison.

Le Théâtre du Parvis ouvre en septembre 1970 avec *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden, dans une mise en scène de Marc Liebens, et avec une exposition d'Octave Landuyt. Dès 1969, une enquête-participation avait été lancée pour établir le contact avec la population et déterminer ses attentes et ses besoins en matière de culture. Soutenue financièrement par les pouvoirs publics, cette enquête est notamment dirigée par Valmy Féaux, alors chargé de recherches à l'Institut de Sociologie de l'ULB. Michèle Seutin est engagée pour dépouiller et traiter les résultats de l'enquête. Un des buts de cette initiative est de former des délégués, relais du Parvis parmi la population.

Le soutien des pouvoirs publics est d'emblée assez significatif. Il faut dire que le projet rencontre les objectifs de la politique culturelle en vigueur, puisque venait de sortir un Arrêté Royal organisant les subventions des Maisons de la Culture et les Foyers Culturels. La politique culturelle s'est, en effet, infléchie vers la « démocratie culturelle » comme en témoignent les propos de Philippe Monfils, alors

secrétaire de cabinet du Ministre de la Culture française Albert Parisis :

Nous sommes partis d'une idée fondamentale ou plutôt d'un certain nombre d'idées fondamentales. Tout d'abord, que manque-t-il à un pays comme la Belgique, ou une région comme la Wallonie ? Sont-ce des instruments de diffusion ? Bien sûr, la diffusion n'est jamais parfaite, il y a toujours moyen de l'améliorer. [...] Mais ce qui manque surtout, c'est une conscience du phénomène culturel au sein de l'ensemble de la population. Jusqu'à présent, la culture était considérée comme l'apanage des classes aisées ou comme une espèce d'objet assez chic que l'on se permettait de caresser après les heures de travail. Il est bien certain que le phénomène culturel a changé fondamentalement de nature. Pour nous, la culture, ce n'est pas un objet de consommation après les huit ou dix heures de travail. C'est un état d'âme, une nouvelle conception du monde dans laquelle chaque homme doit insérer son action⁶⁹.

Par l'organisation qu'il veut mettre en place, le Parvis s'inscrit dans cette perspective. L'équipe prévoit de remplacer le système traditionnel des abonnements par des cartes d'adhérents, d'accorder des tarifs préférentiels aux habitants de Saint-Gilles, aux jeunes et aux personnes âgées, d'offrir gratuitement les programmes et d'interdire les pourboires. L'artistique n'est pas en reste. Les lieux sont aménagés pour éliminer toute barrière entre la salle et la scène : manteau d'Arlequin, rideau de scène et éclairage à la rampe sont proscrits. Le mélange de jeunes acteurs, tels Claude Koener ou Philippe van Kessel, et d'artistes plus confirmés comme Suzy Falk ou Catherine Bady, par exemple, a pour but d'attirer le public, tout en refusant la carte du vedettariat. Le Parvis annonce clairement la volonté de provoquer réactions et débats, en jouant contre l'identification qui hypnotise et endort le spectateur.

Mais au cours de ses trois saisons, le Théâtre du Parvis va subvertir progressivement la logique dictée par le monde politique à travers les missions du théâtre. Après *Vous vivrez comme des porcs* du dramaturge britannique John Arden, pièce choisie « en fonction des composantes sociales de Saint-Gilles, puisqu'on y traitait d'un problème de minorité⁷⁰ »,

⁶⁹ « Propos sur la politique culturelle en Belgique » de Philippe MONFILS, in *Arts du spectacle en Belgique, Annuaire*, CET Louvain, 1971, p. 6.

⁷⁰ Marc LIEBENS, « Le Théâtre du Parvis », Entretien avec Marc Liebens, dans *Arts du spectacle en Belgique, Annuaire*, CET Louvain, 1971, p. 22. (Dans la pièce d'Arden, un

il présenta *La Farce des ténébreux* de Michel de Ghelderode, spectacle à propos duquel Liebens concéda encore :

On s'est rendu compte que nous avons été trop vite et que le public l'a très mal reçue, il y a eu moins de monde et puis les gens n'étaient pas du tout concernés par ce spectacle. Peut-être à cause du travail gestuel, physique, trop cérébral, et pourtant fondamental dans notre recherche d'un langage théâtral⁷¹.

Avec le traitement de cette pièce jamais montée en Belgique, le metteur en scène brise l'attente du burlesque et de la truculence communément associés à Ghelderode et bienvenus pour les fêtes de fin d'année. Il élimine les éléments farcesques pour opérer une lecture psychanalytique qui « défolklorise » le texte. Quant à *La Danse de mort* de Strindberg, le spectacle – techniquement abouti mais clos sur lui-même et exempt des préoccupations et des recherches du Parvis – apparaît comme une des dernières concessions à l'orthodoxie culturelle.

Avec une programmation de trois auteurs contemporains (Louvet, Bond et Adrien), la deuxième saison assume davantage la recherche et l'expérimentation qui, présentes dans le projet du Parvis, n'étaient à l'origine qu'une composante parmi d'autres. Ce qui jusque-là se donnait pour une volonté de synthèse, une tentative de combiner la recherche esthétique et l'animation culturelle, devient une réelle oscillation qui entraînera des dissensions et mènera au départ de Lefébure. Cette disjonction se marque également dans les autres secteurs d'activité du Parvis. La projection de films dits « grand public » se double d'une programmation d'inédits en langue originale, parfois entrés en Belgique par la valise diplomatique, et il en va de même pour les expositions qui alternent l'art contemporain et une perspective plus didactique (Radermecker 2001 : 102).

Bien entendu, une telle fluctuation ne reçoit pas l'aval des pouvoirs publics. Les autorités communales, en particulier, considèrent que les objectifs de politique sociale ne sont pas atteints : l'impact sur le quartier est faible et la population locale ne fréquente pas le Parvis dont les salles – lors des soirées théâtrales qui canalisent l'essentiel du budget – sont peu

conflit naît entre des forains, des « marginaux » et les habitants de la banlieue ouvrière d'une petite ville industrielle).

⁷¹ *Ibidem*, p. 25.

remplies et comptent beaucoup d'invités. L'enquête-participation auprès de la population avait déjà donné lieu à une prise de distance entre les pouvoirs publics et l'équipe du Parvis. Des groupes de travail s'étaient constitués pour se pencher sur la vie politique et sociale de la commune et cela avait suscité des idées mais aussi des critiques. Les pouvoirs communaux interrompirent ce projet : « Les motifs invoqués, raconte Michèle Seutin, furent, explicitement, l'inefficacité, et pour cause, d'une telle action dans l'optique du « remplissage » de la salle, d'autre part, implicitement le fait que le travail de cette enquête touchait à des questions de politique communale ne concernant pas la culture » (Seutin 1974 : 76). De la même manière, une autre expérience d'animation généra, sur des questions urbanistiques, une réaction concrète des participants qui constituèrent un comité de quartier. Ici encore, un veto communal fut imposé.

Ces « sanctions » émanant du monde politique donnent à penser que les missions conférées au théâtre relèvent en définitive d'un transfert de responsabilité. Qu'il s'agisse d'amener « chaque homme et chaque femme » à une « participation maximale à la vie de la société », comme le préconise le Plan Parisis, ou d'« améliorer les conditions de vie des habitants de Saint-Gilles », selon les termes de l'accord entre le Parvis et le Ministère de la culture, tout se passe comme si, en échange des subsides, le théâtre était soumis à une rentabilité politique. Or l'accord rompu, si souvent évoqué dans la terminologie officielle, est forcément généré par un ou plusieurs facteurs – économiques (dus à un système de production) ou sociaux (liés à la composition de la population d'un quartier, par exemple) –, qui ne sont guère désignés, mais dont la gestion relève précisément du pouvoir politique. Dès lors, en transférant à la création artistique ou à la culture (les deux se trouvant amalgamés dans le concept d'Éducation permanente) le traitement de ce déséquilibre, le monde politique se dispense de gérer la société, voire témoigne de ce que ce pouvoir lui échappe ou qu'il le refuse. On voit donc bien la distance entre la nécessité de subsidier le théâtre pour lui assurer une autonomie, une indépendance artistique, et ce transfert de mission tacite que le politique opère sur l'artistique.

L'échec des animations dans le quartier de Saint-Gilles a entraîné une radicalisation du projet de Liebens, désormais seul à infléchir l'orientation du Parvis. En réalité, dès 1971, les grandes lignes de sa démarche sont déjà définies et une fois le volet « animation » mis entre parenthèses, les

orientations des créations des années 1970 se dégagent. Et, à bien lire les propos de Liebens, ce volet « animation » peut effectivement être retranché sans nuire à la direction générale :

Ce qui était important pour nous avec les « Porcs » c'est que la pièce d'Arden est très politique, qu'elle « pose des questions ». Ce qu'on peut lui reprocher, et nous reprocher, c'est qu'il semble ne pas y avoir de réponses à ces questions. C'est un théâtre qui a des contenus politiques mais pas suffisamment explicites pour certains. Il se fait que pour nous ils nous paraissent tout à fait explicites. Le sens de la réponse est donné. La pièce n'est pas ambiguë au point qu'on ne puisse le trouver. Cette pièce répondait également à certaines questions que nous nous posons sur ce qu'on appelle le « théâtre politique »⁷².

En moins d'une saison, l'animation a donc perdu sa puissance centripète dans le projet du Parvis pour devenir un simple satellite de la création. Cette disjonction entre création et animation, Liebens la pose en termes politiques, épinglant, dans la doxa de l'animation, la négation des dispositions sociales et culturelles du public qui conditionnent sa disponibilité à l'œuvre. Toutefois, pour Liebens, il n'appartient pas au créateur de réduire ce « décalage entre ce qu'un metteur en scène ou un créateur sent et veut réaliser comme travail sur le langage théâtral et la sensibilité ou la réceptivité du public⁷³ ». À lire entre les lignes, l'animation comme la formation du public doivent relever d'une politique culturelle bien davantage que d'une pratique artistique. La médiation entre la création et la société n'incombe pas à l'artiste. Disjoindre fermement les deux domaines constitue, à l'époque, une prise de position significative. Ce choix affirme en effet l'autonomie de l'art et, *a fortiori*, pose que le caractère politique du théâtre n'est pas lié au public sur lequel il agit. La nécessité d'un rapprochement du public avec le théâtre n'est pas ici niée, mais elle est sortie du champ artistique.

Marc Liebens remet d'ailleurs en question la politique culturelle qui a prévalu depuis l'après-guerre. Il pointe l'absence, bien entretenue par la critique, de formation au théâtre qui ne permet pas que se constitue

⁷² Marc LIEBENS, dans *Arts du spectacle en Belgique, Annuaire*, CET Louvain, 1971, p. 23.

⁷³ *Ibidem*, p. 24.

un véritable public prêt à suivre les expériences et les innovations. En soumettant le théâtre à des impératifs de « rentabilité publique », la sphère politique applique à la création artistique une logique économique, à contresens de l'autonomie que les subventions devraient garantir. Dès lors qu'il faut « faire recette »,

[...] il faut contenter tout le monde, présenter beaucoup de spectacles dans des registres différents. [...] Il est même inquiétant de constater combien les Pouvoirs Publics sont sensibles à la fréquentation, à tel point que ça devient presque le seul critère de jugement et un élément déterminant dans la répartition de subsides. Pour moi, le théâtre qui choisit la facilité pour emplir sa salle ne devrait même pas être subsidié puisqu'il est basé essentiellement sur le produit qu'il vend et que pour bien vendre un produit, on en fait ce qu'on veut, c'est-à-dire qu'on vise toujours plus bas⁷⁴.

Critique de la politique culturelle, critique de l'institution telle qu'elle est organisée, le discours affiche ici une volonté de résister aux lois dictées depuis le champ politique et, dans le même temps, il affirme un désir de rupture par rapport aux normes de l'institution théâtrale. Par conséquent, tel qu'il est ici redessiné par Liebens, le rapport du théâtre au social, voire au politique, esquisse la voie pour un théâtre politique lié au temps présent :

[...] ça ne sert à rien de faire un « théâtre de combat » qui consiste à parler de Rosa Luxemburg, de Lénine, de Trotsky ou du Vietnam ; mais surtout pas de ce qui se passe ici. Cela me paraît un peu facile. On monte de tels spectacles pour se donner bonne conscience, ça intéresse le public, et tout le monde est ravi parce que c'est tellement loin de nous que ce n'est vraiment pas dangereux. Ce que nous pouvons faire, par contre, c'est un théâtre politique de réflexion, de mise en doute, d'analyse.⁷⁵

Refusant un théâtre militant qu'il juge inadapté aux conditions sociopolitiques des années 1970 et partant, dépourvu de sens, Liebens oriente la recherche vers un théâtre à la fois artistique et politique.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 23.

La classe ouvrière, l'immigré, l'intellectuel

Comme les propos de Marc Liebens en esquissent l'idée, l'élaboration d'un théâtre politique requiert un « langage artistique spécifique » reposant à la fois sur l'écriture dramatique et sur le langage scénique. Aussi le metteur en scène entame-t-il un travail sur la dramaturgie tout en poursuivant ses recherches sur le langage scénique. Ce double terrain d'expérimentation, Liebens l'aborde à l'occasion d'une rencontre avec Jean Louvet qui lui envoie sa pièce, *À bientôt Monsieur Lang*. En Louvet, Liebens trouve un auteur encore peu reconnu, mais non pas inexpérimenté puisque le dramaturge anime son propre théâtre à La Louvière. Quasi ignoré de l'institution théâtrale belge, Louvet, jouit d'une ébauche de reconnaissance en France ; surtout, il a l'expérience de l'engagement politique.

Au moment où il rencontre Liebens, Jean Louvet se dit « écrivain coupé de toute structure politique » (Louvet 1991 : 48). En fait, son adhésion au MPW, à la 4^e Internationale et à un groupe extrémiste « Rupture expressionniste » l'ont marginalisé, tant dans le champ politique que dans le milieu théâtral. Il a envoyé le manuscrit de sa nouvelle pièce, *À bientôt Monsieur Lang*, aux Éditions du Seuil qui demandent quelques remaniements puis la publient. Cependant, Bernard Dort, avec qui Louvet est entré en contact, lui déconseille de rester au Seuil, cet éditeur ne défendant pas véritablement le théâtre. Lorsque la collection s'arrête, Louvet passe aux éditions Bourgois qui n'assurent que la moitié des frais d'édition. Louvet obtient alors une bourse du Ministère de la Culture belge. Bourgois publiera aussi les pièces suivantes, *Les Clients* et *Le Bouffon*, cette dernière sera par ailleurs choisie par Lucien et Micheline Attoun pour leur « Nouveau Répertoire dramatique » sur France Culture. Nonobstant ces marques de reconnaissance, Louvet a renoncé à fonder un théâtre professionnel. Il relance en 1971 l'Atelier Théâtral de La Louvière, selon un système de coopérative et se replie sur la formule d'un théâtre pauvre, un théâtre d'amateurs, où il peut expérimenter la mise en scène de son écriture.

En montant *À bientôt Monsieur Lang*, Marc Liebens va contribuer à repositionner Louvet dans le théâtre professionnel. Mais la collaboration de l'auteur et du metteur en scène semble surtout offrir les conditions quasi totales de l'expérimentation d'un théâtre politique. Grâce à la

présence de l'auteur prêt, notamment, à remanier son manuscrit, le texte dramatique reste ouvert aux apports de la scène⁷⁶ :

Avec Louvet, nous avons la chance d'avoir affaire à un homme de théâtre – qui a dirigé un théâtre – un homme qui poursuit une réflexion sur le théâtre ; son rôle dans l'élaboration du spectacle est tout à fait passionnant car il est non seulement auteur mais aussi « dramaturge » ; le metteur en scène peut donc établir avec lui une lecture de la pièce. C'est une rencontre très importante qui a permis de longues séances de travail et de réflexion, entre l'auteur, la décoratrice et le metteur en scène.⁷⁷

À *bientôt Monsieur Lang* se déroule à Golden City, cité capitaliste du Nord, mue par l'argent et le travail des hommes. Bourgeois cherchant à dénier leur appartenance de classe, Lang et ses amis oscillent entre résignation à l'ordre social et révolte incertaine (« Manger, dormir... Les verres ont un goût d'étang⁷⁸ »). Du fond de leur ennui sans espoir, ils saisissent l'arrivée de Vassili, l'étranger du Sud, comme une planche de salut. D'abord perçu comme un objet exotique dont il faut un peu se méfier, l'émigré grec devient vite un objet de fascination. Sa beauté et sa force physique sont décrites comme si elles relevaient d'un lien direct à la nature : « un torse travaillé par les embruns et les rayons obliques » (p. 27). Et tandis qu'à Golden City, « les hommes flottent comme des arbres sans racines et ne tiennent debout qu'à force de marcher côte à côte » (p. 24), Vassili garde la mémoire de son pays, de ses racines et de son histoire :

En ce temps-là, la misère avait pris Le Pirée par le ventre. Le peuple gagna la montagne avec les armes blanches. La montagne se couvrit de partisans. Quand je revins au village, mon jeune frère vint

⁷⁶ D'ailleurs, Louvet réécrira plusieurs versions. La version publiée aux Éditions Labor en 1984 est celle du spectacle. Elle présente donc quelques différences par rapport à l'édition du Seuil de 1970. Pour l'analyse des conditions de possibilité et de l'effet d'un théâtre politique, nous nous en tiendrons à la version Labor. Cela d'autant que Louvet affirme avoir écrit la pièce au milieu des années 1960.

⁷⁷ Marc LIEBENS, dans *Arts du spectacle en Belgique, op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ Jean LOUVET, *À bientôt Monsieur Lang*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1984, pp. 22-23. Les citations de la pièce seront, dans la suite, simplement suivies du numéro de page.

à ma rencontre. On l'avait attaché par les pieds, par les mains. On avait frappé, frappé sur la tête. Toujours sur la tête. La lumière était partie de son cerveau et il riait tout seul dans le village. (p. 32.)

Avec l'irruption de ce personnage, Louvet reconduit la représentation mythique de l'étranger : beau et bon, Vassili incarne l'homme rousseauiste tel qu'on en retrouvera fréquemment la trace chez le dramaturge. Il personnifie la vérité – celle d'une puissance mâle et instinctive – dans un monde aliéné. Il incarne aussi la vitalité dans cette société enlisée où règnent l'ennui (dormir, boire) et la réification : Anna, qui se met en scène à travers des simulacres⁷⁹, ne se sent-elle pas « lisse et fade comme une bouteille » ? Dominée par les hauts fourneaux, cette cité en panne où rien ne semble vivre en dehors de l'usine, rappelle les villes wallonnes à la fin des années 1960, plongées dans un immobilisme que la crise leur fera bientôt payer très cher.

Seule tension traversant la pièce, Vassili crée une dynamique qui menace l'ordre social. Un ordre omniprésent qui s'exprime avec le personnage du commissaire chargé de traquer l'étranger, mais qui se révèle tout aussi puissamment défendu par d'autres personnages. Jean-François, sa mère et même Anna, sa femme, représentent tous une bourgeoisie entrée en léthargie, repliée sur la seule dimension matérielle (l'argent). Jean-François, médecin à Golden City, reste ancré dans le monde de l'enfance par son attachement à sa mère et sa passion du train électrique, une attitude qui fait de lui un être faible, prêt à la trahison. Anna, quant à elle, tombe amoureuse de Vassili, selon le projet de Lang. Cet amour et la liberté scandaleuse que Vassili insuffle autour de lui perturbent l'ordre de Golden City car l'exemple de la liberté subvertit un fonctionnement social basé sur le sacrifice de l'homme à son travail. Car, s'il est prêt à redresser les oliviers de ses ancêtres, Vassili se mutila la main pour dire non à l'usine. Donner sa force de travail pour la richesse du Nord, Vassili ne peut s'y résoudre, même pour l'amour d'Anna. Travailler pour pouvoir vivre avec la femme aimée signifierait s'intégrer au système, devenir un rouage de la machine de Golden City.

Lang et ses amis observent Vassili dont ils ont en quelque sorte fait leur jouet. Vivant à travers lui et comme par procuration, une

⁷⁹ Dans l'étude qu'il consacre à Louvet, Étienne Marest insiste sur la présence abondante dans la pièce des simulacres (reflets divers, jeux...). Voir Étienne MAREST, *Lecture de Louvet*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, (« Regards singuliers ; 3 »), 2001.

révolte, ils tentent une subversion par l'amour entre la bourgeoise Anna et Vassili, le « métèque ». Mais le « jouet » triomphe et Vassili fuit Golden City, renonce à Anna qui, somme toute, en lui demandant de travailler, ne transgresse pas trop son statut de bourgeoise. Sorte de figure méphistophélique, Lang cherche à orienter le « destin » de Vassili et celui d'Anna. Il a, sans s'y engager totalement, voulu faire éclater l'ordre en y immisçant la pulsion et la liberté. Mais lui-même est resté spectateur lucide de la pièce qui se jouait. Anna retombe dans le vide de sa vie bourgeoise tandis que Lang demeure pris au piège, conscient, mais dépourvu de la force nécessaire pour la transgression.

Pièce écrite spécifiquement à destination d'un public de théâtre « traditionnel », un public dit « cultivé », *À bientôt Monsieur Lang* témoigne d'un changement de perspective dans la saisie sociale pratiquée par l'auteur. La classe ouvrière, bien que devenue problématique, restait au centre des premières pièces, *Le Train du bon Dieu*, *L'An I* et *Mort et résurrection du citoyen Julien T*. Ici, elle s'incarne dans un seul personnage, un travailleur immigré qui, par sa prise de conscience et sa fuite, s'écarte de son statut de classe. Le texte fait, en effet, de Vassili l'immigré, un personnage central, mais surtout, il le présente comme un individu et non plus comme représentant d'une classe ou d'une catégorie. Avec Vassili, le dramaturge préfigure la mise hors jeu du prolétariat dans la dynamique sociale. Car, s'il reste le seul à agir sur son destin et à refuser l'aliénation, l'émigré grec ne peut pourtant prétendre, fût-ce avec l'aide de Lang, à la révolution de la société capitaliste. S'il perturbe, un moment, l'ordre établi par la passion dans laquelle il entraîne Anna, il n'ébranle aucun fondement de Golden City. L'auteur lui attache plutôt un message de type sartrien : malgré la solitude et la précarité matérielle, on peut avoir la volonté de rester libre.

Mais Louvet se focalise davantage sur les mécanismes du système bourgeois. Il fait d'Anna une valeur d'échange entre les hommes pour perturber ou, au contraire, pour pacifier le fonctionnement de cette société. Quant à Lang, personnage hiératique qui semble tirer de multiples fils dans le jeu social, il appartient, par sa profession d'architecte, et malgré son désir de rupture, au système qui le fait vivre. D'un bout à l'autre de la pièce, il reste intact, inentamé : il n'a pu s'engager au-delà de quelques inflexions données au cours des choses. Les diverses scènes de théâtre dans le théâtre où les personnages jouent et se déguisent montrent abondamment que Lang, s'il met en scène fantasmatiquement la sortie

de l'ordre bourgeois ou sa subversion, se maintient sans cesse au bord de l'engagement physique et réel dans un processus révolutionnaire. Comme s'il était d'emblée sans illusion à cet égard ou trop partie prenante du système, Lang ne quitte pas la scène du théâtre, trop faible pour affronter sans détours (Vassili, Anna, les déguisements, le théâtre dans le théâtre...) l'ordre social et politique. Il se contente de manœuvrer en coulisses. Pour Louvet, Lang est un « type d'intellectuel « de gauche », solitaire, coupé des masses [qui] peut se donner l'illusion d'une maîtrise sur le réel. Fût-il le plus armé, un homme seul finit par s'aligner, à moyen ou à long terme, sur les idées dominantes. Cela peut donner une espèce de cynique intégré, nostalgique⁸⁰ ». Le propos du dramaturge dans *À bientôt Monsieur Lang* se resserre ainsi autour d'une bourgeoisie sans valeurs positives, repliée sur ses intérêts matériels et profondément incapable d'amorcer la moindre dynamique, à l'image de Jean-François fasciné par le mouvement circulaire de son train électrique.

Si la pièce met en scène la société réifiée et mercantile qui apparaissait déjà dans *Mort et résurrection*, elle aborde surtout la problématique de l'intellectuel de gauche qui deviendra un des grands motifs du théâtre de Louvet. Elle prolonge aussi le questionnement sur le prolétariat dans la société de l'après-guerre. En tant que groupe social moteur de l'histoire, celui-ci tend à s'effacer devant l'individu et l'émigré symbolisé par Vassili. À l'affrontement des classes ouvrières et bourgeoises, se substitue le rapport de l'individu au système, encore matérialisé par l'usine, mais aussi incarné par Jean-François et sa mère. Louvet entreprend donc de travailler, non plus sur un conflit de classes direct et quasi frontal, mais plutôt sur les mécanismes de perpétuation de l'ordre social. Le dramaturge se focalise sur l'individu, levier de subversion (Vassili) ou éveilleur de consciences (Lang). Or, Vassili fuit l'ordre qu'il s'agissait hier de révolutionner et Lang échoue à transformer chacun par contagion de proche en proche. Mais Lang a beau faillir dans son dessein utopique et Louvet déclarer, au moment de la mise en scène de la pièce : « je crois encore qu'au capitalisme on oppose une classe⁸¹ », *À bientôt Monsieur Lang* capte néanmoins les possibles de la société occidentale des années 1970. Le passage au premier plan du désir, de l'amour, de la pulsion répond à la recherche de l'authentique et du vrai sous le culturel et les idéologies. De même la présence de l'immigré fait écho au tiers-

⁸⁰ Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire*, op. cit., p. 87.

⁸¹ Dossier de la pièce [doc. AML].

mondisme, nouvelle valeur d'une lutte politique moins dualisée en un affrontement Est-Ouest. Enfin, la volonté de changer l'homme pour changer le système reprend les mots d'ordre diffusés parmi la jeunesse de la fin des années 1960 :

Lang est le héros marcusien à la recherche d'une nouvelle problématique révolutionnaire adaptée aux conditions objectives de son époque, de son milieu. [...] Lang ne s'inscrit pas dans le courant d'une révolution prolétarienne, mais opte pour la révolution groupusculaire. Son discours est un discours de groupe (individualiste), et non un discours de classe.⁸²

Et Louvet peut marteler que Lang se trompe⁸³ et qu'il faut transformer le système capitaliste et non l'homme à l'intérieur de ce système, son théâtre enregistre la mutation des cadres mentaux dans lesquels se pensait l'action à gauche. Et qu'il affirme adresser cette pièce non à la classe ouvrière mais au public « cultivé » des théâtres pour lui faire prendre conscience, comme l'écrit Renée Saurel, que « la tentative subversive de Lang est sans issue [et que] peut-être [Lang] s'abuse[-t-il] lui-même sur ses intentions profondes » (Saurel 1972 : 1528) n'y change rien. Entre la création du Théâtre Prolétarien en 1961, et la fin de la décennie, l'élan utopique fondé sur le prolétariat s'est délité. En somme, Louvet, le militant, l'artiste engagé, lutte contre ce que son œuvre perçoit si bien et dont elle nous livre les formes contradictoires et ambiguës : l'espoir d'un monde meilleur ne passe plus par la classe ouvrière.

La presse belge réitère dans l'ensemble l'attitude qu'elle avait adoptée à l'égard de Brecht avant que celui-ci ne devienne un auteur de répertoire. Elle refuse de reconnaître la synthèse d'un « théâtre politique » et entreprend de scinder cette unité précisément recherchée. Elle procède, de la sorte, à une réduction, un acte épistémologique qui lui permet de réfuter l'effet de ce théâtre. En dissociant le politique

⁸² Ronald PIRSON, dans le dossier du spectacle [doc. AML].

⁸³ « Personnellement, je pense qu'il n'est pas possible qu'un homme porte tout seul, sur ses épaules, ce destin de transformer directement, qualitativement, l'homme. [...] je crois qu'il faut poursuivre ce type d'action, en plongeant cette volonté qualitative là où sont encore les hommes, c'est-à-dire dans les organisations classiques. C'est pour cela que je suis encore délégué syndical CGSP. Si quelque chose doit se passer, ce sera à mon avis à partir d'assemblées syndicales où l'on sent toute l'influence des délégués sur les travailleurs. » (Propos de Jean LOUVET recueillis par Michèle SEUTIN et Ronald PIRSON, dans *Mai*, n° 22, février 1972, pp. 50 et 51.)

et l'esthétique, elle s'autorise à ne pas traiter de la portée de l'œuvre. *La Libre Belgique* fustige le caractère « prétentieux » de la pièce et son intellectualisme, rappelant qu'elle est censée s'adresser au public populaire de Saint-Gilles⁸⁴, tandis que *La Dernière Heure* retrouve, pour la condamner, les accents éthiques, voire moralisateurs (« un ouvrier grec que le courage est loin d'étouffer⁸⁵ ») du « grand » et « bon » théâtre pour le peuple. La critique du *Peuple* est, quant à elle, particulièrement emblématique de la doxa culturelle du moment lorsque l'auteur lance cette adresse à Louvet :

Qu'il imagine un instant que la décentralisation du théâtre est un heureux phénomène social destiné à instruire, documenter, distraire, plaire et non à satisfaire les cerveaux de quelques amateurs d'élucubrations pseudo intellectuelles qui n'ont plus rien à voir avec la santé d'une pensée normalement nourrie et perméable à la nouveauté⁸⁶.

Prises séparément, les « composantes » du théâtre politique tendent à s'annuler comme en témoigne *Le Drapeau rouge* qui, centré sur le « message » de la pièce, produit une « morale de cette histoire » : « La prochaine [fois], peut-être, ira-t-il [Lang] se joindre aux grévistes⁸⁷ ». En sens opposé, mais par le biais d'un même dualisme, la dimension critique de la pièce est assimilée à un marxisme caricatural (« vrai petit bréviaire de catéchumène marxiste⁸⁸ », selon *Le Nouvel Illustré*, tandis que l'esthétique est ramenée à des codes connus et peu consacrés (« mélodrame bavard⁸⁹ »). Nonobstant les nuances du *Soir*⁹⁰ et surtout du *Pourquoi pas ?* (« une allégorie dont la charge poétique mettait en valeur son contenu réaliste et politique⁹¹ »), toute la problématique tissée

⁸⁴ « Au Théâtre du Parvis. À bientôt Monsieur Lang », dans *La Libre Belgique* du 23 janvier 1972.

⁸⁵ « Théâtre du Parvis. À bientôt Monsieur Lang », dans *Le Dernière Heure* du 23 janvier 1972.

⁸⁶ « Au Théâtre du Parvis, À bientôt Monsieur Lang : le plus tard possible », dans *Le Peuple* du 24 janvier 1972.

⁸⁷ « À bientôt Monsieur Lang au Théâtre du Parvis », dans *Le Drapeau rouge* du 28 janvier 1972.

⁸⁸ « Au Parvis, À bientôt Monsieur Lang », dans *Le Nouvel Illustré* du 2 janvier 1972.

⁸⁹ Dans *La Libre Belgique* du 23 janvier 1972.

⁹⁰ « Au Théâtre du Parvis. À bientôt Monsieur Lang », dans *Le Soir* du 22 janvier 1972.

⁹¹ « Théâtre du Parvis. À bientôt Monsieur Lang », *Pourquoi Pas ?* du 27 janvier 1972.

par *À bientôt Monsieur Lang* est généralement ignorée. C'est qu'elle ne relève ni d'une thématique, ni même d'un discours, elle surgit de choix artistiques touchant aux personnages et à la structure de la pièce. Ainsi en va-t-il de l'option de faire de Vassili un personnage unique et solitaire (et non plus directement le représentant d'un groupe), de l'image du train électrique, des scènes de théâtre dans le théâtre et même du ton de Lang, où se mêle ironie et auto-dérision, et qui fait voler en éclat toute univocité d'un « message ». Incitant Louvet à être plus clair et plus bref s'il veut s'adresser au public populaire, la presse établie, quand elle ne réfute pas tout simplement la dimension politique au théâtre, procède à une réduction de celle-ci à la fonction militante. Manière de détruire, dans les cadres de pensée, l'objet même du théâtre politique.

Un théâtre sans mission

À lire l'enquête effectuée en 1970 par Anne Martynow-Remiche et Claire Wéry, il n'est plus possible d'entretenir l'illusion : les ouvriers ne vont pas au théâtre. Ils ne reçoivent pas les pièces dont ils sont les destinataires, ils ne répondent guère aux animations conçues pour eux :

Les ouvriers, en tout cas, comprennent difficilement les pièces qui ne sont pas de pur divertissement, le fond comme la forme de ce théâtre, et bien souvent le cadre dans lequel il se situe, leur restant étrangers. Ils comprennent malaisément l'intrigue, dans laquelle ils ne retrouvent d'ailleurs pas leur propre expérience. Les allusions à la réalité ne sont guère repérables. De plus, ce théâtre leur fait sentir à tout propos leur manque d'instruction. Nombre de mots, et la majeure partie du langage scénique leur échappe.⁹²

Dans la représentation de la-classe-ouvrière-moteur-de-l'-histoire, tous les termes sont progressivement questionnés et une partie de la grande construction progressiste de la fin des années 1960 repose désormais sur des pieds d'argile. Comme l'écrit Michèle Seutin, responsable de l'animation au Théâtre du Parvis, celui-ci n'arrive pas

⁹² Anne MARTINOW-REMICHE et Claire WERY, *Vérité théâtrale et aspirations populaires. Rapport d'enquête sociologique sur le fait théâtral en milieu ouvrier dans la région liégeoise*, Bruxelles, Ministère de la Culture française – Direction générale des Arts et des Lettres, (« Documentations et Enquêtes ; 3 »), 1971, p. 65.

davantage à concrétiser le projet de démocratisation de la culture sur lequel il est en partie né :

En ce qui nous concernait, il était devenu évident que la présence d'un public « populaire » relevait du plus pur irréalisme, en tout cas dans l'institution Théâtre du Parvis telle qu'elle fonctionnait à Saint-Gilles ; il devenait donc inutile de tenir un discours s'adressant à un public « imaginaire », ou de faire la moindre concession sur le choix des spectacles, fallacieusement motivée par le souci de se concilier un public de toute manière absent.⁹³

Si le public ouvrier et « populaire » ne vient pas au Théâtre du Parvis, il ne fréquente pas non plus les autres théâtres, quel qu'en soit le profil. Alors qu'il se constitue peu à peu un public de jeunes et d'étudiants⁹⁴, le Parvis décide donc d'abandonner les efforts pour attirer dans ses salles, ce fameux « non-public » populaire du quartier. Lors de la saison 1972-1973, le Parvis invite le metteur en scène suisse André Steiger qui avait monté en France le théâtre de Brecht bien avant la « vague » brechtienne. Steiger resta au Parvis toute la saison et y mit en scène *Mesure pour mesure* de Shakespeare et *Les Trente Millions de Gladiator* d'Eugène Labiche avec un « Prologue » écrit par Jean Louvet. Il amène tout un héritage brechtien qui vient stimuler la recherche amorcée par Liebens. Il pousse plus loin encore la lecture critique des textes et surtout sa traduction dans le langage scénique et le jeu des acteurs. Outre un apport théorique important, cette approche suppose un mode de travail plus collectif de toute l'équipe. Elle s'appuie surtout sur le postulat que rien n'est neutre ni « naturel » et que toute production de signes relève d'un point de vue, d'une position dans la société et dans le champ culturel. La perspective, encore peu explorée en Belgique, s'oppose résolument à l'option éthico-universaliste, celle qui prône LA beauté, LA vérité, LE sentiment, L'émotion, LE plaisir...

C'est là que le « Prologue » et plusieurs autres textes écrits par Louvet trouvent tout leur sens. Intégrés au spectacle, ils viennent historiciser la pièce de Labiche et lui rendre un contexte socio-politique comme l'indique clairement le titre du spectacle : « *Une représentation théâtrale dans les*

⁹³ Michèle SEUTIN, « À propos de l'ex-Théâtre du Parvis », *art. cit.* p. 73.

⁹⁴ Vers la fin des activités, 48,6 % des adhérents étaient des étudiants et environ 80 % du public était âgé de moins de 30 ans. D'après Michèle SEUTIN, *op.cit.*

premiers temps de la III^e République, Les Trente Millions de Gladiator ». Jouant d'une mise en abîme, Louvet produit cette historicisation par la présence d'acteurs répétant la pièce de Labiche.

Le travail effectué par Steiger éclaire plus concrètement encore la portée de cette approche. S'agissant d'une pièce cataloguée comme « comédie-vaudeville », Steiger montre l'intérêt de la réinscrire dans le cadre de l'histoire sociale et de l'histoire du théâtre (situation du public, formes de jeu...), afin de mettre en évidence les structures profondes d'une époque et d'une société avec lesquelles la pièce paraît en phase. Car précisément, selon la lecture critique marxiste de Steiger, la pièce désigne ce qu'elle masque et ce qu'elle tait. À charge pour le metteur en scène et les acteurs de créer la distance qui permet de voir ce travail d'occultation et d'en tirer des déductions : « mettre l'accent sur l'ensemble des manifestations économiques et financières vécues par les personnages : là où justement la « morale » s'efface, et où l'on peut justement montrer ce qu'elle sert à voiler⁹⁵ ». Cette démarche rend évidemment plus complexe l'élaboration de la mise en scène qui se place sans cesse à plusieurs niveaux :

Il s'agit d'évoquer au premier degré (donc en supprimant de votre jeu les intentions critiques – ou disons, en les réduisant au maximum) le mode de jeu d'une représentation comique en 1875. Et avec des comédiens qui ne se posent aucune question fondamentale sur la fonction sociale du jeu théâtral. C'est justement par ce biais qu'il vous faut attraper le « truc » – dans ce type de jeu, on peut parler aisément de « truc ».

[...]

D'abord, le comédien. Il ne faut pas montrer qu'il pense : ce qui supprime toute attitude critique devant les circonstances de jeu dans lesquelles son personnage se trouve impliqué par la volonté quasi divine de l'auteur [...], circonstances de jeu auxquelles le personnage oppose des réactions et des comportements entièrement factices et stéréotypés. Dans ce type de théâtre, il est nécessaire que le public puisse digérer une anecdote insignifiante (généralement fesses et cocuages), sans aucun problème majeur, avec un code « écriture-lecture » extrêmement simpliste [...].

⁹⁵ Programme du spectacle *Les Trente Millions de Gladiator* [Doc. AML].

Ensuite, le personnage. Conséquence presque logique du « d'abord », il ne faut pas montrer que le personnage pourrait penser [...]. Donc, il faut produire (?) un jeu sans réflexion (du rythme, encore du rythme !), et charmant (du sourire, encore du sourire !). Un jeu schématique et plaisant, bien huilé, qui va de soi, sans accidents de parcours autres que ceux qu'on tolère pour de grands enfants très attardés...⁹⁶

Si les diverses couches de signes et d'informations ainsi obtenues ne peuvent qu'enrichir la mise en scène, le grand défi reste de traduire cette approche quasi sociologique dans une esthétique théâtrale qui ne se subordonne pas au discours théorique ni à l'analyse, mais les subsume. Ce type de recherche transforme également le jeu du comédien en lui demandant de se moduler davantage et plus rapidement. Nous sommes donc loin des codes de jeu encore en vigueur dans les théâtres établis où domine l'effet et l'identification de l'acteur à son personnage, caractéristiques qui ne manquent pas de générer un commentaire « psychologisant » : René Hainaux est un « féroce Richard III », Serge Michel apparaît « voltigeant d'éclat de rire en éclat de rire », Paul Roland en « effrayante réplique d'Hitler », André Daufel « vivant les tourments du Galilée de Brecht » ; les comédiens sont émouvants ou pétulants, voire campent des « révolutionnaires plus vrais que nature »...⁹⁷. La rupture amenée par Liebens et Steiger concerne ainsi le jeu comme les autres éléments du langage scénique. L'acteur n'est plus un porte-parole et encore moins une incarnation qui donne à reconnaître une personne. Dans les perspectives ouvertes par une esthétique fondée sur le signe, il reçoit un surcroît de légitimité puisqu'il lui revient notamment de construire et de livrer ces couches de sens divers (histoire sociale, histoire du théâtre...) qui entrent en dialogue et en interaction durant le spectacle. Rendant hommage, dans les années 1980, au comédien Guy Pion, Jean-Marie Piemme pointe les marques de ce jeu distinct :

Son jeu est à situer sous le signe du multiple, moins parce qu'il pourrait tout faire (comme on dit des comédiens bien doués) que par

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ Ces qualifications emblématiques du jeu d'acteur sont extraites de l'ouvrage édité à l'occasion du 60^e anniversaire de l'Union des Artistes, Serge CREUZ (dir.), *En Scène pour demain*, Bruxelles, Libres images aux Presses de la Bellone, [1988].

la capacité qu'il a d'en faire plusieurs en même temps. Pion excelle à faire vaciller l'identité des personnages qu'il joue. Sa présentation ne vise pas à créer une image, mais à en superposer plusieurs⁹⁸.

Dans l'optique d'un théâtre du signe critique, l'acteur devient une polysémie.

Une telle complexité éloigne quelque peu des schémas du théâtre populaire, schémas qui tendent par ailleurs à se figer. Elle mobilise l'activité intellectuelle du spectateur, rendant impossible une réduction du spectacle à quelques fils, à une seule signification. Outre le fait que la pièce, ainsi présentée, prive le public de la « gaieté » et de la « bonhomie » « généreusement » dispensée par Labiche⁹⁹, la presse fustige cet apport de connaissances sur le théâtre comme sur la société : « si, pour fréquenter le Théâtre du Parvis, il est bon de connaître ses classiques marxistes... Avant peu, le public sera prié d'aller faire ses classes de grammaire générative avant de pénétrer dans ce sérail¹⁰⁰ » déclare le journaliste du *Pourquoi pas ?*

Dans l'ensemble, les journaux critiquent l'orientation donnée à la pièce et les interventions de Louvet mais, surtout, ils maintiennent une dichotomie farouche entre le rire, le divertissement et la réflexion suscitée par Steiger. C'est que le metteur en scène sollicite du spectateur une compétence (en matière de lecture sémiologique du spectacle, par exemple) peu répandue en Belgique et qu'aucune politique culturelle ne se donnera pour projet de former.

Or, qu'un théâtre subventionné pour une mission d'éducation permanente non seulement échoue dans cette mission, mais surtout s'y oppose en un refus de persister dans l'erreur, dénonçait par trop – sans même le théoriser vraiment – le caractère fallacieux des mots d'ordre du théâtre populaire. Sans doute, en mettant au jour les contradictions de sa mission, le Théâtre du Parvis, éreinte-t-il le grand idéal généreux de l'animation. Ce faisant, il intervient dans le champ politique, non plus sur une question de gestion communale, mais sur une ligne politique générale, en une prise de position trop hétérodoxe pour être ignorée. Car, en fin de compte, le motif officiel du désaccord entre la commune de Saint-Gilles et le Parvis semble assez paradoxal.

⁹⁸ Jean-Marie PIEMME, « La mémoire du dedans. Jeune Théâtre 1973-1983 », dans *Didascalies*, n° 7, décembre 1983, p. 108.

⁹⁹ *L'Écho de la Bourse* du 7 décembre 1972.

¹⁰⁰ *Pourquoi pas ?* du 6 décembre 1972.

Comment l'endettement, bien réel, du Parvis a-t-il pu générer la décision des pouvoirs publics de mettre fin à l'aventure, eux qui n'avaient pas hésité à dépenser 39 000 000 de francs belges pour acheter, rénover et adapter une infrastructure, et 4 400 000 francs belges par an, pendant trois ans, pour les salaires, l'administration et le fonctionnement, tout cela à destination d'une compagnie peu dotée en légitimité, tant dans l'institution théâtrale que dans le secteur de l'éducation populaire ? Et quant à l'échec du projet, en transférant au théâtre une mission sociale et politique, n'entérinait-on pas la possibilité que celui-ci la renverse en « mission artistique » ? La commune de Saint-Gilles ne renouvela pas sa convention avec le Théâtre du Parvis. Le Ministère de la Culture, quant à lui, adopta une position ambiguë : il reconduisit et même augmenta le subside annuel, mais refusa d'apurer la dette du Parvis qui cessa ses activités à la fin de la saison 1973.

Prises de position

Le Parvis disparaît au moment où de nombreux jeunes artistes créent leur propre compagnie. Si, après le Parvis, Liebens fonde, en 1974, une troupe « errante », l'Ensemble Théâtral Mobile, ceux qui sortent de l'INSAS et de l'IAD n'ont pas davantage de perspectives de travailler dans les institutions consacrées. En créant leurs structures, par leur mode d'organisation et en se produisant dans des lieux décentrés, ils concrétisent, quasi physiquement, leur écart.

Les compagnies qui apparaissent dans la première moitié des années 1970, sont le plus souvent portées par un metteur en scène, qui entend développer son projet artistique en toute autonomie. Pour ce faire, l'objectif premier des prétendants reste de créer des spectacles afin de « forcer » une place, fût-ce à la marge, dans une institution fermée. Mais, pour se faire reconnaître, affirmer sa spécificité et, à terme, perpétuer son autonomie, la relation avec un public s'avère indispensable. Elle ne peut, dans le processus de distinction qui anime ces artistes, se concrétiser qu'à travers une structure nouvelle. Ceci explique la multiplicité des compagnies qui apparaissent alors comme le Théâtre du Sygne d'Elvire Brison, la Balsamine de Martine Wijckaert, le Groupe Animation Théâtre de Marcel Delval, Micheline Hardy et Michel Reszka ou le Théâtre Élémentaire que Michel Dezoteux fonde, au retour d'un séjour à l'Odin Teatret, avec le comédien Dominique Boissel. Tous ces artistes

ne peuvent, sans partiellement nier leur geste créateur, s'ajuster à la conception d'une mise en scène comme illustration transparente d'un texte. Adhérant aux renouvellements de la scène internationale, ils ont au moins en commun de défendre l'existence d'une écriture scénique. Pour certains d'entre eux, le positionnement institutionnel relève aussi d'une prise de position plus politique.

C'est le cas de Patrick Roegiers qui fonde sa propre compagnie, le Théâtre Provisoire, en 1973-1974. Depuis sa sortie de l'IAD, en 1968, Roegiers a multiplié les projets comme acteur puis comme metteur en scène. Il débute par le théâtre de divertissement aux Galeries, devient lecteur au TNB, voyage comme spectateur à travers toutes les tendances du théâtre, du Grand Magic Circus de Savary au Théâtre du Parvis, et passe très vite à la mise en scène :

Dès le départ, j'avais posé les deux axes sur lesquels allait reposer ma pratique : le rêve, l'imaginaire, la fantaisie et l'humour traduit en images ; le rapport au réel abordé par le texte, en priorité les jeunes auteurs français, et une lecture critique, voire acide, du contexte social.¹⁰¹

Il monte Edouardo Manet au TNB, fait scandale avec Topor au Poche, met en scène Pinter, Georges Michel ou Vinaver... Le Théâtre Provisoire naît au moment où *Trois coups pour un fusil*, réalisé à partir de courtes pièces (de Grumberg, Foissy et Worms), est acheté par la télévision. Partisan d'un théâtre corrosif, critique par l'humour, Roegiers élabore ses spectacles dans un refus radical de la psychologie. Ses réalisations tournent beaucoup en décentralisation, sont présentées à l'étranger, jouissent d'un certain succès public, mais en l'absence de « place » dans l'institution, le Théâtre Provisoire est réduit à une certaine précarité. Roegiers s'oppose, dès lors, au « système » TNB, à cette machine de pouvoir aux mains d'un seul homme et qui ne vise qu'à la rentabilité populaire. À ses yeux, Huisman incarne l'ordre établi qui défend vigoureusement – et par le biais de liens étroits avec le pouvoir politique – des codes et un mode de fonctionnement que le jeune metteur en scène réfute.

¹⁰¹ Patrick ROEGIERS, *La Mémoire courte. Conversation sur le Théâtre Provisoire*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003, pp. 17-18.

Philippe van Kessel, quant à lui, avec sa compagnie le Théâtre de l'Atelier, manifeste un intérêt marqué pour la dramaturgie allemande qui s'accompagne d'un questionnement politique implicite adressé au théâtre. Après des études à l'ULB et un premier emploi, il est acteur au Théâtre des Galeries, chez Armand Delcampe ou au Rideau de Bruxelles. Il réalise ses premières mises en scène avec la troupe universitaire de l'Université Libre de Bruxelles, avant d'être dirigé, en tant qu'acteur encore, par Marc Liebens au Théâtre du Parvis ou par Roger Domani au Théâtre de Poche. Domani lui fait découvrir le théâtre de Grotowski, le Living Theatre, « l'acte physique », tandis qu'avec Liebens et Steiger, il explore une veine plus politique de l'écriture contemporaine. À la disparition du Parvis, van Kessel ouvre une sorte de café-théâtre, le Théâtre de l'Atelier¹⁰² :

Je voulais continuer à explorer le répertoire moderne. J'avais découvert une telle forme de marginalité en travaillant au Théâtre de Poche et au Théâtre du Parvis, qu'il m'était impossible de rejoindre de grandes institutions comme le Théâtre National ou le Rideau de Bruxelles.¹⁰³

Placé sous le double signe de la recherche (un Atelier de Recherches sur la communication) et de la multidisciplinarité, l'Atelier organise, avec l'aide de l'artiste peintre Françoise van Kessel¹⁰⁴, des expositions, des projections de films, des concerts de musique contemporaine. Nam June Paik, Bill Viola, John Cage, entre autres, viennent parler de leur travail dans des ateliers-rencontres. Les recettes du bar permettent une certaine autonomie financière.

Après avoir monté deux textes de Jean-Luc Debattice, van Kessel, très influencé par le traitement du signe dans les spectacles du Parvis, met en scène, en 1975, *Le Pupille veut être tuteur* de Peter Handke, une pièce muette où peut se déployer la recherche d'un langage scénique : « Ce spectacle insistait sur la signification d'un geste, sur les rapports de pouvoir qui passent par le corps, et aussi l'odeur ou les bruits, tous

¹⁰² Situé rue Sainte-Anne, il deviendra communément le Théâtre de l'Atelier Sainte-Anne manière aussi de le distinguer dans la vogue des « ateliers » qui sévit à cette époque.

¹⁰³ Philippe VAN KESSEL, « Avec une certaine inconscience, nous envisagions le futur... », entretien avec Fabienne VERSTRAETEN, dans *Alternatives Théâtrales*, n° 62, Bruxelles, octobre 1999, p. 71.

¹⁰⁴ La mère de Philippe van Kessel.

ces sens auxquels le verbe fait obstacle¹⁰⁵ ». En contrepoint, il monte ensuite *Dialogues d'exilés* de Brecht qui, comme le titre l'indique, se fonde essentiellement sur le dialogue : « Les spectateurs étaient assis à des tables, ils écoutaient de manière presque indiscreète les échanges entre cet intellectuel et cet ouvrier allemand¹⁰⁶ ».

Mais la préoccupation politique se marque plus encore dans le travail de Philippe Sireuil. Formé à l'INSAS, Sireuil n'a pas encore terminé ses études lorsqu'il fonde en 1973, avec Jean Lambert, également étudiant à l'INSAS, une association culturelle pluridisciplinaire qui devait se consacrer au cinéma, au théâtre et à l'animation culturelle. Après quelques mois (en 1974), il ne s'agit plus que de créer un groupe de travail théâtral, le Théâtre du Crépuscule¹⁰⁷, dont les membres et l'entourage direct sont « tous, peu ou prou, liés au Parti communiste¹⁰⁸ ». Ils partagent avec d'autres compagnies¹⁰⁹ l'occupation d'un ancien cinéma, le Rio. Comme van Kessel, Sireuil se tourne d'abord vers la dramaturgie allemande contemporaine et monte en 1975, *Le Virage* de Tankred Dorst, texte proche de la farce, puis poursuit dans les formes « populaires » revisitées avec *Haute Autriche* de l'auteur communiste Franz Xaver Kroetz : « Nous faisons un théâtre sociologique – scientifique à l'image de ce que nous comprenions de Bertolt Brecht –, privilégiant le message¹¹⁰ ».

Le Théâtre du Crépuscule, qui cherche à fonctionner comme un collectif, mène une politique volontariste de valorisation sociale (engagement de l'équipe de base par des contrats à durée déterminée) et salariale (même rétribution de tous les acteurs et indemnités diverses) et se fonde sur la responsabilité artistique de chacun. Pour Sireuil :

[...] il est juste de revendiquer des conditions qui permettront d'instaurer en Belgique un théâtre enrichissant tant pour l'émetteur (les artisans du spectacle) que pour les récepteurs (le public). Nous

¹⁰⁵ Philippe VAN KESSEL, « Avec une certaine inconscience, nous envisageons le futur... », art. cité.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cf. « fiche d'identité du Théâtre du Crépuscule » parue dans *Cahiers théâtre Louvain*, Louvain-la-Neuve, mars 1976, n° 3.

¹⁰⁸ Philippe SIREUIL « Portrait : Être metteur en scène, c'est aussi tremper les mains dans le cambouis », propos recueillis par Gilles Robic, dans *Scènes*, Bruxelles, Maison du Spectacle-la Bellone, décembre 2000, n° 5, p. 84.

¹⁰⁹ Le Théâtre Hypocrite (Christian Baggen et Philippe Geluck), La Compagnie sans souci (Toni Cecchinato) et le Groupe Animation Théâtre de Marcel Delval.

¹¹⁰ Philippe SIREUIL « Portrait... », art. cit., p. 84.

ne voulons plus nous contenter d'un « théâtre de la bonne volonté » : trop d'hommes de talent y ont laissé leur énergie. Ou l'on donnera aux gens qui ont choisi ce métier les moyens de mener à terme et à bien ce qu'ils ont décidé de faire, ou le théâtre est condamné à stagner dans l'indifférence polie et la médiocrité routinière¹¹¹.

Inévitablement, la prolifération de compagnies qui revendiquent d'exister sans attendre le bon vouloir des directeurs en place, mais qui ont des exigences fortement exprimées, crée un déséquilibre au sein de l'institution théâtrale. Certaines d'entre elles, par les tournées en décentralisation et à l'étranger, commencent à bénéficier d'une légitimité qui rend difficile leur relégation à la marge. En outre, portés par l'assise contestataire internationale et suivant une pratique courante de l'émergence par l'exacerbation de la rupture et la provocation, plusieurs de ces créateurs multiplient les prises de parole et les déclarations.

Interrogés par *La Libre Belgique* en 1974, Sireuil, Roegiers, van Kessel et Wijckaert s'opposent ainsi avec fermeté aux théâtres établis (« citadelles imprenables¹¹² »). Surtout, ils s'attaquent sans ambages à une politique théâtrale qui ne leur permet pas de vivre, d'être ambitieux, de projeter des expériences et qui leur accorde à peine de survivre : « en Belgique, on pratique un misérabilisme culturel », déclare Sireuil, tandis que Martine Wijckaert renchérit sur ces propos, évoquant l'État hollandais qui « prend des risques par rapport aux jeunes ». Cette absence de soutien à l'innovation et à la recherche, les représentants du Jeune Théâtre la lisent également dans les critères de rentabilité auxquels le pouvoir politique les soumet à travers le nombre de spectateurs et le nombre de représentations.

On voit ici se dessiner bien davantage qu'une divergence esthétique. La nouvelle génération de créateurs en appelle à un renouvellement, non seulement des codes esthétiques en vigueur, mais aussi du fonctionnement et de l'organisation de l'institution. Le rejet de la société de consommation conduit à réévaluer la gestation et l'élaboration du spectacle. En 1971, Liebens proposait de limiter à deux le nombre de productions par an et d'accroître ainsi le temps de préparation collective comme la période des représentations. Parfois, le travail en groupe, qui peut prendre la

¹¹¹ Philippe SIREUIL, « Enfin, Monsieur, vous devez avoir d'autres ressources ? », dans *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 3, mars 1976, p. 54.

¹¹² *La Libre Belgique* du 20 février 1974.

forme d'une vie communautaire (Algol Théâtre), devient presque plus important que le moment de la représentation : « Le spectacle n'apparaît pas comme un aboutissement mais comme une étape de nos recherches » déclare Frédéric Baal¹¹³. Dans l'optique du « laboratoire » – qui n'est cependant pas partagée par tous les « jeunes » créateurs – ce n'est plus le désir d'offrir au public un produit fini qui oriente la démarche, mais bien plutôt la recherche et l'expérimentation. Dans ce cadre, le public doit – à des degrés divers selon les compagnies – être actif et non plus consommateur passif.

Parmi les animateurs de ces jeunes compagnies, Marc Liebens, Philippe van Kessel, Patrick Roegiers et Philippe Sireuil furent associés par la presse, au début des années 1970, en raison de leurs esthétiques apparentées, mais aussi d'une revendication institutionnelle fortement exprimée. Dans des proportions variées, ces quatre créateurs portèrent en effet le débat sur le terrain politique et ce positionnement peu usuel donna à leur revendication esthétique une puissance inédite jusque-là en Belgique.

« Qu'avaient-ils en commun ? » s'interroge Jean-Marie Piemme dans un article de la fin des années 1970¹¹⁴ et Jacques De Decker, dans la même revue, de brosser le « Profil de quatre mousquetaires¹¹⁵ ». De la mouvance qu'ils incarnent, Liebens serait un peu le père tant l'influence du Parvis est ici indéniable. Van Kessel fut, comme acteur, dirigé par Liebens, Sireuil se place, comme son aîné, dans la lignée brechtienne, tandis que Roegiers reconnaîtra des années plus tard : « il [Liebens] nous a fait découvrir Barthes et Dort, la sémiologie, le structuralisme, la relecture des classiques, un certain rapport au jeu, au pouvoir – véhément – et au discours¹¹⁶ ». Or, en 1971 déjà, Liebens ne s'interrogeait-il pas « sur ce qu'on appelle le théâtre politique¹¹⁷ » ? Et effectivement, c'est sur le rapport du théâtre au politique, voire pour certains, sur la recherche

¹¹³ Cité par Nicolas VERLAINE dans « Le Théâtre du corps et de la voix », *art. cit.*, p. 133.

¹¹⁴ Jean-Marie PIEMME, « Qu'avaient-ils en commun ? », dans *L'Avant-Scène Théâtre*, Paris, 15 janvier 1979, n° 642, p. 30.

¹¹⁵ Jacques DE DECKER, « Profil de quatre mousquetaires », dans *L'Avant-Scène Théâtre*, Paris, 15 janvier 1979, n° 642, p. 28.

¹¹⁶ Patrick ROEGIERS, *La Mémoire courte. Conversation sur le Théâtre Provisoire*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁷ Marc LIEBENS, « Le Théâtre du Parvis », entretien cité, dans *Arts du spectacle en Belgique*, p. 23.

d'un théâtre politique, que convergent les démarches de Liebens, van Kessel, Roegiers et Sireuil.

Moins marquée par une orientation politique dans la perspective brechtienne que par une recherche de la subversion dans l'esprit de Topor, la pratique artistique de Roegiers s'attache progressivement à la dimension picturale du spectacle. Auteur et metteur en scène, Roegiers réalise des spectacles-montages comme *Pauvre B...* ou *Belga-vox*, écrit ses propres pièces (*Hamlet et les sept nains*, *Des trous dans les nuages*) et travaille aussi pour la télévision. Selon l'analyse de Jacques De Decker qui fut son conseiller artistique, son théâtre prospecte « les difficultés d'insertion de l'individu dans un contexte qui vise à le réduire plutôt qu'à l'exalter¹¹⁸ ».

Quant aux mises en scène de Philippe van Kessel, elles défrichent surtout le répertoire allemand et plus particulièrement, celui de l'après-guerre (Hartmut Lange, Herbert Achternbusch). C'est qu'au début des années 1970, paraissent en français les traductions d'une génération d'auteurs allemands qui, ainsi que l'écrit Yannic Mancel,

[...] s'appuyant sur l'héritage critique et subversif de Büchner, Brecht, Horvath et Marieluise Fleisser, envisagèrent d'aller plus loin dans l'exploration clinique et poétique du « petit homme », avatar de Woyzeck et de Schweyk, de la « petite bonne femme » – les « mères » brechtiennes – et des petites gens en général.¹¹⁹

Une alternative à Brecht qui infléchit un courant théâtral dans un sens dit « du quotidien » exploré, en France, par des dramaturges comme Michel Deutsch ou Jean-Paul Wenzel.

On retrouve cette exploration satirique et critique de la réalité socio-politique chez Philippe Sireuil mais menée de manière plus radicale. Après Dorst et Kroetz encore montés avec des animations et des débats à partir des thématiques du spectacle, Sireuil met en scène *L'Entraînement avant la course* de Michel Deutsch. Avec cet auteur, il semble trouver une réponse moins distancée à son questionnement politique. Le spectacle connaît le succès à Paris et trace, pour Sireuil, la

¹¹⁸ Jacques DE DECKER, « Profil de quatre mousquetaires », dans *L'Avant-ScèneThéâtre*, Paris, 15 janvier 1979, n° 642, p. 30.

¹¹⁹ Yannic MANCEL, « De quelques tendances et tentations repérables dans les écritures dramatiques contemporaines », dans *Ubu*, n° 24/25, avril 2002, p. 14.

voie d'un positionnement politico-esthétique. À lire ce qu'en dit Jacques De Decker, on perçoit, en effet, le double objectif :

[...] pas une scorie dans cette production qui se joue souverainement de l'interaction du quotidien et du métaphorique. Pas un geste, pas une intonation, pas un accessoire qui ne soit prémédité, ce qui n'empêche pas que l'ensemble conserve une vibration tragique indéniable. Une vision en coupe nous est donnée d'un certain état de la bourgeoisie française et des phantasmes qui la traversent, dont trois personnages incarnent à la fois les aberrations, les hantises et les crimes.¹²⁰

Pour Sireuil, il s'agit en somme d'élaborer un langage scénique où le signe délivre un sens socio-politique à partir d'un texte dramatique qui assume la société dans laquelle il s'inscrit. Un objectif non formulé comme tel, mais qui semble animer les artistes dans le sillage de l'ETM. Or précisément, cette recherche, précisément, conduit l'ETM à s'associer deux universitaires, Michèle Fabien et Jean-Marie Piemme. Originaire de Seraing, issu de l'Université de Liège, chercheur FNRS, Piemme, qui a suivi les cours de Bernard Dort à Paris, est l'auteur d'une thèse de doctorat, *La Propagande inavouée*, dans laquelle il analyse les productions télévisuelles de masse (feuilletons, téléfilms...) à la lumière des théories d'Althusser. Il mène une activité très dense dans le domaine de l'étude des institutions du spectacle vivant et audiovisuel et enseigne un temps à la Fondation André Renard à Liège. Ses propres activités et la vie théâtrale concentrée dans la capitale l'amènent à s'installer à Bruxelles en 1974. Michèle Fabien, son épouse à l'époque, est, elle aussi, issue de la section Philologie Romane de l'Université de Liège et est l'auteur d'une thèse de doctorat sur le théâtre de Ghelderode. Elle mène une activité d'essayiste en contact étroit avec le monde théâtral, avec le Théâtre de la Communauté et avec Henri Chanal, entre autres.

Le type de travail entrepris sur les textes, considérablement précisé lors de la collaboration avec André Steiger, a mis en évidence, pour Liebens, la nécessité de cet apport intellectuel. En Belgique, il sera ainsi un des premiers à introduire la fonction de « dramaturge » pris au sens allemand du terme. Institutionnalisé en Allemagne depuis le XIX^e siècle,

¹²⁰ Jacques DE DECKER, « Profil de quatre mousquetaires », *art. cit.*, p. 30.

le dramaturge lit les manuscrits, adapte, traduit, rédige le programme, voire s'occupe de la réception des spectacles ou des contacts avec la presse. La plupart des théâtres allemands en comptent un ou deux. Brecht, qui occupa ce poste, notamment auprès de Max Reinhardt, assigne à la fonction la responsabilité idéologique du spectacle. Dans le passage du texte à la scène, le dramaturge assumerait, en somme, un travail théorique, alors que le metteur en scène prendrait en charge l'aspect pratique avec les comédiens.

On se rend compte ici que, plus nettement encore que le Parvis, l'ETM s'affirme en rupture. Il revendique, à la fois, une partie de l'héritage brechtien (l'appellation d'Ensemble et la collaboration de dramaturges) et une inscription nette dans le théâtre contemporain sur le plan international. Plus qu'à l'histoire ou à l'état de l'institution théâtrale en Belgique, il se réfère, en effet, au champ français, à l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers dirigé par Bernard Sobel, qui fut assistant de Brecht ; à Jean Jourdheuil, le dramaturge de Jean-Pierre Vincent... Surtout, l'ETM annonce une démarche collective et, avec la présence d'un auteur, Jean Louvet, dans le Conseil d'administration, il regroupe, dans une même entité, un auteur dramatique, un metteur en scène et un ou plusieurs dramaturges. Ce faisant, il s'approche toujours plus d'une proposition de substitution quasi complète au paradigme brechtien.

Le premier spectacle monté par l'Ensemble Théâtral Mobile sera *La Double Inconstance* de Marivaux sur lequel la mise en scène opère un type de déconstruction déjà expérimenté avec Steiger, lors de la dernière saison du Parvis. En somme, toute la recherche consiste à mettre en scène, en même temps que le texte, son analyse sociologique : l'histoire du texte, l'état du champ théâtral, du monde social et politique... Rien ne doit paraître naturel ni évident car la transparence est un leurre, une tromperie idéologique, elle masque des intérêts, surtout ceux de classe. Comme l'écrit Jean-Marie Piemme : « Nous savons que le Naturel est encore de l'Histoire et nous tâchons d'en tirer théâtralement les conséquences adéquates¹²¹ ». Si l'influence des théories d'Althusser et de la sociologie paraît nette, il s'agit de trouver les formes pour faire voir les enjeux politiques d'une pièce contre l'intemporel et l'universel. Cette approche des textes classiques, fondée sur la mise au jour des enjeux idéologiques qui les sous-tendent, débouche sur un théâtre éminemment

¹²¹ Jean-Marie PIEMME, « La mémoire du dedans. Jeune Théâtre 1973-1983 », in *Didascalies*, Bruxelles, décembre 1983, n° 7, p. 93.

critique où rien ne peut plus être neutre. Souvent reçu comme un théâtre intellectuel, il mobilise effectivement tout un savoir et sollicite les compétences culturelles du spectateur. Reste à activer cette méthode en lien avec l'espace social et politique contemporain et pour cela, à ajouter le fondement d'une écriture dramatique.

Le prolétariat entre mythe et réalité

En 1975, l'ETM crée en lecture-spectacle *Le Train du bon Dieu* de Jean Louvet dans le cadre de Théâtre Ouvert en Avignon. Si cette pièce est, nous l'avons évoqué, la première écrite par Louvet, aux lendemains des grèves de l'hiver 1960-61, l'auteur la remania, et même la réécrivit pour l'ETM, en collaboration avec les dramaturges (Fabien et Piemme) et le metteur en scène. Dès lors, bien qu'elle propose une lecture d'un contexte social et d'un fait politique du début des années 1960, son impact sur les structures de pensée est plutôt à envisager en fonction du contexte social et politique des années 1970. À ce moment-là, une crise économique se profile liée au choc pétrolier de 1973. L'extension des grands groupes industriels internationaux, amorcée après la guerre, connaît un ralentissement. Bien que les syndicats aient obtenu des salaires aussi élevés qu'aux USA, les entreprises belges sont progressivement absorbées par les entreprises étrangères et celles-ci sont désormais en mesure de dicter leurs exigences : paix sociale, absence de contraintes, avantages accordés par l'État... Face aux grands holdings internationaux, les pouvoirs publics et les syndicats forment un contrepoids de moins en moins puissant.

De cette complexification croissante des processus socio-économiques, la pièce de Louvet ne porte guère de trace. Elle reste centrée sur la grève de 1960 et son échec dont elle désigne trois causes. Sur la force d'oppression des industriels, Louvet ne s'attarde pas, les intérêts de classe sont connus, les moyens, violents, de coercition aussi. Par contre, la pièce va davantage mettre en scène la duplicité des dirigeants syndicaux et montrer la complicité de ces derniers avec l'ordre dominant. Mais l'essentiel du texte s'attache à briser l'image mythique et massive de la classe ouvrière, à mettre au jour les contradictions qui la traversent, voire même à en opérer une critique dont on ne peut nier la force dissolvante. En tant que classe, c'est-à-dire comme force sociale agissante, le prolétariat existe-t-il vraiment ? Telle est la question sous-jacente qui obsède le texte.

Aux premières répliques, l'espace présenté dans les didascalies, « un décor de gare », devient métaphorique d'un espoir, celui de la révolte ouvrière annonciatrice de jours meilleurs, du train du bon Dieu. D'emblée frappe le rapport homme-femme que Louvet installe en scène. Tandis que Slick, fébrile, s'agite dans l'attente du train, Thérèse, sa femme, rétorque : « Mais il ne viendra pas, ton train. Il n'est même pas annoncé. Et puis, ce n'est pas une vraie gare¹²² ». La distanciation est ainsi assumée au sein du texte, posant directement la primauté de ce qui va se dire sur ce qui va se vivre, à rebours de toute situation naturaliste. Cette seule réplique signale que le personnage n'adhèrera jamais complètement à lui-même. Certes, l'auteur maintient des individualités mais celles-ci renvoient à des identités sociales et non plus à des identités psychologiques. Les répliques de Slick et de Thérèse se percutent sans construction logique apparente car chaque prise de parole livre seulement un signe de ce qu'il s'agit de montrer, en l'occurrence un couple d'ouvriers.

On s'avise alors qu'à travers les mots du quotidien échangés par Slick et Thérèse, la répartition des rôles entre l'homme et la femme prend une apparence artificielle qui incite à y déceler des conduites apprises. Les personnages sont en fait traversés par des discours plutôt qu'ils ne parlent. Thérèse, femme d'ouvrier, se doit de revendiquer – en quelques répliques, comme en un résumé – un certain nombre de fonctions (le ménage, le repos de l'homme, l'enfantement, le tricot, la sottise...), tandis qu'elle reconnaît à l'homme les rôles à portée « sociale », l'action ou la lecture. Ici, les attributs du féminin convergent tous vers la sphère privée et lorsque Thérèse cherchera à changer de rôle en proposant d'aller travailler, c'est le mari qui incarnera, par son refus, la sanction sociale.

Louvet fait de Slick le porteur d'un discours prolétarien dont on en vient à se demander s'il n'est pas tout aussi appris. Les premières paroles du personnage posent, d'emblée, l'exploitation et l'aliénation comme condition de l'ouvrier. Discours plus que conscience véritable, les mots de Slick échouent à élaborer une revendication car le texte les maintient prisonniers d'une conception disjointe de la pensée et du travail, censée être à l'œuvre dans la classe ouvrière. Les tentatives de Slick pour réfléchir, pour expliquer, avortent sans cesse et sont aussitôt remplacées par des mots d'ordre ou une perception du travail de type essentialiste. On note ainsi que le leitmotiv de Slick (« Il faut marcher »), même s'il

¹²² Jean LOUVET, *Le Train du bon Dieu*, Cahiers théâtre Louvain. Série documents dramaturgiques, Louvain-la-Neuve, 1975, n° 2, p. 7. Dans la suite, les citations seront simplement suivies du numéro de page.

s'applique à un avenir utopique, vient se juxtaposer au motif du travail comme principe d'identité exprimé par Thérèse : « Bon, je ne travaillerai pas. Je n'étais rien. Je resterai rien » (p.12).

Ceci conduit au constat d'une vacance identitaire qui balise véritablement la pièce. Louvet ne cessera plus d'y revenir tout au long de son œuvre dont le « nous ne sommes rien » des ouvriers deviendra un schème récurrent. À partir de ce vide identitaire, *Le Train du bon Dieu* pointe les processus d'appropriation de discours et de comportements « extérieurs » qui agissent comme autant de masques. Au premier rang de ceux-ci prend place le modèle de la petite bourgeoisie qui cristallise tout le désir d'émancipation.

À travers les fantasmes de ses personnages, Louvet met en exergue l'obsession du prolétaire de devenir bourgeois. Le petit commerce, surtout, focalise le désir d'ascension sociale et la pièce organise la critique de ce désir dans une scène de théâtre dans le théâtre – forme de distanciation – où les ouvriers jouent à tenir un café. En montrant la répétition de rapports de pouvoir et de domination qui ne manquerait pas de se produire, notamment quant à la répartition des bénéfices du café, le texte dénonce cette illusion de l'enrichissement économique au détriment de la libération. Et, loin de limiter sa critique à cette contradiction constitutive du prolétariat, Louvet désigne la responsabilité des forces politiques (syndicats et partis de gauche) qui étaient censées travailler à l'émancipation de la classe ouvrière.

De ce credo de l'émancipation par l'enrichissement matériel découle, dans *Le Train du bon Dieu*, une représentation du lien social sur le mode exclusif des rapports de pouvoir. Toutefois, le conflit entre la bourgeoisie et le prolétariat n'y prend guère la forme commune d'une lutte d'intérêts et de conceptions sociales antagonistes. Louvet montre plutôt une concurrence pour la moindre parcelle de pouvoir dans le cadre du système capitaliste. Ainsi, le personnage du père, un industriel, est-il un bourgeois qui a peur, car il sent sa fin annoncée. Il le dit de manière un peu caricaturale : les « esclaves » deviennent des hommes. Mais ce qu'il craint surtout se révèle être le désir d'embourgeoisement du prolétariat : « Vous ne voyez pas les silhouettes furtives qui conspirent contre nos quelques biens ? » (p. 24). Et le texte nous invite à en conclure que le conflit n'opère plus seulement entre les classes mais règne à l'intérieur même de la classe ouvrière. Puisque celle-ci ne vit, en effet, son statut de classe que comme un stade transitoire avant d'accéder à la petite

bourgeoisie, la solidarité de classe prend alors la forme d'un discours appris. C'est ce que montre bien la scène où Thérèse appréhende le boxeur par le mot « camarade », ce qui assomme littéralement le personnage interpellé. Si, dans la pièce, l'espace social se découpe encore selon le dualisme des dominants et des dominés, ces positions apparaissent, au final, potentiellement interchangeables. Louvet suggère ainsi qu'à côté du mythe universaliste bourgeois, il faudrait peut-être s'interroger également sur un mythe universaliste à l'œuvre, avec les mêmes effets pervers, dans le discours prolétarien ou syndical.

Un théâtre du dévoilement

Cependant, le dramaturge ne se détache pas complètement d'une sorte de message évangéliste adressé à la classe ouvrière. À travers le personnage quelque peu rousseauiste de Slick, il retrouve une unité, un fil conducteur qui s'oppose à l'hétérogénéité de la dramaturgie en tableaux. Oscillant entre compassion, culpabilité, innocence « naturelle » ou visée téléologique, Slick découvre l'envers de l'utopie, les forces de destruction qui travaillent chacun des acteurs en présence. Son parcours en texte prend donc une valeur métaphorique. Dans l'économie de la pièce, ce personnage reste un porte-parole, un élément qui dirige le sens. Jean-Marie Piemme, dramaturge du spectacle, le tient pour un représentant du discours révolutionnaire. Mais c'est là une intervention qui infléchit fortement l'écriture de Louvet.

Certes, le thème de la lutte des classes reste bien présent et s'exprime, entre autres, par la violence symbolique et physique des patrons et par le motif de la grève. Mais il ne l'est finalement qu'en toile de fond, comme un prérequis lié au contexte capitaliste. La pièce ne s'y arrête guère, évitant une saisie manichéenne du réel social où le conflit serait la seule dynamique. Louvet ne construit pas davantage sa pièce sur la prise de conscience, et l'évolution de Slick n'est en rien comparable à celle du personnage central de *La Mère* de Brecht, par exemple. Relayée par La Vieille, qui préfigure plusieurs personnages ultérieurs, Thérèse entraîne *Le Train du bon Dieu* vers un autre horizon. La Vieille incarne l'histoire du prolétariat et la mémoire de ses luttes avortées. Quant à Thérèse, et nonobstant les notes dramaturgiques qui en font le « motif de la femme régressive », elle prend en charge une démystification des utopies qui anticipe étrangement sur le refoulement des méta-récits revendiqué par la postmodernité.

S'agit-il dès lors de briser l'illusion utopie ? Le texte pourrait sans doute y conduire. Les notes dramaturgiques pour la représentation de 1975 montrent que la mise en scène a cherché à maintenir intacte l'idée de la victoire de la révolution prolétarienne. Or, la lutte organisée en vue de changements structurels profonds de la société – encore présente dans *Mort et résurrection du citoyen Julien T.* –, s'estompe ici au profit d'un idéal vague et confus, résumé par le motif du « train du bon Dieu ». En fait, Louvet entreprend dans sa pièce la mise au jour des mécanismes qui empêchent cette révolution prolétarienne. Ici, la violence, n'émane plus seulement des instances de l'ordre dominant, elle repose, latente, dans toutes les positions sociales : l'ouvrier, l'épicier (petit-bourgeois), le chef de gare (fonctionnaire), le Père industriel (grand bourgeois), les dirigeants syndicaux.

Développant cette proposition, le texte opère un dévoilement des schèmes profondément enfouis qui orientent l'action des ouvriers. Un modèle conjuguant l'embourgeoisement, le divertissement (le sport, la fête) et la mystique de l'ordre (respect de l'ordre, mise en ordre, ponctualité...) est ainsi mis à nu. Du coup, ce qui aurait pu rester un ensemble de caractéristiques pittoresques semble plutôt participer à la reproduction des mécanismes sociaux. Louvet ne compose-t-il pas une scène où les ouvriers destituent symboliquement les dirigeants syndicaux accusés de trahir la grève générale, et les réhabilitent quelques minutes plus tard pour pouvoir aller danser ? La façon dont les ouvriers perçoivent la trahison des dirigeants syndicaux reste ainsi partielle et incertaine, contrecarrée par une forme de clientélisme.

Travaillée par de telles forces centrifuges – que Louvet montre logées au sein des individus eux-mêmes –, la classe ouvrière perd toute spécificité. Elle ne relève, en somme, que de comportements imposés et intégrés par des individus ne se vivant ouvriers que de manière « transitoire ». En ce sens, la classe ouvrière n'existerait qu'en négatif, comme l'envers d'autre chose ou comme une sorte d'entre-deux creux. L'auteur la tiendrait-il pour un mythe inventé par les patrons et les dirigeants syndicaux ? Ce serait évidemment mettre à mal la lutte des classes et toute la dynamique explicative qu'elle génère. Aussi la pièce se maintient-elle à cet égard dans une certaine ambiguïté et lorsqu'il replace les forces d'oppression (patrons, dirigeants syndicaux) au premier plan, le texte en revient à une forme de mythification de la classe ouvrière. Si l'appartenance de classe est critiquée, il semble que la conscience

de classe soit mythifiée. On retrouve là des accents prolétariens dans le théâtre de Jean Louvet.

L'écriture du *Train du bon Dieu* porte l'empreinte brechtienne dans la dramaturgie en tableaux et le travail de distanciation, mais aussi dans cette façon de désigner les strates, structures apparentes et structures profondes, qui jouent l'une contre l'autre, l'une avec l'autre. Cependant, s'émancipant du modèle brechtien, l'auteur forge son propre terrain de recherche, notamment à partir de la représentation du prolétariat. Issu de la classe ouvrière, Louvet s'en est nettement éloigné en devenant un intellectuel, professeur et auteur. La distance qui le sépare de sa classe d'origine offre au dramaturge un espace en friche où mettre en jeu l'image, voire l'identité, du prolétariat. Ainsi, il fait apparaître cette classe sous un angle où elle perd de son évidence et se profile comme un objet préconstruit. Tout le théâtre ultérieur de Louvet jaillit de la déconstruction de cet objet. Il met au jour les discours appris et les signes assimilés qui travaillent contre les intérêts des ouvriers. Si donc la pièce joue sur et à partir des cadres de pensée des années 1970, c'est davantage autour de cette question qu'en regard des processus politiques et sociaux. Dans *Mort et résurrection du citoyen Julien T.*, la force revendicatrice du prolétariat était montrée s'amenuisant sous les coups portés de l'extérieur, ceux du déclin économique wallon, des concentrations d'entreprises et du patronat de moins en moins physiquement présent et identifiable. Ici, les processus socio-économiques aliénants, loin d'être niés, se doublent d'une focalisation sur le pôle le moins questionné du mouvement dialectique, le prolétariat. Il y a donc un resserrement de la démarche critique, laquelle abandonne progressivement la déconstruction des mécanismes de pouvoir agissant de l'extérieur, pour scruter l'incorporation par les êtres des structures du système qui les aliène.

La rencontre avec Liebens, Piemme et Fabien n'est donc pas neutre pour Louvet et dépasse les enjeux de présence dans le théâtre professionnel. S'agissant de montrer comment des forces dominantes peuvent être incorporées, le discours apparaît comme l'objet le plus manifeste du formatage idéologique. Afin de mettre cela en lumière, la question de la forme va devenir prépondérante. Là où se marquait encore dans *Mort et résurrection du citoyen Julien T.*, une influence du théâtre prolétarien, les pièces suivantes abandonnent toute trace de la neutralité de l'écriture dévolue au témoignage. Sur cette voie, la version 1975 du *Train du bon Dieu* constitue une étape importante.

Dans l'ensemble, la critique persiste pourtant à disjoindre l'écriture et le message. Jean-Pierre Léonardini, dans *L'Humanité*, entérine le décalage amené par Louvet (« Le mythe du « grand soir » sort cabossé de l'épreuve¹²³ »), mais pour le récupérer dans une perspective plus orthodoxe (« On comprend enfin, pour qui le veut bien, qu'une classe ouvrière sans parti révolutionnaire n'est qu'un colosse aux pieds d'argile »). Quant à Colette Godard, elle parle, dans *Le Monde* d'un type de pièce faite pour le théâtre d'intervention qui ne convient pas à Théâtre Ouvert « dont la grande qualité est de pouvoir indiquer, sinon montrer, de multiples écritures possibles¹²⁴ ». Manière, une fois encore, de refuser le théâtre de Louvet comme théâtre politique, c'est-à-dire aussi comme écriture, comme esthétique. Toutefois, *La Libre Belgique* évoquant une « belle démonstration de style et de clarté¹²⁵ », signale peut-être l'insertion de Louvet dans l'institution théâtrale de Belgique francophone.

Dans la mise en lecture du *Train du bon Dieu* à Avignon, la distribution comprend, outre Philippe Sireuil et Philippe van Kessel, des comédiens engagés dans un compagnonnage avec Liebens comme Janine Patrick, Claude Koener ou Guy Pion. Le metteur en scène s'approche ainsi de la constitution d'une troupe permanente qu'il juge nécessaire aux objectifs de recherche et d'expérimentation. Faute de moyens, la pièce ne pourra être montée en Belgique. Louvet quittera alors le Conseil d'Administration de l'ETM, ne jugeant plus la présence d'un auteur indispensable dès lors qu'il n'est pas monté¹²⁶.

¹²³ *L'Humanité* du 23 juillet 1975.

¹²⁴ *Le Monde* du 20-21 juillet 1975.

¹²⁵ *La Libre Belgique* du 24 juillet 1975.

¹²⁶ Lettre de Louvet aux membres du Conseil d'administration de l'ETM du 10 août 1976. [Doc. AML]

CHAPITRE 4

Dépasser le modèle brechtien

L'émergence de créateurs prétendant à une place dans l'institution montre, on l'a vu, l'inadaptation des cadres de subvention et le manque d'ouverture des théâtres établis. Les acteurs souffrent particulièrement de la précarité où les maintient l'absence de reconnaissance des « jeunes compagnies ». En 1975, des préavis de grève sont déposés dans les théâtres et, pendant plus de dix jours, le début des représentations est retardé, tandis que des pétitions circulent. Pour la saison 1974-1975, 58 % des comédiens engagés « au cachet » – presque la moitié de l'ensemble des comédiens – avaient gagné moins de 21 000 francs belges brut par mois¹²⁷. En l'absence de convention collective, la forte concurrence entre comédiens permet tous les écarts de salaire et laisse une totale liberté aux directeurs qui ne rémunèrent ni la préparation ni les répétitions de spectacles. La poussée contestataire signale également le problème des débouchés de l'enseignement artistique. Rappelons que deux instituts (l'INSAS et l'IAD) ont été créés à côté des conservatoires et qu'ils forment tout un personnel technique et artistique en demande d'emploi. Ces divers facteurs expliquent que le pouvoir politique cherche à « dénouer » le problème, alors qu'il est déjà largement posé. En 1973, Raymond Ravar, directeur de l'INSAS et chargé de mission auprès du Ministre de la Culture, enquêtait sur l'insertion professionnelle des jeunes sortis des écoles d'art dramatique et concluait à la nécessité d'une politique d'encouragement au premier projet.

¹²⁷ VON SIVERS Alexandre, « Un statut pour quoi faire ? », dans Serge CREUZ (dir.), *En Scène pour demain*, Bruxelles, Libres Images aux Presses de la Bellone, [1988], p. 162.

Peu à peu cependant, l'organisation de l'institution théâtrale change sous l'impulsion de nouvelles clés de répartition des subventions. Le pouvoir politique ouvre progressivement des possibilités d'existence pour la jeune création. Dès 1973, le Ministre socialiste Falize réserve une partie des crédits attribués au théâtre expérimental à d'autres initiatives que celles du Théâtre de Poche. Ensuite, sous les Ministres sociaux-chrétiens Grafé puis Van Aal, est instaurée, en 1975, une Commission Consultative du Jeune Théâtre. Dans un premier temps, ce « Jeune Théâtre » est largement assimilé à un théâtre expérimental et est relié au Théâtre de Poche. Toutefois, l'Arrêté Royal stipule que « les crédits destinés à encourager le Jeune Théâtre font l'objet d'une inscription particulière au budget » (Jaumain 1981 : 48) et, parallèlement, définit le Jeune Théâtre : « celui qui recherche et met en œuvre les expressions et les formes les plus nouvelles et les plus libres de l'art dramatique ». Il précise aussi le rôle de la Commission Consultative (« aider le ministre à encourager les réalisations originales des jeunes animateurs belges, et les recherches des auteurs qui souhaitent faire œuvre en dehors de la tradition »). Comme l'explique Michel Jaumain, cette politique reste « centrée sur le soutien au projet ponctuel (le « coup par coup »), l'hypothèse initiale étant que les « jeunes » créateurs auraient, à moyen terme, trouvé à s'intégrer dans les entreprises existantes ». Ce faisant, le politique témoigne du dessein d'assimiler la tendance « Jeune Théâtre » et d'ainsi neutraliser son action sur l'organisation et le fonctionnement de l'institution théâtrale.

Quant à l'objectif d'intégrer ces nouveaux créateurs dans les entreprises existantes, il omet de tenir compte de la différence radicale des conceptions du théâtre en présence. Les responsables des théâtres établis et spécifiquement le mieux doté, le TNB, restent largement partisans d'un théâtre diffusé vers le plus large public dont ils recherchent l'adhésion massive. Le Jeune Théâtre, au contraire, s'inscrit plutôt dans une perspective de rupture et entend secouer le public. Si, dans les deux cas, on retrouve souvent un principe supérieur – émanciper le public ou le perturber pour le transformer –, les méthodes et les voies sont, elles, radicalement différentes. Elles sont même totalement incompatibles, dans la mesure où, pour de nombreux créateurs du Jeune Théâtre, la voie de la démocratisation culturelle est considérée comme un leurre agité par la classe dominante bourgeoise dans le but de défendre et préserver ses intérêts de classe. Ajoutons toutefois que cette voie est aussi la moins

favorable à l'expression du potentiel créatif des « nouveaux entrants », surtout metteurs en scène.

Le Jeune Théâtre contre le Théâtre National

En écho à son article de 1974, *La Libre Belgique* organise, deux ans plus tard, une nouvelle rencontre. Cette fois, Marc Liebens a remplacé Martine Wijckaert. Le journal met en évidence les différences entre les pratiques et les conceptions théâtrales de ces « jeunes » créateurs et celles en vigueur dans les théâtres établis. Ici encore, et malgré la Commission Consultative du Jeune Théâtre, le côté dérisoire des moyens octroyés est mis en avant. Dans l'ensemble Liebens, van Kessel, Sireuil et Roegiers soulignent la spécificité de leur travail et intensifient la rupture en se posant comme fondateurs (« nous cherchons à définir le théâtre »). Si la revendication d'un espace de création est plus marquée en 1976, il est intéressant de constater un souhait qui ne sera guère réitéré par la suite. Ces créateurs demandent, en effet, un lieu plus libre, plus ouvert, polyvalent, avec une structure administrative commune. Cette revendication, appelée à s'actualiser en partie avec le Théâtre Varia, ne sera pas défendue plus avant comme un élément apte à transformer de manière radicale le fonctionnement institutionnel.

Michel Jaumain souligne combien l'exemple de la France – où la logique institutionnelle porte un Patrice Chéreau à la tête d'une grande structure comme le Théâtre National Populaire de Villeurbanne –, sert de révélateur à la situation belge. L'ETM, le Crépuscule, le Théâtre de l'Atelier montrent un niveau d'exigence qui les place en concurrence avec les théâtres établis. En outre, ils manifestent explicitement l'objectif de changer les codes qui régissent le théâtre et de mettre fin à la vision éthique, humaniste et universaliste qui domine alors. L'ennemi désigné est le TNB, en tant que symbole, sans doute, mais surtout parce qu'il bénéficie de moyens considérables qui lui permettent de répandre une conception du théâtre datée, située socio-politiquement, mais présentée comme LE théâtre. Enfin, peut-être encore parce que Jacques Huisman témoigne d'un rejet viscéral à l'égard des porte-drapeaux de ce Jeune Théâtre et que, très soutenu politiquement, il semble bien jouer l'épreuve de force. Dès lors, le ton ne cessera de monter entre les principaux porte-parole du Jeune Théâtre et Huisman.

En mars 1976, dans un article des *Cahiers marxistes* intitulé « Éléments pour une analyse du théâtre en Belgique depuis 1945 », Jean-Marie Piemme et Michel Jaumain s'en prennent à « la version belge de l'idéologie du théâtre populaire ». Ils fustigent la conception social-démocrate de la culture centrée sur un humanisme social et voient dans les missions et les réalisations du Théâtre National de Belgique le symbole de cette « idéologie culturelle dominante ». La mission du TNB, consistant à diffuser le « théâtre de qualité » vers un public le plus large possible afin d'éclairer la conscience de ce dernier, implique selon Piemme et Jaumain « la croyance en la possibilité d'une lecture immédiate et directe du spectacle¹²⁸ ». Mais cela sous-entend également que la mise en scène recourrait à des formes qui, *naturellement*, diraient la réalité et traduiraient le texte de l'auteur. La scène ne serait ainsi qu'un miroir montrant « normalement » ce que la pièce invite à voir.

Jacques Huisman réagit à ces analyses dans un numéro ultérieur des *Cahiers marxistes*. Il vilipende tout d'abord la forme du discours de Piemme et Jaumain qu'il qualifie d'élitiste : « un langage pseudo-scientifique, fécond en néologismes, en expressions à la fois obscures et prétentieuses¹²⁹ ». Sa contre-argumentation s'appuie essentiellement sur la prétendue faiblesse du point de vue adverse et contribue ainsi à installer la polémique. Le directeur du TNB revendique les caractéristiques reprochées à son théâtre, opérant de la sorte un retournement des critiques. Huisman estime qu'un spectacle « doit être directement lisible par l'entièreté du public auquel il s'adresse¹³⁰ ». Quant à la notion de scène-miroir, il la rapporte au réalisme historique d'un André Antoine et il lui suffit alors d'évoquer le nombre de metteurs en scène passés au TNB pour balayer l'argumentation de Piemme et de Jaumain. Au final, la polémique n'aura servi qu'à réaffirmer un clivage de nature esthétique autant qu'idéologique, Huisman s'en tenant aux valeurs du succès populaire, au plaisir et à la morale, là où Piemme et Jaumain lient de telles valeurs à une idéologie bourgeoise dominante en Belgique.

¹²⁸ Jean-Marie PIEMME et Michel JAUMAIN, « Éléments pour une analyse du théâtre en Belgique depuis 1945 », dans *Cahiers marxistes*, Bruxelles, n° 25, 1974, p. 37.

¹²⁹ Jacques HUISMAN et Luc ANDRÉ, « Une réponse du Théâtre National à J.-M. Piemme et M. Jaumain », dans *Cahiers marxistes*, Bruxelles, décembre 1976, n° 30, p. 41.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 42.

Vers une réorganisation

La légitimité qu'acquiert progressivement le Jeune Théâtre entraîne différents projets de réaménagement des règles de la subvention et notamment, à partir de 1975, une « remise à zéro des compteurs », soit une allocation de crédits pour apurer les déficits. Cependant, dans les années 1970, aucun plan global ne reverra en profondeur le système des subsides des théâtres. Les répartitions budgétaires se font selon des catégories floues, définies parfois en négatif. L'ETM, par exemple, est assuré d'une certaine stabilité en émergeant à la catégorie des théâtres subventionnés où sont regroupées les « troupes permanentes qui ne remplissent pas les exigences statutaires » (Roosen 1979 : 35). La compagnie de Liebens va être subsidiée par ce secteur lié au Service des Arts et des Lettres du Ministère de la Culture, tout comme, en 1978, les compagnies de Sireuil, Delval et Dezoteux. Jusqu'à cette date, ces trois compagnies dépendaient des budgets réservés au Jeune Théâtre octroyés par la Commission Consultative. Pour recevoir une aide à la création d'un spectacle, elles étaient tenues de remettre un dossier comportant le texte de la pièce, un projet de budget et le maximum d'informations sur le spectacle. Soulignons au passage que l'avis de la Commission ne dépend d'aucun critère précisément défini. De manière cumulée, pour 1976 et 1977, le Théâtre Provisoire obtient, via la Commission, 3 000 000 de francs, le Crépuscule, 2 550 000, le Théâtre Élémentaire, 600 000. À titre indicatif, le TNB, pour les deux mêmes années, obtenait 117 000 000 de francs.

Malgré ce décalage, l'inscription dans la catégorie des théâtres subventionnés reconnaît une place dans l'institution aux trois compagnies (Crépuscule, Élémentaire, Groupe Animation Théâtre) qui créeront bientôt le Théâtre Varia. Cela leur permet d'envisager leur existence et leurs projets sur une certaine durée. Et ce, d'autant plus qu'un subside de 500 000 francs est accordé pour le Ciné Rio où elles travaillent toutes trois. Mais même si, en 1978 également, le Théâtre de l'Esprit Frappeur et l'Atelier Sainte-Anne entrent dans la catégorie des « agréés », comparativement à la stabilité et à l'aisance financière accordée au TNB et au Théâtre de Poche en premier, aux théâtres agréés ensuite, ces changements montrent que la structure institutionnelle ne se transforme que très peu. Dans l'ensemble, la politique en matière de subsides aux théâtres crée plutôt une situation d'éparpillement et oblige

les compagnies à solliciter divers secteurs relevant du Ministère de la Culture. Car, à côté des théâtres subventionnés et de l'aide à la création pour le Jeune Théâtre, le Service des Arts et des Lettres octroie encore des aides à la promotion et à la diffusion, tandis qu'il est aussi possible d'obtenir de la Ville de Bruxelles divers subsides gérés directement par le Secrétariat d'État. Par ailleurs, le secteur de l'Éducation permanente (Direction générale de la jeunesse et des loisirs) accorde également des subventions pour la diffusion des spectacles (Tournées Art et Vie) et pour des missions d'éducation populaire ou d'expérimentation socioculturelle. Plusieurs compagnies – dont beaucoup appartiennent à la catégorie du théâtre-action, mais à côté desquelles on trouve aussi l'Atelier Théâtre Louvain et le Théâtre 140 – signeront des conventions avec ce secteur. Enfin, il est encore possible d'obtenir une aide auprès du secteur qui gère les Relations culturelles internationales pour la diffusion de spectacles belges à l'étranger. À tout cela, on ajoutera l'aide spécifique des Provinces pour l'accueil des spectacles (cf. Roosen 1979).

En définitive, il faut bien constater que tout le travail alternatif des jeunes compagnies, loin d'être porté en étendard de la modernité d'une culture, est toujours tenu pour second, moins encouragé ou stimulé que toléré. S'agirait-il d'une forme de censure ou d'une opération de récupération ? Sans doute pas directement. Néanmoins, on peut observer que la restructuration, consentie par petites touches, contribuera par exemple à neutraliser le potentiel hétérodoxique du théâtre-action. Elle agira peut-être même par épuisement des « nouveaux entrants », obligés d'introduire maints dossiers de demande d'aide et qui abandonneront peu à peu une réflexion critique globale sur l'institution théâtrale. En outre, elle maintient une très grande possibilité de contrôle politique masqué par la gestion économique, c'est-à-dire, par la décision en matière de subvention. Enfin, elle autorise aussi les pratiques de clientélisme politique.

Cependant, la mouvance du Jeune Théâtre a contribué à opposer une autre esthétique à celle qui dominait jusque-là. Un travail théâtral fondé sur le signe – un des points communs les plus évidents des différentes approches – réussit à exister à côté de mises en scène conçues comme de « simples » et évidentes traductions du texte. Fer de lance du Jeune Théâtre, la médiation d'une écriture scénique qui entre en dialogue avec le texte, parfois le contredit, parfois l'amplifie, coexiste donc avec une conception de la mise en scène comme transparence ou illustration. Là, le

spectateur joue un rôle dans la production du sens, ici, il reçoit l'objet fini. Au cours des années 1970, pour imposer son approche, le Jeune Théâtre a relu le répertoire, mais il s'est aussi emparé de textes non dramatiques. Parfois l'expérimentation tous azimuts valait plus pour elle-même que pour le « résultat » obtenu. Le texte devenait un matériau parmi d'autres dans le spectacle, fournissant surtout au geste du metteur en scène un point d'ancrage pour se déployer quelquefois de façon hyperbolique. Un déséquilibre dont les années 1980 porteront la trace.

Dans ce contexte, l'ETM et la mouvance qui opte pour une recherche similaire apparaissent davantage que d'autres en quête d'un théâtre politique libéré des prescriptions du théâtre populaire. Cela passe, nous l'avons envisagé, par l'appropriation de l'héritage brechtien dans l'écriture scénique et l'apport intellectuel des dramaturges, mais nécessite, tout aussi fondamentalement, l'élaboration d'une nouvelle écriture dramatique. Le compagnonnage avec Louvet s'inscrit dans ce processus et, en 1977, Marc Liebens met en scène une troisième pièce de l'auteur.

Une archéologie

Intitulée à l'origine *Au nom du père*, la pièce devint *Conversation en Wallonie* sous l'influence de *Conversation en Sicile* d'Elio Vittorini. Jean Louvet y présente le microsème d'un village wallon au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, focalisant le regard finalement moins sur une famille que sur un personnage et sa trajectoire sociale. Mais si le texte reconduit sans cesse l'attention sur Jonathan, le fils, il n'assume pourtant pas un retour net sur la catégorie du héros, de l'individu-sujet. Fils d'ouvrier devenu, au terme de la pièce, professeur et militant politique, Jonathan n'incarne pas un destin exemplaire ni singulier. Pour la première fois sans doute, le dramaturge abandonne ici tout support (discours ou personnage) démonstratif, toute entité préformée (le prolétaire, la lutte des classes...) pour élaborer un texte davantage profilé comme un questionnement incessant. Partant, il débouche sur une critique de ces éléments préconçus que sont essentiellement l'ouvrier et l'intellectuel. Aussi s'agit-il moins de témoigner, de donner à voir, dans une optique néo-naturaliste, une classe sociale, ses mœurs et son langage, que de déstructurer tout cela et d'en faire du théâtre. Car, lieu avant tout, pour Louvet, du regard, où être vu et recevoir une attestation d'existence, le

théâtre, espace à la fois réel et imaginaire, permet aussi de (se) créer de manière fantasmatique. Là réside sans doute la synthèse paradoxale réalisée par un auteur obsédé par le regard et écrivant un théâtre du verbe, dans une croyance inaltérée au mot. Aussi le questionnement va-t-il être créateur de structures insoupçonnées, d'une reconfiguration inédite ou peu balisée qui viendra perturber les cadres de pensée du réel, trop bien établis.

D'emblée pourtant, la didascalie¹³¹ pose les repères d'une approche sociale : « un air d'opéra populaire », « une cuisine ouvrière », « maisons ouvrières ». D'emblée, la pièce met en scène une galerie de personnages incarnant différentes positions dans l'espace social : Lydie et la voisine aux fenêtres de maisons ouvrières, le Chapelier et la Chapelière, le Comte et la Notairesse. En les présentant tous en scène, le premier tableau opère à la manière d'une fresque sociale, mais il ne cède pas à l'optique naturaliste : au centre, le chant d'un enfant focalise l'attention des personnages. Jonathan n'est pas vraiment en scène, seule sa voix résonne, mais tous parlent de lui et, par rapport à lui, se situent :

LA CHAPELIÈRE. – Les dents blanches, dans un décor exotique...

LE CHAPELIER. – ... oui, mexicain, comme dans la dernière opérette.

Ma femme et moi aimons beaucoup l'opérette. Maintenant que la guerre est finie, on a de nouveau de grands chanteurs.

LYDIE. – Rudi Hirigoyen.

LA VOISINE. – Et Luis Mariano.

[...]

LE COMTE. – Jolie voix, n'est-ce pas ?

LA NOTAIRESSE. – Un peu fruste.

LE COMTE. – Rassurez-vous, cette voix fruste veut devenir médecin.

[...]

LA NOTAIRESSE. – C'est impossible. Professeur, peut-être. Notre alma mater n'ouvre pas toutes ses portes à n'importe qui. (pp. 13-14.)

Dès le début, s'expriment quelques propriétés qui instruisent sur les positions sociales : une certaine proximité entre la classe ouvrière et la petite bourgeoisie qui, elle, se distingue pourtant par un parler davantage

¹³¹ Jean LOUVET, *Conversation en Wallonie*, Bruxelles, Éditions Labor, 1997, p. 11 (Le texte a été édité une première fois en 1978 chez Jacques Antoine). Les citations de la pièce seront simplement suivies du numéro de page renvoyant à l'édition Labor.

empreint des clichés du lyrisme (« emporter par le rêve » ; « émoi » ; « chant sombre » ; « ciel » ; « nuit »...), là où Lydie use d'un langage plus usuel dans une fonction d'information et de communication (« C'est mon voisin. Il s'appelle Jonathan »). Quant au Comte, par son ton ironique, et à la Notairesse, par son assertion péremptoire, ils complètent le tableau en installant le clivage de classes.

Mais une scène onirique vient interrompre cette description et c'est sur un mode fantasmatique que se joue le « destin » de Jonathan. À lui qui chante : « Je suis perdu. Je ne sais plus mon pays » (p. 16), la Notairesse répond : « Viens. Mon château est assez grand pour toi ». Sans conscience de lui-même, c'est par d'autres – en l'occurrence, d'autres classes sociales – que Jonathan va être conduit. La dimension fantasmatique de ce passage comme détaché de tout personnage, introduit la mécanique du désir et de la séduction, non pas entre deux personnes, mais d'une classe sociale vers une autre. C'est donc cette fois, par et dans la forme dramatique elle-même que Louvet retrouve le motif de l'aspiration du prolétariat à la vie bourgeoise. Le désir et la séduction qui circuleront entre la Notairesse et Jonathan durant toute la pièce, ne seront jamais thématés. L'auteur s'en tiendra à cette intervention soudaine de l'onirisme pour métaphoriser un désir qu'il démontait très explicitement dans *Le Train du bon Dieu* par la scène où les ouvriers jouent à tenir un café. À peine suggérée dans le chant de Jonathan, c'est pourtant la vacance identitaire qui va produire toute la dynamique de *Conversation en Wallonie*. Déjà *À bientôt Monsieur Lang* enregistrait, comme en dépit du dessein affirmé de l'auteur, un décalage entre l'entité préformée du prolétariat, qui structurait la vision idéologique de la gauche, et la réalité sociale. Plus radicalement, *Conversation en Wallonie*, opère un recentrage sur un seul des pôles de la dialectique, l'ouvrier. En conséquence, le schème du conflit, central dans la perspective marxiste, tend, plus encore que dans les textes précédents, à devenir ici secondaire. En effet, si on abandonne la voie doctrinaire qui définit l'ouvrier *a priori*, à partir de la lutte des classes, surgit inévitablement la question : « qu'est-ce qu'un ouvrier ? ».

Or, dans la seconde moitié des années 1970, la voie doctrinaire s'efface toujours un peu plus. Il est clair que le modèle capitaliste ne rencontre pas de résistance structurelle dans la classe ouvrière, censée, en vertu de la loi de la plus-value, lui être opposée. Et la thèse de la « trahison » des forces de gauche qui ont exclusivement opté pour l'émancipation matérielle du monde ouvrier ne masque pas l'ampleur du phénomène. À

partir du moment où la richesse semble mieux répartie, du moins où les ouvriers accèdent à un meilleur statut économique – rappelons que les salaires réels ont triplé en Belgique de 1945 à 1972 – les oppositions et les intérêts de classe apparaissent moins nettement. S'ils ressurgissent au moment des crises, ils ne semblent plus assez puissants pour structurer une saisie politique de l'organisation sociale. Pourtant, la crise qui sévit à la fin des années 1970, sans reproduire les mêmes mécanismes que les crises précédentes, sort ses effets en premier sur les mêmes groupes. Les fermetures d'entreprises et les délocalisations, la modération salariale, le chômage, le travail précaire, l'apparition d'une nouvelle pauvreté touchent, en effet, le plus durement ceux qui, en 1939, en 1960 ou en 1976, occupent une même position dans le monde social. Néanmoins, la lutte des classes ne semble plus constituer le moteur du mouvement social.

En outre, depuis le stalinisme au moins, l'orthodoxie marxiste semble devenue un dogme où le prolétariat apparaît comme prétexte. Il n'empêche, Louvet est fils d'ouvrier et, tout son parcours en atteste, il existe des différences : un ouvrier n'est pas un bourgeois. Ce constat minimal explique sans doute pourquoi *Conversation en Wallonie* est la pièce la plus autobiographique de Louvet. Quand il l'écrit, le dramaturge a quitté toutes les instances politiques et peut donc, en dehors des mots d'ordres, s'attaquer au « fond de commerce » des partis et des syndicats de gauche : la « classe ouvrière ». Car, en 1977, des dirigeants syndicaux affirment encore à l'intention d'hommes de théâtre comme Liebens, Piemme ou l'acteur Gil Lagay réunis pour une table ronde :

[...] Quand on vous dit d'aller vers les travailleurs, c'est parce que les travailleurs ne vont pas vers vous. Que vous le vouliez ou non, les salles de théâtre, qu'elles soient bourgeoises, petites-bourgeoises ou d'avant-garde, ne sont pas remplies de travailleurs. Il faut aller vers les travailleurs, au moins dans une première phase¹³².

Au sein de ce débat, les termes « travailleurs », « masse de gens », « classe ouvrière », « public populaire » ont tendance à se superposer dans les prises de parole des dirigeants syndicaux invités (Albert

¹³² Propos d'Albert Faust recueillis à l'occasion d'une table ronde organisée par les *Cahiers marxistes*, dans « Théâtre et politique », *Cahiers marxistes*, Bruxelles, mars 1977, n° 33, p. 34.

Faust, secrétaire du SETCa-Bruxelles et Raymond Coumont, secrétaire permanent de la CSC à Nivelles). Louvet semble prendre acte de l'aporie que désignent la confusion et l'amalgame des termes. Garant, par son vécu, son histoire, que l'ouvrier n'est ni un petit-bourgeois ni un bourgeois, que « quelque chose » forme un groupe spécifique, il affronte la question plusieurs fois répétée par Jonathan, « un ouvrier, qu'est-ce que c'est ? »

En premier, et il n'y a là rien de fortuit sous la plume de Louvet, ce sont le Comte et la Notairesse qui esquissent le gestus social qui pourrait servir à définir la classe ouvrière. Dans leurs répliques, Grégoire, le mineur père de Jonathan, apparaît comme « un homme droit et fier », tandis que les « gens du peuple aiment faire rire » et ont un parler empreint de tournures du « terroir ». Dans un esprit oscillant entre progressisme et paternalisme, le Comte prend en charge l'émancipation de Jonathan en lui ouvrant sa bibliothèque. Mais, ne nous y trompons pas, le Comte conserve une position qui lui permet une certaine condescendance :

Je fus son parrain de confirmation, l'an passé. Après le repas offert au château, nous avons servi aux petits confirmés une tarte aux groseilles vertes. Jonathan en a mangé. Puis, en reconnaissance, avec ses petits amis, il s'est mis à faire des cabrioles sur le tapis persan. (p. 17.)

Les écarts sont pointés sans être soulignés, et Louvet crée l'ironie propice à la distance. Les intentions du Comte, si elles sont décodées comme généreuses dans l'univers mental de la pièce (Jonathan a de la chance), n'en restent pas moins imprégnées d'idéologie : « je le guide » assure-t-il. Chez le dramaturge, les positions sociales ne perdent jamais leur sens et tout le texte en expose les postulats enfouis. Ainsi le Comte guide Jonathan, mais dans une direction qu'il a prédéfini pour l'enfant.

Aux paroles du Comte, vient se juxtaposer une scène où Jonathan se coupe de ses anciens camarades venus le chercher pour jouer. Resté seul, il se fait un théâtre imaginaire et se rêve agent secret. Cette scène de rupture est l'occasion de livrer d'autres signes du milieu ouvrier à travers le discours des enfants. Solange n'invite-t-elle pas Jonathan à aller ramasser des « morceaux de cuivre et de plomb » et des loques pour les revendre au chiffonnier ? Marques, certes un peu extrêmes (« ils sont pauvres » déclare Alice, la mère de Jonathan), d'une pratique de la

récupération dont le texte présentera d'autres déclinaisons. Ici encore Jonathan refuse, car il se prépare à aller « à l'école de la ville ». Fortement encouragé par ses parents – « C'est mieux que tu ailles t'instruire au château, chez le Comte » (p. 21) –, il s'éloigne progressivement de ses usages et de ses comportements antérieurs pour amorcer une ascension sociale. Son imaginaire, d'ailleurs, paraît déjà fortement nourri d'un univers romanesque où il se voit en héros, reconnu par le regard des autres.

L'émancipation de Jonathan passera par le savoir et, plus particulièrement, par les « belles-lettres », par la langue, dont Louvet donne à lire une représentation mythifiée au sein de la classe ouvrière. Grégoire, le père, écoute *Les Misérables* à la radio, envoie son fils en gréco-latines et, lorsque celui-ci y réussit, Joseph, l'ouvrier, compagnon de pêche, s'exclame : « Tu sais le latin, Jonathan. Est-ce que tu te rends compte ? Toi, les mots, tu sais d'où ils viennent » (p. 31). L'utopie du savoir comme principe d'émancipation sociale est posée dès les premiers tableaux. Elle annonce un second mouvement, une seconde problématique qui s'affirmera au milieu de la pièce, lorsque Jonathan, sorti de l'Université, est devenu professeur. Mais Louvet n'intitule pas par hasard sa pièce *Conversation en Wallonie* et, dans le contexte d'une Belgique en marche vers le fédéralisme, il propose une véritable photographie sociale de la Wallonie d'après-guerre.

Alors que certaines scènes confinent au naturalisme, le dramaturge en détourne subtilement le cours vers le questionnement de ce que ses descriptions semblent montrer. Le souci maniaque de l'ordre (chaque chose à sa place) et une pratique de la reconversion – « Ce n'est pas une honte d'allonger un pantalon » (p. 34) – composent ainsi un gestus social qui n'est pas tout à fait inconscient pour les personnages. Et c'est en portant à la lumière la traduction de la nécessité économique en valeurs morales (le refus du gaspillage comme signe de probité notamment) que Louvet fait apparaître le caractère adopté, voire imposé, de ces pratiques. Les comportements et les cadres de perception des personnages ne sont à aucun moment « naturels », liés à leur psychologie ou à leur vision du monde. Sans cesse une phrase, une réplique vient saper la cohérence laissant voir, dans les attitudes et les réactions, quelque chose de mal assimilé, d'incomplètement intégré. La fiction joue ainsi de la dissonance pour désigner l'habitus du monde ouvrier façonné par des règles et des comportements imposés et qui visent à reproduire un statut de dominé.

Grégoire est un lieu privilégié de cette déconstruction de l'imagerie sociale entreprise par le dramaturge. Il manifeste un attachement à un romantisme social où le motif du labeur inhumain (« chiens ») et injuste (« il ne se fera pas crever comme nous ») reçoit, en contrepoids, l'image du travail scolaire difficile et dur, mais qui permet de s'en sortir. Grégoire reproduit, de la sorte, un schème sacrificiel qu'il pousse à l'extrême en continuant à descendre dans la mine – travail bien payé – pour financer les études de Jonathan, et ce, malgré la silicose qui le condamne à terme. Logique totalement dépourvue de conscience politique par laquelle le personnage obéit, dans l'aveuglement le plus absolu, aux lois d'un système qui l'exploite jusque dans ses dernières ressources. Ce schème sacrificiel s'avère central pour saisir l'habitus ouvrier. Il est la marque la plus forte de la domination, de l'aliénation, de l'absence à soi-même que Louvet n'est pas loin de poser en corollaire de la vacance identitaire. Car en refusant d'abandonner la mine – qui achète littéralement la vie des hommes – Grégoire pose son sacrifice comme sens de sa vie. En acceptant de mourir pour que son fils ait un emploi stable et bien payé, il adopte les valeurs (petites) bourgeoises et les valide comme règles universelles du fonctionnement social. Il entérine ainsi les rouages du système même qui le nie.

Cette négation de soi fonde aussi un personnage de père autoritaire que le dramaturge déploie dans des dimensions peu convenues. À la dureté de Grégoire, Louvet accole un refus de la tendresse et un rapport à la parole dominé par le silence. Il nous amène par ce biais, à considérer la fonction du père – de l'autorité – dans la société moderne. Sans déployer toutes les conséquences psychologiques des comportements de Grégoire sur la formation de son fils, l'auteur laisse cependant entrevoir quel échec potentiel recèle le déni de la subjectivité. Alors qu'il apparaît relativement dépourvu de conscience de classe, Grégoire affiche un individualisme amputé de l'affectif et du plaisir. Tout, chez lui, est retraduit en termes de devoir ou de travail et que Jonathan trouve de l'intérêt, voire de la passion, dans ses études, voilà qui ne peut manquer de créer chez Grégoire, une dissonance si forte qu'elle formera une barrière entre le père et le fils.

Pour Grégoire, si Jonathan a la « chance » de poursuivre des études, la visée ne peut en être que l'émancipation matérielle et sociale. Le cycle bourgeois constitue, jusqu'au plus profond de sa chair, son unique horizon et le rend sourd à la solution proposée par sa femme, Alice : « Reprends

ton ancien métier à la verrerie. [...] Je ferai ma part. Je peux prendre des heures, le matin. Le docteur a besoin d'une femme à journée » (p. 24). Là où, dans *Le Train du bon Dieu*, elle entravait Slick dans ses aspirations quasi héroïques, la femme, dans *Conversation en Wallonie*, livre encore un autre contrepoint à cet héroïsme tout droit venu du romantisme social, entre idéal chevaleresque et figure christique. Mais, à peine esquissée, la figure féminine qui se profile ici disparaît et on ne la reverra plus dans l'œuvre que par incursions, peu assumées par l'auteur.

L'utopie de l'émancipation par le savoir reflète, à plus d'une reprise, l'époque où s'écrit la pièce et les mots d'ordre de démocratisation culturelle que nous avons évoqués. On le sait, cette diffusion de la culture vers le plus grand nombre se matérialise d'abord par la mise en place de réseaux de lecture publique. Si, dans la pièce, elle relève davantage du paternalisme d'un notable local, elle se réfracte néanmoins dans les allusions au Foyer Culturel et surtout, dans l'accès de Jonathan à l'Athénée, puis à l'Université. Cette possibilité d'échapper à la logique forclosée des classes sociales, si elle est admise par les parents de Jonathan, ne transforme pas leur regard social pour autant. Au contraire, la manière dont Grégoire et Alice posent les clivages – par exemple, entre les avocats, les médecins, les professeurs, d'une part, et les ouvriers, d'autre part – procède d'une saisie essentialiste du monde social :

GRÉGOIRE. – Pour les enfants, il faut la tête. On l'a ou on ne l'a pas.

LYDIE. – On vient au monde avec. On ne sait pas faire saigner une pierre.

[...]

GRÉGOIRE. – Ne vous en faites pas pour votre fils. Il se tirera d'affaire dans la vie. Peut-être mieux que le mien...

LYDIE. – Il ne sera jamais qu'un ouvrier (pp. 40-41).

À l'instar de celui-ci, de nombreux échanges traduisent une représentation du social de type archaïque, une société de castes, immobile et fortement clivée, au point de rendre impossibles les passages d'un niveau vers un autre. Le doute formulé par Grégoire, alors que son fils termine les humanités, est ici éclairant. Dans cette optique, l'utopie de l'émancipation par la scolarité se présente comme un emprunt extérieur, un rêve bourgeois que les personnages sont incapables de poser en moteur historique, en mouvement de transformation sociale.

Montrer cela, c'est beaucoup en rabattre à propos de la conscience et de la lutte des classes dont les idéologies de gauche ont surchargé la classe ouvrière. Pour les ouvriers de *Conversation en Wallonie*, la trajectoire de Jonathan est un saut d'un état dans un autre, un bond qualitatif puisque, à leurs yeux, Jonathan passe d'une pure négativité (fils d'ouvrier) à une positivité. Pour la première fois depuis qu'il met en scène les aspirations bourgeoises propagées dans le prolétariat, Louvet touche ici au cœur du conservatisme et de l'immobilisme qui en découlent. Afin de transformer cette saisie essentialiste et de lui substituer une conscience des processus sociaux et historiques, l'imaginaire politique louvetien requiert la médiation de l'intellectuel. Il appartiendra dès lors à Jonathan de dépasser la définition strictement négative de l'ouvrier.

Une ascension sociale

Jonathan ne prend vraiment la parole qu'au troisième tableau où il participe au dialogue. Jusque-là, il avait été celui qui écoutait ou qui rêvait, et son passage par l'école amorce un changement. Non seulement, il se met à avoir un discours personnel et affirme vouloir devenir aviateur, mais surtout, il se demande pourquoi son père ne parle jamais. Or, les mots de Jonathan installent, entre le père et le fils, une césure qui théâtralise toute la question du silence *de* et *dans* la classe ouvrière.

Des ellipses temporelles permises par la dramaturgie en tableaux, Louvet tire la possibilité de suivre la trajectoire de Jonathan tout en focalisant le regard sur des moments de la vie de la famille, façon de dévoiler plus encore l'habitus ouvrier. Jonathan, on s'en doutait un peu, ne sera ni médecin, ni aviateur, mais professeur, conformément à l'orthodoxie sociale rappelée par la Notairesse au début de la pièce. Le dramaturge ne s'arrête pas sur cette « obéissance », il en esquisse à peine la critique au moyen de l'ironie :

JONATHAN. – L'année est finie. Jonathan a bien travaillé. Jeudi, c'est la distribution des prix. J'ai bien écouté mon père, j'ai bien ma mère, j'ai bien les voisins, j'ai bien Le Comte. J'ai bien, Joseph. Mes oreilles sont chaudes comme celles des boxeurs. N'oublie pas : il y a ceux qui écoutent et ceux qui n'écoutent pas. (p. 30.)

De cette soumission intériorisée, l'auteur livre encore d'autres signes tout aussi discrets : le mariage de Jonathan avec « un fin cordon-bleu », la maison de style petit-bourgeois et même la manière dont Jonathan appréhende ses élèves, qui fait écho au paternalisme du Comte. Jonathan reproduit, en effet, le ton de compassion dont on a usé à son égard, tout comme il transmet les grands motifs généreux de l'humanisme bourgeois progressiste :

JONATHAN. – Hugo a peint d'une manière dantesque les misérables du dix-neuvième siècle. Et la classe ouvrière du vingtième y a reconnu les siens. Tenez, il me souvient, un jour de mon adolescence, j'ai surpris mon père écoutant à la radio précisément *Les Misérables*. Je le vois encore, l'oreille collée à la radio, le menton appuyé sur ses mains, ses mains de terre et de sang (un temps) pour faciliter une concentration difficile, écoutant, les larmes aux yeux, un écrivain célèbre chanter la condition misérable du peuple. On n'oublie pas ces moments-là. À force de travail, de lecture – lisez, lisez sans cesse – de réflexion, de discipline – il faut savoir se priver – vous mériterez votre place au soleil. (p. 56.)

Louvet émaille le discours de Jonathan des marques d'un style emphatique (emphase, phrase complexe, vocabulaire rare...), spécialement construit à destination d'élèves dont la pièce laisse percevoir l'origine populaire. Ce faisant, Jonathan se place par rapport à eux dans une distance propice à la mythification. Surtout, par un lyrisme un peu trop appuyé, par le contraste entre la scène racontée par le professeur Jonathan Busiaux et celle vécue par l'enfant précédemment, le dramaturge montre la substitution de l'approche éthique à l'approche politique. Et il souligne combien la commisération renforce l'immobilisme. Jonathan reproduit les mécanismes de domination dont il a lui-même été victime, tout comme il diffuse les mots d'ordre de l'idéologie dominante (« il faut savoir se priver »).

Et c'est précisément par l'immobilisme total des autres personnages autour de Jonathan que Louvet rend le mieux compte de la puissance de l'habitus dans le fonctionnement social. Grégoire, conscient qu'il « n'en a plus pour longtemps », refuse pourtant que Jonathan l'embrasse : « Tant que je serai là... je serai son père » (p. 59). Image hiératique et figée du père qui a, par ailleurs, apporté à son fils ses outils, car « il ne

faut pas faire de frais ». Mais à côté de ce gestus devenu partie intégrante de l'identité ouvrière et que Louvet exhibe pour le soumettre à l'analyse, filtrent quelques autres signes, disséminés, d'une part plus lumineuse, plus positive. Il pourrait sans doute y avoir un peu d'anecdotique dans la pêche à la ligne ou le jeu du bouchon mais, dans la relation entre Grégoire et Ulysse, Louvet distille une forme de fraternité dont le motif réapparaîtra, plus central, dans son théâtre ultérieur. La scène où Grégoire révèle à Ulysse que la silicose va bientôt l'emporter, atteint, par le laconisme et la pudeur que Louvet nous a désormais amenés à décrypter, une très grande puissance et échappe à la déconstruction critique.

Attribuant à Jonathan une dimension autobiographique¹³³, Louvet ne prête pas à son personnage une ascension sociale univoque définie d'entrée de jeu. Dès le tableau 7 (la pièce en compte 13), conversant avec son père au sujet des « fils d'ouvriers » présents à l'Université, Jonathan est interpellé par Grégoire :

GRÉGOIRE. – Oui, les autres étudiants, comment les appelle-t-on ?
(Un temps.)

JONATHAN. – Ils ne sont... rien.

GRÉGOIRE. – Rien ?

JONATHAN. – Enfin, ils sont... eux. On ne les appelle pas.

GRÉGOIRE. – Ils sont les fils de leur père, eux.

JONATHAN. – Oui, si tu veux.

(Un temps.)

GRÉGOIRE. – Vous étudiez la même chose ?

JONATHAN. – Oui.

GRÉGOIRE. – Vous ferez le même métier ?

JONATHAN. – Oui. (Un temps.) Moi, j'aurai eu de la chance. (pp. 50-51.)

Et lorsque Grégoire conclut « un ouvrier c'est personne », Jonathan l'interpelle à son tour : « qu'est-ce que tu veux dire ? » La réponse de Grégoire tombe, péremptoire : « Rien ». La scène est emblématique car elle traduit la différenciation qui s'amorce entre la vision sociale du père

¹³³ Cf. « Doté d'une culture peu banale pour un adolescent « pauvre », j'acquies un double statut : socialement, un enfant d'ouvrier normalement privé de toute culture cultivée ; individuellement, par le fruit du hasard, je profite d'une culture humaniste dont jouissent à peine les enfants de la bourgeoisie. », dans Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire*, op. cit., p. 24.

et celle du fils. Si l'un en reste à des conceptions préétablies, l'autre s'engage dans une mise en question. Par cette interrogation de l'identité de l'ouvrier, Jonathan marque son refus de la pure négativité. Il amorce un dépassement de l'essentialisme, en l'occurrence par une approche politique de la condition ouvrière.

L'héritage contre la rupture

Dans la première partie de *Conversation en Wallonie*, la mise en scène de soi pour le regard des autres occupe une place importante. Les cabrioles des enfants chez le Comte, la scène d'habillage de Jonathan pour la remise des prix – où, à propos des gants un peu usés, Lydie certifie qu'« on n'est pas obligé de les mettre », elle a « déjà vu » qu'on pouvait les glisser « dans la poche du veston en laissant passer un peu les doigts » (p. 36) – et même l'emménagement de Jonathan participent de cette obsession du « vu ». Puissance du regard qui fait exister et surtout, qui détermine le type d'existence (« on nous prendrait pour qui ? ») : « celui qui a le pouvoir regarde, celui qui ne l'a pas est regardé », tranche Louvet¹³⁴. Nulle défense possible, nulle argumentation, nul débat : le regard juge et classe.

Le bagage scolaire et culturel acquis par Jonathan va progressivement changer la donne. L'éveil critique du personnage trouve son origine dans la dynamique écouter-parler dont les pôles vont peu à peu se dissocier. À l'instar du jeune Louvet sans doute, Jonathan éprouve qu'écouter, comme être regardé, c'est subir le monde dit, vu et fait par d'autres. Au contraire, parler, c'est dire, faire et voir le monde. À l'Athénée déjà, il constatait : « on ne parle jamais de nous dans cette école » (p. 31) et, plus tard : « à l'université, j'ai connu un professeur qui appelait les ouvriers la tourbe » (p. 57). Dans tout son théâtre, Louvet maintiendra ce rapport à la parole, le postulat de la puissance du langage, des mots comme moyen d'action sur le monde, vecteurs de la relation de l'homme avec autrui et de l'homme avec le monde. Écrivain engagé, militant, Louvet conserve une positivité au langage dont il a fait son moyen d'action. Il ne s'agit pas pour lui de prêter au verbe le pouvoir de dupliquer la réalité, d'en établir une équivalence, mais bien plutôt de créer du lien et de l'action.

Aussi, fort du constat qu'il n'y a guère de parole sur et de la classe ouvrière en Wallonie (il se souvient de la « trahison » des syndicats,

¹³⁴ Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire*, op. cit., p. 21.

traitée dans ses premières pièces), le dramaturge infléchit la trajectoire de son personnage : Jonathan va mettre sa compétence verbale au service des ouvriers. Peut-être trouve-t-il ainsi à résoudre enfin la question qui fonde la pièce, celle de l'identité de la classe ouvrière. Plus qu'une notion prédéfinie (le prolétariat), plus qu'une essence (« l'âme ouvrière »), cette classe est, selon l'exégèse de Jonathan, une parole à faire émerger et à faire entendre. On retrouve alors le personnage, de retour au village dix ans plus tard, pour servir de porte-parole aux travailleurs en grève de l'usine Empyrex. Dans l'économie de la pièce, l'attitude de Jonathan constitue une nouvelle transgression, en l'occurrence, de l'orthodoxie relayée à la fois par sa mère, pour qui la compétence verbale doit seulement servir à la notabilité, et par la Notaire, présence plus fantasmagique, pour qui les mots, à l'instar du chant, valent en eux-mêmes. Refusant l'une et l'autre conception comme deux faces d'une même position idéologique, Jonathan opte pour un usage politique des mots. Par eux, il veut faire entendre et faire parler la classe ouvrière.

Mais un problème demeure pourtant, qui perturbe les rouages des nouveaux comportements, des nouvelles attitudes. Il prend la forme de l'oubli du père : de Grégoire, Jonathan n'a plus aucun souvenir. Dès lors, avec cette mémoire, il perd son lien personnel et subjectif à la classe ouvrière. La question se fait lancinante, portée en écho par la mère : doublement coupé de la classe ouvrière par son oubli du père et son ascension sociale, d'où Jonathan parle-t-il ? Quelle est sa position dans l'espace social ? D'où tirerait-il sa légitimité à porter, voire à générer, la parole des ouvriers ? L'attestation d'existence offerte par cette parole ne sera-t-elle pas un nouveau leurre, une nouvelle négativité façonnée par d'autres intérêts ? La contradiction est de taille, elle menace tout l'édifice. Pour Alice, Jonathan n'est pas un ouvrier, il est un professeur et il ne se respecte pas. De fait, si l'identité, l'existence ouvrière n'est que pure négativité et est vécue comme telle par les intéressés, si la classe ouvrière ne se vit qu'en creux ou sur un mode transitoire, en « parler » de l'extérieur est voué à l'échec. Or, Jonathan n'est pas et n'a jamais été ouvrier, tout juste « fils d'ouvrier ».

Alors que la contradiction semble déboucher sur une impasse, Louvet emmène ses personnages vers un moment de synthèse d'où pourra repartir l'action. Mais ce dépassement va s'actualiser sur un mode fantasmagique. Le dramaturge imagine, en effet, une conversation de Jonathan avec son père, revenu d'entre les morts. Formellement, il

aborde le tableau avec une grande sobriété. L'héritage était lourd : le répertoire théâtral compte nombre de scènes de revenants, souvent célèbres parce qu'emblématiques du rapport à la mort dans nos sociétés. Déterminé à l'affrontement, Jonathan, en écho lointain à Don Juan, défie la Notairesse dont la désapprobation au sujet de son engagement politique relaie la « longue plainte du père » qui envahit la scène. Ses paroles (« qu'il revienne ! ») provoquent l'entrée en scène du fantôme du père. La conversation prend place au tableau suivant, exempte de toute trace fantasmagorique. La parole prime, son rôle va être essentiel.

« Nous sommes seuls. Personne ne nous regarde. Pour une fois nous sommes seuls. On nous a tant regardés » (p. 78), constate Jonathan. Le père et le fils vont d'abord opérer une mise au point. Entre eux, de la bouche de l'un à celle de l'autre, ils feront circuler sur un rythme rapide, et comme en résumé cette fois, les signes du gestus ouvrier jusqu'ici disséminés dans le texte. Après la « vie de bête », l'affectivité bridée et l'esprit de sacrifice, il revient aux corps d'exprimer les marques de la domination. Corps pour les autres – pour soi, il n'est que source de violences ou de frustrations – il doit être propre et façonné (par les vêtements, la coiffure...) afin d'être conforme. En quoi il laissera voir, de-ci de-là, dans ses carences, ses lacunes ou son apprêt impeccable, les signes de la bonne volonté, empreinte très claire de la sujétion. Mais ce n'est plus ici le temps du dévoilement, des traces à exhumer et à décrypter, c'est le moment de la synthèse et donc, de la reconnaissance et de l'attestation. De l'accord aussi, entre le père et le fils.

Car finalement, « on ne naît pas fils de rien », et c'est grâce au souvenir que va peu à peu se remplir la case vide, s'inverser cette négativité si problématique. Entrant dans un jeu de rôles, Jonathan et Grégoire vont progressivement mettre à distance, par l'ironie d'abord, par la déduction ensuite, le déterminisme pesant sur la classe ouvrière, comme l'essentialisme où elle s'enferme : « le prolétariat n'est pas la somme des pères ouvriers » (p. 107). Avant l'ouvrier, il y a le père, avant le fils d'ouvrier, il y a le fils. La rencontre peut alors avoir lieu et l'affectivité, si longtemps retenue, peut enfin se libérer. Sur ces nouvelles bases, dans la dynamique d'un échange véritable, les deux personnages explorent ce qu'est, au fond, un ouvrier. Grégoire reconnaît avoir été militant ; Jonathan, en dépit de son ascension sociale et de son statut de professeur, peut encore être humilié et exploité. Il évoque ses collègues, issus comme lui d'un milieu ouvrier et reproduisant, par leurs

comportements et leurs discours, les mécanismes de l'exploitation. La mécanique sociale, celle des classes, apparaît au grand jour. Et, dévoilée par touches, elle réfracte une époque où, comme l'écrit Jacques Dubois dans sa lecture de la pièce, le statut auquel l'enseignant vient d'accéder « tend lui-même à se prolétarianiser. Par une lente dérive, l'enseignant se voit comme mis à l'écart de la création en mouvement et rejeté vers une culture moyenne sur laquelle il est sans prise¹³⁵ ». Aussi, Jonathan et Grégoire sont-ils d'abord des travailleurs. Aussi leur conversation les amène-t-elle à la conclusion qu'être ouvrier, c'est occuper une position dans l'espace social. On ne naît pas ouvrier, on le devient :

JONATHAN *jouant Grégoire*. – Oui, m'sieurs-dames, c'est mon fils. Pardon, mon fils d'ouvrier. Regardez comme sa peau est fine. C'est bizarre. Je vous assure, il est né dans un lit comme tout le monde. Il n'est pas né dans une grue ou un moteur. Et ses mains ? Normales. D'ailleurs, des mains comme les miennes, ça se gagne, ça se sculpte. (p. 84.)

Être ouvrier, c'est s'inscrire dans un réseau spécifique de relations et dans un lieu de la configuration sociale. Et sur cela, on peut agir. Le clivage entre l'essentialisme du père et la vision politique du fils peut donc être dépassé. À son fils, travailleur comme lui, Grégoire donne une sorte de blanc-seing qui légitime l'action politique de l'intellectuel militant, Jonathan Busiaux. Une légitimation, tant sur le plan privé (le père lève son interdit) que sur le plan social, sur le sens de l'engagement (lutter pour les travailleurs). Cette conversation dénoue donc la pièce à plus d'un titre. Elle surmonte la contradiction entre l'intellectuel et l'ouvrier en opérant une synthèse entre le prolétariat comme prénotion pleinement positive et une identité vécue comme vide. Mais, surtout, elle réhabilite la fonction de l'héritage et de la transmission. Elle rétablit la place du père. Et c'est seulement à partir de là que peut se libérer l'action.

Apparaît ici, latent, le schème de la mémoire auquel Louvet va conférer une importance de plus en plus grande et à laquelle il va consacrer plusieurs pièces. Les images défilent : la guerre (les chevaux crevés et « les hommes, jeunes, tués le long des routes »), la pauvreté,

¹³⁵ Jacques DUBOIS, « Lecture » dans Jean LOUVET, *Conversation en Wallonie et Un Faust*, Bruxelles, Labor, (« Espace Nord ; 116 »), 1997, p 237.

la faim et les crêpes fabriquées avec la farine destinée aux cochons (« la tartine de pain blanc, c'est pour le petit »), le typhus et la grand-mère battue par le grand-père (« Toutes les femmes étaient battues »)... Loin cette fois, de la compassion hugolienne, le souvenir prend enfin forme et tisse une histoire de la classe ouvrière en Wallonie. Car on pourrait aussi lire à travers *Conversation en Wallonie* la métaphore d'une région en mal de repères : beaucoup de sociologique et peu d'affectif en Wallonie... Mais Grégoire peut repartir : il a transmis et son héritage a été recueilli.

En resserrant sa pièce sur le personnage de Jonathan, le dramaturge paraît quitter le groupe social sur lequel se fondaient ses pièces précédentes. Il abandonne les personnages peu individualisés, monolithiques, représentations d'une classe, et comme tels, survivances du théâtre militant. Néanmoins, il ne se replie pas sur un individualisme étroit, puisque Jonathan, devenu, du fait de son ascension sociale, un sujet singulier, retrouve, par le biais de l'héritage et de la mémoire, sa classe sociale d'origine. Il trouve aussi, avec le sens de son action (la classe ouvrière), le sens de son existence d'intellectuel engagé. Sur un mode hautement symbolique qui n'est pas sans faire penser à l'une au l'autre scène de *La Mère* de Brecht, l'épilogue de la pièce de Louvet relance l'utopie :

ALICE. – Ils sont venus sur la place du village. C'est là qu'habitait le gérant du charbonnage. Ils sont venus, tous les mineurs, avec leur hache. Ils se sont mis à genoux. C'était avant 14-18 quand le socialisme est né. Si le gérant n'avait pas plié, ils l'auraient décapité. Ils travaillaient le jour, ils travaillaient la nuit. Ils ne voyaient jamais leurs enfants. [...] On lavait le linge pendant la nuit, on n'en avait pas pour se changer. [...] Ma mère allait faire ses courses une fois par mois, avec une brouette. Et on faisait des petits paquets, de saindoux, de lard pour être sûr d'arriver au bout du mois. On ne mangeait pas de viande. Les millionnaires vont souffrir. C'est leur dernière chance.

JONATHAN. – Tu me fais penser à ce que disait Marx...

ALICE. – Marx ?

ULYSSE. – Qui est Marx ?

(Alice va baisser le ton de l'opérette qu'on entend en sourdine. Elle vient s'asseoir près de Jonathan, lui met une couverture sur

les épaules. Lydie et Ulysse se rapprochent de la table. RIDEAU)
(pp. 118-119.)

Les ouvriers sont prêts à entendre une leçon de politique. Comme Pélagie Vlassova chez Brecht, ils ont d'abord dû mettre à distance les dispositions intériorisées qui les conduisaient à reproduire des comportements complices de la classe bourgeoise. Rassemblés autour de Jonathan, l'intellectuel, les personnages de *Conversation en Wallonie* livrent la métaphore de la classe ouvrière unie, moins pour écouter que pour apprendre une parole qu'ils pourront adopter. Telle est la part de l'utopie dans le théâtre de Louvet.

Une aporie

Cependant, il ne nous échappera pas que le dépassement des clivages, dont celui développé entre l'ouvrier et l'intellectuel issu de la classe ouvrière, s'opère sur un mode fantasmatique. C'est par le biais d'une ruse dramaturgique, une scène de fantôme, que Louvet résout la contradiction profonde mise au jour dans sa pièce. Certes, ce choix stylistique accomplit définitivement le personnage de Grégoire en lui conférant une portée symbolique liée à la chaîne transmission-héritage-mémoire. Mais il enclôt aussi *Conversation en Wallonie* dans les limites d'un théâtre régi par la seule règle artistique. Plus qu'aucune autre pièce de l'auteur, celle-ci entérine l'autonomie artistique, notamment parce que, de manière inédite chez Louvet, elle entre en dialogue avec l'histoire du théâtre, avec le répertoire et avec les codes en vigueur. En effet, si l'empreinte de Brecht se marque particulièrement sur tout le tableau final, la pièce porte aussi, nous l'avons souligné, le souvenir de scènes célèbres de revenants dont à l'évidence, celles de *Dom Juan* ou de *Hamlet*¹³⁶. Ce dialogue avec la tradition théâtrale se profile comme un acquiescement à la loi institutionnelle fondée sur le critère de la valeur esthétique, et qui conduit à la recherche d'originalité et de distinction.

Mais Louvet affirme sa singularité d'auteur dans le traitement matérialiste qu'il réserve au fantôme de Grégoire. Le revenant n'est pas ici cet être d'entre-deux inquiétant, « une apparition dont la nature demeure

¹³⁶ « *Et si je reconnais en lui mon père, je lui parle...* », dans SHAKESPEARE, *Hamlet*, Paris, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1959, p. 624.

indécidable », comme le désigne Monique Borie¹³⁷. Grégoire n'est rien ni nul autre que Grégoire et si son apparence renvoie à un au-delà, c'est à son passé, à son histoire, à la conscience critique de lui-même qui n'a pas trouvé à s'exprimer de son vivant. Si, par cette conversation, le spectre de Grégoire ouvre à de l'invisible, celui-ci peut être dévoilé car il n'est pas mystérieux, mais occulté. Et, précisément, le dessein de l'auteur consiste à débusquer les mécanismes, les processus qui opèrent cette occultation. En accord avec la tradition, le fantôme de Grégoire, surgi à la faveur du soir, incarne une « figure de la hantise » intérieure de Jonathan et enclenche le « travail de la mémoire »¹³⁸. Mais il n'est pas question, pour le dramaturge, de faire jouer la croyance dans une limite floue entre la mort et la vie. Grégoire ne se dérobe pas, il ne se fait pas insaisissable. Au contraire, par ce qu'il dénoue, son passage ne laisse pas de doute : bien réel, Grégoire a contribué à transformer Jonathan et à libérer l'action, dans le théâtre et sur le monde. Force de la scène qui fait du père mort le seul à même de régler la contradiction dans laquelle se débat le fils.

Par quoi l'auteur réaffirme puissamment sa foi dans le pouvoir direct du théâtre sur le réel social, dans l'action immédiate de la parole. Seul prime le propos, la forme reste sans poids : le théâtre comme porte-voix. Car c'est à se faire oublier comme artifice dramaturgique, comme arbitraire de l'auteur, que le retour de Grégoire, son spectre, peut aider à apporter des éléments de réponse – prolongés par Marx – à la question originelle « qu'est-ce qu'un ouvrier ? » Dès lors, on peut douter de la positivité qui se profile, douter de la réponse en ce qu'elle reste strictement théâtrale. Et si la catégorie de l'ouvrier reste vide, la catégorie de l'intellectuel militant se vide également, faisant vaciller les bases d'un théâtre politique selon le paradigme brechtien. Se dessine, dès lors, quant au théâtre politique, l'espace d'une réelle aporie.

Le paradoxe apparaît plus nettement encore à l'évocation des propos de Jean-Marie Piemme. Issu, comme Louvet et Liebens, d'un milieu proche de la classe ouvrière mise en scène dans *Conversation en Wallonie*, Piemme, dramaturge du spectacle avec Michèle Fabien, rapporte un « effet profond de reconnaissance » qui a bloqué la recherche d'un langage scénique. Or, précisément, l'élaboration d'un théâtre du signe critique est, pour l'ETM, une tentative de ne pas en rester à l'héritage

¹³⁷ BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud, Académie Expérimentale des Théâtres, 1997, p. 291.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 298.

brechtien. L'autonomie du langage scénique doit, en effet, dépasser l'affirmation de la matérialité de la représentation (détails quotidiens, explications sur panneaux...) à l'œuvre chez Brecht. À l'hétérogénéité des strates de sens qui entrent en dialogue et se critiquent pour montrer les contradictions, l'ETM cherche à ajouter la possibilité de déconstruire tout ce qui se dit et s'élabore sur le plateau. Ce travail s'appuie sur les apports théoriques des années 1960-1970 et notamment celui de Barthes, dont la réflexion sémiologique s'est nourrie de la découverte de Brecht. En écho au soupçon qui imprègne le discours critique de l'époque, la conception d'un langage transitif, apte à dire le monde et à agir directement sur lui, est alors discréditée. Barthes récuse, en effet, la positivité de la parole littéraire pour mettre en exergue la forme et, plus particulièrement, il fait de l'écriture le lieu de l'engagement de l'écrivain (cf. Denis 2000). La forme lie l'écrivain à la société et à l'histoire du champ littéraire ou théâtral car elle désigne, plus ou moins nettement, le sens et la portée de son choix. Elle signale donc aussi la position sociale depuis laquelle il opère cette sélection. Cependant, elle constitue un « organisme indépendant » par rapport aux intentions explicites de l'auteur : l'écrivain ne revendique pas nécessairement tous les éléments sous-jacents (structures et représentations) qu'il élit avec une forme.

C'est dans l'espace de cette « épaisseur », de cette opacité du signe que s'inscrit l'essentiel de la démarche de l'Ensemble Théâtral Mobile. Une petite phrase de Michèle Fabien, assumant la dramaturgie d'une pièce de Marivaux, indique la perspective : « *La Double Inconstance*, c'est du théâtre, donc du texte ». Mais à l'autonomie du signe théâtral fait pendant la négation d'un lien direct entre théâtre et réel, ce qui refoule, par conséquent, les questions de la lisibilité « directe » et du public. De tels postulats s'accordent en définitive avec la situation concrète de l'ETM qui a tourné le dos aux politiques de démocratisation culturelle comme à l'action culturelle. Et, en validant ainsi la conception d'une sphère artistique – théâtrale – autonome, l'équipe de Liebens prend à la fois une position esthétique et une position de politique culturelle. Reste à savoir comment, dans le cadre de l'autonomie du signe artistique, envisager l'élaboration d'un théâtre politique qui, non seulement rompt avec le modèle sartrien du théâtre engagé, mais dépasse aussi le paradigme brechtien ?

Même si elle se construit de manière indépendante, l'écriture véhicule les marques plus ou moins occultées de son inscription dans un contexte social et de la position de l'auteur dans une configuration

donnée de l'institution théâtrale. À partir de quoi, le refus radical d'une signification transparente et « naturelle » ouvre, pour l'ETM, la perspective d'un travail politique au sein même du texte dramatique et du langage théâtral. Si présenter le théâtre comme signifiant « tout seul » et naturellement, constitue une entreprise de mythification au bénéfice d'un groupe dominant, mettre en scène les prérequis culturels, situer ce qui se livre pour universel et porter à la lumière les relations, les rapports structurels qui font système, revient à poser un acte théâtral et tout à la fois politique.

La lecture du texte et sa mise en scène peuvent ainsi montrer que, tout en paraissant ne relever que de l'art et du théâtre, une pièce comporte un potentiel d'action sur le monde social. Dans *La Double Inconstance*¹³⁹ de Marivaux, par exemple, Arlequin est généralement considéré comme un personnage subversif. « Et pourtant, écrit Michèle Fabien, ce qu'il faut bien montrer, c'est qu'Arlequin manipule le langage seulement dans un registre bien précis. Sa morale, d'abord, n'est évidemment pas le fruit d'une réflexion personnelle : il a derrière lui toute l'idéologie bourgeoise qu'il ne fait que répéter¹⁴⁰ ». La dramaturge entreprend alors une analyse systématique du discours d'Arlequin, afin de pointer les lieux où la mise en scène peut concrètement montrer que « le discours d'Arlequin risque d'emporter l'adhésion du spectateur parce que sa critique est morale, qu'elle vise les excès et se pratique d'un point de vue bourgeois tout en se donnant comme naturelle¹⁴¹ ». Dans le rapport à la salle ici désigné, se marque déjà une mise en question de la clôture institutionnelle, une dénonciation de l'illusion d'un théâtre qui serait à lui-même sa propre fin, celle d'un art pur totalement détaché des contingences. Fabien entame la démonstration que tout signe est produit à partir d'une position sociale et qu'immanquablement, il génère aussi un effet sur la société. Comme l'écrit Althusser, dont l'apport théorique étaye la démarche de l'ETM :

Avant de s'identifier (psychologiquement) au héros, la conscience spectatrice en effet se reconnaît dans le contenu idéologique de la pièce, et dans les formes propres à ce contenu. [...] le spectacle est, fondamentalement l'occasion d'une reconnaissance culturelle et

¹³⁹ Mise en scène par l'ETM en 1974.

¹⁴⁰ Michèle FABIEN, dans ENSEMBLE THÉÂTRAL MOBILE, *Sur la « Double Inconstance » de Marivaux*, Paris, Maspero, (« Cahiers de la production théâtrale, n° 9 »), 1974, p. 25.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 32.

idéologique. Cette reconnaissance de soi, suppose, au principe, une identité essentielle¹⁴².

Et le philosophe de poursuivre, en note, que l'unité des spectateurs par le spectacle passe par un « partage » des mythes, des thèmes et des aspirations « qui fonde la possibilité de la représentation comme phénomène culturel et idéologique¹⁴³ ». Une unité précise-t-il, qui peut tout aussi bien être voulue que refusée. Dès lors, désigner ce partage, cet accord, revient à briser l'effet d'universalisme (« Qui n'est pas contre le gaspillage ? Qui n'est pas contre les excès en tous genres ? Qui n'est pas pour un monde harmonieux où chacun occupe sa place ? » demande Fabien) et à affirmer l'existence de classes sociales aux intérêts spécifiques :

Il faut donc montrer que la revendication d'Arlequin n'est pas le cri de l'opprimé contre l'opresseur – ce qui donnerait lieu à une lecture humaniste de la pièce –, mais qu'il est la projection de l'idéologie de la salle, sa vérité¹⁴⁴.

Les critiques d'Arlequin défendent en fait un « juste milieu » (droiture, honnêteté, justice...) et, selon la dramaturge, elles paraîtraient, du point de vue du prolétariat, « franchement réactionnaires ». Pour l'ETM, et c'est là son apport politique, tous ces enjeux peuvent être montrés sur scène :

Le comédien doit décentrer le discours d'Arlequin, faire apparaître le point de vue bourgeois d'où il est proféré, montrer au spectateur que les idées qu'il croit justes ne le sont que parce que lui aussi est un bourgeois ; en un mot, et selon le mot de Brecht, il devra montrer les idées dominantes comme les idées de la classe dominante.¹⁴⁵

L'ordre social qui, en apparence, s'inscrit tout « naturellement » dans la pièce, apparaît ainsi comme l'ordre lié à un groupe social, mais

¹⁴² Louis ALTHUSSER, « Le « Piccolo » Bertolazzi et Brecht. (Notes sur un théâtre matérialiste) », dans *Pour Marx*, Paris, La Découverte/Poche, 1996, pp. 149-150.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Michèle FABIEN, dans ENSEMBLE THÉÂTRAL MOBILE, *Sur la « Double Inconstance » de Marivaux*, *op. cit.*, pp. 41-42.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 42.

présenté comme universel. La mise en lumière de ce « refoulé » rétablit des intérêts spécifiques là où l'œuvre se profilait comme désintéressée. Exposer les conditions historiques et sociales de la production comme de la réception de l'œuvre et des discours qu'elle véhicule, vient en fait dénoncer le contrat tacite entre la scène et la salle. Chaque positionnement impliqué par « l'expérience esthétique », comme la qualifie Bourdieu, se trouve de la sorte mis au jour. Les prises de position (du metteur en scène, de l'acteur, du spectateur...) deviennent explicites et la responsabilité devra, dès lors, en être assumée à l'égard du collectif.

Les implications potentielles de cette perspective critique n'échappent pas à la presse qui les vilipende souvent. C'est que l'ETM élabore un théâtre politique à partir d'une démarche sociologique – une méthodologie en quelque sorte – dont le spectateur peut user à l'égard des structures sociales dans lesquelles lui-même s'inscrit. En ce sens, ce théâtre du signe critique, qui dénonce le mythe d'un « art pur » en apparence dénué de toute préoccupation sociale, est également en mesure d'agir dans l'espace social.

Cependant, il est difficile d'évaluer l'effet réel que purent avoir les réalisations scéniques de pièces du répertoire. Dans un commentaire qu'il livre, en 1983, sur le spectacle *Maison de poupée*¹⁴⁶, Jean-Marie Piemme rappelle l'intention de montrer en Nora, non pas la féministe de la doxa culturelle, mais une petite bourgeoise sans idées politiques et plus confuse que révoltée. Mais il laisse entrevoir combien ce dessein nécessita l'intervention sur le texte (« redécoupage du texte original », établissement d'une fable parallèle...), le recours aux techniques brechtiennes (« nous avons donné à chaque tableau un titre classiquement brechtien¹⁴⁷ ») pour finir par un travail de « formalisation considérable » et une « série de gestus largement polysémiques ». À le lire entre les lignes, Piemme laisse apparaître une certaine difficulté à quitter la paradigme brechtien sans tomber dans une formalisation aux seuls effets artistiques.

Or, l'enjeu d'un théâtre politique tient à une action sur les cadres de pensée, qui, à partir de l'autonomie de la sphère théâtrale, se répercuterait dans le monde social et politique. Si la démarche de l'ETM sur le répertoire classique amorce l'élaboration d'un autre

¹⁴⁶ Mise en scène par l'ETM en 1975.

¹⁴⁷ Jean-Marie PIEMME, « La Mémoire du dedans. Jeune Théâtre 1973-1983 », *art. cit.*, p. 97.

paradigme de théâtre politique, elle témoigne de plusieurs failles que vient masquer l'intervention, parfois assez massive, des dramaturges. En elle-même, l'ampleur de cette intervention traduit l'appel à une nouvelle dramaturgie, à une écriture dramatique contemporaine pour fonder ce théâtre politique, non pas seulement dans le traitement du texte, mais au sein du texte lui-même, dans ses thématiques, peut-être, mais surtout dans ses structures profondes, dans les rapports (entre les personnages, du personnage à lui-même, à la situation, à la temporalité, au contexte socio-politique...) qui y sont mis en œuvre.

Certes, l'approche sociologique qui se construit dans le théâtre de Louvet, produit, nous l'avons montré, un effet politique. Mais on pointera chez Louvet, une certaine rémanence du modèle sartrien, notamment dans la toute puissance que le dramaturge conserve au logos. *A contrario* du soupçon et du « tragique de l'écriture » théorisé par Roland Barthes, Louvet n'abandonne pas la foi dans le pouvoir transitif de la parole. La langue reste chez lui, un médium positif pour dire le monde, sans toutefois se réduire à une dimension instrumentale. Michèle Fabien souligne combien Louvet écrit « sans effet de réel¹⁴⁸ ». Dans une perspective brechtienne, le dramaturge manie constamment l'effet de rupture né de la fragmentation en tableaux. Quant à la langue qu'il façonne, débarrassée de l'impératif de neutralité, elle est parfois elliptique et souvent traversée par un onirisme spécifique lié aux images. Toutefois, ce travail de la forme reste mis au service du propos. En témoigne la présence fantasmatique de la Notairesse tout au long de *Conversation en Wallonie*. Plus qu'un corps, ce personnage est une voix qui incarne le désir et le plaisir sensuels, mais aussi la séduction de l'embourgeoisement. De même, les phrases courtes proches d'un « degré zéro », où se donnent de-ci de-là à reconnaître les sentences d'une « morale populaire », marquent le degré d'apprentissage, le bagage scolaire des personnages qui les prononcent. Enfin, là où des écritures comme celles de Duras ou de Beckett apparaissent littéralement noyautées par le silence, le texte de Louvet « parle » le silence de la classe ouvrière pour le dévoiler. Aussi, si les dialogues en apparence brisés semblent miner la conversation, c'est qu'ils sont surtout destinés à communiquer au spectateur. L'enjeu que représente la forme pour le positionnement institutionnel n'échappe cependant pas à Louvet :

¹⁴⁸ Michèle FABIEN, « Lire Louvet », *Travail théâtral*, avril-juin, 1978, n° 31, p. 82.

À Bruxelles, le théâtre adopte des formes esthétiques modernes, riches. [...] On a dit (je l'ai pensé) à l'époque (mais les choses ont changé depuis) qu'en Wallonie nous travaillions surtout sur le contenu ; c'est un trait propre à une certaine gauche artistique, ce que Gramsci a appelé le contenuisme. Dans une certaine mesure, un défaut. Tandis que Bruxelles, par contre, maîtrisait beaucoup plus les formes. [...] Il est indéniable que le problème de la forme est capital, que le pouvoir passe essentiellement dans notre système par les formes, et que j'ai appris cette vérité au contact de mes amis metteurs en scène. [...] Si j'arrivais à faire jouer des personnages ouvriers à mes acteurs de La Louvière [...], l'inexpérience en la matière des acteurs professionnels était telle qu'il fallait changer de code, de registre social. Je me souviens des heures et des heures que Janine Patrick a mises pour trouver l'envergure d'Alice dans « Conversation ». Que de lessives elle a faites en scène et à grande eau ! Finalement, elle en fera presque une dame élégante et altière, dessinant de sa canne au pommeau d'argent un grand moment de théâtre.¹⁴⁹

On mesure ici l'écart entre la réalisation sur scène, à travers les « effets du signe », d'un concret de type brechtien, référant au réel, et celle d'une « épaisseur » du signe aux références plus culturelles.

Or, dans *Conversation en Wallonie*, le détour par le modèle sartrien d'une parole transitive préserve, au prix d'une concession majeure, l'utopie propre à l'ancien paradigme (Marx et la « classe » sauvée, le prolétariat comme moteur de l'histoire). Réhabilitant la catégorie, il empêche d'accueillir le sujet.

En somme, la pièce de Louvet capte surtout le paradoxe d'une époque où les oppositions et les solidarités de classes s'estompent dans les cadres de pensée, tandis qu'elles servent encore d'étendards à une génération d'intellectuels. Les partis ouvriers ont changé de nom, signalant l'effacement de la catégorie de l'ouvrier comme élément déterminant dans la structuration de la société. Les salariés-consommateurs se substituent aux ouvriers producteurs et sont eux-mêmes remplacés par les immigrés. De ces divers mécanismes, le théâtre de Louvet se fait le puissant analyseur. Les ouvriers jouant à tenir un café dans *Le Train du bon Dieu*, l'irruption du Grec Vassili sur le plateau d'*À bientôt Monsieur*

¹⁴⁹ Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire*, op. cit., p. 56.

Lang où les « ouvriers » sont relégués hors scène, l'ascension sociale de Jonathan fils d'ouvrier et intellectuel dans *Conversation en Wallonie* : aucun processus social ne semble échapper à l'auteur. Or, tandis que son discours d'escorte, ses interviews, ses interventions gardent intact l'idéal révolutionnaire, sa dramaturgie, elle, reste placée sous le signe du constat, du dévoilement, et ne semble pas s'emparer du potentiel hétérodoxe de ce qu'elle capte. Pour emprunter la démarche explicative d'Hannah Arendt : si Louvet, à partir de son expérience personnelle, esquisse un jugement qui érode la théorie marxiste classique, il retrouve, en fin de compte, la « protection » de l'idéologie – qui d'une certaine façon prétend avoir déjà tout prévu –, contre ce que ce jugement laissait entrevoir de non connu.

Stratégies politiques

Englober, comme le fait Louvet, la pièce entière dans une dimension politique et sociale qui porte immédiatement sur le réel contemporain, voilà qui agit bien à rebours de la doxa universaliste. Quant à offrir au public une démarche de type sociologique qu'il peut s'approprier et dont l'action première est de briser l'*illusio*, l'apparente « normalité » de la vie sociale, en faisant apparaître le jeu, les règles du jeu, les perdants et les gagnants, voire même les tricheries, cela est bien plus subversif encore. En somme, c'est le statut du théâtre lui-même, son rapport au monde social qui se trouve déplacé.

La mouvance de Liebens, Piemme, Sireuil, Louvet revendique une transformation de l'institution théâtrale, bien davantage que sa révolution. En ce sens, leur action se décode plutôt comme une stratégie calquée sur le mode de fonctionnement politique. L'acte théâtral, l'élaboration d'un discours d'escorte, la pratique de l'argumentation, du débat, le recours à la presse..., nombre d'éléments fondent cette « stratégie », éloignée des mythes révolutionnaires. L'échec du Théâtre du Parvis s'est, on l'a vu, retourné en une contestation des politiques de démocratisation et même d'action culturelles et désigne le leurre de cette nouvelle orthodoxie, comme en attestent ces propos de Piemme :

Je dis qu'il est parfaitement possible, dans la société capitaliste d'aujourd'hui, de véhiculer un point de vue de classes – le point de vue des classes dominées – dans une pratique culturelle tout en se

trouvant objectivement en désaccord total avec le public auquel ce point de vue devrait s'adresser¹⁵⁰.

La critique vise le champ politique qui, lorsqu'il ne délègue pas une partie de sa mission au théâtre, « tourne à l'intérieur d'une conception post-vilarienne abâtardie du théâtre¹⁵¹ ». Mais elle n'épargne pas les organisations ouvrières qui semblent entériner, sans autre forme de procès, les mots d'ordre devenus dominants en matière de culture :

La classe ouvrière ne va peut-être jamais au théâtre : elle n'en a pas moins des idées sur le théâtre qui lui viennent de quelque part, de la télévision, d'*Au théâtre ce soir* par exemple. La classe ouvrière n'est pas « vierge » face au théâtre. Elle s'en fait une conception profondément marquée par la bourgeoisie.¹⁵²

Visant cette culture empruntée, Piemme met directement en question la position des organisations syndicales qui dénie tout autre facteur qu'économique : « la difficulté qu'il y a à convaincre au sein de l'appareil syndical de l'importance du secteur idéologique reflète des 'grippages' de l'appareil lui-même¹⁵³ ». De fait, la conception de l'œuvre signifiant « naturellement » semble paradoxalement rallier les défenseurs historiques de la classe ouvrière. Et cette adhésion des organisations syndicales aux motifs les plus nets d'une vision prétendument universelle de l'art conduit à exiger du théâtre qu'il vienne sur les lieux de travail, qu'il donne à reconnaître la vie, que son langage et ses codes soient transparents, comme en témoignent les propos tenus par des cadres des syndicats socialiste et chrétiens, lors d'une table ronde en 1977 :

- [...] ce critère – vouloir aller vers les travailleurs – me paraît important [...]

- Au théâtre précisément, ce qui m'effraie c'est que le public puisse se trouver face à des situations qui ne sont pas vraies. Dans la vie de tous les jours, on ne parle pas, on n'agit pas comme au théâtre.

¹⁵⁰ Jean-Marie PIEMME, dans « Théâtre et politique », table ronde, dans *Cahiers marxistes*, Bruxelles, mars 1977, n° 33, p. 23.

¹⁵¹ Jean-Marie Piemme, dans « *Le Théâtre et l'État, ou le cul entre deux chaises* », table ronde organisée par *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, décembre 1983, n° 13, p. 60.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 27.

Des éléments qui ont une signification symbolique certaine ne peuvent trouver d'écho chez un public qui ne les comprend pas ¹⁵⁴.

Cette perspective condamne d'emblée toute forme de dissonance et ne peut aboutir, sur le plan esthétique, qu'à la reproduction du même. Or, la réponse de Liebens engage une toute autre saisie politique du théâtre :

Nous sommes là en plein dans la position ultra-gauchiste : il y a des outils et on refuse l'outil théâtral dans sa complexité, tel que la bourgeoisie l'a développé et tel qu'il est possible de l'utiliser. [...] On nous dit : « il est exclu qu'on vienne au théâtre » [...]. On va plus loin : on ne parle plus de théâtre ; on va mener un débat, non sur ce qu'on a vu mais sur ce qu'on a entendu. Finalement, il n'est plus utile de parler de la condition de la femme dans « La Maison de poupée » : mieux vaut lire Simone de Beauvoir ou les résolutions du PCF sur ce thème. [...] Pourquoi laisser cet outil à la bourgeoisie ? Pourquoi ferions-nous un théâtre parallèle ?¹⁵⁵

Liebens incrimine ici encore l'absence de formation au théâtre qui démontrerait les codes imposés et inconsciemment assimilés par tout le « non-public ». Son discours précise également la position de l'ETM : le groupe assume son inscription dans la culture petite-bourgeoise, tout en adoptant un « point de vue » d'extériorité (« ce que Lénine appelle l'assimilation critique de la culture bourgeoise » déclare Piemme). En fait, se réaffirme ici une contestation des principales normes de l'institution théâtrale : « l'homme de théâtre au service de la collectivité » selon Huisman, la logique quantitative (le plus grand nombre possible de spectateurs) soutenue par une conception du théâtre comme fête ou événement rassembleur, l'éclectisme des programmations, la rapidité de la production....

Dans le même temps, la mouvance constituée par Liebens, van Kessel, Sireuil, Piemme et Fabien se distingue de plus en plus du théâtre-action qui s'inscrit dans une tradition marxiste différente. Le

¹⁵⁴ Prises de parole respectivement d'Albert Faust, secrétaire du SETCa (syndicat socialiste) Bruxelles et de Raymond Coumont, secrétaire permanent de la CSC (syndicat chrétien) à Nivelles, dans « Théâtre et politique », (table ronde), dans *Cahiers marxistes*, mars 1977, n° 33, p. 23 et 28.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 32.

théâtre-action tient, en effet, l'artiste pour un mythe bourgeois et donne à l'animateur la mission d'aider chaque individu à exprimer sa part de créativité et à la développer. Le théâtre devient dès lors un lieu collectif où l'action du « non-public » s'opère sur un arrière-fond de formation politique. Pour la mouvance ETM, ce n'est pas dans cette direction que l'art est politique. Et, à rebours des objectifs de communication et de participation, Liebens prend la voie du désaccord et de la rupture. Mais, lorsqu'on déconstruit les idéologies qui protègent et dirigent le jugement sans simplement superposer une idéologie concurrente, la voie qui s'ouvre apparaît forcément étroite et fragile.

La démarche est pourtant soutenue par un important travail pédagogique à destination d'un public peu formé aux esthétiques théâtrales, mais assez jeune et majoritairement étudiantin ou diplômé de l'enseignement supérieur. L'explicitation de l'acte créateur et de son contexte répond également à une volonté de transparence. Comme pour tenter de briser la mythification à l'œuvre dans « l'autre » théâtre (le génie, l'inspiration...), on publie, outre les notes de dramaturgie, tantôt les budgets des spectacles, les chiffres de fréquentation ou l'historique et la trajectoire de la compagnie.

Les stratégies déployées ont finalement agi sur l'institution théâtrale et en ont transformé les règles de fonctionnement. Elles ont ainsi contribué à valoriser la préparation du spectacle et à allonger le temps de répétition, tandis que, en l'absence de coopération des directeurs des théâtres établis, une convention dite « des jeunes compagnies » est signée, en 1978, avec Liebens, van Kessel, Roegiers et Sireuil (Jaumain et Von Sivers 1982c). Cette convention concerne tous les travailleurs du spectacle, y compris les techniciens et les administratifs. Dans un esprit d'équilibre social, elle abandonne la classification des comédiens par les rôles de plan et fixe un minimum salarial unique, au moins l'équivalent de 150 % du minimum vital en vigueur dans les services publics. Elle envisage encore les questions touchant la durée et les horaires de travail, les défraiements, les tournées à l'étranger... La convention des Jeunes Compagnies ébauche en fait un nouveau cadre de référence mais il faudra attendre 1986 pour voir d'autres directeurs s'engager dans ce type de contrat.

CHAPITRE 5

Un mouvement suspendu

Le théâtre est désormais majoritairement dépendant des subsides publics et donc tributaire de décisions politiques, en principe guidées par des instances d'avis comme le Conseil National d'Art Dramatique (CNAD) ou la Commission Consultative du Jeune Théâtre (CCJT). La pression exercée par les créateurs nouveaux entrants lors de la décennie 1970 avait révélé l'inadéquation de la réglementation de 1957, toujours en vigueur. La préparation de la réforme de l'État et l'instabilité gouvernementale qui en découla complexifièrent encore la donne. De 1977 à 1981, les matières culturelles sont partagées entre le Ministre de la Culture française (Ministre de la Communauté française, à partir de 1979), Président de l'exécutif, et le Secrétaire d'État à la Culture française ou à la Communauté française (Ministre adjoint à la Communauté française en 1981). Rappelons, en outre, que les crédits culturels sont répartis en trois catégories : secteur commun, région de langue française et région bruxelloise. À partir de 1981, un système de conventions se met progressivement en place. Il est accompagné de la création d'un Conseil Supérieur d'Art Dramatique (CSAD), ce qui abroge la réglementation de 1957. Ce système de convention signée avec chaque compagnie devait être une structure transitoire en attendant un décret global. Elle s'impose pourtant durablement sans toutefois, précise Michel Jaumain, « faire l'objet d'un texte explicitant son contenu et les procédures particulières de sa mise en œuvre » (1997 : 13). Dans les faits, la convention repose sur plusieurs critères, dont la masse salariale, un cahier des charges où figurent des missions spécifiques (nombre de spectacles à créer, nombre de représentations,

quota d'accueils...), et l'obligation d'un équilibre financier au terme de la convention.

Les premières conventions furent signées sous le socialiste Philippe Moureaux, Ministre-Président du premier exécutif communautaire autonome (1981). Elles visèrent d'abord les théâtres qui obtenaient une subvention publique pour leur fonctionnement et l'ensemble de leurs activités. Elles concernaient les anciens théâtres agréés et ceux dits « hors statut » et excluaient les compagnies qui étaient subventionnées au projet et émergeaient donc à la Commission Consultative du Jeune Théâtre. Comme l'indique Michel Jaumain, la négociation se fit au cas par cas, en l'absence de « critères d'objectivation » et dans une assez grande souplesse, en ce qui concerne le cahier des charges. Signées pour plusieurs années, les conventions mirent en sommeil le CSAD, tandis qu'elles faisaient quelque peu progresser les compagnies issues du Jeune Théâtre, sans toutefois les amener au même niveau que les théâtres anciennement établis.

La politique menée, si elle ne modifie pas nettement la configuration de l'institution théâtrale, encourage le repli des compagnies sur des questions strictement artistiques. Pour exister, chaque créateur s'efforcera de définir par avance (les conventions sont signées pour plusieurs saisons) son geste artistique, d'en faire une sorte de « chasse gardée », par laquelle il se distingue des autres artistes en lice pour la subvention publique. Sans doute, ce resserrement sur les critères esthétiques marque-t-il la spécificité de l'institution, son repli sur ses propres lois. Mais il manifeste aussi le pouvoir instituant, capable d'opérer un découpage du panorama théâtral (douze théâtres sont conventionnés de 1983 à 1985 sur 14 susceptibles de l'être¹⁵⁶) et d'assimiler les pratiques qui, à l'origine, se profilaient comme contestataires. Car cette régulation met fin au mouvement d'ouverture et de brassage initié par le Jeune Théâtre. Désormais, le fonctionnement institutionnel est cloisonné : le théâtre-action jouit d'un statut propre, la décentralisation et l'animation relèvent des centres et foyers culturels, tandis que les compagnies théâtrales conventionnées montent des spectacles. Le cahier des charges de ces dernières stipule d'ailleurs le nombre de pièces à créer, le type de répertoire à développer ainsi que le quota d'accueil de spectacles produits par d'autres compagnies (Jaumain

¹⁵⁶ Michel Jaumain précise que les conventions sont réservées aux théâtres qui, « signe de leur permanence et de leur taille, obtenaient un total de ressources publiques d'au moins 10 millions de francs ».

1997 : 19). Toute forme de transdisciplinarité est *a priori* gommée. Ainsi lorsqu'on envisage l'évolution de la position du théâtre dans la société, on constate que rien n'a été fait pour contrecarrer la marginalisation de cet art concurrencé par l'audiovisuel. Un art vivant – dont l'impact sur le public est immédiat –, inscrit dans un réseau d'échanges artistiques multiples et divers (les lieux polyculturels du Jeune Théâtre tels le Parvis, l'Atelier Sainte-Anne, le Cirque Divers...), cherchant à adjoindre à la création artistique autonome, un véritable travail d'action et d'animation culturelles, présentait peut-être un trop grand potentiel hétérodoxe. Un espace institutionnel où s'enracineraient, de manière croisée, une expérimentation théâtrale fondée sur l'autonomie artistique, des pratiques d'animation, et des expériences musicales ou picturales, voilà qui aurait sans doute une trop forte puissance dissolvante des règles et des normes, un caractère trop incontrôlable. On soulignera encore combien les membres du « cartel » réclamaient, à l'origine, un lieu plus libre, plus ouvert, qui aurait permis le développement et le croisement de diverses pratiques, doté d'une structure administrative commune et non pas un lieu à n'importe quel prix, où produire à la chaîne¹⁵⁷. Or, la logique institutionnelle ne semble guère intégrer les tentatives d'interaction entre l'art et le monde social ni celles de croisement entre les arts.

Au contraire, toutes les recherches d'hybridation et d'interaction ont, sans cesse, été neutralisées par un cloisonnement désamorçant leur impact. Car la clôture entre un art autonome, régi par ses propres règles, et l'action théâtrale, qui utilise des techniques artistiques pour une mission sociale, maintient un certain immobilisme. Elle tend à figer un état de la réception artistique qui facilitera la reproduction d'un même type d'attitude face au théâtre, aucune des deux positions ne prenant directement en charge les conditions sociologiques d'accès à l'œuvre. Sans doute, la création artistique en tant que telle ne peut-elle assumer simultanément la diffusion et la pédagogie, soit travailler directement sur la réception. Or, sans interventions sur les conditions de réception, une œuvre sera plus complètement décodée par les tenants d'une culture cultivée qui, comme le souligne Bourdieu, sont capables « d'absorber leur propre mise en question ». Telle est la « rançon » de l'autonomie artistique. Dès lors, seul un programme pour former à tous les prérequis sociaux et culturels qu'implique l'approche d'une œuvre permettrait

¹⁵⁷ Dans *La Libre Belgique* du 8 septembre 1976, notamment.

de réduire le clivage entre le non-public (à qui on n'associe jamais que l'action et l'animation culturelles) et l'art institué.

Des instances et des lieux

Les créateurs de la mouvance ETM témoignent d'une conscience aiguë des enjeux idéologiques et politiques de toute production culturelle. À ce titre, tout en s'intégrant progressivement à la logique institutionnelle, ils travaillent sciemment à neutraliser leur assimilation à l'orthodoxie culturelle. Pour cela, ils installent tout un mécanisme de légitimation et de consécration de leurs pratiques, chargé de garantir leur spécificité et de les distinguer. Ils se dotent ainsi d'instances de reproduction aptes à assurer la perpétuation des nouvelles normes qu'ils ont contribué à faire exister. L'INSAS joue en partie ce rôle puisque van Kessel, Sireuil, Dezoteux et plus tard, Piemme y enseigneront. Ils seront ainsi en mesure de conforter, dans la nouvelle génération, les codes qu'ils cherchent à imposer. Par ailleurs, ces créateurs mobilisent, en accompagnement de leurs créations, un important discours d'escorte accueilli par des revues comme les *Cahiers Théâtre Louvain* puis, pour l'ETM, par la création de *Didascalies*, ces *Cahiers occasionnels de l'Ensemble Théâtrale Mobile* dont le premier numéro paraît en 1981 avec l'aide du Ministère de l'Éducation Nationale. Mais en 1979, la revue *Alternatives Théâtrales* reprend et amplifie ce rôle. Fondée pour assurer la « promotion et la diffusion des pratiques artistiques contemporaines¹⁵⁸ », elle se propose de s'attacher plus spécifiquement à « ces nouvelles expériences » qui ont, en Belgique, marqué une rupture. Présentée comme un « lieu d'analyses et de réflexions », *Alternatives Théâtrales* peut faire figure d'instance de consécration. On retrouve, en effet, dans son premier comité de rédaction, autour de Bernard Debroux, les membres du « cartel » : Liebens, van Kessel, Roegiers, Sireuil, rejoints par Michel Dezoteux. Si ce comité de rédaction est constitué majoritairement de créateurs, metteurs en scène pour la plupart, c'est que, de 1972 à 1979, Bernard Debroux, fondateur de la revue, a dirigé la Maison de la Culture à Tournai et y a invité les jeunes compagnies naissantes des années 1970, l'Atelier Sainte-Anne, l'Ensemble Théâtral Mobile, le Théâtre Provisoire, le Théâtre Élémentaire, le Théâtre du Crépuscule... Les débats suscités par ce théâtre ne trouvent à l'époque

¹⁵⁸ *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, juillet 1979, n° 1, p. 1.

guère de publication où rebondir à l'instar du modèle que constitue en France, *Travail Théâtral*. La création d'*Alternatives Théâtrales* va donc combler un manque.

La revue relayera la modernité théâtrale en accordant une importance capitale à la réflexion dramaturgique et aux options de mise en scène. Elle accueille de longues analyses de spectacles et réserve une large place à l'iconographie afin de rendre compte du travail scénique. En focalisant d'emblée l'attention sur la scène, sur la pratique, elle s'écarte des approches traditionnelles, centrées sur l'auteur. *Alternatives Théâtrales* apporte ainsi un surcroît de légitimité aux esthétiques qui ont contribué à sortir le théâtre de la sphère des lettres.

À l'origine, l'objet d'*Alternatives Théâtrales* ne se limite pas à la publication de la revue. Le projet de départ vise à assurer la promotion et la diffusion du Jeune Théâtre car aucune structure de production n'existe à l'époque. Une compagnie remet un dossier à la Commission Consultative du Jeune Théâtre et, si le projet est accepté, elle reçoit une aide. La structure « Alternatives Théâtrales » veut ici aussi combler un manque en proposant les services d'un secrétariat qui aiderait les artistes à monter (recherche d'infrastructures) et à diffuser (tournées à l'étranger) leur spectacle. Cette activité s'étiolera à mesure que le secteur théâtral s'organisera et se dotera de structures de production. Seule la revue va se perpétuer, mais sa longévité et son ancrage tiennent en partie à son premier positionnement. *Alternatives Théâtrales* affiche, en effet, l'ambition normative d'édicter des critères de légitimité, en distinguant ce qui se situe ou non dans la ligne qu'elle valorise et qualifie de « moderne » :

Il nous appartiendra [...] de tenter de distinguer parmi les initiatives suivies celles qui sont résolument modernes de celles qui n'en ont que l'apparence, celles qui sont le fruit d'une recherche et d'un travail exigeant de celles qui ne sont que la reproduction d'un «savoir – faire» traditionnel ¹⁵⁹.

Par cette manière d'auto-institution, les membres du comité de rédaction s'octroient un capital symbolique suffisant pour édicter des normes et sanctionner leurs pairs. En somme, ils s'auto-attribuent une

¹⁵⁹ Bernard DEBROUX, « Éditorial », *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, juillet 1979, n° 1.

position dominante qu'ils ne pensent pas pouvoir conquérir d'une autre façon. En se plaçant du côté de la modernité et en se déclarant apte à opérer classements et distinctions à partir de ce critère, *Alternatives Théâtrales* réalise une prise de pouvoir depuis un espace encore assez marginal et peu consacré de l'institution théâtrale en Belgique francophone.

Quant aux lieux spécifiques que les artistes du Jeune Théâtre s'approprient, ils sont aussi une façon d'afficher leur conception de la pratique théâtrale. Attestation concrète d'existence, gage de liberté même dans la précarité, le lieu permet le contact avec un public, voire, à terme, l'identification de celui-ci. Dans leur phase d'émergence, certains créateurs du Jeune Théâtre se sont appuyés sur la décentralisation en province et les tournées à l'étranger. Cependant, c'est à Bruxelles que la plupart investissent des espaces, à l'origine non destinés au théâtre. Mais bientôt, ils réclament des moyens et des structures susceptibles de les placer, plus nettement encore, en concurrence avec les théâtres établis :

X millions vont au Théâtre Expérimental de Belgique qui n'a plus rien produit de valable depuis 6 ans – tout le monde s'entend à le dire – et dont le directeur ne rate pas une occasion d'attaquer les Compagnies dites expérimentales, le Plan K et le Théâtre Élémentaire par exemple, en niant la nécessité de créer des lieux pour eux. Cependant si on n'ancre pas une pratique dans un lieu, on finit par la dissoudre¹⁶⁰.

À force de luttes et de revendications, les créateurs du Jeune Théâtre obtiennent une aide publique pour aménager leurs scènes. Les lieux qu'ils choisissent sont pour la plupart, situés en périphérie du centre de Bruxelles. Ce sont souvent des bâtiments abandonnés par l'activité économique qu'il faut transformer en salles de spectacle. Outre leur décentrement, qui répond à la précarité financière des compagnies mais prend aussi un caractère symbolique, outre leur absence de confort « bourgeois » non moins emblématique, ces lieux sont aussi élus en fonction de l'espace offert. Ils répondent aux aspirations créatrices des metteurs en scène et au travail scénographique qu'ils entendent mener. Par exemple, le Théâtre de la Balsamine s'installe dans une ancienne caserne en 1981, tandis que

¹⁶⁰ Michel DEZOTEUX, dans « À l'étranger, le théâtre belge ? », table ronde à la RTBF de Namur, le 4 septembre 1978, publiée dans *Dossiers du Cacef*, Namur, septembre 1978, n° 60, pp. 29-30.

les trois compagnies qui ont fondé le Varia (Groupe Animation Théâtre, Théâtre Élémentaire et Théâtre du Crépuscule), prennent possession, en 1982, d'un ancien dépôt d'entreprise à Ixelles. Le rapport de forces avec les pouvoirs publics se poursuit afin que ceux-ci aménagent les espaces, voire les achètent au bénéfice des compagnies. Dès 1983, un tel bras de fer s'engage pour le Varia dont les locaux arrivent en fin de bail. Le bâtiment est finalement acheté par la Communauté française qui le fait rénover. En 1988, il est entièrement aménagé et compte, notamment, une salle totalement modulable dont la capacité varie de 288 à 450 places, un foyer, une librairie et une salle d'exposition.

Mais l'implantation d'un théâtre génère d'autres enjeux. Comment, en effet, concilier l'objectif d'explorer de nouvelles esthétiques et de nouvelles dramaturgies et celui, lié à la subvention publique, d'installer un rapport, stable et durable, au public et à une programmation ? Le discours qui accompagne l'établissement du Varia adopte une argumentation où l'on retrouve le dessein, non de constituer une marge subversive, mais de prendre une place centrale dans l'institution :

– Le Varia offre de bonnes garanties de rentabilité institutionnelle dans la mesure où il regroupe trois jeunes compagnies importantes [...]

– Le Varia s'inscrit dans une politique de rendement optimum des subventions [...]

– Le Varia intervient comme élément déterminant dans l'instauration d'un travail en profondeur et à long terme avec et sur le public¹⁶¹.

Alors qu'il était passé à l'arrière-plan des préoccupations, le public semble redevenir un critère « déterminant ». Mais les fondateurs du Varia ne renouent pas avec le leitmotiv de l'animation, caractéristique des débuts du Jeune Théâtre. Outre les « moyens classiques d'implantation » (circulaire, lettre, périodique, contacts divers, groupements de spectateurs...), ils se proposent d'engager un programme de formation du spectateur à la pratique théâtrale. Le projet consiste à travailler avec des groupes de publics précis (étudiants, professeurs, amateurs ou professionnels du théâtre...) dans des ateliers et des stages. L'objectif

¹⁶¹ Texte signé de Jean-Marie PIEMME et publié dans un Journal édité à l'occasion de l'inauguration du Varia en 1982.

affirmé est de rendre le spectateur actif (« apprendre à faire du théâtre est encore la meilleure manière de le comprendre », écrit Piemme¹⁶²). Et Brecht de servir ici de caution idéologique au projet d'« élargir le petit cercle des connaisseurs ». Mais par rapport aux objectifs originels d'émancipation sociale et politique par l'animation théâtrale, l'opération consiste plutôt à amener un public, rendu compétent, vers la « création des autres ». Pour Piemme, ici porte-parole du Varia, « il s'agit clairement d'utiliser la création à son plus haut niveau comme facteur qualitatif d'animation et de formation¹⁶³ ».

Le changement de perspective est notable. Le monde artistique ne remet pas en question sa clôture : l'œuvre s'élabore à un « plus haut niveau », dans sa sphère, entre les pairs. Dans un second temps, objet déjà clos, elle est proposée comme média pour l'apprentissage des codes nécessaires à sa compréhension. Plus qu'une perspective politique, cette conception restrictive de l'animation et la formation du public recèle une dimension de service institutionnel. Le dessein d'amener le plus large public vers un « art de haute qualité¹⁶⁴ » prend, en effet, des accents anciens. Il va de pair avec un resserrement de plus en plus marqué sur l'esthétique. Si, dans la phase d'émergence des compagnies, les notes de dramaturgie, les budgets de spectacles, les chiffres de fréquentation et les débats politico-institutionnels purent être, çà et là, publiés, ces gestes de démythification de l'art, s'effaceront dans le courant des années 1980. De même, les objectifs de croisement entre disciplines artistiques dans un même lieu tendent à devenir tout à fait latéraux quand ils ne disparaissent pas des discours : « Il est devenu vital pour nous de concentrer toutes nos forces sur la création proprement dite » déclare, en 1985, Philippe van Kessel¹⁶⁵.

En reportant toute logique de la distinction sur le seul critère esthétique, les créateurs issus de la mouvance critique du Jeune Théâtre, paraissent, en dépit de leurs prises de position artistico-politiques d'origine, s'ajuster au cloisonnement organisé depuis le champ politique. C'est que les critères de subvention mettent ces artistes en situation de devoir choisir entre leur art et leur action dans l'institution. Immanquablement,

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ Dans Francis DUJARDIN (coord.), *Actes du colloque sur « Les Centres culturels, pôles de la création décentralisée »*, organisé par le Ministère de la Communauté française, les 4 et 5 novembre 1985 à Liège, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1986, p. 223.

cette dissociation conduira à restreindre la portée des revendications façonnées par le Jeune Théâtre et à les limiter au geste artistique. Devant ceux qui recherchaient un théâtre « politiquement fondé »¹⁶⁶, s'ouvre, dès lors, un espace des possibles largement aporétique. Reste à voir s'il ne conduit qu'à un repli.

Hériter de Brecht

Si l'élaboration d'un « théâtre politiquement fondé » commande de s'émanciper du modèle brechtien, ce n'est pas uniquement en fonction d'un contexte socio-politique qui invalide toujours plus l'utopie du progrès réalisé par la classe ouvrière. C'est aussi parce que Brecht fait du corps, des pulsions et du désir, un produit des déterminismes socio-économiques, alors que, depuis la fin des années 1960 au moins, la réduction du sujet au système, quel qu'il soit, est abondamment questionnée. Le théâtre de Brecht, écrit Piemme, « fait écran à certaines perceptions du réel, plus microscopiques, plus privées, plus singulières¹⁶⁷ » et cela relève en fait de la « cécité du marxisme à l'égard de la question du sujet¹⁶⁸ ». Sartre signalait déjà en 1960 la « carence » du modèle brechtien : « il y a une insuffisance très nette de l'épique : jamais Brecht – d'ailleurs, il n'avait pas de raison de le faire et ce n'était pas à lui de le faire – n'a résolu dans le cadre du marxisme le problème de la subjectivité et de l'objectivité et, par conséquent, il n'a jamais su faire une place réelle à la subjectivité [...]»¹⁶⁹.

La recherche d'un nouveau paradigme de théâtre politique commande dès lors d'hériter de Brecht en s'emparant de ce qui est « compatible avec la question du sujet » et qui peut être opérant pour le théâtre de la fin du vingtième siècle. Cette position s'éloigne tout autant de l'abandon pur et simple d'un modèle, que de sa réhabilitation globale. Pour Piemme, la mise entre parenthèses du sujet constitue le « défaut théorique du

¹⁶⁶ Selon l'expression employée par Philippe Sireuil dans Jean-Marie PIEMME et Philippe SIREUIL, « J'ai peur de ce soleil maman je ne sais rien », *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, juillet-août-septembre 1979, n° 28-29, p. 52.

¹⁶⁷ Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet (essais sur le théâtre)*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, décembre 1984, n° 20/21, p. 91.

¹⁶⁸ Jean-Marie PIEMME et Philippe SIREUIL, « J'ai peur de ce soleil maman je ne sais rien », *art. cit.*

¹⁶⁹ Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, (« Folio »), 1992, (1973), p. 162.

marxisme » qui « met les brechtiens dans le cul-de-sac car il ne suffit pas de compléter Brecht par une « pincée de sujet » pour que les objections disparaissent¹⁷⁰ ». Ainsi, Liebens, Sireuil et Piemme, adopteront, par exemple, le travail sur le décentrement et la discontinuité. Mais ils visent à construire un « théâtre qui parle aussi de la traversée d'individus par l'ordre du langage et de la culture¹⁷¹ » et inscrivent, au cœur de leur démarche, la « saisie du sens comme processus de construction sans début ni fin, donc comme travail perpétuel de restructuration¹⁷² », idée dont, selon Piemme, le marxisme n'a pas l'exclusivité.

Il n'est, remarquons-le, plus directement question de la place du politique dans le théâtre, si ce n'est sous forme d'interrogation formulée par Sireuil :

[...] comment articuler la pulsion et le politique ? Pourquoi ne pas avoir l'honnêteté de dire qu'à travers un texte, un travail d'analyse rigoureux, un lieu scénique, des comédiens, bref un spectacle (et un spectacle « politiquement fondé »), c'est de nous que nous parlons ? Quid, à travers de l'élaboration collective, de la subjectivité de la mise en scène ? Et des notions de « merveilleux » et de « spectaculaire », qu'en faisons-nous ?¹⁷³

Selon Piemme, la prise en charge directe (didactique) du politique par le théâtre ne correspond plus aux années 1980. Dès lors, si une filiation s'opère, elle ne concerne pas le cœur du modèle brechtien, son inscription « dans un système d'écriture et de formes théâtrales marqué par une saisie politique et matérialiste des formations sociales et du travail théâtral¹⁷⁴ », comme le définissaient Piemme et Jaumain à l'époque du Jeune Théâtre. Dans les années 1980, c'est le cadre épistémologique du brechtisme qui pose problème. Chez Brecht en effet, la « justesse » de la représentation du monde se mesure à l'aide de critères extra-individuels, objectifs et scientifiques, relevant de la sociologie ou de l'économie. Et parce qu'ils sont largement étrangers à la subjectivité, ces critères autorisent l'utopie

¹⁷⁰ Jean-Marie PIEMME (et Philippe SIREUIL), « J'ai peur de ce soleil maman je ne sais rien », *art. cit.*, p. 52.

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Ibidem.*

¹⁷³ *Ibidem.*, p. 54.

¹⁷⁴ Michel JAUMAIN et Jean-Marie PIEMME, « Éléments pour une analyse du théâtre en Belgique francophone depuis 1945 », dans *Les Cahiers marxistes*, Bruxelles, mars 1976, n° 25, p. 38.

de la révolution et de l'avènement d'un homme reconstruit à neuf. Or, les corollaires immédiats de cette conception – la classe prolétarienne comme moteur de l'histoire et la raison positive comme vecteur de progrès – sont battus en brèche. Le théâtre que Louvet écrit dans les années 1970 ne revient-il pas, de manière récurrente, sur la dislocation de la classe ouvrière ? L'apport brechtien est, dès lors, considérablement adapté, réduit à une manière de s'engager dans le théâtre. Mieux assumé du côté de la mise en scène, le dépassement du paradigme brechtien reste problématique en ce qui concerne la dramaturgie.

La découverte de l'œuvre de Heiner Müller joue alors un rôle majeur. En 1978, Liebens introduit le théâtre de Müller en Belgique : il monte *Hamlet-Machine* puis *Quartett* en 1983, et une fois encore *Hamlet-Machine* en 1985. Mettre en scène Müller, c'est s'émanciper de Brecht sans le renier, c'est délaissier la transparence de la chose à dire pour l'opacité du sens. Avec Müller, Liebens propose l'hétérogénéité, la pluralité, sans perspective de synthèse ni de dépassement vers une unité, fût-elle nouvelle. En explorant l'œuvre de l'auteur allemand, l'Ensemble Théâtral Mobile substitue au motif du combat, de la lutte fondée politiquement – et quand bien même sérieusement questionnée –, une expression du désenchantement. Brecht voulait encore dire et montrer quelque chose du fonctionnement du monde et des hommes pour amener à leur transformation. Müller, lui, n'attend pas la révolution, il fait le constat d'une stagnation, d'un embourbement et y enracine son théâtre. Sans vérité à projeter sur scène ou au-delà, sans quête de transformation de la société, l'écrivain allemand se délie d'une responsabilité : « À un moment donné, il faut accepter la séparation de l'art et de la vie¹⁷⁵ ».

Chez Müller, la force révolutionnaire se mue en une résistance disséminée dans la forme. La langue, les signes organisent un univers quasi autonome auquel sont incorporés des fragments d'Histoire. Cette écriture est donc traversée de matériaux divers qu'elle ne synthétise pas, mais laisse coexister. Des échos de l'actualité dans les pays de l'Est et des bribes d'histoire personnelle parcourent les textes, souvent élaborés à partir d'œuvres littéraires (*Quartett*, *Hamlet-Machine*) ou de grands mythes de la civilisation occidentale (*Matériau-Médée*). Pour Piemme, Müller est un « réécrivain¹⁷⁶ ». À la différence de Brecht, il « porte la

¹⁷⁵ Heiner MULLER, *Guerre sans Bataille, Vie sous deux dictatures*, Paris, L'Arche, 1996, p. 247.

¹⁷⁶ Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet*, op. cit., p. 79.

distance au cœur même du personnage¹⁷⁷ ». Chez Brecht, le personnage, même mis à distance et divisé, reste relié à un sujet réel, socialement situé. En ce sens, il offre toujours la possibilité de la comparaison. Or, Piemme s'attache à montrer comment Müller opère un dépassement de Brecht : « l'oreille, écrit-il, n'a plus à se tendre vers la saisie d'une intention – celle d'un motif, d'un mobile, d'un message, d'un signe, d'une contradiction¹⁷⁸ ». Müller fait éclater toutes les instances énonciatrices, le personnage y compris, dont il rompt l'unité au sein même de la forme. À partir de cette hétérogénéité, il questionne donc aussi le sujet, dans un mouvement quasi infini, dont l'issue reste indécidable.

En reportant toute l'attention sur le travail des formes et sur l'inscription de l'histoire du théâtre au sein même de l'œuvre produite, l'ETM circonscrit, en somme, avec Müller un espace spécifique de création, un lieu autonome où le théâtre se réfracte, réfléchit son histoire, joue avec ses codes et assimile les fragments de réel social et politique qui le traversent. Avec Müller, l'ETM se donne un espace matriciel à expérimenter, où se questionner, où relire sans fin. Lacan s'impose, et à travers l'influence de Michèle Fabien, désormais seule dramaturge de l'ETM – Piemme a quitté la compagnie en 1978 –, supplante Brecht comme référence. La parole, au théâtre, prend une autre valeur. Dans la perspective de Lacan, elle met moins en forme le monde qu'elle ne constitue un monde en soi, elle est une force structurante pour le sujet. « Ce n'est pas étonnant que l'Ensemble Théâtral Mobile s'intéresse à ce texte qui vient après une série d'autres où le cœur de l'enjeu dramatique se trouvait dans le rapport du langage à la mort¹⁷⁹ » écrira Fabien en 1983, à propos de *Quartett* de Müller. Et Piemme de conclure : « Il semble, en effet, que la scène ne soit plus le lieu des débats civiques et si les choses essentielles s'y disent et s'y montrent, ce n'est pas précisément sur le mode du débat¹⁸⁰ ».

Avec Müller s'arrête le mouvement historique positif que Louvet n'a cessé de montrer noyauté. Peut-être est-ce momentanément : « Je ne vais pas me tourner les pouces jusqu'à ce qu'une situation révolutionnaire vienne se présenter », déclare Müller. Et si le dramaturge allemand

¹⁷⁷ Jean-Marie PIEMME, « Müller récrivais », *Didascalies*, Bruxelles, décembre 1983, n° 7, p. 50.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 52.

¹⁷⁹ Michèle FABIEN, « *Quatuor* de Heiner Müller. Autour et alentour... », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, juillet 1983, n° 15, p. 52.

¹⁸⁰ Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet*, op. cit., p. 33.

redélivre du sens, ce n'est plus dans l'ordre du téléologique, mais peut-être, comme autant de « symptômes¹⁸¹ ». Sens non hiérarchisés, non organisés vers un dehors du texte. Le texte qui reste, pour Müller, la première réalité du théâtre.

L'apparition de cet auteur sur les scènes en Belgique francophone ne suscitera pas, dans la presse, les réquisitoires virulents qui furent adressés à Brecht. Müller semble « plus fréquentable » que Brecht à une autre époque : « on perçoit confusément le profil brisé d'une enquête imprécise sur les rapports de l'homme avec le monde », écrit Joseph Bertrand dans *Le Pourquoi pas ?*¹⁸² Chaque sensibilité politique trouve ainsi son bien dans l'errance du sens mise en jeu par Müller. *Le Drapeau Rouge*¹⁸³ peut y repérer une interrogation critique et *La Libre Belgique*¹⁸⁴, une réflexion métaphysique sur la société « athée, déboussolée » et l'angoisse de l'homme, dont les certitudes – les idoles substituées à Dieu – se sont écroulées. Seuls Paul Aron¹⁸⁵ et Jacques De Decker¹⁸⁶ critiquent ce théâtre qui, en fin de compte, ne questionne surtout que lui-même.

Le texte second

La recherche d'une dramaturgie politique qui corresponde aux positionnements des metteurs en scène du Jeune Théâtre, pousse ces derniers à s'emparer de textes d'auteurs peu reconnus. Ainsi, en 1979, L'Atelier Sainte-Anne donne en lecture-spectacle, *Le Dit du pot-au-feu* de Roland Hourez, tandis qu'au même moment, le Théâtre du Crépuscule travaille un autre texte de cet auteur.

Issu d'une famille ouvrière, ingénieur, Roland Hourez a déjà écrit plusieurs pièces inédites et non jouées lorsque le Théâtre du Crépuscule entreprend de monter *La Dernière Pause*. Ce texte paraît d'emblée proche des préoccupations de la compagnie qui a mis en scène Kroetz puis Deutsch, dramaturgies situées dans une veine réaliste et qualifiées de « théâtre du quotidien » dans les années 1970. Cependant, dans le

¹⁸¹ Heiner MÜLLER, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1991, p. 21.

¹⁸² *Le Pourquoi pas ?* du 16 novembre 1978.

¹⁸³ Article signé Gil LAGAY, *Le Drapeau Rouge* du 22 novembre 1978.

¹⁸⁴ Jacques FRANCK, *La Libre Belgique* du 10 novembre 1978.

¹⁸⁵ Paul ARON, *Le Drapeau Rouge* du 15 novembre 1978.

¹⁸⁶ Jacques DE DECKER, *Le Soir* du 24 janvier 1980, à l'occasion de la reprise du spectacle à Paris.

texte de Hourez, le réalisme, trop prégnant, semble de nature à bloquer la recherche esthétique portée par Sireuil. Marc Quaghebeur affirme que la pièce produisait une « vision désillusionnante¹⁸⁷ » du réel social, difficile à assumer pour le Théâtre du Crépuscule dont plusieurs membres adhéraient à la vision communiste du monde. L'équipe réécrit alors le texte, mais si, selon Quaghebeur, « l'image globale est fort belle », le texte « tombe à plat ». Celui-ci est encore remis en chantier, mais cette fois, l'auteur est inclus dans le processus : « six mois de travail acharné débouchent sur un texte éclaté, très peu référentiel, fait de phrases laconiques¹⁸⁸ ». Le titre, également modifié, est devenu *Le Terrain Vague*, dont la référentialité s'avère bien plus large que l'inscription sociologiquement précise de la « dernière pause ».

La pièce, dédiée à Jean Louvet, met en scène des travailleurs dans une situation de fermeture imminente de leur usine. Les différents tableaux présentent des comportements et des attitudes en une sorte de caractérisation de la classe ouvrière. Mais au-delà de la colombophilie, de diverses formes d'aliénations (la guerre, l'inutilité à l'heure de la retraite...), et surtout du désir de sortir de sa classe, l'auteur choisit de mettre en évidence le schème de la solidarité. Contre les bourgeois et les patrons, la solidarité se profile comme un principe supérieur, unificateur, et source d'espoir dans un tissu social troué. En écho à la position sociale de l'auteur, ingénieur d'usine issu de famille ouvrière, le personnage du contremaître, Edgar, cristallise le questionnement : de quelle classe, lui, est-il solidaire ?

La forte imbrication de l'écriture du texte et du travail sur le plateau incite à considérer *Le Terrain Vague* comme un matériau élaboré pour la scène, davantage que comme un texte d'auteur dont s'empare un metteur en scène. L'avertissement placé en tête de chacune des deux éditions¹⁸⁹ est, à cet égard, significatif. On y lit qu'une fois établis le lieu et la structure (« La durée, la situation initiale et la conclusion finale »), en collaboration entre acteur, metteur en scène et auteur :

[...] reste à rédiger en toute liberté, mais avec le souci d'un échange métaphorique réciproque entre le texte et la mise en scène.

¹⁸⁷ Marc QUAGHEBEUR, « À propos de deux formes de Théâtre politique », dans *Rue des Usines*, Colfontaine, mai 1979, n° 2-3, p. 172.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Paris, *L'Avant-Scène Théâtre*, n° 642, 15 janvier 1979 et Bruxelles, Le Cormier, (« Collection Théâtre »), 1979.

[...] Chaque semaine une lecture vérifie les coïncidences esthétiques et gomme les redondances non significatives entre le dit et le vu suggéré. [...] le texte, destiné à des praticiens [...] suppose un type précis de mise en scène¹⁹⁰.

Cet « avertissement » montre combien la légitimité de l'acte théâtral s'est à l'époque déplacée. Occupées hier par des auteurs, les positions dominantes de l'institution le seront, dans les années 1980, par des metteurs en scène. En ce sens, la contestation du statut du texte dramatique peut s'interpréter à la lumière de l'histoire institutionnelle des metteurs en scène du Jeune Théâtre. Qu'ils revisitent le répertoire ou qu'ils tiennent le texte, littéraire ou dramatique, comme un matériau pour l'écriture scénique¹⁹¹, ils ne s'interdisent aucune intervention, coupure, adjonction ou suppression, pour laisser libre cours à leur propre travail créateur. Dans l'ensemble, le discours critique relaye cette hiérarchie. L'article précité de Marc Quaghebeur, par exemple, accorde lui aussi une place déterminante à l'analyse de la représentation, à ce qui est donné à voir sur scène. Quaghebeur s'attache à « l'aspect plastique du travail du Crépuscule¹⁹² », à la façon dont les images sont façonnées pour délivrer du sens de manière autonome (« précision symbolique démythifiante de l'image non commentée »). Il cerne de la sorte, les signes distinctifs du geste créateur de Sireuil, marques d'un style propre, mais surtout d'une rupture plus globale avec l'orthodoxie institutionnelle encore largement centrée sur le texte.

Reste que, traité de la sorte, le texte est toujours second, plié aux impératifs du langage scénique, subordonné finalement à un autre code que le sien. Mais cette réduction fait apparaître, de manière récurrente, un manque de sens, un déficit de signification. Car, si à partir des années 1970, « tout texte est théâtralisable, dès lors qu'on l'utilise sur une scène¹⁹³ », un travail de mise au jour des structures idéologiques profondes, tel celui effectué par la mouvance ETM, ne constitue un enjeu politique qu'à condition de s'exercer sur un objet déjà constitué comme structure

¹⁹⁰ Roland HOUREZ, « Avertissement » en prologue à « Le Terrain vague », Paris, Avant-Scène Théâtre, 15 janvier 1979, n° 642, p. 19.

¹⁹¹ Cf. entre autres exemples, *Crusoé crusoé* de Michel Dezoteux d'après Daniel Defoe et Michel Tournier en 1978 ; *Les Paysans* de Balzac par l'ETM en 1976 ; *Les Bons Offices* de Pierre Mertens par l'ETM en 1980.

¹⁹² Marc QUAGHEBEUR, « À propos de deux formes de théâtre politique », *art. cité*, p. 173.

¹⁹³ Patrice PAVIS, « Texte dramatique », dans *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*

autonome. Le cas échéant, le texte vient illustrer le propos tenu par la mise en scène et, en se transférant au service d'un code essentiellement visuel, ses particularités formelles de même que son statut de discours tendront à se dissoudre. À utiliser le texte comme matériau pour la mise en scène, à le façonner pour qu'il s'ajuste au cadre, ouvert sans doute mais pré-dessiné, de l'écriture scénique, on réduit la tension entre texte et plateau. Une tension fondée sur l'écart et la différence. Écriture dramatique et écriture scénique sont, en effet, des systèmes de signes différents qui ne signifient pas de la même façon. À rabattre le texte sur la représentation, on postule l'indistinction entre signes verbaux et signes non verbaux et on nie ce qui, du réseau textuel, résiste au langage scénique en ne pouvant y trouver d'équivalent. Or, les deux systèmes de signes ont chacun leurs caractéristiques propres. Le texte mobilise, en effet, des codes de lecture spécifiques (l'arbitraire du signe ou la linéarité), distincts du signe iconique. Dès lors, toute assimilation d'un système à l'autre hypothèque leur interaction, en elle-même génératrice de sens. Refuser cette confrontation, réduire la coexistence du texte et du langage scénique dans une unité préformée, ne revient-il pas à rejoindre, bien que par une voie opposée, l'attitude classique qui postulait l'identité du texte et de sa représentation ? N'est-ce pas là reconduire, *mutatis mutandis*, l'image du théâtre comme redondance du texte et de la scène, celle *in fine* d'une unité jamais menacée ?

Subordonnée à l'écriture scénique, l'écriture dramatique n'est plus tenue de produire de la signification ; au mieux, elle sert de support. Au risque pour le théâtre de fonctionner en circuit fermé, de ne plus ramener qu'à lui-même, le signe au signe ou à son histoire et non plus vers un référent extérieur, apte à susciter une nouvelle production de signes. À l'évidence, il manque là un mouvement, une dynamique que la recherche d'un théâtre politique ne peut simplement ignorer ou occulter. Cette difficulté à maintenir une tension entre texte et mise en scène, signale l'émergence, dans les années 1980, d'une problématique liée précisément à la dialectique, cœur de l'ancien paradigme de théâtre politique.

Une autre écriture

Le travail de l'ETM sur *Hamlet-Machine* incite Michèle Fabien à s'engager dans l'écriture d'un théâtre de texte où seul le langage fait advenir le personnage. Chez Fabien, à l'instar des recommandations du

Manifeste pour un théâtre de la parole de Pasolini, un auteur dont elle traduira plusieurs pièces, le personnage se construit en scène, à partir de sa parole. Celle-ci n'a pas fonction de communiquer un message, une psychologie ni une situation :

[...] nous partons toujours de ce que le personnage dit, et le jeu de l'acteur se positionne donc dans les interstices de la parole : « pourquoi dit-il cela ? » La représentation n'excède en rien le plateau, ce qui se passe sur la scène n'imité pas la réalité, c'est une réalité qui se place à coté de l'autre, celle dite de la « vie ». ¹⁹⁴

L'écriture dramatique de Michèle Fabien n'autorise aucune reconstitution « réaliste », ne livre aucun indice d'un réel social. Dans sa première pièce jouée ¹⁹⁵, *Jocaste* parle seule en scène, elle délivre des mots et se délivre par les mots, comme l'écrit Danielle Bajomée :

Captive de la fatalité, *Jocaste* trouve à se libérer de son aliénation par l'accession à la parole... [...] Toute logique mourante, elle se situe petit à petit dans une position décalée, elle se fait effet de langage. La crise, l'expérience erratique de la détresse débouchent sur l'organisation d'un sujet autre. ¹⁹⁶

À rebours du mythe connu, des bribes de réel dans lesquelles il est permis de l'inscrire, la *Jocaste* de Michèle Fabien naît en scène car elle naît de sa parole. Elle se révolte et veut exister au-delà de l'image figée à laquelle la condamne le regard mort d'Œdipe. Dès l'écriture de *Jocaste*, Michèle Fabien entreprend de faire surgir des voix de femmes, soustraites à un ordre dominant édicté et écrit par des hommes. Elle crée alors une brèche dans les représentations compactes, les icônes, les mythes et même l'« Histoire », pour y installer un autre regard, une autre voix, qui s'oppose à la fatalité et à la passivité inhérentes aux mythes.

Au fil des textes de l'auteur, des oubliées de l'Histoire reprendront ainsi possession d'un espace de parole, d'un espace d'existence. On

¹⁹⁴ Michèle FABIEN, « Fragments d'un discours sur le théâtre », Propos recueillis par Nancy Delhalle, en 1992 et publiés dans *Alternatives Théâtrales*, n° 63, Bruxelles, décembre 1999, p. 23.

¹⁹⁵ *Jocaste*, mise en scène par Marc Liebens et l'ETM en 1981.

¹⁹⁶ Danielle BAJOMÉE, « La Reine déchirée ou le dé-lire de l'origine », *Didascalies*, Bruxelles, janvier 1983, n° 4, p. 52.

perçoit la trace du marxisme dans cette réhabilitation des dominés. Chez Fabien, ceux-là sont surtout des femmes. Marxisme et psychanalyse se croisent donc, mais à l'intérieur du monde clos de l'œuvre. Une œuvre qui organise sa norme et sa clôture, hantée par le narratif et par le monologue, délimitée strictement par le temps de la parole et l'espace de la scène. Comme le remarque Yannic Mancel, cette œuvre comporte :

[...] quelque chose d'artificiel qui repose sur une convention nouvelle, une convention que s'est fabriquée le théâtre à la fin du vingtième siècle. [...] Fondamentalement, l'incarnation doit passer dans ce théâtre-là par la sobriété vocale et gestuelle, par quelque chose qui est de l'ordre de la célébration.¹⁹⁷

Chez Fabien, la psychanalyse vient au secours du vide laissé par l'utopie brisée. Lentement, s'opère un retour vers le sujet, le « je », l'individu si longtemps négligé. Pour autant, Fabien ne renoue pas avec une conception essentialiste de l'être : le « moi » n'est pas un centre, une conscience ou une existence, mais une articulation d'éléments que la dramaturge entend précisément libérer à la lumière des projecteurs.

Toutefois, ce « recentrement sur le je » s'opère en parallèle avec un processus exacerbé de déréalisation. Dessiné dans un style fragmentaire, dépouillé et tout à la fois éminemment poétique, le monde clos de l'œuvre oppose une frontière opaque au social. Il ne dit rien qui ouvre à l'expérimentation d'un rapport au monde socio-politique : « Absence du réel, présence du théâtre [...] il n'y a plus de monde » écrit Michèle Fabien¹⁹⁸. Son théâtre s'écrit après l'Histoire et le mythe et, depuis sa postériorité, il réhabilite, il répare. Et bien qu'il n'adhère pas aux grands récits qui ont fondé un ordre dominant oppresseur, il ne semble pourtant pas s'emparer de la « polis ». Occultant toute référence sociale, il tend à ne pas s'indexer sur la société réelle, il ne lui adresse pas la force subversive de sa lecture et les pièces qui suivront *Jocaste* s'inscrivent plutôt dans un déplacement des normes et des cadres du théâtre historique. « Il n'y a plus de monde », tout est langage et n'est que langage, où s'écrivent les rapports de force et de pouvoir. Le réel social et politique se retraduit ici sur un mode fantasmatique.

¹⁹⁷ Yannic MANCEL, « Un décentrement au féminin », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, décembre 1999-janvier 2000, n° 63, p. 21.

¹⁹⁸ Michèle FABIEN, « *Quatuor* de Heiner Müller. Autour et alentour... », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, juillet 1983, n° 15, p. 53.

CHAPITRE 6

Ajustements

Au début des années 1980, l'écriture dramatique en prise sur la réalité sociale et politique du moment supporte mal la confrontation avec l'écriture scénique en plein essor, et, somme toute, l'espace d'une dramaturgie liée aux déplacements opérés par le Jeune Théâtre paraît vacant. Les « nouvelles » écoles ont formé des metteurs en scènes, des scénographes et des comédiens mais l'écriture dramatique n'est pas enseignée. En outre, aucune position institutionnelle n'est réservée à l'auteur dramatique. Seule la commande permet de l'intégrer, pour un moment, dans l'institution théâtrale et de lui garantir le passage sur scène. En ce cas, il n'écrit pas « dans le vide » mais peut être associé à un projet global et trouver une place à l'intérieur de la pratique théâtrale. Pour Philippe Sireuil qui recourra volontiers à la commande dans les années 1980 :

[...] l'écrivain de théâtre écrit avant tout pour le théâtre et le théâtre ça ne se conçoit pas dans un cabinet de travail. Ça se matérialise sur un plateau, dans un espace donné, avec une distribution donnée et avec une optique de travail déterminée. C'est une règle élémentaire qu'on a trop souvent oubliée.¹⁹⁹

Dans les faits pourtant, la commande reste conditionnée à la bonne volonté de quelques metteurs en scène. Elle ne s'inscrit pas dans une politique globale et relève parfois d'un contrat lâche, tacite, qui ne met pas l'auteur à l'abri d'un changement d'avis ou d'orientation du metteur

¹⁹⁹ Philippe SIREUIL, dans *Pour*, 5-13 janvier 1982, n° 394, p. 25.

en scène. Un certain esprit de corps fait donc défaut au dramaturge qui reste solitaire. Difficile pour lui dans ces conditions, de réclamer une place dans l'institution, de livrer un combat tel celui poursuivi inlassablement par les metteurs en scène du Jeune Théâtre. Privé de statut reconnu, le geste créateur de l'auteur n'est considéré qu'une fois accompli. L'objet artistique produit rejette ainsi l'écrivain dans un ailleurs vague, indéfini et mystérieux. À telle enseigne, il ne paraîtra pas étonnant que les auteurs émergeant dans les années 1980 aient en commun le dessein de faire œuvre littéraire. En réalité, la dramaturgie des années 1980 prend forme à la faveur d'une double contrainte : construire une œuvre littéraire et rester liée aux exigences matérielles de la scène.

Un défi difficile à relever, comme en témoigne la trajectoire d'un auteur comme René Kalisky. Quelque peu tenu à l'écart par le Jeune Théâtre, Kalisky voit ses pièces publiées en France, chez Gallimard, et créées, notamment par Antoine Vitez. Mais il ne gagnera, en Belgique, qu'une reconnaissance posthume (il meurt en 1981). C'est que, de *Trotsky etc.* à *Falsch*, son œuvre tend à substituer l'Histoire à la société. Explorant la psychologie humaine pour éclairer la psychologie sociale, elle place la source de l'aliénation et des tragédies en l'homme lui-même, dans une nature, une essence qui immobilisent l'être²⁰⁰.

Ce « repli » paraît fort éloigné de la recherche des metteurs en scène de la mouvance ETM dans les années 1970. Et il est significatif de noter que c'est au début des années 1980 que le GAT de Marcel Delval monte *Sur les ruines de Carthage*, en coproduction avec le Théâtre du Crépuscule, tandis que Marc Liebens met en scène *Jim le téméraire*.

L'errance institutionnelle du dramaturge apparaît donc comme problématique en regard de la politique d'aide aux auteurs qui se déploie, une politique qui peut aussi être lue à la lumière d'une nouvelle expression du souci identitaire en Belgique. Le pays s'est, en effet, engagé dans un processus de communautarisation et de régionalisation à grands renforts de débats parlementaires qui alimentent les colonnes de la presse. En 1970, la Belgique unitaire a vécu, mais des années de négociations vont être nécessaires pour revoir la constitution et mettre en place le nouveau visage du pays. Les divergences entre Flamands, Wallons et Bruxellois véhiculent des enjeux politiques, économiques et aussi idéologiques.

²⁰⁰ Cf. Nancy DELHALLE, « Le théâtre engagé. Héritages et trahisons » dans BERTRAND, BIRON, DENIS, GRUTMAN (dir), *Histoire de la littérature belge*, p. 455.

Cette longue période balisée de débats techniques touchant des articles de loi, de crises gouvernementales et de rebondissements communautaires, laisse une impression d'exiguïté par rapports aux élans de la décennie précédente. Traversé par des questionnements liés à la « belgitude » puis à *La Belgique malgré tout*²⁰¹, le champ culturel voit alors se développer une politique massive de soutien aux œuvres et aux auteurs²⁰². Deux grandes lignes d'action s'engagent alors. L'une visera à mettre au jour et à analyser tout un patrimoine culturel parfois occulté. L'autre consiste à soutenir et à stimuler la création contemporaine.

Les dispositifs qui se mettent en place (création de la Promotion des Lettres, collections spécifiques, bourses, aides à la traduction...) visent surtout la littérature et, par extension seulement, profitent aux dramaturges. Car si les premières conventions signées entre le Ministère et les théâtres stipulent l'obligation de présenter des pièces d'auteurs belges selon des modalités spécifiées pour chaque théâtre (nombre de pièces, auteurs vivants ou morts, contemporains...), rien n'est prévu pour l'auteur de théâtre.

Ce mouvement de conservation, de diffusion et de stimulation de la création artistique belge est, à ce moment, soutenu par le monde socialiste, notamment par le Ministre Moureaux qui gère la culture à la Communauté française au début des années 1980. Un tel « volontarisme » portera ses fruits et décloisonnera toute une production culturelle qui, progressivement, arrive à toucher un autre public que ses pairs. « Peu à peu, écrit Jacques Dubois, cette littérature cesse de circuler à travers les seuls réseaux « administrés » (ambassades, universités et bibliothèques) et commence à relever d'une communication véritable²⁰³ ». Mais Dubois en vient pourtant à se demander si « le dispositif naissant et son discours d'accompagnement – conquérant et célébratif – [n']ont [pas] quelque chose de trop puissant par rapport à la réalité des pratiques d'écriture²⁰⁴ ». Il parle même d'un « forcing institutionnel ».

Or, à n'en pas douter, ce « forcing institutionnel » répond partiellement au questionnement identitaire, une nouvelle fois propulsé au cœur du débat culturel, et en grande partie généré par la restructuration de l'État.

²⁰¹ « La Belgique malgré tout », *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-4, 1980.

²⁰² Voir notamment : Benoît DENIS et Jean-Marie KLINKENBERG dans *La littérature belge*, 2005, pp. 228 et suivantes.

²⁰³ Jacques DUBOIS, « Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine », dans GAUVIN et KLINKENBERG (dir), 1985, p. 15.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 19.

Dans ces conditions, le volontarisme avec lequel s'organise le soutien à la création des auteurs, laisse percevoir les rémanences d'une aspiration à une littérature nationale propre à étayer la thèse d'une nation belge (définie ici par soustraction de la Flandre néerlandophone). Mais cet enjeu, de nature mobilisatrice, va quelque peu se fracturer à la faveur d'une revendication identitaire différente et, plus fortement exprimée encore, dans la forme d'un *Manifeste pour la culture wallonne*.

La culture wallonne

En 1983, plusieurs artistes et intellectuels wallons signent un manifeste qui, sans rien renier du combat économique et politique pour l'autonomie wallonne, entend y adjoindre un « projet culturel ». Pour les initiateurs de ce *Manifeste* – Jean-Jacques Andrien, Julos Beaucarne, Jacques Dubois, José Fontaine, Michel Quévit et Jean Louvet, dont la plupart ont adhéré au Mouvement Populaire Wallon fondé par André Renard après les grèves de 1960 – « l'accession de la Wallonie à sa personnalité de peuple et à sa maturité politique n'aura pas lieu si un projet culturel ne va pas de pair avec un projet économique²⁰⁵ ». La portée du *Manifeste* tient, comme le met en évidence Jean-Marie Klinkenberg²⁰⁶, à ce qu'il replace le symbolique dans une relation intrinsèque avec les institutions et les infrastructures. Ainsi la culture wallonne qu'il s'agit à la fois de construire, de raviver et de reconnaître, doit faire l'objet d'un combat politique. « Affaire de pouvoirs et de ressources », son déploiement passera par le refus de tutelles dont celle de la Communauté française de Belgique désignée comme une « notion hybride et artificielle qui n'est de nulle part ». La Communauté française de Belgique « aggrave la dépendance culturelle des Wallons par rapport à des centres qui leur sont extérieurs. Elle ne peut que réduire le pays wallon à une province culturelle francophone²⁰⁷ ». Lieu d'un triple engagement, ce texte assume une conception de la culture à contre-courant des clichés pittoresques et folkloriques.

En invectivant le pouvoir politique, les artistes et les intellectuels signataires du *Manifeste pour la culture wallonne* brisent les

²⁰⁵ « Manifeste pour la culture wallonne » dans *Bulletin de la Fondation André Renard*, n° 137, Liège, novembre 1983, p. 54.

²⁰⁶ Jean-Marie KLINKENBERG, « Quelle(s) culture(s) pour la Wallonie ? », *Bulletin de la FAR*, n° 140-141, mars-avril 1984, p. 57.

²⁰⁷ « Manifeste pour la culture wallonne », *op. cit.*, p. 54.

représentations de l'artiste détaché des contingences, dont l'intelligence et la créativité placées en surplomb, sont du coup inoffensives pour les pouvoirs établis. En descendant dans l'arène politique, fût-ce au nom du culturel, ils se constituent en force agissante. Tandis que la « Belgique en creux » ne pose qu'un constat amer, un « manifeste » constitue déjà un programme d'action. En revendiquant un projet culturel en lien avec le champ politique, les signataires créent, entre les deux champs, une intersection qu'ils comptent bien investir, manière d'infléchir la structuration de l'un et de l'autre. Car ce n'est pas ici une visée nationaliste qui s'exprime, dans la mesure où le texte ne fait pas état d'une nation à retrouver ou à conserver. Lier de la sorte culture et politique porte un nouveau coup de boutoir aux académismes. On tient là un signe supplémentaire de ce réseau d'agents situé à gauche, qui s'institue en ce début des années 1980 et qui, progressivement, va se substituer à l'ancien²⁰⁸.

Ainsi s'étonnant de la capacité d'oubli de la Belgique et de la Wallonie à l'égard de son histoire et de sa culture, Philippe Sireuil commande à Jean Louvet une pièce sur l'assassinat de Julien Lahaut. *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* est créée en 1982, à l'occasion de l'ouverture du Théâtre Varia²⁰⁹. Louvet à nouveau, y pose en arrière-fond, le délitement économique et social de sa région. Mais le contexte wallon est ici davantage précis, la pièce s'organisant autour de la figure de Julien Lahaut, le député communiste liégeois assassiné en 1950²¹⁰. Bien qu'elle prête encore aujourd'hui à discussion²¹¹, Louvet entérine la version selon laquelle le leader liégeois aurait été assassiné après avoir

²⁰⁸ Cf. Paul ARON, « Postface », à Marc QUAGHEBEUR, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, (« Espace Nord »), 1998, p. 415.

²⁰⁹ *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, est créée le 12 janvier 1982 au Théâtre Varia, dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

²¹⁰ Ouvrier syndicaliste, grand tribun, Lahaut fut pendant la guerre, arrêté par les Allemands et déporté au camp de Mauthausen. Son attitude dans le camp lui valut le surnom de « l'homme qui portait le soleil dans sa poche ». Il accéda à la direction du Parti Communiste Belge après la Seconde Guerre mondiale.

²¹¹ Dans leur ouvrage, *La Belgique entre dans la guerre froide et l'Europe, 1947-1953*, Jules Gérard-Libois et Rosine Lewin font en effet état de la thèse d'historiens selon laquelle le meurtre du leader communiste était débattu dans les milieux des ultras de l'anticommunisme dès 1948. « *Il n'est pas certain*, écrivent-ils, *que le cri émanait du seul Lahaut* ». Car en d'autres occasions, d'autres parlementaires communistes avaient aussi lancé un « Vive la République » (Éditions du CRISP, « Politique-His », 1992, p. 147 et suivantes).

crié « Vive la République ! » à la prestation de serment du Roi Baudouin. C'était alors une époque tendue où la Question Royale avait exacerbé les passions communautaires. Léopold III, indésirable pour la Wallonie qui n'acceptait pas son attitude ambiguë pendant la Guerre et l'Occupation, finit par abdiquer en faveur de son fils, Baudouin.

Louvet concentre l'attention sur la constitution de Lahaut en symbole wallon, symbole d'une lutte et d'un combat pour une région où la classe ouvrière doit encore prendre son destin en mains. Se pose alors la question de la mémoire. Selon Louvet, Lahaut est quasiment oublié, tandis que l'histoire dans laquelle il s'inscrit, celle de la Wallonie et, plus largement de la Belgique, doit, pour être restituée, subir un laborieux travail de reconstruction. La culture wallonne, dit en filigrane l'auteur, est inconnue, elle n'est guère recueillie ni transmise. Indéniablement, chez Louvet, la question de la mémoire ouvre des enjeux fondamentaux pour le présent et pour l'avenir. Pourtant, en texte, les discours politiques de Lahaut, paraissent clos sur eux-mêmes, comme sur une époque passée. Ses paroles assurées, cohérentes, sont soutenues par une foi dont le dramaturge n'hésite pas à laisser percer l'aveuglement en accentuant le lyrisme et l'élan romantique :

JULIEN LAHAUT. – On ne tuera pas Lahaut. On n'a pas tué Staline. On n'a pas tué Lénine. On n'a pas tué le peuple russe. La révolution marche. Quelques égarés n'arrêteront pas la marche de l'Histoire. On ne fera pas taire ma voix, la voix de Lahaut, la voix debout, devant mes milliers de têtes noires de mineurs et de métallos, les têtes dures de mes frères. J'avance vers eux. Je suis protégé. Les tueurs ne m'auront pas. J'oppose à leurs armes de pacotille, le fer de lance de la classe ouvrière liégeoise impérissable²¹².

L'emphase de Lahaut alterne avec les visions désenchantées de la société des années 1980 et l'auteur accentue le contraste par les bribes de souvenirs que les personnages extirpent péniblement des brumes de leur passé. Le metteur en scène n'a-t-il pas opté pour une scénographie où dominant le brouillard et la pénombre ? Le monde de 1980 n'est plus celui des années 1950-1960.

²¹² Jean LOUVET, *Théâtre. À bientôt, Monsieur Lang et L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord ; 14 », 1984, p. 129. La version éditée correspond à la première version écrite par Louvet et non remaniée pour le spectacle. Les citations seront, dans la suite, simplement suivies du numéro de page.

Entre le mythe de la Révolution, personnifié par Lahaut, et la complainte désespérée des autres personnages, la jeune Vinciane proclame un refus qui vient se superposer au conflit de générations. S'il vise à l'évidence le passé, à travers le modèle bien peu engageant que lui offrent les couples Alexandre-Christiana, ses parents, et Léonce-Gabrielle, le refus de Vinciane s'exprime prioritairement à l'égard du politique, du moins dans les formes qu'il a prises jusqu'aux années 1980. Par ce personnage, Louvet pose le constat noir d'un présent privé de balises valables.

Sans trop opposer l'exemple de Lahaut, dont le statut oscille sans cesse entre mythification et déconstruction, le dramaturge focalise le mouvement de sa pièce sur une forme de signal adressé à la Wallonie. Quelque chose se décompose et part en lambeaux, que les personnages essaient en vain de retenir. Le tissu wallon s'effiloche et se troue : le chômage s'accroît, résultat d'années et d'années de délabrement d'une industrie vieillissante. La Wallonie se fige dans un immobilisme mortifère et la moindre action demande aux personnages de *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* une énergie considérable. Le seul acte d'aller prévenir un voisin, dont les phares de voiture sont restés allumés (p. 97), fait l'objet de palabres interminables. Dans l'environnement des personnages, tout semble pourrir et s'enliser peu à peu. L'eau est omniprésente, elle est la boue et la vase, mais aussi la mousse, qui menacent de tout recouvrir : « un soir, nous rentrerons, nos lits seront noyés » (p. 91).

Les individus, quant à eux, ne se tiennent qu'à peine émergés. Dérisoires, leurs luttes pour se raccrocher à des bouées, sombrent dans un décalage permanent. Alexandre, un peu lâche, un peu raciste, perd sans cesse sa farde bleue où sont consignés les documents de sa vie bourgeoise. Signes de l'individualisme contemporain, les contrats d'assurance, l'arbre généalogique, les photos de famille et la revue porno témoignent aussi d'une volonté de repères, d'un acharnement à vivre et même à aimer que n'accueille pas Christiana, sa femme. Elle se perd, elle, dans l'inexorable mouvement du temps non retenu, non contrebalancé, et qui passe sur son corps de femme. Non moindre est l'angoisse de Léonce, tout entier requis par les traces, les bribes – celles de sa vie et celles de l'Histoire – à rappeler, à recueillir, pour offrir un contrepoids désespéré à la mort. Mort du corps singulier – « Mourir les bras en croix sur l'asphalte, entre une bordure de trottoir et un pare-chocs. Et personne qui t'aide. Ce sont ces minutes-là qui doivent être les plus dures » (p. 96) –, mais aussi du corps collectif et de ses symboles :

Danse pour réveiller tout ça en moi. Et puis, la bourgeoisie comme on disait. On n'en a plus rien à foutre de tout ça. Le duché du Hainaut et le prolétariat. Le Borinage du duché du Hainaut avec son bain de sang, et les ouvriers qui nageaient dans tout ça. À plat ventre, déjà sur la chaussée qui allait à Rome. Je ne sais plus. (p. 102.)

Quant à Gabrielle, elle tente de fuir le réel social et politique dans un rêve cosmique où le vent, la terre, les fleurs, la tempête..., infinis et intemporels, nourrissent une résignation fataliste.

On notera combien le motif du corps physique, décliné à travers le sexuel surtout, hante le texte et y renforce l'idée d'un repli individualiste. Toutefois, Louvet maintient là une certaine ambiguïté et module un balancement, entre jouissance et aliénation :

ALEXANDRE. – Il faut bouger, Christiana, essayer de vivre, faire revivre nos corps englués dans ce long jour d'histoire. Nous sommes en vie, Christiana, ne l'oublie pas.

[...]

ALEXANDRE. – Le corps s'embrase. Tu te sens emporté. Ton corps a des ailes, et tu pousses un long cri de plaisir.

[...]

ALEXANDRE. – Tu n'as pas vu la revue porno ?

CHRISTIANA. – Prépare-toi, conquérant. Chaque jour de ta vie, tu jouiras. C'est la nouvelle bible... (pp. 118-119.)

Pris dans un entre-deux, ces personnages oscillent sans cesse entre le refoulement des utopies d'hier et la recherche infructueuse de sens qui les empêche sans doute de renier complètement les anciennes vérités. Si la grande lutte pour le progrès, fondée sur la classe ouvrière ne peut plus être menée, le personnage de Vinciane vient pourtant signifier une urgence. Urgence de retrouver des raisons et des moyens de vivre et d'avancer. Sous peine de verser dans une attitude molle et désespérée, punk et postmoderne – selon les concepts en usage dans les années 1980 –, qui ouvrira grandes les portes de l'aliénation par la marchandise. Vinciane n'a-t-elle pas toujours « beaucoup d'argent sur elle » ? À moins que cette manière d'être au monde ne donne lieu à une compassion humaine que fustigent les parents de Vinciane :

CHRISTIANA. – [...] Par ces temps-ci, par ce temps qui court. Elle va se faire avoir. Comme l'autre fois, quand elle a prêté sa petite voiture à cet inconnu. [...] Il sortait de prison avec cent quatre-vingts francs en poche. Personne ne l'attendait, sauf le souvenir d'une mère décédée. Personne ne voulait l'héberger. Et il voulait, mon Dieu, passer la nuit au stade sur un banc de béton. Et ma Vinciane, si bonne, qui l'a aidé, lui a prêté sa voiture. Elle a passé la nuit avec lui, à présent, j'y pense, pour réchauffer de son corps cet inconnu dans la ville où sa mère était morte.

ALEXANDRE. – J'ai une fille qui est très sensible aux malheurs de ses contemporains.

CHRISTIANA. – Trop sensible, Alexandre, trop. À vivre avec tous ces jeunes désaxés, son horizon s'endeuille et sa joie s'en va. [...] Vinciane ! Reviens ! On ira à la police. La police sait fouiller dans les coins, partout. On la retrouvera, ta voiture. La police peut tout faire. Les voleurs, les assassins. Il y a une logique dans cette société. (p. 100.)

À tout prendre, pour Louvet, la révolte de Vinciane, empreinte de pitié et de charité, semble préférable à la capitulation face à l'ordre établi. Mais elle est condamnée, à terme, faute de trouver un enjeu et un sens articulé. Le *no future* ne mène à rien. Dans son déni de l'Histoire, Vinciane oppose au sens de l'assassinat de Lahaut le non-sens du terrorisme. Elle refuse d'entendre ce que Louvet pose clairement dans son texte, à savoir l'explication du cri de Lahaut : « Pendant que Saxe-Cobourg rencontrait Hitler à Berchtesgaden, on arrachait les dents en or aux cadavres de Mauthausen pour le trésor nazi. Ça ne te suffit pas comme insulte à la résistance et à la classe ouvrière ? » (p. 108.)

Signe, symbole et histoire

Dans ce qu'il tient pour l'amnésie de la Wallonie, Louvet choisit, une fois encore, de rendre le rapport à l'Histoire sous la forme d'un revenant. Julien Lahaut n'est pas seulement un personnage parmi les autres, il est une forme quasi spectrale, ce qui lui confère, dans l'économie du texte, un statut singulier. Il revient, en effet dans la société de 1980, introduit par sa femme, Géraldine, et par la Chiffonnière, celle qui récolte les restes. D'emblée, son entrée en scène marque une rupture car elle

correspond à un regain de la mémoire. Des pans entiers de l'histoire sociale de la Belgique viennent s'immiscer dans la trame des années 1980. Dans un premier temps, s'exalte le charisme de Lahaut, sa stature quasi héroïque. En marche vers son accès au rang de symbole, il force les autres personnages à la souvenance :

LÉONCE. – « L'armée belge a capitulé sans condition sur l'ordre de Léopold III sans prévenir les camarades de combat français et anglais, ouvrant la route de Dunkerque aux divisions allemandes. C'est là un fait sans précédent dans l'histoire »²¹³.

Et tandis que la Chiffonnière retrace les conditions de vie d'une ouvrière depuis la première guerre jusqu'à la crise des années 1980, tandis que s'exhument les images de l'exode et des camps de prisonniers, se reconstitue aussi, peu à peu, sous nos yeux, la genèse de prises de position idéologiques et politiques qui ne sont pas enseignées dans les écoles :

LÉONCE. – On nous appelait les Boches du Nord.

GABRIELLE. – Et cette femme à Calais qui a refusé de nous héberger dans une nuit rouge de flammes.

LÉONCE. – Honte, honte d'être Belge, honte, Gabrielle, un petit Belge désormais. (p. 124.)

C'est alors que les paroles de Lahaut, liées au contexte des années 1950, vont se répercuter sur les années 1980, mais aussi agir au-delà, dans le royaume de Belgique. Elles font écho aux débats qui agitent le champ culturel dans le sillage de la « belgitude » et qui s'indexent sur les motifs du petit, de l'étroit, du creux... :

JULIEN LAHAUT. – Tant qu'il y aura des rois, il y aura des esclaves, et point de véritable liberté hors de la république. Nous éviterons ainsi cette inviolabilité de monarque qui me paraît une monstruosité et une énigme inexplicable.

²¹³ Et Louvet fait ajouter à son personnage : « Ce n'est pas moi qui parle, c'est Paul Raynaud, le président du Conseil français. En 40. », *ibidem*, p. 108.

Je vote pour la République parce qu'elle est le triomphe de la capacité et de la vertu. Je ne peux admettre une cour qui absorbe une partie de la fortune publique, une cour, foyer d'intrigues et de corruption, où la vérité ne perce jamais, où des nuées de flatteurs tourbillonnent autour du prince pour lui cacher la lumière. (pp. 108-109.)

On décèle ici le souvenir de l'attitude de Henri De Man qui, alors qu'il était président du Parti Ouvrier Belge, se rapprocha du pouvoir royal comme du régime nazi, entraînant le parti socialiste belge dans une trahison à l'égard de la classe ouvrière. Mais Louvet ne cite pas son nom et l'allusion reste très évanescence, le dramaturge reconnaissant qu'il n'a pas voulu s'attaquer à cette figure controversée de l'histoire de la gauche en Belgique. Le projet d'une pièce sur De Man était pourtant en discussion avec Marc Liebens et c'est Jean-Marie Piemme qui, en 1998, s'emparera du sujet²¹⁴. Louvet, lui, en 1982, traite la figure de Julien Lahaut et, dans le plaidoyer anti-royaliste de son personnage, il faut aussi lire que, lors de la consultation populaire sur le retour de Léopold III en 1950, la Wallonie avait massivement voté contre le retour du Roi après la guerre, tandis que la Flandre votait en sa faveur. Les bribes d'histoire que le dramaturge fait émerger permettent de porter un éclairage sur les grands débats communautaires contemporains de l'écriture de la pièce. *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* rappelle ainsi que, dans ces questions, sont en jeu des rapports de force économiques et idéologiques.

Pourtant, Louvet ne fait pas de Lahaut une icône et encore moins un mythe. Quelle que soit son analyse de l'amnésie quant à la culture wallonne, il ne cède pas à la tentation de faire de son personnage une figure de la résistance politique, une sorte de héros wallon. Comme intellectuel, Louvet a d'abord embrassé le modèle sartrien avant d'épouser des vues plus structuralistes. On ne pouvait donc attendre qu'il fasse de Lahaut un simple héros positif. Dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, le mouvement qui porte le leader wallon vers un statut mythique et une valeur d'exemple, est contrecarré par une force qui le démystifie immédiatement. Le personnage de Vinciane vient, en effet, pointer le dogmatisme qui habite Lahaut. Elle refuse les grands clivages idéologiques qui ont mobilisé les masses et organisé l'essentiel du discours politique du XX^e siècle. En écho au postmodernisme théorisé

²¹⁴ Dans une pièce intitulée *1953* et mise en scène par Liebens (voir *infra*).

dans les années 1980, elle renvoie dos à dos les visions du monde antagonistes. Et ce n'est rien moins que la politique qu'elle rejette en tant que discours organisé sur le monde. Ce déni du politique apparaît comme un rejet adolescent ou comme une aspiration romantique à la pureté qui n'est pas sans faire penser à un ersatz des élans idéalistes de la décennie précédente : « En jeans, ni gauche, ni droite », proclame Vinciane (p. 115). À la conscience politique, elle substitue ce qu'elle prend pour un pragmatisme : une sensibilité aiguë au présent, fondée sur des valeurs comme l'amour et l'évasion, voire même sur le terrorisme comme moyen d'action. Valeurs hybrides, hétérogènes, mais que Louvet hésite à trop strictement considérer comme le produit d'un capitalisme triomphant. En s'acharnant sur le rêve aveugle de Lahaut, Vinciane ne fait qu'entériner la fin du rêve. Du moins, semble nuancer Louvet, de ses formes connues. Car chez Vinciane, la drogue et la fuite à moto, assortis de quelques échos empruntés à un autre passé que le sien (les copains et la vieille maison sans clôture), ne construisent évidemment qu'un succédané.

De Lahaut à Vinciane, les points de vue se juxtaposent en une accumulation d'angles d'approche par laquelle tous les personnages collaborent au travail de mémoire. Mais, si *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* donne la mesure de l'écart entre la vision politique du monde incarnée par Lahaut et le reflux du politique à l'œuvre chez Vinciane, la pièce esquisse aussi une autre voie. Diffractée par les personnages féminins, celle-ci invite à penser que, grande oubliée, la femme est un peu « le prolétaire de l'homme » :

CHRISTIANA. – Je n'aime pas le passé Géraldine, c'est le passé des hommes. Il ne réserve rien de bon à nous, femmes. (p. 110.)

Mais le trait ne s'affirme pas. L'auteur ne dépasse pas ce constat et tend même à en neutraliser l'incidence dans une vision mythifiante de la femme : « GABRIELLE. – Je veux enfanter d'une terre vivante pour des vivants » (p. 105). Qu'elles révèlent les marques de l'histoire sociale sur leur corps ou qu'elles aspirent à accoucher d'un autre monde, les femmes représentées par Louvet restent en deçà du politique. Lorsqu'elles décrivent l'histoire des hommes ou, qu'à l'instar de Vinciane, elles s'insurgent contre eux, leurs paroles restent infra-politiques, enserrées dans une condition « naturelle » de la femme, une nature matricielle :

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 bâtie. (p. 121.)

Ainsi, malgré la langue syncopée, malgré le mode discursif, le plus souvent apparenté au monologue, qui façonnent une socialité²¹⁵ en perte de repères collectifs, le mouvement du texte reste focalisé sur Lahaut. Sans cesse érodé dans sa foi, voire son dogmatisme, communiste – « On dirait que tu sors la révolution prolétarienne d'en-dessous de ma paillasse. Repasse le drapeau rouge, il est défraîchi », lui dit Léonce (p. 136) –, Lahaut reste néanmoins un symbole. Et même si la grande structure qu'il actualise, celle du guide dans un idéal de progrès, est désormais vide, Louvet le maintient telle la statue du Commandeur qui indiquerait, malgré tout, le sens. Avec Lahaut en Commandeur, c'est presque dans les traces du théâtre à message que Louvet inscrit sa pièce. Par conséquent, si le texte se place au service d'une vérité préexistante, préconstruite, l'impact sur le monde social et politique ne relève plus de l'œuvre, mais de l'action de l'intellectuel sur le terrain. Se dessine là une forme de dissociation entre l'effet de l'œuvre et l'action de l'écrivain. Et c'est dès lors dans un écho élargi que l'on entendra les mots de la Chiffonnière, à la fin de la pièce : « Il faut attendre » (p. 137). La dissociation du théâtre et du politique, en germe dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, s'étendra, en effet, sur les années 1980.

L'artistique et le politique en Wallonie

L'action historique des forces de gauche en Wallonie a certes façonné un arrière-fond culturel spécifique où se croisent volontiers le politique et l'artistique. Mais il est aussi permis de penser que la préoccupation politique présente dans le théâtre qui s'élabore en Wallonie (Louvet, Hourez ou, à l'origine, Liebens...), s'inscrit d'autant plus visiblement dans les œuvres que celles-ci sont produites dans un espace décentré de l'institution. Elle se retraduit moins immédiatement en enjeux purement symboliques.

²¹⁵ Cf. Jacques DUBOIS : « Là où le réel était donné en tant qu'objet brut, le social présuppose un minimum de traitement ou de construction », dans *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Seuil, « Points/Essais », 2000, p. 42.

Or, au moment où le potentiel politique mobilisé par le Jeune Théâtre est converti dans une lutte plus strictement institutionnelle, le Parti Socialiste, doté au début des années 1980, d'une majorité relative en Wallonie, cherche à renforcer sa position par une politique radicale en matière communautaire. Cette stratégie conduit, selon Els Witte et Jan Craeybeckx, à une attitude plus attentiste quant à la gestion de la crise économique qui touche le pays, et, via le secteur de l'acier, plus particulièrement, la Wallonie (1987 : 553). On serait tenté d'en conclure à une hyperbole du symbolique allant de pair avec un rétrécissement de l'ère de l'efficacité politique. De fait, les revendications wallonnes conduiront les pouvoirs politiques à renforcer les moyens et les missions des structures culturelles régionales. Sous la présidence du socialiste Moureaux, la Communauté française crée ainsi, au début des années 1980, les Centres Dramatiques Régionaux : le Théâtre de la Place à Liège, le Centre Dramatique de Namur, le Centre Dramatique du Hainaut et le Botanique à Bruxelles, qui devient Centre Culturel de la Communauté française. Pour le Ministre-Président en charge de la culture, il s'agit d'institutions de promotion et de production théâtrales chargées du « développement des capacités créatrices des Régions en favorisant la formation, la promotion, l'aide à l'écriture dans le domaine des productions théâtrales de la région²¹⁶ ». Les missions de ces Centres dépassent donc très explicitement celles de diffusion et d'animation qui ont représenté successivement les fers de lance des politiques passées. Ils doivent, en fait, porter la création de la région.

Les créateurs issus du Jeune Théâtre et, spécifiquement, ceux autrefois liés à la mouvance ETM, accèdent, quant à eux, à une forme de consécration. Philippe Sireuil, par exemple, réalise des mises en scène au Théâtre Royal de la Monnaie, tandis que Jean-Marie Piemme y est engagé comme dramaturge. Dès lors, il ne s'agit plus pour eux d'affronter les structures établies, mais de déployer leur pratique tout en faisant émerger, en Belgique francophone, une écriture théâtrale plus proche des nouvelles esthétiques qui s'imposent. Au moment où plusieurs artistes issus du Jeune Théâtre déclarent ne plus avoir les moyens ni les disponibilités pour mener une action de terrain en faveur de tous les publics, une série de facteurs sont donc rassemblés pour favoriser la

²¹⁶ Philippe MOUREAUX, dans Dujardin (coord.), *Actes du colloque « Les Centres culturels, pôles de la création décentralisée »*, 1986, p. 54.

constitution d'une œuvre, sur des bases certes renouvelées par rapport aux années 1950, mais dans une quête symbolique tout aussi puissante.

Le temps des pratiques collectives s'éloigne donc et laisse reparaitre la place du créateur quasi solitaire et de l'œuvre personnelle. Le style des metteurs en scène s'affirme. Une stricte préoccupation esthétique est repassée au premier plan. Et Jacques Franck, dans *La Libre Belgique*, peut alors écrire au sujet de *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* :

Si la pièce tournait autour du pauvre type qui a crié « Vive la République », lors de la prestation de serment du jeune roi Baudouin en 1950, nous n'en parlerions pas longuement : il ne s'agirait que d'un fait divers politique oublié comme est oublié le parlementaire imbécile (communiste) qui l'a provoqué. Mais le spectacle conçu et réalisé par Jean Louvet (pour l'écriture) et Philippe Sireuil (pour la mise en scène) a l'ambition de parler du bonheur, ici et maintenant, entendez en Wallonie en 1982. Et d'en parler sur le mode du vécu quotidien, dans la débâcle des idéologies représentées par le discours stalinien et mensonger du député communiste de Seraing. Si la sensibilité de Louvet est tout à fait à gauche, du moins évite-t-il le prêchi-prêcha doctrinaire ou les thèses politico-partisanes de certaines pièces de Brecht et de ses épigones. Et l'on peut toujours faire confiance à Sireuil pour enrober de beautés naturalistes ou surréelles les œuvres qu'il porte à la scène. (16 janvier 1982.)

La lecture dictée par le positionnement idéologique du journal qui, on s'en souvient, n'avait épargné ni Brecht, ni les premières pièces de Louvet, n'a plus cours et le critique met en évidence les formes mobilisées par la pièce, s'attardant longuement sur la mise en scène et la scénographie.

La tentation spectaculaire

À lire cette critique, à l'évocation des spectacles, on s'aperçoit que ce théâtre tend à ne plus chercher sa légitimité que par rapport aux critères internes du monde théâtral. Les décors, les costumes, les lumières rivalisent de créativité, d'originalité ou de démesure pour créer des effets exhibant la théâtralité. Le théâtre se prend lui-même pour objet d'interrogation et de contemplation, il se désigne comme sa propre

finalité. Dans cette perspective, la recherche formelle acquiert une valeur prépondérante car elle matérialise le mieux la théâtralité, mais elle est aussi le lieu où l'artiste pense œuvrer en se dégageant du maximum possible de contraintes extérieures. Le créateur ne se mesure plus qu'à la tradition, à l'histoire des formes qui l'ont précédé. Ainsi, c'est à travers l'autonomie de la forme, celle des signes conçus par la mise en scène, que les créateurs issus du Jeune Théâtre travaillent à convertir leur ancienne marginalité en logique institutionnelle.

La scénographie jouera alors un rôle de premier plan car elle reste un des éléments qui s'impose directement à la perception. S'il n'est pas nécessairement aisé à décoder, le dispositif scénique capte cependant d'emblée l'attention et à ce titre, peut marquer et situer un spectacle. De multiples exemples pourraient illustrer la surenchère formelle qui soutient ce moment auto-réflexif. Pour nous en tenir à la mouvance qui nous occupe, évoquons seulement le Théâtre Varia mis sous eau pour *Fin de partie* de Beckett ou le dispositif scénique de *La Mission* de Heiner Müller²¹⁷. Dans l'analyse qu'il propose de *La Mission* mise en scène par Marcel Delval et Michel Dezoteux, Georges Banu met précisément en évidence ce retour réflexif du théâtre sur lui-même. Banu commence par rappeler que la pièce est le récit de l'échec d'une mission et d'une révolution avortée, puis souligne que la scénographie du spectacle rappelle celle présentée par Grotowski pour *Le Prince Constant*, vingt ans auparavant. Il décrit ensuite le dispositif où le public est placé en hauteur autour du plateau figurant une fosse :

Le scénographe Jean-Claude De Bemels dispose à même la fosse les loges des comédiens, dont on aperçoit l'intérieur par quelques portes entrouvertes. Du rouge, des miroirs et des photos, des télégrammes et des fleurs : la loge est toujours pour l'acteur une esquisse d'autoportrait.

[...]

Ici et la boue, et le champagne dont les combattants de la révolution s'aspergent le visage, tout vise à s'inscrire dans une théâtralité et nullement à décrire une misère ou une condition²¹⁸.

²¹⁷ *La Mission* est créée en 1986, à Bruxelles, à l'Ensemble Théâtral Mobile, dans une mise en scène de Marcel Delval et Michel Dezoteux (Le Théâtre Varia est alors fermé pour rénovations).

²¹⁸ Georges BANU, « Dans la fange de la révolution. À propos de *La Mission* au Théâtre Varia », *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, janvier 1987, n° 27, p. 59.

Ce retour du théâtre sur l'histoire de ses propres codes est également attesté par Jean-Marie Piemme envisageant les effets de divers lieux scéniques, dont celui du spectacle *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, mis en scène par Philippe Sireuil en 1982 :

Les couloirs lumineux, les toilettes blanc clinique, les quais dallés, les rails puissants, la salle d'attente embuée, l'éclairage blafard des lourdes lampes, le brouillard qui stagne : c'est donc une gare. L'effet de réel déploie les mille séductions du jeu avec le vrai au théâtre. J'entends d'ici les ricaneurs : « alors, on en revient au naturalisme, on fait vrai ? » On ne fait pas vrai, on joue avec, Monsieur ! L'espace ici tracé mime moins une quelconque gare de référence à laquelle il faudrait croire qu'il ne propose à la perception une nouvelle crédibilité pour une image. C'est que le plaisir d'un espace ainsi machiné au maximum de ses effets de vérité ne réside pas dans la plus ou moins grande approximation par rapport à un modèle extérieur. Il se loge plutôt dans le jeu (toujours, bien évidemment voué à l'échec) de faire comme si le théâtre pouvait être du cinéma, comme si l'image qu'il propose pouvait rivaliser, dans le concret et la matérialité de ses trois dimensions, avec la ressemblance cinématographique. Exploration d'une séduction de l'impossible. Mise en jeu de l'identité du théâtre. L'espace théâtrique se prend de la passion d'être un autre.²¹⁹

Le souci de construire une œuvre et la quête du spectaculaire réinscrivent donc ces auteurs et ces metteurs en scène dans la norme institutionnelle. Une norme qui, en dépit des transformations qu'ils y ont apportées, fait prévaloir la coupure par rapport au monde social. Aussi, le paradoxe n'est-il qu'apparent lorsque, en pleine crise économique, l'Ensemble Théâtral Mobile commande à Jean Louvet la réécriture d'un mythe.

Mythe et réalisme

Dès le titre de la pièce, *Un Faust*²²⁰, l'article indéfini en appelle à l'histoire du théâtre, au répertoire, au savoir culturel. Beaucoup de Faust

²¹⁹ Jean-Marie PIEMME, « Espace d'un instant », dans *Le Souffleur inquiet*, 1984, p. 127.

²²⁰ Créée à Bruxelles par l'Ensemble Théâtral Mobile le 6 mai 1985 dans une mise en scène de Marc Liebens.

ont été écrits, parmi lesquels celui de Goethe reste un des plus célèbres. Louvet s'en inspire, contribuant par cette prise en compte de l'histoire du théâtre à fixer la nouvelle donne institutionnelle. Car, pour s'assurer la légitimité, il faut faire allégeance à quelques règles, comme l'écrit d'ailleurs l'auteur : « Traiter le mythe de Faust, c'est s'astreindre (à mes yeux) à respecter quelques passages obligés : Dieu, les monologues, le chien, le carnaval, le printemps, etc.²²¹ »

Cependant, pas plus qu'avec Lahaut, l'auteur ne s'adonnera à un traitement mythique de Faust. Une fois consenties les marques de son attachement à l'autonomie du théâtre, il se livrera bien davantage à une réflexion sur la société des années 1980 et la place à laquelle l'intellectuel veut et peut encore prétendre. En toile de fond, Louvet décrit un monde déboussolé, un monde de vitesse et de machines, où la déshumanisation guette sous la norme télévisuelle, où le bébé-épreuve et les USA sont livrés, en texte, comme symboles du néo-libéralisme le plus débridé. Tout ici paraît désaxé. Les premiers échanges entre Faust et Méphisto sont traversés de références à une actualité où se mêlent trafics d'armes et de drogue, échos de guerres, angoisse de l'énergie nucléaire et de la technologie... Les didascalies convoquent une « femme-robot », des vidéos, des voix et des images manipulées, à l'appui de l'idée que quelque chose dégénère. Le constat est noir, le désespoir de mise. Certes, ce désenchantement un peu caricatural est surtout fourni par Méphisto, pour inciter Faust à abandonner l'engagement politique au profit de la jouissance immédiate des plaisirs de ce bas-monde. « Apprends, apprends des choses sur le désert-monde qui s'étend²²² » exhorte Méphisto, incarnation de la « banalisation du mal » comme l'écrit Marc Quaghebeur²²³. Mais, pour stratégique qu'elle soit, la description désenchantée de Méphisto ne reçoit pas de réel contrepoint. Le texte entérine donc la vision d'un monde emporté par une rage destructrice et pris au piège de ses infinis reflets.

La société à laquelle ne cesse de renvoyer *Un Faust* prend corps dans la fiction, à partir d'une option divine. Elle est la représentation imposée par un Dieu auquel Louvet a donné d'emblée les attributs d'un chef de gang, faisant de Méphisto un envoyé de « l'organisation ». Constatant

²²¹ Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire*, op. cit., p. 91.

²²² Jean LOUVET, *Un Faust*, Bruxelles, Éditions Labor/RTBF, (« Espace Nord » ; 116), 1997, p. 157. Les citations de la pièce seront simplement suivies du numéro de page.

²²³ Marc QUAGHEBEUR, « La Version « Didascalies » d'*Un Faust* accomplit le théâtre critique », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, juillet 2001, n° 69, p. 30.

que « le monde pourrit » (p. 136), ce Dieu-là déclare « j'ai fait peau neuve » (p. 135) et entend utiliser, pour son bénéfice, les dérives des hommes « malades ». Manière, pour Louvet, de questionner l'action politique en tant qu'obstacle aux agissements d'un ordre mafieux. Mais surtout, d'envisager l'engagement de l'intellectuel dans une société qui ne se mobilise plus pour des enjeux collectifs.

Faust s'est ici engagé en politique dans une mouvance qu'on devine de gauche et, à présent, il doute de l'intérêt et de l'efficacité de sa lutte. Fidèle à son archétype, il fait le bilan de sa vie et envisage ce qu'il n'a pas connu, pas vécu. Il réévalue la sphère intime négligée, méprisée et lui trouve un intérêt qu'il n'avait pas soupçonné. Lorsqu'il rencontre Marguerite, envoyée par Méphisto, il résiste, puis bascule dans la jouissance des corps, un repli privé selon son échelle d'évaluation, mais où il s'épanouit, tandis que ses scrupules s'envolent un à un. Faust s'arrime à l'intime et refoule le social. À Philémon et Baucis, les deux prolétaires qui l'ont élevé et qui le conjurent de ne pas abandonner les travailleurs – « ils ne sont plus conduits », déplore Philémon (p. 150) –, il n'a plus grand-chose à dire. Telle une mauvaise conscience, Baucis vient le hanter avec ses souvenirs de souffrances et de luttes, tandis que Philémon, petit pensionné de la fin du XX^e siècle, tremble pour son argent, sa sécurité et sa survie, mais accuse Faust d'être passé du côté des maîtres. Tout occupé à l'amour de Marguerite, celui-ci décide qu'il ne peut plus rien pour eux.

Et c'est sur Méphisto que le piège se referme quand Marguerite tombe vraiment amoureuse de Faust. Alors, Louvet nous fait perdre pied comme s'il ne savait, ne pouvait, décider. Impossible de renier le combat social et politique, mais comment renoncer à l'amour, à la jouissance des sens, au « Moi ». Louvet, au fil de la pièce, incite à penser que le plaisir et le sentiment font partie intégrante de la vie et que nier cela, c'est aussi retirer à l'homme une de ses propres richesses. Délaisser l'action politique et l'engagement social pour se replier sur la sphère privée constitue une trahison qui peut être lourde de conséquences pour l'histoire collective. Mais sacrifier l'amour et les plaisirs, l'épanouissement du « Je » privé peut aussi être source d'aliénation. L'engagement social et politique n'est plus, désormais, gage de vérité et, comme l'insinue Marguerite, le temps nivelle tout.

Dans le dilemme qui compose le personnage de Faust, Méphisto, finalement, ne joue pas un grand rôle. Certes, il exacerbe, relance et

réveille le débat intérieur, mais il est impuissant à guider Faust. C'est le cas de conscience d'un homme, dans sa solitude intrinsèque, que Louvet met en scène. À travers ce conflit, il donne à lire l'impasse éprouvée par l'intellectuel de gauche dans les années 1980, qui doute des utopies socialiste et communiste et se libère des interdits marxistes orthodoxes touchant le corps, le Moi et les plaisirs, sans pouvoir renoncer au collectif.

Un choix impossible ?

Le monde féminin, à travers Marguerite, est une fois encore révélateur d'une ouverture sur d'autres possibles. Mais une fois encore, dans le théâtre de Louvet, il est infra-politique. Marguerite apparaît comme un être intrinsèquement pulsionnel qui s'engage totalement dans la passion qu'elle voue à Faust. Femme, elle débride son corps en dépit des limites morales fixées par la pudeur, mais, progressivement, paraît revendiquer le langage et les gestes d'une sensualité non réprimée, non refoulée. Surtout, elle appartient à une autre génération que Faust et ne peut comprendre ce qui le déchire. Pour Louvet, cela la condamne à rester étrangère au politique. Certes, l'auteur lui prête une tentative pour épouser le combat de Faust lorsqu'elle sent que celui-ci veut reprendre la lutte, et donc renoncer à l'amour²²⁴. Cependant, la question de Marguerite « Qu'est-ce que la révolution ? » (p. 213) ne traduit qu'une naïve bonne volonté. Elle sera d'ailleurs suivie par une assertion plus puissante : « L'Histoire, Marguerite ne connaît pas. Le temps, Faust, le temps seul existe, et la force sombre de mon amour pour toi » (p. 216). Et tandis que le mythique continent noir du féminin se manifeste sous la plume de l'auteur en une « force sombre », Louvet, dans la version de sa pièce non influencée par l'Ensemble Théâtral Mobile, opte pour l'amour, mais, à lire la didascalie finale, sans vraiment décider s'il ne s'agit pas là d'une défaite :

Marguerite et Faust vont l'un vers l'autre : ils s'embrassent.
Méphisto sort en riant avec ses deux valises.
Mais on ne distingue pas très bien si Méphisto rit ou pleure.
Vraisemblablement les deux en même temps. (p. 225.)

²²⁴ « Pauvre Marguerite, à n'aimer qu'elle je laisse le monde frapper, resserrer son étau. Il faut reconstruire, faire table neuve, raviver les volontés endormies. Rien n'est perdu. Il est temps de retrouver le grand monde » (p. 209).

L'auteur se garde bien de trancher. Il a, tout au long de la pièce, exposé les arguments pour et contre l'action politique ou le repli intime. Il a exprimé, par la bouche de Faust, les forces de désillusion – « La révolution n'aura pas lieu » (p. 208) – et de conviction – « L'homme est science, histoire, combat » (p. 215) – qui déchiraient l'intellectuel. Et cette proposition de final, Louvet la maintient dans l'édition de la pièce, contre la version remaniée et jouée par l'ETM²²⁵. Mais avec la conscience diffuse qu'une attitude politique est désormais révolue, la béance créée n'est pas comblée par le choix de Faust. Aucune synthèse ne semble accessible dans les cadres conceptuels du moment. Alors, conclut Méphisto, il reste à jouer, à faire du théâtre, à inventer sur scène, en acceptant le hasard :

Sachez qu'un seul personnage n'aurait pratiquement aucune chance de sortir vivant du scénario. La règle est donc très simple : survivre ensemble ou mourir. Il s'agira donc d'adopter une attitude collective. Chaque joueur doit inventer un personnage, avec des caractères psychiques et physiques. Pour les joueurs qui manqueraient d'imagination, des personnages tout prêts sont à leur disposition. (p. 218.)

Mystification ultime ou constat provisoire d'une impossibilité, la pièce se referme sans provoquer de rupture dans nos manières de voir et de penser. La socialité s'y est constituée comme arrière-fond aux couleurs de « l'ère du vide », marquée par la perte et la déréliction. L'être humain s'y profile dans des rôles préétablis : l'intime et le sexe (Marguerite), le prolétaire (Philémon, Baucis), le divin/surréal (Méphisto, Dieu), l'intellectuel engagé au service d'une cause (Faust). Tous ces rôles subissent pourtant un certain déplacement. Le pas de Marguerite vers le politique et les élans don quichottesques de Faust lorsqu'il fait mine de reprendre le combat politique, indiquent une voie que le texte éconduit. Rien, dès lors, ne vient inverser le constat nostalgique de ce qui s'est délité et, finalement, le politique se retraduit sur le mode fantasmatique d'un espace perdu ou hors d'atteinte.

²²⁵ Le texte de l'édition Labor, édition qui comporte aussi *Conversation en Wallonie*, reprend en effet, la version originale de Louvet avant qu'il ne la remanie en fonction des impératifs du spectacle. En *nota bene* de cette édition, Michèle Fabien précise : « Ce que cette édition restitue enfin, c'est le dernier tableau. Nous ne l'avions pas monté... » (p. 134).

Un Faust limite donc son impact à la sphère close du théâtre, offrant au plateau le défi d'une grande élaboration formelle, bien analysée par Jacques Dubois : « Louvet cultive un « optimisme de la forme ». Libéré de la gangue représentative, le texte se déploie en fulgurances où le langage s'abandonne à la pulsion. À ces moments, il se laisse porter par l'audace du mot, de l'image, de l'expression²²⁶ ».

La pièce se détermine ainsi plutôt artistiquement que politiquement. Emblèmes de l'ancien paradigme de théâtre politique, les prolétaires, Philémon et Baucis, représentent dans *Un Faust*, non l'ouvrier des années 1980, mais ce que sont devenus les prolétaires d'autrefois. Avec eux, la fiction n'extrait plus les fondamentaux de la conscience prolétarienne du passé comme dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, mais les envoie trouver le présent de manière fantasmatique. Dans cette optique, les prolétaires ne sont plus agissants, et même, ils ne sont plus susceptibles de jouer un rôle historique, quoi qu'en dise Philémon : « La lutte se déplace ; elle reviendra ici. Sois patient » (p. 125). Ils sont devenus, ces prolétaires, un motif relié exclusivement à celui de l'intellectuel et que le dramaturge fait exister dans le dernier refuge de la mémoire. À partir de quoi, Louvet incite à conclure à une homologie structurale entre le prolétaire, l'intellectuel engagé et le dramaturge, sans statut défini et comme passés ensemble dans un hors-lieu social. Au final, dans ce théâtre qui se ferme sur lui-même en une mise en abîme, le politique ne s'exprime plus que sur un mode mythique. L'œuvre se place en état d'inefficience à l'égard du champ socio-politique.

Un art minoritaire ?

Lorsqu'ils ont tenté de dépasser le modèle brechtien, les créateurs de la mouvance du Jeune Théâtre œuvrant à un théâtre politiquement fondé ont achoppé sur les cadres conceptuels à travers lesquels saisir le politique. Ils n'entérinent plus vraiment les grands schémas organisateurs, les grandes conceptions unitaires de l'Histoire, mais semblent impuissants à construire une autre saisie du monde social. En ce sens, le théâtre des années 1980 donne plutôt à lire une tension entre politique et modernité.

Manière d'affirmer positivement cette tension et, en somme, de la légitimer en éclipsant l'aporie créatrice sous-jacente, Jean-Marie

²²⁶ Jacques DUBOIS, « Lecture » dans Jean LOUVET, *Un Faust*, op. cit., pp. 247-248.

²²⁷ texte réédité dans « Le Souffleur inquiet », *Alternatives Théâtrales*, 1984.

Piemme théorise en 1983 dans la revue *Théâtre/Public*²²⁷ l'idée d'un art minoritaire en écho notamment aux analyses de l'économiste Baumol. Sans remettre en question la spécificité du théâtre par rapport à l'audiovisuel et les enjeux de cette spécificité (« Le théâtre ne produit pas seulement autre chose que les médias, il produit encore ce que les médias ne peuvent pas produire²²⁸ », écrit Piemme), on s'arrêtera plutôt ici sur le fait de tenir le théâtre pour « un art définitivement archaïque » (p. 34), perspective ouverte entre autres par Walter Benjamin. Dans une représentation dominante de l'espace-temps devenue « machinique » où, selon Piemme, on pourrait aussi bien poser que « l'homme lui-même est anachronique », l'essayiste met en évidence l'idée que le théâtre conserve la marque d'une époque « qui fut à notre mesure et à notre taille » :

Il nous rappelle à nous-mêmes, dans notre infinie pesanteur ; contre le rêve médiatique de l'ubiquité, de la vitesse infinie, de la maîtrise totale du temps et de l'espace, il dit : prenez garde au mirage, ne vous laissez pas aller au chant de ces sirènes nouvelles [...]. (p. 34.)

Autre marque distinctive fondamentale, le théâtre refuse la « capitalisation », il est de l'ordre de la dépense et de la consommation, et ne laisse qu'un souvenir. Jouissance de l'éphémère qui, pour Piemme, en fait un art « profondément scandaleux ». Mais le troisième élément qui amène à poser le théâtre comme minoritaire, est la « perte de centralité » sociologique et symbolique de cet art. Détrônés par les arts mécanisés, les arts vivants ont été relégués dans la conscience collective, les premiers permettant une coïncidence parfaite de l'objet culturel et de la marchandise, là où le théâtre ne peut être performant économiquement.

Le fait de maintenir le théâtre dans les marges sociales en tant qu'art minoritaire n'est pas sans incidence sur l'espace des possibles d'un théâtre politique. Les signes de cette « perte de centralité » du théâtre sont certes visibles dans l'attention banale que lui porte le corps social (via les médias, notamment) et dans le désintérêt de la sphère politique. Pour l'essentiel, Piemme dégage l'impact social du théâtre à partir d'une comparaison entre le théâtre d'aujourd'hui et des données historiques (la Bataille d'*Hernani*, Goethe, Brecht ou Vilar). Or, la prise en compte

²²⁸ Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet*, op. cit., p. 31. Le numéro de page entre parenthèses renverra dans notre analyse à cette édition.

de la configuration du champ théâtral à chaque moment historique, l'analyse de la politique culturelle menée à la fin du XX^e siècle (présence du théâtre dans les cursus scolaires, offre théâtrale possible et offre réelle, succès du théâtre amateur, comparaison avec le cinéma d'art et d'essai...) relativise la conception du théâtre comme art minoritaire. Car, dans la comparaison avec l'audiovisuel, quel art, de la peinture, la musique contemporaine ou du cinéma d'auteur, n'apparaîtrait comme minoritaire ? L'idée d'un art définitivement archaïque s'apparente en fait à une saisie essentialiste du théâtre qui tend à définir ce dernier en nature. L'analyse conduit en effet vers l'élaboration d'une spécificité du théâtre qui, ainsi distingué, peut être repositionné. Pour Piemme, cette nouvelle position, toute latérale, est celle de la résistance. Et c'est *intrinsèquement*, que le théâtre s'appréhende comme résistance :

[...] il a [...] gagné la liberté d'explorer plus amplement les possibilités de la signification non (mass) médiatique et de se constituer ainsi comme un lieu possible de résistance à une emprise trop peu maîtrisée des machines sur le développement humain. (p. 36.)

En somme, « la perte de centralité sociologique » permettrait au théâtre de déployer les possibilités de liberté et, partant, de résistance à la machinisation et à la transparence médiatique qu'il recèle « en soi ». Pour Piemme, la manière dont le théâtre dit le réel et y donne accès met en lumière le mensonge et la falsification caractéristiques des discours politique et médiatique mus, quant à eux, par des impératifs de « transparence », de « communication et de « conviction ». Le théâtre serait ainsi critique ou « résistant » par le simple fait d'exister.

Mais, résistant « en soi », le théâtre se circonscrit dès lors à ce qui fonde sa spécificité : « un art qui n'aboutit qu'à travailler sur sa tradition, un art qui ne réfléchit sur le monde que s'il se réfléchit lui-même dans sa réflexion » (p. 36). Comment ne pas lire ici une construction théorique qui acquitte les créateurs du repli sur la théâtralité ? Manière d'entériner puissamment la clôture institutionnelle, la conception d'un art minoritaire diffuse une image du théâtre où les agents produiraient à l'intention de leurs pairs, à usage interne en quelque sorte. Or, si l'autonomie institutionnelle peut être tenue pour une condition du potentiel subversif du théâtre, en faire une condition suffisante, au nom

d'un théâtre toujours déjà « résistant » en soi, tend à renouer un « pacte de non-intervention » entre champ artistique et champ politique. Cela conduit à figer tout effet de l'œuvre théâtrale, à neutraliser le potentiel d'action du théâtre sur le champ socio-politique. Résistant « en nature », intrinsèquement subversif, le théâtre est dédouané du questionnement de son rapport à la société réelle. Il démultiplie les potentialités offertes par son décentrement. Il devient un laboratoire, un espace d'expérimentation où le réel, sans être absent, paraît lesté de son poids et subordonné à l'art : le théâtre fait « de son infortune sociale une vertu esthétique », écrit Piemme (p. 44). Au final, la notion d'art minoritaire reconduit et renforce la norme institutionnelle, celle du primat de l'œuvre.

En plaçant ainsi à l'avant-plan la question de ce que « l'art fait à l'art », cette conception entérine le repli sur la théâtralité et relègue la recherche de ce que « l'art fait au social »²²⁹. Or, dans la perspective d'un théâtre politique, ces deux questions sont consubstantielles et le théâtre politique s'annule comme tel lorsqu'il donne la primauté à l'une d'elles. En l'occurrence, Piemme construit ici une représentation du théâtre comme un modèle de rechange, mais enclos dans une sphère à part, isolée et repliée sur elle-même. Ainsi posée, la théorie du théâtre comme art minoritaire suspend tout avènement d'un théâtre politique.

²²⁹ L'expression est ici utilisée en écho à l'ouvrage de Nathalie HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*.

CHAPITRE 7

Le politique de biais

La singularité du geste créateur, l'objet littéraire à l'horizon d'une écriture « pour soi », traverseront les propos de Jean-Marie Piemme lorsqu'il s'exprime, à l'orée des années 1990, sur ses premières fictions de théâtre²³⁰.

En 1987, en écrivant, *Neige en décembre*²³¹, Piemme aborde une seconde carrière, celle d'auteur dramatique. Jusque-là essayiste et dramaturge au sens allemand du terme, il a porté, dans l'institution théâtrale, un discours critique et théorique en soutien à la recherche d'un théâtre politiquement fondé. Lorsqu'il écrit sa première fiction, il est donc un intellectuel reconnu. Docteur en Philosophie et Lettres, auteur d'études sur les médias, dont *La Propagande inavouée* qui analyse l'idéologie véhiculée par la télévision-réalité, il est, en ce domaine, un expert. Lié aux milieux de gauche sans appartenance revendiquée à un parti, il a enseigné à l'Université de Liège et un moment à la Fondation André Renard. Dès 1974, il s'établit à Bruxelles, travaille à l'Atelier des Arts, une ASBL qui soutient des programmes en complément de l'enseignement des écoles d'art dramatique, puis est engagé par Gérard Mortier comme dramaturge au Théâtre de la Monnaie. Parallèlement, il a cofondé l'ETM qu'il quitte vers 1978 et collabore ensuite avec Philippe Sireuil.

Piemme fait circuler sa première pièce auprès d'acteurs et de metteurs en scène qu'il a côtoyés ou avec lesquels il a travaillé. Le comédien

²³⁰ D'après nos entretiens avec l'auteur au printemps 1992.

²³¹ *Neige en décembre* est créé en 1987 au Théâtre de la Place à Liège, dans une mise en scène de François Beukelaers.

François Beukelaers, qui répète, à l'époque, au Théâtre de la Place à Liège, soumet *Neige en décembre* au directeur, Jacques Deck et celui-ci dégage les moyens pour créer la pièce en 1987 dans une mise en scène du même François Beukelaers. Le changement de trajectoire amorcé par Piemme s'opère donc à partir d'un lieu décentré où, symboliquement, la pression sociale générée par sa notoriété intellectuelle est moins forte qu'à Bruxelles. La périphérie joue ici le rôle de terrain expérimental.

Un passage hors champ

Neige en décembre livre un écho à la pièce de Jean Louvet, *Conversation en Wallonie*, mais en une sorte de distorsion de ses axes principaux. Le rapport au monde social de Max, l'anti-héros de *Neige en décembre*, sa volonté d'action ne sont plus ceux de Jonathan, figure centrale de *Conversation en Wallonie*. Chez Louvet, la construction du personnage était liée à un agir et son émancipation politique se lisait, dans le mouvement du texte, comme un avènement. La volonté de Max, par contre, est fragilisée par la question du Moi. Privé des points de repères antérieurs, telles la lutte des classes et l'action collective, qui restaient bon gré mal gré, ceux de Jonathan, Max vacille. Sans les balises qui l'orientent et le dirigent « de l'extérieur », le sujet se retrouve confronté à la problématique de son identité. Cette interrogation, qui traverse massivement les dramaturgies contemporaines depuis les années 1980, nous l'avons aussi croisée, mais à l'état d'esquisse, dans les pièces que Louvet écrit à cette époque. Là, elle se greffait sur le thème de la déliquescence de notre monde. Si, comme on va le voir, le premier théâtre de Piemme n'échappe pas à ce schème de l'errance et du blocage, il le met toutefois en scène d'une manière spécifique, qui coupe court à toute dimension métaphysique.

Neige en décembre se concentre autour du meurtre du père symbolique que représente, pour Max, le Professeur. Symbole d'un ordre ancien, celui de la raison, de la possibilité de la vérité, le professeur matérialise l'être constitué et porté par des convictions qui le rattachent aux autres et à la société. Figure de l'intellectuel engagé, il est ce personnage massif, non contradictoire, tout de positivité dans son refus et sa résistance jusqu'à la mort. À travers lui, l'auteur nous invite à voir quelques grands intellectuels engagés qui réinvestissent dans un combat politique la renommée acquise dans le champ du savoir. Mais dans l'univers de la

fiction imaginée par Piemme, cette figure de l'intellectuel engagé endosse un rôle quasi spectral. La fable narre, en effet, le passage hors-scène du Professeur alors même que celui-ci ne cesse de hanter la pièce. En se taisant, en renonçant à sa parole publique, ce personnage manifeste que quelque chose s'érode et que le point de vue centralisateur et la position en surplomb sont désormais périmés. Mais si sa force structurante s'étiole, son aura reste intacte. Ainsi, d'horizon de référence pour diriger l'action, le Professeur devient peu à peu un symbole à abattre ou à sauver. Il sent pourtant que son temps est passé et que sa fin est proche. Il se met alors à l'écoute de son corps, clame son amour pour sa femme, délire, en somme, sa subjectivité avant de disparaître. Sa mort dans la neige, à la frontière entre deux territoires, dit abondamment sa sortie du champ. En lui faisant quitter la scène, Piemme énonce l'hypothèse de l'obsolescence du modèle d'intellectuel total, désormais inadéquat. Sur le processus qui a mené à cette inadéquation, sur la transformation du contexte qui exclut une telle figure, le texte reste silencieux. Il s'ordonne autour de cette zone obscure, entérine un passage et s'en fait le témoin.

On sait combien le geste du philosophe Louis Althusser étonnant, en 1980, sa femme Hélène, hantera les intellectuels de gauche. Cet acte prend une valeur particulièrement symbolique dans ces années où le communisme s'érode et où la subjectivité, associée à l'individualisme, ouvre de multiples brèches dans les modèles explicatifs. Il ébranle la solidité d'une référence très légitime et révèle une aporie dans la rationalité marxiste. Désormais, il y aura un temps d'avant le meurtre, moment du grand commentaire du monde, et un temps d'après, celui des internements répétés du philosophe et du spectre de la démente.

Cette faille symbolique traverse en filigrane *Neige en décembre*. Emblème mythique, le Professeur y passe irrémédiablement du côté du passé tandis que le référent social et politique se fait vague et imprécis, comme s'il était perçu de loin. L'auteur n'en livre qu'une trace inapte à guider la reconnaissance d'un univers social réel. Avec la mort du Professeur, la résistance politique sous forme de conflits idéologiques se désagrège. Dans la menace totalitaire que le texte met en scène, la mouvance extrémiste et autoritaire reste abstraite, signalée seulement par l'utilisation des médias et la manipulation des hommes. Une forme de dictature douce, en somme, peu décelable dans une société où la lutte ouverte entre groupes sociaux n'apparaît plus comme la force structurante. Le Professeur, jetant les armes et refusant de lutter, devient

le lieu métaphorique de l'enlèvement de la dialectique.

Certes, le Professeur, sa femme et Julia, la femme de Max, constituent un pôle de résistance face à l'Envoyé, alors que Max, lui, hésite, mais finit par livrer le Professeur. Cependant, les visions du monde que défendent ces personnages échappent au décodage politique. Les propos du Professeur pointent la tentation sécuritaire comme tremplin de la montée totalitaire, mais à travers une citation de Tocqueville, tandis que, au-delà d'un vocabulaire général (« forces », « groupes », « dirigeants »...), tous les discours mettent en échec le repérage d'un contexte socio-politique précis. Même l'ancrage social des personnages reste délibérément indéterminé, la pièce se limitant à esquisser une sorte de classe moyenne par quelques marques d'appartenance : une maison, une voiture, un compte en banque, une activité politique... Par l'ellipse des analyseurs (rapports de classe et position sociale) communément chargés de délivrer un point de vue engagé sur le monde, le texte désigne l'éventualité de leur péremption. Système politique et système social ne constituent plus l'aune de l'univers construit. La lecture converge alors vers l'individuel, l'être singulier et, au travers des personnages, active une inquiétude d'ordre ontologique.

En trahissant le Professeur, Max tente de se constituer une identité émancipée du modèle. Mais il doit désormais habiter seul une conscience trop étroite et trop faible pour la complexité du réel. Cherchant d'abord à fuir, il porte ensuite sa trahison comme une fatalité et, faute de lui trouver un sens, la transforme en destin. Or, l'horizon mental de la pièce ne compte pas le recours à la transcendance comme solution efficace et, au fil du texte, le personnage paraît de plus en plus désarticulé, de moins en moins « tenu²³² ». Littéralement, avec Max, la tension entre soi et les autres, entre le moi et le monde, démantèle le sujet. C'est une force émanant de la part la moins consciente, la plus enfouie, celle des affects et des pulsions, qui l'a poussé à agir dans un sens non conforme à ses constructions intellectuelles, soit à trahir. En l'absence de codes pour déchiffrer de telles discordances, Max devient un être régressif. Fasciné par l'immuabilité, il tente de se réfugier dans le monde de l'enfance, celui de la mère :

²³² Cf. Danilo MARTUCCELLI, dans son ouvrage *Grammaires de l'individu* (Paris, Gallimard, « Folio. Essais ; 407 », 2002), analyse comment l'individu moderne est « tenu », soutenu de l'extérieur. Il envisage cinq dimensions : le support, le rôle, le respect, l'identité et la subjectivité.

Ne parlons plus des hommes, laissons là leurs querelles, parle-moi plutôt des choses qui ne changent pas. Décris-moi la table et la chaise, le carrelage et les pierres du mur, tout ce que je sais être là pour mille ans pareil à soi, dans la maison de la forêt. Fais-moi, une fois encore, une dernière fois peut-être, le récit des vies immobiles.²³³

Dans cette quête de l'innocence première, le corps de la femme, celui de la mère, s'offre comme un havre de paix où oublier. Il absorbe les paroles, annule les conflits et figure la tentation de la permanence. Le « viens contre moi » souvent répété par la Mère de Max et au début, par Julia, sa femme, clôt le débat public. Il ferme aussi le débat intérieur puisque les mots se révèlent impuissants à exprimer un noyau (le Moi) qui pourrait bien être un vide. Dès lors, en cet échec du langage, le corps de la femme s'offre comme un abîme fusionnel : « Ne dis rien. Viens seulement contre moi. Si la tête pouvait venir à manquer, comme nos corps seraient joyeux d'innocence », implore Max (pp. 14-15). En cherchant refuge dans le féminin, en voulant abolir le temps dans l'illusion de l'espace matriciel, Max tente un rapport infra-social au corps. Mais, déniait la socialité, il décrit un détour par une appréhension mythique du réel qui est vouée à l'échec tant le corps renvoie irrémédiablement le sujet au monde social. Ce savoir, peu avéré chez le personnage, fonctionne comme une conscience diffuse et enfouie qui le conduit, par exemple, à s'imaginer des blessures physiques. Au final, Max n'est plus que subjectivité à vif, hypertrophiée, déchirée par ses affects, ses pulsions. Le Moi subjectif envahit, monstrueux, tout le champ du sujet. Le monde social devient secondaire et les valeurs censées diriger l'action volent en éclats.

La spécularité

On le voit, la première pièce de Jean-Marie Piemme construit une manière d'être au monde qui diverge de la façon de poser le Moi dans le paradigme brechtien de théâtre politique. Les personnages ne découvrent pas leur solitude, ils la savent depuis longtemps mais, littéralement, ils tombent en état d'individualisme. Jusque-là orchestré en fonction de groupes, le rapport au monde devient l'affaire de l'individu. Chacun singulièrement doit désormais, non plus trouver, mais créer sa place dans un espace social où les points de repères antérieurs s'estompent. Éreintés,

²³³ Jean-Marie PIEMME, *Neige en décembre*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1988, p. 10.

les grands absolus sont devenus relatifs et ont dégagé un espace vide. La contrainte extérieure ainsi se distend et le mouvement de tension, par lequel se poser en s'opposant, s'abolit dans la mesure où il ne rencontre plus ni point d'appui pour se décupler ni éléments auxquels s'opposer. La médiation par le collectif reléguée dans le passé, l'individu devient le lieu total, absolu, départ et arrivée, du rapport au monde. Il devient la seule instance du sens.

Mais le solipsisme n'offre aucune perspective, comme le suggère le mode narratif qui fossilise la parole théâtrale dans *Neige en décembre*. Le discours récuse la dialectique d'un échange de répliques, signe d'une relation interpersonnelle, susceptible de produire une évolution. Le mode narratif s'apparente dès lors à une tentative sans cesse avortée pour attester ou fixer ce qui échappe. Détaché de l'agir, le verbe n'ouvre aucune possibilité de sens : celui-ci est toujours d'emblée (dé) passé.

Parmi les pièces suivantes écrites par Piemme, *Commerce gourmand* tente de dépasser la pétrification qui clôt *Neige en décembre*. Créé en 1991²³⁴, ce texte réinscrit la désaffection individuelle dans une perspective plus relative et plus sociale. Une société dominée par la marchandisation donne forme à cinq personnages pris dans la circulation des désirs. L'argent et le sexe organisent leurs positionnements : Norden trahit Anna pour s'enrichir, Betsy vend son corps pour obtenir le financement de son film, Benny fait commerce de tout et de rien et Franck voit dans l'argent le signe de la réussite sociale. Mais ces transactions ne combrent pas la quête de sens qui active chacun d'entre eux ; elles la détournent en la laissant intacte. Dans l'espace social créé par la fiction, les personnages entrent en lutte pour exister au-delà de la subordination à l'ordre commercial désigné en texte comme l'horizon absolu.

Rappelant l'univers cinématographique par un travail sur la séquence et le montage, la pièce ne cesse de faire intervenir la référence à ce médium. Alors que l'art vivant naît de la simultanéité, le cinéma est une trace imprimée de ce qui a eu lieu. En ce sens, il constitue le mode d'expression emblématique d'une époque dont, à plusieurs égards, le dramaturge pose qu'elle se répète et s'enlise. Lorsqu'elle raconte son projet de film à Norden afin d'obtenir de lui l'argent pour la réalisation, Betsy propose une construction du social qui, par contiguïté, devient l'univers de référence de *Commerce gourmand* :

²³⁴ En France, à la Rose des Vents de Villeneuve d'Ascq, dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

Un jour qu'il erre dans un des quartiers de la ville, il aperçoit un hôtel en construction et ce qui le frappe c'est que son architecture est entièrement pensée dans le style approchant celui des maisons anciennes qui entourent le chantier. Alors, Nicolas est saisi par l'évidence du simulacre. [...] Pourquoi est-ce que nous n'inventons plus rien ? Qu'est-ce qui a fait de nous des singes, qu'est-ce qui nous a rendus si minuscules que nous n'ayons plus pour vivre que l'idée, seulement l'idée, de la grandeur ? (pp. 28-29.)

Ici intervient pour la première fois le schème du simulacre qui réapparaîtra fréquemment dans l'œuvre de Piemme, tantôt comme forme structurante majeure, tantôt comme occurrence thématique mineure. En fait, tous les personnages de *Commerce gourmand* sont pris dans une double contrainte : vivre en société tout en envisageant la vie collective et le monde social comme un vaste simulacre. Et c'est précisément ce conflit qui les rend tragiques.

Cependant, la société néo-libérale de l'argent et du négoce ne s'exporte que par touches dans *Commerce Gourmand*. La pièce développe, en effet, une géographie sociale où la sphère intime dérive, tel un radeau, sur les eaux noires du contexte social. L'image de l'espace collectif s'établit par bribes. Le discours de Benny, ponctué d'informations tirées du journal ou de la télévision, dessine un monde hostile, déliquescents, dominé par la pollution, les trafics et le commerce généralisé. Plus fondamentalement, ce mode d'évocation où les références concrètes arrivent de biais élaborent un monde de référence mal défini, aux contours fluctuants et sans obstacle identifiable. L'impossibilité de repérer des causes à ce délabrement, de déceler des instances responsables, dissout toute potentialité d'affrontement. Ainsi retraduite, la représentation de la société vient obturer l'espace mental des personnages dont elle détermine les conduites. Le monde social opère dans les formes de l'ensablement, de l'engluement. Il se perpétue par la répétition et le déploiement illimité de la logique en cours. À cause de cette modalité insidieuse, il se soustrait aux structures mentales des personnages. Ceux-ci buttent et se heurtent sans cesse, mais cette opacité les absorbe. Ils n'arrivent plus à dégager ni à élaborer du sens et leur agir, ne trouvant pas de prise, tend à s'annuler. En retour, ils refoulent le social dans un ailleurs extérieur au Moi et entérinent l'idée d'un « monde des autres », fait pour d'autres, où l'on se sent toujours en décalage.

Nonobstant, dans cette représentation d'un monde contemporain où tout semble déjà avoir eu lieu et qui se réifie peu à peu, les personnages de Piemme esquissent une ligne de fracture. Tout récemment revenus de l'illusion d'un monde explicable et passible, au prix d'une lutte permanente, d'un aménagement rationnel, ils se retrouvent obligés de construire des réponses par eux-mêmes et sans réel horizon de référence. Franck part faire des affaires à New York, choisissant l'empathie avec une société sur laquelle il ne cesse de gloser comme pour tenter de la mettre à distance et de déjouer sa propre assimilation. Mais, loin des autres personnages, minés par la blessure d'être embarqués malgré eux dans un monde qu'ils n'ont pas choisi, Franck parle à contretemps :

Ne me laisse pas tout gauche devant toi. Maladroit, imbécile. Perdu parce que ni la neige en hiver ni le soleil en été ne me donnent le sentiment d'être à ma place. Je fais des efforts pour me taire, mais j'entends toujours le craquement au fond du ventre. Il faut que ça sorte. Je suis comme cela. (p. 14.)

Par contre, en choisissant une régression vers « l'être en soi », extirpé des autres et du monde, Benny retrouve la réponse infra-sociale dont l'auteur pousse ici plus loin encore l'impasse. Convaincu du caractère fallacieux de la société mercantile, Benny se réfugie dans le désir d'échapper au social, il suit la tentation de se dissoudre totalement dans le rien, de vivre couché, « le cul vissé dans la crasse » (p. 56). Son constat « on n'est que des restes dans une civilisation de restes » (p. 48) indique une surévaluation du déterminisme social. Benny relaie la vision d'une société finie, prévisible et partant, sans intérêt :

BENNY (*il chantonne*). – Y a plus de matin
tu te lèves pour rien
Y a plus de boulot
c'est pas jojo
Y a plus d'envie
ça me casse les billes
Y a plus de sérieux
y a plus qu' des vieux.
Plus rien de tragique
y a plus que le fric ! (pp. 19-20.)

Sans s'attacher à en démonter les mécanismes, la pièce enregistre le triomphe d'un capitalisme forcené où cette vision déterministe ne laisse aucune place à la singularité ni à l'agir individuel. Par conséquent, plus aucune responsabilité ne peut s'exercer. L'individu perd donc la mesure de soi et de son action et est jeté dans l'anonymat.

Les premières pièces de Piemme observent ainsi l'homme en quête de lui-même se débattre pour tenter de résister à son aliénation. La scène devient un lieu métaphorique, un espace en friche, tendant à se rendre hermétique par rapport au monde social. La fiction ne s'ouvre que par échappées à la société dans laquelle elle s'écrit. Le récit explicatif n'a plus cours et la saisie politique du monde par le théâtre semble considérablement restreinte. Toutefois, l'acte de Julia tentant de sauver le Professeur (dans *Neige en décembre*), les sentiments véritables de Norden, le remords de Franck ou la création artistique chez Betsy (dans *Commerce gourmand*) pointent des avancées possibles dans cet univers clos. Mais chacune de ces « réponses » individuelles comporte, dès son origine, les germes de son échec. Parce que les personnages perdent les commandes du mouvement qu'ils initient, celui-ci les entraîne et les dépasse. À ce Très vieil Homme, enfant de Betsy et Norden qui ferme la pièce, ils ne transmettent qu'une sorte de brouillon, un trajet bricolé à l'aveugle dans un monde déliquescents, voué aux machines, au marché des voitures et du coca-cola, au pétrole et aux USA, au bruit, à la pollution et à la guerre. Le dernier tableau de *Commerce gourmand* vient, en filigrane, fustiger cette transmission, cet héritage. Il pose l'impasse et le blocage de la société du capitalisme avancé. En désignant par avance la défaite de la demande de sens dans un tel contexte, le premier théâtre de Piemme génère une forme de tragique particulier, qui l'écarte des conditions de possibilité d'un théâtre politique.

Tragique ?

Dans une troisième pièce, *Le Badge de Lénine*²³⁵, l'Homme, déboulant sur la scène d'un théâtre désert, constitue un avatar paroxystique de l'être comme instance absolue. Il parle, dit qu'il s'appelle Roger, qu'il est vendeur d'encyclopédies. Une jeune femme l'écoute vaguement, une comédienne qui s'est attardée pour travailler son rôle. L'Homme

²³⁵ Jean-Marie PIEMME, *Le Badge de Lénine*, Paris, Actes Sud — Papiers, 1992. Créé au Théâtre Varia en 1992 dans une mise en scène de Philippe Sireuil.

monologue et rien de ce qu'il dit ne prend une consistance réelle. Ses mots convoquent des images, des souvenirs, mais tout aussi bien les construisent. Il parle. Il tente par les mots de dire son « moi » ou de le fonder. Rien ne peut être attesté, rien ne peut être avéré. À aucun moment, les didascalies ne créditent les histoires du personnage qu'elles continueront à désigner par le mot « Homme ». Le référent de ce mot, cette voix, devient, dès lors, purement aléatoire. Il se compose, se décompose, se recompose, au gré de son soliloque. Par sa logorrhée, l'Homme cherche à immobiliser le temps. Il semble engagé dans une lutte : plus il se gonfle de mots, plus il en emplit l'espace, plus il enfreint le mouvement chronologique. Tant qu'il parle, il habite le temps, le capture ou du moins, en a l'illusion. Comme s'il pouvait réussir à être au moins cela : du temps.

Si l'Homme convoque « le monde comme il va » au banc des accusés, c'est pour déplorer la perte de sens qui amène le visage de Lénine sur des pin's, un symbole politique historique réduit à figurer comme garniture sur un vêtement. Le monde devenu insignifiant, le personnage le réinvente sur le plateau de théâtre. Il entrelace les strates de sa vie, rencontres et anecdotes, dans un flux continu de paroles. Il rappelle les visages qu'il a croisés, les discours qu'il a entendus ou tenus, pour former un premier cercle social autour de son Moi. Il se construit ainsi une première attestation d'existence traversée, de manière toute fortuite, par l'Histoire. Son discours le tient assemblé et lui façonne une illusoire cohérence à laquelle lui-même ne semble guère croire. Lorsque la jeune femme menace de partir, l'homme est pris de panique : en l'absence de public, il s'effondre.

S'agit-il là, le temps de la représentation, du bavardage, du cabotinage d'un parleur ? La pièce n'encourage pas la lecture anecdotique et si elle en joue, c'est pour mieux la devancer à travers un questionnement d'ordre ontologique. L'Homme du *Badge de Lénine* se tient sur une frontière. Tantôt, il propose un discours assorti d'une vision du monde, tantôt, il invite à la dénégation de ce discours. Plus que jamais ici, le personnage de papier apparaît comme un feuilleté et, en nous emmenant d'une strate à l'autre, la dramaturgie de Piemme renoue avec les techniques de distanciation qui conservent la scène et la salle dans une activité de réflexion et de critique. Aucune identification, aucune vérité ne peut advenir de ce que nous percevons sur la scène. Certes, la dissolution du personnage, comme celle des instances narratives, traverse tout le

théâtre du XX^e siècle. Mais si on se résigne à ne plus chercher vraiment le centre, le noyau, l'emplacement de celui-ci reste cependant imprimé en creux et, pour éluder l'angoisse de cet échec à exister à partir d'un vide, d'une négativité, *Le Badge de Lénine* transforme le personnage en pur moment de théâtre. La pièce suspend la conscience du sujet, son intériorité et sa cohésion. Dans l'univers clos du théâtre, l'Homme tente en vain de s'inventer en régime de solipsisme. Gonflé de mots, il est un verbe sans référent et sans efficace. Sa parole, non agissante, signale un blocage, une obturation du sens. Rien ne peut advenir si l'individu se fait à la fois l'origine, le moteur, le but et le récepteur de son mouvement. Il devient lui-même et à l'identique, son propre horizon tout comme sa propre matrice. Il ne peut donc entamer aucun mouvement de sortie hors de lui-même. Archétype absolu, où doit se définir et se tenir le Moi, l'Homme dans *Le Badge de Lénine*, à l'instar de Benny dans *Commerce Gourmand* et de Max dans *Neige en décembre*, se sclérose. Sans perspective extérieure, sa prestation se réduit à se terrer, se taire ou s'agiter.

Ce recours à l'ipséité dégage une forme de tragique retranché de la souffrance et du désespoir qui fondent la tragédie classique. Là, l'homme, confronté à la fatalité, au destin, est frappé d'aveuglement et condamné d'emblée à sa perte. Dans ce cadre, le conflit revêt un caractère indépassable et immuable car il concerne deux instances dont l'une est posée comme supérieure à l'autre par sa force, sa durée (universelle) ou sa nature (divine)... De tels fondements ne laissent guère de place à un théâtre politique qui pose le dépassement du conflit par une résistance à l'opresseur.

Dans le théâtre de Jean-Marie Piemme, l'image d'un être broyé par des forces incompréhensibles n'a pas cours. Les personnages ne peuvent y être brisés dans la mesure où ils ne sont guère debout. C'est donc plutôt la difficulté à se dresser que cette dramaturgie met en scène. Nulle illusion chez ces personnages, nul aveuglement non plus, ce théâtre scrute l'impossibilité à décider d'un sens pour soi et pour le monde. Dès lors, il s'enracine dans un en-deçà de l'action qui, elle, suppose une prise de décision, fût-elle erronée. Luttés et conflits passent au second plan, tandis que le procès, plutôt itératif, ne connaît pas vraiment d'achèvement. S'il est un tragique à l'œuvre dans le premier théâtre de Piemme, il relève de l'effondrement, de l'étouffement, il dissout le schème du conflit. Ici, nul cri, nulle plainte, nul hurlement de douleur. Sans même relever de l'indifférence, la souffrance est tout simplement

« non reconnaissable » parce qu'aucun critère alternatif à l'individu n'est valide. En l'absence de repères extérieurs, de perspective relative, elle ne peut même pas être conçue. Car la manifestation de la souffrance ébauche déjà un sens, celui de la fatalité ou de l'injustice, elle implique le monde social auquel elle se mesure, face auquel elle se clame. La tragédie suppose la cité. Elle n'advient pas dans un système où l'individu s'emploie à l'« auto-matricisation », un processus de soi à soi où toute perspective s'annihile.

Faire théâtre

Dans les premiers textes de Piemme, ce moment de la pétrification du Moi est immédiatement retransmis en dynamique théâtrale. Manière d'enterrer le repli du théâtre sur lui-même, ce mouvement répercute la logique spéculaire à l'œuvre, au même moment, dans le champ théâtral. Pour l'auteur, qui commence à écrire de la fiction en 1986, il n'est plus envisageable, comme dans la dramaturgie brechtienne, de déstructurer les instances dramatiques classiques pour engager à les recomposer suivant une autre vérité. Ainsi, dans *Neige en décembre*, la présence massive des monologues traduit l'enlèvement de la parole qui, dans le paradigme ancien de théâtre politique, devait agir sur le monde. Simple support d'un point de vue, le personnage perd son unité classique et le passage de la première à la troisième personne entame davantage encore son statut : « Il faut camper ici la femme du professeur, un rôle particulièrement difficile tant le secret habite le personnage. On ne sait pas grand-chose d'elle » (*Neige*, p. 18).

Mais cette première réplique de la Femme du Professeur installe surtout une mise en abîme où le théâtre se dit et se montre en train de se faire. Déclinée différemment d'une pièce à l'autre – sous la forme parachevée d'une célébration du théâtre dans *Scandaleuses*, notamment –, l'intervention du spéculaire constitue un des schèmes fondateurs du premier théâtre de Piemme. Elle marque aussi historiquement l'inscription de l'auteur dans l'institution des années 1980. L'Homme, personnage central du *Badge de Lénine*, ne demande-t-il pas à être enfermé dans le théâtre ? Aspiration à l'immobilité encore et toujours, sa volonté de ne plus bouger procède d'une tentative d'évacuer l'Histoire et fournit un contrepoint à la « tentation de la défaite » (p. 53). Cette fois, pourtant, le désir de se figer se transmue en une forme d'appel à la transcendance, exalté par les mots

des poètes. L'Homme veut ressembler à l'habit d'Hamlet, il cite Brecht puis déclare : « un peu d'infini nous ferait le plus grand bien » (p. 53). La connotation négative inhérente au repli, à l'arrêt du temps et de soi, s'inverse en un désir d'infini que vient magnifier le lieu théâtral. En point d'orgue, le procès spéculaire se concrétise dans l'autocitation, lorsque la Jeune Femme répétant son rôle dit un large extrait de la première pièce de Piemme, *Neige en décembre*. Se prenant comme objet, le théâtre ne se réfère plus qu'à lui-même et devient ainsi la métaphore du sujet auto-matriciel.

Lorsque la porte du théâtre se referme effectivement sur lui, l'Homme s'écrie : « Elle m'a enfermé. Mais elle est cinglée cette fille. Elle m'a bouclé ici ! » (p. 54). Sa réplique n'annonce rien d'autre que la faillite du solipsisme quand le Moi, hypertrophié, implose, et est ramené à son interrogation fondamentale : qui être et comment être, comment (se) tenir ? Dans la mise en scène que Philippe Sireuil imagine en 1991, le personnage, gonflé de couches diverses de vêtements, s'installe, à la fin, dans le théâtre vide, et commence à manger un hamburger Mc Donald's. Son implosion le ramène à la vie réifiée, consumériste, anodine, tandis que ses derniers mots, « Je m'appelle Roger. Roger, vendeur d'encyclopédies » (p. 54), indiquent que l'énonciation théâtralisée du Moi est prête à repartir. La boucle est bouclée, pourrait-on dire, le théâtre s'absorbe dans la tautologie et se constitue en horizon indépassable. À la fois refuge et lieu de résistance, il se donne, à l'instar du Moi, pour ultime réserve de sens. Au nom de l'échec présumé du paradigme antérieur où le théâtre voulait agir sur le réel, il se substitue ici au social et devient un terrain de rechange voire un espace d'expériences où l'échec peut toujours s'inverser et faire du jeu. Subterfuge artistique face à un agir introuvable, il opère un retournement qu'il sait sans effet, sinon peut-être sur l'espace de liberté qu'il dégage. Dans ce glissement, le spéculaire s'est substitué à la dialectique.

Ce repli sur la théâtralité ne génère toutefois pas chez Piemme, une pratique de l'art pour l'art. Certes, ses pièces écrites au milieu des années 1980 ressemblent à un univers clos, coupé du monde social. Mais sa dramaturgie n'apparaît pas totalement déshistoricisée, ni transposée en essence. Son théâtre laisse filtrer la référence politique incidemment et de biais, manière d'en questionner le déterminisme. L'espace socio-politique n'est plus, en effet, comme encore dans l'articulation proposée par le Jeune Théâtre des années 1970, situé à un point d'intersection

avec l'œuvre d'art. Désormais privé de sens décryptable, il passe hors-scène. Il ne revient que de manière latérale, et encore, sous une forme comparable à celle d'un écran de télévision : s'il peut éventuellement susciter un commentaire, il ne peut guère provoquer un agir. Une longue réplique de l'Homme dans *Le Badge de Lénine* illustre cette configuration du subjectif dans lequel s'infiltré la référence politique, mais comme désactivée :

Il parlait de je ne sais plus quoi
 du rôle tenu par le pétrole dans la crise du Golfe. Ce n'est pas à moi
 disait-il qu'on fera prendre des vessies pour des lanternes !
 Il est bien évident que depuis longtemps
 les Américains avaient un objectif : retrouver leur leadership sur la
 planète, et que le moustachu leur a fourni une occasion en or.
 Puis il cita un article de Brzezinski l'ancien conseiller de je ne sais
 plus quel président
 qui expliquait justement que le risque majeur c'était le pétrole, pas
 l'annexion !
 enfin bref, je me rappelais qu'un fois ce cours de politique
 internationale terminé
 il avait regardé Nicole droit dans les yeux et que sans l'ombre d'une
 méchanceté il avait dit
 à certains moments je suis parfaitement sûr de te haïr.
 Nous avons tous les trois éclaté de rire, enfin tous les quatre car
 Je ne vous ai pas décrit le quatrième personnage
 cet Arabe qui est entré en coup de vent dans le compartiment.
 Comme s'il avait le diable à ses trousses, m'a glissé Nicole tout bas
 dans l'oreille
 prenant bien soin d'y glisser un peu de salive pour m'exciter le
 tympan.
 Et tout de suite l'Arabe s'est mis à parler avec nous comme s'il nous
 connaissait depuis longtemps
 comme si nous voyagions tous les quatre ensemble
 on aurait dit des potes en vacances
 des socialistes qui reviennent d'un symposium sur l'intégration.
 J'ai remarqué qu'il avait pris la peine de se caler dans un coin
 juste derrière la tenture tirée qui séparait
 le compartiment du couloir

si bien que si quelqu'un était passé, il avait peu de chances de l'apercevoir²³⁶.

Cet extrait fournit un exemple éclairant du transfert du réel social et politique vers la latéralité, de sa présence biaisée par l'axe central du Moi et réduite à s'infiltrer incidemment dans le discours. Si *Le Badge de Lénine*, créé en 1992, fait bien référence à la guerre du Golfe déclenchée en 1991, l'analyse du monde se trouve déréalisée en passant dans les aléas de la conversation. La fonction référentielle est neutralisée par le caractère vague dont l'entoure l'énonciation (« Il parlait de je ne sais plus quoi » ; « l'ancien conseiller de je ne sais plus quel président »). L'allusion, cette façon de susciter l'idée sans y renvoyer explicitement, perd ici son rôle d'éveil pour se fondre dans une sorte de bruit du monde, lointain et surtout étranger au Moi. Encastrée dans un récit de soi qui envahit tout le texte, la référence s'annule comme capacité à situer et à attester du réel extérieur. Elle se vide de sa valeur de repère. La pensée est neutralisée par le flux, elle se perd dans la juxtaposition. Le caractère hétérogène de la conversation désagrège tout fondement. À l'instar des processus communs d'émission et de réception télévisuelles, le temps de la réflexion est confisqué au profit de la quantité de données transmises.

Ce traitement de la référence socio-politique comme anecdote est renforcé par un humour essentiellement construit sur la dérision. Tout, dans le personnage du *Badge de Lénine* concourt à créer l'impression d'un être insignifiant, négligeable. Le statut dont il se réclame (il se dit vendeur d'encyclopédies ce qui lui attache un ensemble de connotations principalement liées à l'acte d'embobiner et à un usage mercantile de la culture), sa conversation en forme de logorrhée, ses interlocuteurs fortuits (serveuses, portier de bar...) contribuent à le maintenir dans un halo de médiocrité. À ce stade, il ne serait que pitoyable. Mais l'Homme ne cesse de jouer de son statut d'être dérisoire : tantôt il le fonde, tantôt, il en prend le contre-pied en citant Othello, en parlant de Mozart... bref, en témoignant d'une culture plus savante. Piemme situe ainsi son personnage à la frontière entre dérision et auto-dérision sans qu'il soit possible de décider fermement du degré selon lequel il faut décoder le discours.

Le sublime et le grossier – « Est-ce que je peux un instant vous entretenir de l'ordure et de la grâce ? » (p. 21) –, l'anonyme et le littéraire

²³⁶ Jean-Marie PIEMME, *Le Badge de Lénine*, op. cit., p. 42. (La mise en page de la citation respecte celle du texte de l'auteur).

(Boubois et Shakespeare), les rencontres anodines et le drame de l'insignifiance sont, dans cette perspective, la marque d'un antagonisme irréductible où le sujet s'éprouve comme impuissant dans un monde incompréhensible. L'humour prend alors en charge cette conscience des limites et en quelque sorte, la convertit en positif. Il permet, en effet, de vaincre le tragique issu de l'impossible harmonie de l'homme et du monde, en neutralisant ce dernier par la dénégation. Tout le réel extérieur au personnage, au Moi, apparaît désactivé par le ton sur lequel il s'énonce. Mais cette action déréalisante de l'humour induit l'absence d'engagement dans le monde, comme si l'impossibilité de trouver un sens conduisait à hypothéquer le sens, à en faire l'économie.

En apparence inoffensive, cette réduction de l'altérité au Moi, du différent au même, constitue, en fait, le fondement d'un mécanisme qui exclut le non-conforme et qui déréalise ce qui ne peut être assimilé. Elle empêche de considérer les processus sociaux et historiques qui déterminent non seulement l'état d'une société, mais aussi les cadres de pensée. Un mode de fonctionnement qui condamne à l'échec toute recherche ou construction d'une interprétation d'ordre général. Surtout, qui laisse la place pour le sens prédéfini et imposé, pour les préjugés et les dogmatismes.

L'espace des possibles

Cette forme singulière de refoulement du politique prend une dimension emblématique dans *Sans mentir*²³⁷, la deuxième pièce écrite par Piemme. Le texte peut se lire comme une entreprise de liquidation du politique, appuyée sur le choix d'une forme théâtrale moins légitimée. *Sans mentir* entrelace, en effet, les codes du théâtre de Boulevard et de la farce pour composer une satire du monde politique. Le personnage du Premier Ministre y est mis en scène comme un arriviste qui confond pouvoir politique et pouvoir économique, une figure du politicien corrompu, entouré d'une cour de flatteurs serviles (le Chef de cabinet, l'Hôtelier) exclusivement mus par la recherche de leur propre intérêt. Au théâtre de Boulevard, Piemme emprunte l'univers clos (un grand hôtel de province), la clarté de l'intrigue, les types de personnages (le mari, la femme, l'amant, entre autres) ainsi que la progression de la fable vers

²³⁷ Jean-Marie PIEMME, *Sans mentir*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1989. Création en mars 1989 au Centre Théâtral de Namur dans une mise en scène de Bernard Debroux.

une sorte de climax (la corruption). Le style n'est pas en reste où se multiplient, sur un rythme rapide, les gradations, les hyperboles et autres figures de l'emphase, qui composent un registre humoristique bien identifiable. L'auteur introduit, en outre, de nombreux éléments grotesques et un recours quasi constant au registre de « l'énorme ». Le personnage du Premier Ministre est l'instance d'un discours protéiforme où se rencontrent un niveau de langue soutenu, des codes comportementaux policés et des références à la « culture cultivée ». Mais il est aussi animé de comportements triviaux où se déclinent les motifs classiques de la farce : l'exacerbation du bas (assouvir le viscéral, l'appétit sexuel...), l'excès (bâfrer, jurer, insulter, battre...), la tromperie et l'amoralisme vaguement cynique (mentir, trahir, se corrompre, se dérober...). À travers une telle conjoncture, c'est le champ politique contemporain tout entier qui se trouve laminé. La pratique politique se profile comme un vaste simulacre où tout, de la négociation aux relations avec les journalistes, relève du subterfuge. Et ce, dans la mesure où l'élément ordonnateur – un idéal collectif – censé diriger le fonctionnement politique, s'est évanoui. Ne reste, dès lors, que de l'idéologie sans utopie.

Les positions sociales représentées par l'hôtelier et le délégué des manifestants sont, elles aussi, la cible de cette satire généralisée. Si l'auteur accorde au personnage de l'hôtelier une attention un peu plus soutenue que ne le ferait un théâtre de Boulevard traditionnel, c'est que cette fonction et ses attributs lui permettent de désigner une classe de petits boutiquiers, profiteurs et serviles, prêts à toutes les compromissions pourvu qu'elles servent leurs intérêts. La place particulière occupée par un tel personnage dans la construction de la pièce laisse appréhender la manière dont se mettent en place les mécanismes de reproduction du pouvoir. Ne se heurtant qu'à de la servilité liée au profit, le Premier Ministre est conforté dans la conviction de son omnipotence. Il se voit aussi dispensé de rendre des comptes, comme l'exigerait le contrat démocratique librement consenti entre les citoyens et leurs représentants. Dans le cadre d'un échange clientéliste, le Premier Ministre peut tout bonnement s'exempter de sa responsabilité politique. De même, le sort réservé au « délégué » des manifestants indique, sur un mode quasi grotesque, l'invalidation de tout le champ politique, des politiciens aux syndicalistes :

LE PREMIER MINISTRE. – Vous exigez de me parler sur le champ.

LE MANIFESTANT. – Oui.

LE PREMIER MINISTRE. – Vous réclamez l'adoption immédiate de mesures énergiques.

LE MANIFESTANT. – Oui.

LE PREMIER MINISTRE. – Jamais vous ne céderez à l'arbitraire qui vous traîne dans le bois noir de la compromission.

LE MANIFESTANT. – Non.

LE PREMIER MINISTRE. – Vous imposerez aux politiciens irresponsables le respect de votre point de vue.

LE MANIFESTANT. – Oui.

LE PREMIER MINISTRE. – Vous exigerez par tous les moyens possibles la démission du ministre de l'Intérieur.

LE MANIFESTANT. – Oui.

LE PREMIER MINISTRE. – Je constate que nous sommes d'accord...
(pp. 22-23.)

Les paroles du Premier Ministre, totalement formatées, dessinent une langue de bois qui postule sans cesse à l'horizon, la présence médiatique. À travers elles, l'auteur fait aussi apparaître le délégué des manifestants comme l'instance d'un discours préconstruit, fermé et vide. Enfin, grand absent de la fable, le citoyen en constitue évidemment le soubassement invisible sans lequel le monde politique ne pourrait être légitimé. Mais, tenu hors scène, il est comme une présence sans voix.

Sans mentir illustre bien le statut paradoxal du « souci politique » dans le premier théâtre de Piemme. La référence politique reste présente, mais elle parcourt les textes dans une sorte de latence, comme un refoulé. Le conflit socio-politique ne génère plus le discours, il ne détermine plus l'horizon dans le cadre d'un modèle utopique. Il tend même à passer hors-champ.

Pourtant, si la liquidation de toute saisie opérante du politique a bien lieu par le cynisme, la dérision ou un sarcasme généralisé, le premier théâtre de Piemme ne propose pas une dénégation absolue. Car dans le traitement spécifique de l'humour, la référence sociale et politique apparaît et si le spectateur peut être tenté de déréaliser tout ce que le texte propose, l'auto-dérision provoque inmanquablement une forme de connivence avec le dramaturge. L'humour auto-dérisoire du personnage conduit en fait vers l'ironie de l'auteur qui, elle, relève de l'implicite et

nécessite un acte de repérage et d'interprétation. L'ironie suppose, entre l'auteur et le spectateur, un habitus linguistique et culturel commun. Donc, sous une apparente nonchalance, cette écriture ne déploie toute son envergure que par un appel répété à un savoir social et, plus précisément, politique. Si, par exemple dans *Le Badge de Lénine*, la figure de Lénine ne fait plus sens pour la société incarnée par la jeune comédienne, sa présence sur le pin's redélivre du symbolique à qui sait le saisir.

En reposant sur cet appel, l'ironie vient contrer le tragique qui ne manquerait pas de naître dans un monde où chacun chercherait, en soi seul, le moyen de la cohérence. C'est dire que l'auteur met ainsi en échec la perspective auto-réflexive, où le social se résorberait dans le Moi, et qu'il écrit à rebours des discours postulant la fin de l'histoire, et même cette « ère du vide » dont parle Gilles Lipovetsky²³⁸. Certes, ses personnages présumant l'insignifiance d'une société qui, à force d'être matérialiste, est devenue mercantile (*Commerce gourmand*) et se réifie (*Le Badge de Lénine*). Mais, loin de déplorer en vain une rupture entre l'homme et le monde dans un cri où tout s'indifférencie, ils font passer la société entre parenthèses et portent la focale sur le Moi. *A contrario* d'une glose sur la faillite, d'une déploration de la fin, où n'en finit pas de se rejouer l'imagerie de la misère humaine, Piemme ne construit pas des victimes. Sans rien céder à la métaphysique, il livre surtout des individus monstrueux, dont l'excès du Moi cherche sans cesse à s'écouler. Aubaine pour la scène de théâtre où se met alors en jeu une nouvelle manière d'être au monde qui ne parvient pas à advenir. Ici, le monde social et politique apparaît moins vidé ou effondré, que suspendu le temps d'une crise.

Car, dans la manière dont il pose ce blocage, l'auteur inscrit déjà la possibilité d'une relance du théâtre politique. Pas exactement désabusés, ses personnages essayent – en vain – de ne plus jouer le jeu social ou de s'en extraire comme d'une pure extériorité. Ce faisant, ils manifestent le désaccord entre les structures de pensée et les structures sociales, les unes n'étant plus adéquates aux autres. Mais, tout en dénonçant le jeu social en cours, ils incarnent une rupture si radicale qu'elle exclut toute subversion, tout linéament de révolution, qui suppose encore un minimum d'accord. Pour changer un jeu social, il faut croire un tant soit peu à ce jeu et le reconnaître comme important. Or, telle que la donnent

²³⁸ Cf. Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain* Paris, Gallimard, (« Folio/Essais »), 1983.

à lire les personnages de Piemme, la frontière entre le sujet et la société semble devenue imperméable. Et que cette fracture ne mène à rien, n'ouvre aucun horizon, mais enferme, aliène ou méduse, les personnages l'assument presque tranquillement dans la logique ironique de l'auteur.

En fait, la manière dont Piemme retient, par l'ironie, ses personnages au bord du vide alors même qu'il constate l'impasse, met plutôt à mal la vision rousseauiste de l'homme. Elle opère à rebours de l'idée d'une pureté originelle sans cesse bafouée et d'un principe inné de justice ou de bonté situé au fondement de tout être. Ce théâtre semble ainsi s'éloigner de toute une veine humaniste axée sur la recherche et la restauration d'un monde originel. Ni la quête d'innocence de Max (*Neige en décembre*), ni la décision de Benny de vivre couché (*Commerce gourmand*) ne présupposent une liberté et une innocence originelles. Plus que de traduire la nostalgie d'un état antérieur idéal, plus que d'inviter au dévoilement de ce qui corrompt, les personnages du premier théâtre de Jean-Marie Piemme indiquent l'obsolescence de ces structures de pensée dominantes. Ils les invalident, mais sans trouver à les transgresser.

Cette impasse suggère néanmoins un changement. En effet, l'auteur remet en piste les rapports de domination en s'emparant du thème de la crédibilité. Car l'état médiocre de l'espace social sur lequel s'échafaude le modèle du solipsisme n'est pas présenté comme fortuit ou fatal. Il est le produit d'un rapport de forces larvé qui transparaît, çà et là, dans le discours du Premier Ministre de *Sans mentir* :

Que serais-je sans ton regard sur moi, sans ton amour, ta croyance, ton aveuglement, rien, rien qu'un acteur, un pitre qui s'agite sur le devant de la scène, grimace, coup de gueule, sourire, bon mot, mensonge [...] ma caresse t'apaise petit citoyen, ne sois pas oppressé, tu n'es pas seul, le magicien va venir²³⁹.

Ces prémisses d'une critique de la crédibilité laissent pressentir un second temps dans le théâtre de Piemme. Entre la subordination au collectif et le repli subjectif, se profile une autre expérience de l'individuel et du social. Mais ce qui s'ébauche ici ne se déploiera plus concrètement qu'à la fin des années 1990. Pour l'heure, le pouvoir symbolique semble cristalliser la plupart des enjeux en matière de création théâtrale.

²³⁹ Jean-Marie PIEMME, *Sans mentir*, op. cit., p. 22.

Le symbolique contre le politique

Progressivement, le texte dramatique a donc retrouvé une autonomie quelque peu mise à mal par les années Jeune Théâtre. Les premières pièces de Piemme sont publiées chez Actes Sud-Papiers, éditions nées en 1985 (« Papiers » est repris par Actes Sud en 1987) et déjà très reconnues pour le théâtre contemporain à une époque où les éditeurs de théâtre ne sont guère nombreux. Toutefois, la publication est conditionnée à la création de la pièce et le soutien d'une structure théâtrale constitue donc un enjeu important pour un auteur. En l'occurrence, Philippe Sireuil prend l'engagement de présenter cinq pièces de Piemme en cinq ans au Théâtre Varia.

Cette valorisation de l'écriture dramatique, observable également en France par exemple, répond à la légitimité récente d'artistes porteurs d'une nouvelle esthétique théâtrale. Car, en dépit d'un incontestable remodelage institutionnel, ce sont de nouveaux parcours individuels de metteurs en scène, de scénographes, d'acteurs et d'auteurs qui se dessinent. Pour ces derniers, l'œuvre écrite publiée reste une voie importante de reconnaissance. En quoi, les critères d'acquisition du pouvoir symbolique demeurent inchangés : ils commandent toujours de produire une œuvre passible d'une certaine universalité, et qui, par le biais de l'édition, puisse être diffusée. Avec cet objet littéraire voué à se pérenniser, nous sommes loin du texte matériau parmi d'autres d'un spectacle dans lequel il va se dissoudre. L'objectif de faire œuvre est d'ailleurs renforcé, en 1989, par la création des Éditions Lansman. Comme leurs prédécesseurs, les artistes issus du Jeune Théâtre affirment la singularité de leur geste créateur comme valeur et sa spécificité comme critère distinctif. Un régime d'évaluation qui s'accompagne, il faut le souligner, d'une indifférence à l'égard du destinataire, la question du public étant transférée vers les théâtres programmant les spectacles.

L'organisation de l'institution théâtrale, qui oblige le dramaturge à se frayer un chemin seul et le maintient dans une certaine précarité, atténue également les grands rapports de force internes. Auteurs et metteurs en scène se rapprochent selon des affinités idéologiques et esthétiques. Michèle Fabien reste liée à l'ETM, Jean-Marie Piemme à Philippe Sireuil et au Varia. Quant à Louvet, fort d'une œuvre importante déjà, il demeure plus « solitaire », renouvelant les projets avec Nabil El

Azan²⁴⁰ ou Armand Delcampe²⁴¹, mais, surtout, montant ses pièces au Studio-Théâtre de La Louvière, la compagnie de théâtre-action qu'il anime. Les alliances nouées laissent toutefois l'écrivain de théâtre dans une position « faible ». Toute revendication le situerait en porte-à-faux, car elle signifierait critiquer l'institution qui, vaille que vaille, lui permet d'exister comme auteur, ou le directeur de théâtre qui peut créer ses pièces. En un sens, on peut se demander si l'absence de statut de l'auteur dramatique ne contribue pas à museler la dimension critique de l'écriture. Soumis au bon vouloir du directeur de théâtre – qui, « placé en situation de reconnaissance immédiate », écrit Piemme, peut être entraîné à « la recherche d'une originalité médiatiquement repérable²⁴² » – l'écrivain n'ignore pas que les programmations s'avèrent vite saturées en explorations modernistes. Le discours que diffusent alors les théâtres consiste à démontrer qu'ils ne peuvent accueillir plus d'un auteur dramatique contemporain peu connu. En cause, un manque de moyens qui empêche un travail spécifique de promotion à l'égard d'un public réputé pour fuir les audaces et l'inconnu. Ainsi, Piemme accueilli au Varia en exclut tout autre auteur belge contemporain.

À mesure que les créateurs du Jeune Théâtre accèdent à la consécration, l'institution théâtrale offre l'image d'une neutralisation des oppositions, comme si on ne se posait plus contre, mais à côté. À la concurrence semble avoir succédé un cloisonnement qui détermine la mobilité des agents. L'identité n'est donc plus recherchée dans l'opposition à une esthétique jugée obsolète et conservatrice, mais dans le pari de la liberté de créer face à un pouvoir subsidiant dont on attend la survie et les conditions mêmes de cette liberté. Désormais, les agents qui circulent dans l'institution appartiennent plus largement à une même génération et ils ont traversé une histoire commune, celle du Jeune Théâtre. Chacun se garantit une sorte de territoire propre et, évitant les conflits ouverts, entretient des relations de « bon voisinage ». Si la création n'apparaît plus comme un lieu d'affrontement, les antagonismes persistent cependant, mais larvés. Moins exprimés, ils sont moins décelables. Chacun est occupé à façonner et à accentuer sa spécificité

²⁴⁰ Nabil El Azan met en scène *L'Aménagement* en 1990 et *Jacob seul* en 1990.

²⁴¹ Armand Delcampe met en scène *Simenon* en 1994, *Un homme de compagnie* en 1994 et *Conversation en Wallonie* en 2001.

²⁴² Jean-Marie PIEMME, « La Violence du théâtre », dans *Alternatives Théâtrales*, n° 31-32, mai 1988, p. 20.

dans une institution qui accueillera bientôt de nouveaux entrants, pour la plupart sortis des écoles.

Un théâtre en résistance

De tout ceci, il ressort que le symbolique devient un enjeu qui supprime le politique. La phase d'émergence du Jeune Théâtre nécessitait une rupture très marquée que les défenseurs d'un théâtre politique n'hésitèrent pas à assumer. Après quoi, il convient d'asseoir les positions acquises. L'errance institutionnelle du dramaturge et les positionnements de la mouvance critique du Jeune Théâtre semblent donc se conjuguer pour annihiler le potentiel subversif d'une nouvelle dramaturgie politique. La recherche semble achopper sur les schèmes du conflit et de la dialectique et, partant, le théâtre se rend impuissant à subvertir les principes de vision et de division du monde imposés par l'orthodoxie sociale et politique. Plusieurs créateurs sont pourtant en voie d'acquiescer un pouvoir symbolique qui leur permettrait de conférer une force politique à des déplacements de frontières conceptuelles. Mais ce sont précisément de nouvelles manières de voir et de penser le monde social qui peinent à se construire. Il n'est, dès lors, pas surprenant que le concept de résistance tende à dominer la période.

Dernier rempart du vivant contre un monde hyper-médiatisé, le théâtre devient le refuge du corps dans son intégrité, face au démembrement orchestré par la science. Il résiste précisément parce qu'il est théâtre. Et s'il est dépouillé de l'illusion d'un message, d'une vérité à transmettre, s'il a abandonné le credo d'agir sur le monde et de le transformer, alors, qu'il dise au moins cette position de retrait, ce repli sur l'imaginaire vivant. Car ce sont encore des valeurs suprêmes à défendre.

Et que l'art dramatique affronte le champ politique ne semble guère de l'ordre des possibles si l'on considère, en outre, que les antagonismes, étouffés sur le terrain esthétique, se retrouvent détournés par le champ politique. C'est là que se jouent les nouvelles luttes d'influence, comme l'ont montré le *Manifeste pour la Culture Wallonne* ou la reconfiguration de l'institution théâtrale par élimination des uns et soutien aux autres. Aussi, quand, en 1990, Jean Louvet écrit *Le Grand Complot*, la pièce ne se situera-t-elle pas en rupture, mais dans la perspective d'un accompagnement de la mouvance socialiste.

Le « Grand Complot » désigne un moment de l'histoire de la Belgique où, en 1886, dans un contexte de crise économique, un meeting organisé à Liège, pour commémorer la Commune de Paris, tourna à la grève dans toute la Wallonie, puis à l'émeute dans les jours qui suivirent. Le Hainaut fut un des foyers les plus durs et réclama la grève générale. Un des leaders, Alfred Defuisseaux, auteur du *Catéchisme du Peuple*, brochure au large retentissement, créa une scission avec le Parti Ouvrier Belge, jugé trop réformiste et trop bruxellois, et fonda le Parti Socialiste Républicain. Face à la menace de déstabilisation de l'État que représentait ce parti radical, la bourgeoisie tenta de le réprimer en assimilant ses activités de propagande et ses appels à la mobilisation à une tentative de complot. Le POB récupéra la défense des inculpés et remporta le procès intenté.

En écrivant cette pièce, Jean Louvet veut, plus précisément encore qu'auparavant, contrer l'amnésie qui touche l'histoire du monde ouvrier wallon. Comme déjà dans *Conversation en Wallonie*, il se livre à une archéologie de la classe ouvrière prise ici dans le contexte historique précis de la fin du XIX^e siècle. Outre la poursuite de l'exploration et de l'analyse de l'habitus ouvrier, les rapports de classe sont davantage mis en avant. Louvet débusque les mécanismes de l'oppression bourgeoise, la violence frontale des prisons, des forces de l'ordre et les stratégies du pouvoir politique qui infiltre, à l'aide de mouchards, les manifestations et les meetings. Parallèlement, l'auteur dévoile une certaine liberté présente dans le monde ouvrier, avant que la mécanique oppressive et coercitive ne s'installe insidieusement. Sexe débridé, carnaval, soûleries, enfants naturels... traduisent la réponse vitale du prolétariat à sa condition : le suicide, c'est pour les bourgeois. La mise en place d'un réseau institutionnel, présent à tous les moments de la vie, aura peu à peu raison – en la neutralisant – de la violence instinctive du corps ouvrier, devenue dangereuse pour l'ordre (« On va inventer le droit social, l'intérêt général, l'institution, le statut, merveilleuse pacotille, qui permettra de surveiller, de punir²⁴³ » dit le responsable de la Sûreté). D'autant que plusieurs discours se le disputent, ce corps ouvrier, et tentent de le réinscrire dans une vision du monde unifiée et organisée. Du très modéré POB qui, depuis sa tête, veut contenir grèves et mouvements, au Parti Socialiste Républicain de Defuisseaux qui s'oppose à la monarchie, en passant par le « Ni Dieu ni maître » des anarchistes, les vérités offertes

²⁴³ Jean LOUVET, *Le Grand Complot*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Promotion Théâtre, 1990, pp. 54-55.

à la classe ouvrière sont nombreuses. Toutes promettent de réinvestir un sens dans la misère et l'exploitation et projettent un but, un idéal au bout du chemin. Mais pendant que la gauche se divise, le capitalisme tisse les fils de l'aliénation, une trame qui englobe les dirigeants syndicaux. Revient ici le motif de la trahison des élites de la gauche, syndicalistes et hommes politiques, motif récurrent chez Louvet qui y voit une des sources de l'amnésie : « Une société qui n'œuvre pas à élucider ses cadres oppressifs s'expose à la médiocrité de satisfactions dérisoires, à la haine²⁴⁴ ».

Par beaucoup d'aspects, *Le Grand Complot* s'apparente au théâtre didactique. Louvet y remet en mémoire ce qu'est la bourgeoisie, ce que sont la domination et la puissance d'une classe. Contre le bourgeois monolithique, une image figée et un peu vide, le dramaturge porte sous les projecteurs la violence physique dirigée contre la classe ouvrière en lutte. Une violence d'abord liée aux conditions de travail qui génèrent la faim, la folie ou la mort. Mais l'auteur s'arrête davantage aux formes de la répression. Des multiples tueries, organisées pour faire taire la révolte, aux manipulations des pouvoirs institutionnels comme la justice, en passant par la détention de la puissance économique, Louvet compose un véritable plaidoyer marxiste, en contrepoint au souffle épique apporté par l'histoire des luttes prolétariennes. À travers son texte, il offre aussi une commémoration du socialisme, et – en dépit de quelques égratignures, dirigées vers la « prudence » du POB –, rend hommage à de grandes figures qui en ont balisé l'histoire.

Théâtre didactique et documentaire, le spectacle, qui rassemblait des comédiens amateurs, fut mis en scène par Yves Vasseur dans la cour du charbonnage de Bois-du-Luc à La Louvière. Il rassembla un large public et fut l'occasion de croiser le théâtre, l'Histoire et la fête, soit de renouer avec le théâtre populaire tel qu'il a été, à l'origine, porté par la politique socialiste. Théâtre et politique, Louvet garde certes en vue et l'un et l'autre mais, sujet de sa dramaturgie, le politique reste un pôle autonome, préexistant, sur lequel l'auteur jette un éclairage, sans en perturber le jeu. Cette action hétérodoxe, nous l'avons vu, c'est comme intellectuel qu'il la mène, et depuis l'espace social.

²⁴⁴ Jean LOUVET, *Le Fil de l'histoire. Pour un théâtre d'aujourd'hui*, op. cit., p. 76.

CHAPITRE 8

La pression du réel

Prenant appui sur une double tentation spectaculaire-spéculaire, la quête de l'œuvre présuppose une aspiration à l'universel. Outre que cette nouvelle donne dans l'institution théâtrale semble résilier tout théâtre politique, elle ne ménage pas davantage de place à un théâtre plus expérimental. Or, c'est au croisement du politique et de l'expérimental que se forge en janvier 1981, le projet du Groupov.

Émanant du Conservatoire de Liège auquel il reste lié, le Groupov revendique d'emblée une certaine marge institutionnelle. Créé par Jacques Delcuvellerie, enseignant au Conservatoire, qui rassemble autour de lui quelques étudiants dont Francine Landrain et François Sikivie, le groupe se présente comme un collectif pour un projet radical en rupture avec les esthétiques dominantes.

La cause populaire

Au début de la décennie 1970, après des études à l'INSAS, Jacques Delcuvellerie devient responsable de Radio Télévision Culture (RTC), une asbl chargée d'alimenter la programmation radiophonique. Il collabore à diverses émissions tant en télévision (« Vidéographie », avec Paul Paquay) qu'en radio (« Il y a folklore et folklore », avec Richard Kalisz, « Radio Titanic », « Radio de la Méduse » avec le Cirque Divers de Liège). Chargé de missions par Robert Stéphane, administrateur général de la RTBF de 1984 à 1993, Jacques Delcuvellerie participe aussi à la création de la chaîne ARTE. Il s'intéresse alors aux pratiques, entre théâtre et performance, de Fluxus et de l'art corporel de Gina Pane,

entre autres. C'est à l'invitation de la « Session expérimentale pour la formation de l'acteur » créée par René Hainaux²⁴⁵, qu'il entamera un parcours de pédagogue au Conservatoire de Liège.

Parallèlement, après l'arrêt de l'émission « Il y a folklore et folklore », Jacques Delcuvellerie crée, avec Richard Kalisz et Michel Gheude, animateur et producteur à la RTBF, la Fondation Jacques Gueux dont l'objectif est de retrouver, analyser et diffuser la culture ouvrière. À cette fin, la Fondation édite également une revue, *Rue des Usines*, qui en son premier numéro, résume le projet :

La Fondation Jacques Gueux se fixe pour objet la recherche et la diffusion d'œuvres artistiques progressistes et révolutionnaires. Elle considère comme sa mission essentielle de promouvoir les créations issues des masses travailleuses, la culture populaire, et principalement celles qui sont liées au combat de la classe ouvrière pour son émancipation et pour l'indépendance nationale²⁴⁶.

Œuvrant dans cette perspective, la revue éditera plusieurs numéros thématiques qui constituent de solides références. Mais la Fondation entend aussi développer une activité créatrice et monte une compagnie théâtrale, « Le Théâtre de la Fondation » ou « Théâtre Jacques Gueux ». Celui-ci s'oriente d'emblée dans deux directions complémentaires. Cherchant à agir directement sur la réalité sociale et politique, il opte pour un théâtre d'intervention qui prenne part aux luttes du moment. C'est ainsi qu'est créé un premier spectacle, *Le Cow-Boy de l'ALE*, monté par Jacques Delcuvellerie. À l'époque, en mai 1977, les travailleurs de l'entreprise publique, l'Association Liégeoise d'Électricité (ALE), réclament une diminution du temps de travail et une augmentation de salaire. Lors du bras de fer qui les oppose au Président du Conseil d'administration, le socialiste Gilbert Mottard, également Gouverneur de la Province de Liège, une forte répression est exercée à l'encontre des délégués syndicaux. Le Théâtre Jacques Gueux décide de réagir : « avec l'aide des travailleurs de l'ALE, notre théâtre a décidé de faire

²⁴⁵ Cette session fut mise sur pied par René Hainaux pour donner aux étudiants accès aux grandes expériences dramaturgiques internationales contemporaines.

²⁴⁶ Article 3 des Statuts, *Rue des Usines*, Bruxelles, automne 1978, n° 1, 2^e p. de couverture.

connaître au maximum l'histoire de cette grève et les problèmes qu'elle soulève²⁴⁷ ».

Parallèlement, se concrétise le désir d'un théâtre « historique » qui prenne en charge des problématiques plus vastes et échappe à l'immédiateté par une forme dramatique plus élaborée. Voulant travailler à « restituer une mémoire à la classe ouvrière de Wallonie et mettre à jour les questions que le passé a laissées ouvertes pour aider à la compréhension du présent²⁴⁸ », l'équipe présente *Jean Prolo*²⁴⁹, conçu par Richard Kalisz et mis en scène par Jacques Delcuvellerie dont c'est le premier spectacle subventionné et professionnel. Cette comédie dramatique sur le prolétariat en Belgique, de la création du Parti Ouvrier Belge aux lendemains de la Première Guerre mondiale, qui intègre des chants d'époque, se construit autour des figures héroïques de l'agitateur Jean Prolo et de son ami, Jan Broeder, militant syndicaliste.

Sortis tous deux de l'INSAS, Richard Kalisz et Jacques Delcuvellerie adoptent une position de militance et d'engagement dans le mouvement maoïste. Toutefois, après *Jean Prolo*, leurs voies se séparent. Richard Kalisz reste aux commandes de la Fondation et du Théâtre Jacques Gueux. Poursuivant les objectifs initiaux, il écrit et met en scène des spectacles tels *Entre deux guerres*²⁵⁰, *L'histoire commence à vingt heures*²⁵¹ ou *Pour prendre Dieu de vitesse*²⁵². Ses pièces, nourries d'un travail documentaire (des enquêtes menées parmi les travailleurs de l'usine Cockerill, pour *Entre deux guerres*), restent déterminées par la volonté de sauvegarder la culture ouvrière telle qu'elle s'est constituée et telle qu'elle fut investie de sens par de grandes figures (Marx, Lahaut...). Dans cette optique, qu'il déplore « l'effondrement idéologique au sein

²⁴⁷ Jacques DELCUVELLERIE, « Le Travail à la Fondation », dans *Rue des Usines*, Bruxelles, automne 1978, n° 1, p. 124.

²⁴⁸ Présentation de « *Jean Prolo* » de Richard Kalisz, dans *Rue des Usines*, Bruxelles, automne 1979, n° 4-5, p. 69.

²⁴⁹ Créé à Liège, en décembre 1978, au Théâtre du Nouveau Gymnase, dans une mise en scène de Jacques Delcuvellerie. Édité dans *Rue des Usines*, n° 4-5, *op. cit.*

²⁵⁰ Écrit avec Fabrizio Basano. Créé en 1983, à la Maison du Peuple de Montegnée, à Liège, dans une mise en scène de Richard Kalisz. Publié dans *Rue des Usines*, Bruxelles, 1998, n° 38-39.

²⁵¹ D'après *Le Voyage à Paimpol* de Dorothee Letessier. Créé en 1986, au Ans Palace, à Liège, dans une mise en scène de Richard Kalisz.

²⁵² D'après les documents de Hanna Krall et Marek Edelman. Créé en 1990, au Botanique, à Bruxelles, dans une mise en scène de Richard Kalisz.

de la classe populaire²⁵³ », ou qu'il tente de réhabiliter des personnages anonymes dans leur dignité ouvrière, ce théâtre se met au service d'une utopie dont il raconte l'érosion avec nostalgie ou révolte.

Une politique des restes

Jacques Delcuvellerie quant à lui, va progressivement se recentrer sur la pédagogie au Conservatoire de Liège et sur le travail avec le Groupov. D'emblée, ce groupe entérine, à la base de sa démarche, ce que la recherche d'un théâtre politiquement fondé enregistre comme malgré elle : les conceptions du monde jusque-là en vigueur ne constituent plus des instruments adéquats d'analyse du réel. En l'occurrence, l'obsolescence du paradigme brechtien laisse un vide quant aux outils de représentation. Déclarant qu'il « est devenu impossible de penser l'expression théâtrale indépendamment de l'exposition de l'état de l'outil théâtral²⁵⁴ », Jacques Delcuvellerie inscrit nettement le Groupov dans la modernité. Une modernité qui commande de s'intéresser au médium autant qu'au message et avalise l'autonomie artistique, affirmée dans la prise en compte de l'histoire du théâtre au sein même de la création. Pour le Groupov, ce positionnement signifie « régler ses comptes avec l'état de l'outil expressif²⁵⁵ ». Or, aux yeux de Delcuvellerie, les « aventures fondatrices de la culture actuelle²⁵⁶ » se situent entre 1870 et 1930 environ, avec Marx, Freud, Proust, Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Picasso... Après, n'auraient plus lieu que des « déclinaisons plus ou moins habiles », en ce compris les expériences de la deuxième moitié du XX^e siècle (théâtre de l'absurde, théâtre engagé, laboratoires, happening, performance...).

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

²⁵³ [Thierry DEBROUX], « Richard Kalisz » dans « Le Répertoire des auteurs dramatiques contemporains. Théâtre belge de langue française », *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, août 1997, n° 55, p. 109.

²⁵⁴ Jacques DELCUVELLERIE, « La pratique du Groupov », Propos recueillis par Benoît Vreux, dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, mars 1984, n° 18, p. 20.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ Jacques DELCUVELLERIE, « De la maladie, une arme », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, avril 2001, n° 67-68, p. 94. Cet article retrace « le parcours mental des dix premières années ».

quête ne se ramène pas nécessairement à une rupture avec la tradition, mais elle procède d'une longue recherche, d'une longue incubation : « il n'y avait jamais d'inauguration amnésique²⁵⁷ » constate Delcuvelierie.

En posant que « toute représentation, qu'elle le veuille ou non se donne pour une représentation du monde²⁵⁸ », le groupe s'engageait dans une voie étroite, car aucun signe de renouvellement, aucun moment fondateur ne s'annonçait à l'horizon de l'espace social. Comment dès lors, articuler une représentation inaugurale si l'outil d'expression (les formes) et la société à partir de laquelle il se façonne sont voués à la reproduction et au ressassement, préludes à la dissolution du sens ? Le sentiment d'un blocage qui détermine toute la production artistique de la décennie est caractéristique d'une situation d'entre-deux. Les grands systèmes explicatifs qui dirigeaient l'agir sont invalidés, mais aucune autre voie ne se profile. Sans doute, d'ailleurs, ne relève-t-elle pas des possibles dans des cadres mentaux encore largement structurés par les utopies. Le Groupov n'échappe évidemment pas à son moment historique et est influencé par les représentations dominant le champ culturel confronté à un néo-libéralisme exacerbé.

Les constats opérés servent pourtant de point de départ pour le groupe. L'idée du progrès rationnel de l'Histoire, sur laquelle se fondait la culture européenne depuis les Lumières, est, comme jamais encore, mise à mal : « L'ensemble de la culture occidentale, écrit Delcuvelierie, s'interroge elle-même sur son propre ressassement. Et la situation historique générale soulève, au moins le problème de la destruction de la suprématie européenne²⁵⁹ ». Difficile pour l'artiste émergeant à un tel moment historique et dans un contexte de crise économique, de résister à l'obturation de l'avenir et du présent. À moins de faire de cette lucidité l'amorce d'une démarche. Par rapport aux œuvres élaborées dans les années 1980, hantées par la nostalgie ou saisies par le délire de l'expression personnelle, le Groupov présente la spécificité de ne pas remettre d'emblée en cause la possibilité d'un art politique. Il garde intact le geste strictement artistique par lequel agir simultanément sur la frontière institutionnelle (« nous paraissait *inaugurale* une œuvre qui opère un bouleversement de l'outil d'expression d'une telle qualité qu'on ne peut plus entreprendre la sienne sans régler ses comptes avec celle-là,

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 93.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

sous peine de ridicule ou d'inanité²⁶⁰ ») et, bien que plus confusément alors, dans l'espace social.

Le Groupov entend donc renoncer à élire telle ou telle attitude créatrice présente à ce moment de l'histoire du théâtre où il s'inscrit. Non qu'il condamne catégoriquement toutes les pratiques en cours, mais celles qu'il admire (notamment la relecture des œuvres à la lumière de Brecht, Lacan et Barthes), il en voit s'étioier l'aspect radical. Le collectif s'engage alors dans la voie de l'expérimentation et fonde son premier travail précisément sur cette absence de conception du monde à laquelle se rattacher pour élaborer une représentation. Considérant que le point de vue unitaire et centralisateur est désormais impossible, le groupe part à la recherche des « restes », sans toutefois opter pour le rapiècement ou l'exploration de la vacance.

Son attitude s'apparente plutôt à un retournement de la conception du théâtre comme art résiduaire. En voulant créer à partir de cette position minoritaire, et non malgré elle, le Groupov opère une sorte de négation de la négation pour produire de l'inconnu. Explorer ce qui reste pour atteindre de l'« in-ouï », tel est le geste fondateur. Il suppose un certain huis-clos pour rendre possible une « incubation » soustraite, dans un premier temps, aux contraintes du spectacle. Mais la recherche implique aussi une rupture avec les pratiques ordinaires. 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... qui, selon Delcuvelerie, ne permettent plus que des variations sur ce qui a déjà été inventé. Il renonce aussi à l'écriture tendant à considérer que plus aucun instrument antérieur de lecture, d'analyse et de représentation du réel ne peut encore être à l'origine d'une démarche « nouvelle et fondatrice ». Au début, il écarte même la parole – celle-ci est parfois présente, mais enregistrée et non proférée par les « actants » – pour ne garder que « la présentation en chair et en os devant d'autres ». Seuls, le corps de l'acteur, ses intuitions, son système nerveux apparaissent comme une voie possible de création inédite. Pour autant, autre singularité du Groupov, ces éléments physiques ne sont pas considérés en essence ou en nature, ni conçus comme un retour à

²⁶⁰ Jacques DELCUVELLERIE, « De la maladie, une arme », *art. cit.*, p. 95.

l'origine, mais sollicités en tant qu'ils sont historiques et culturels. Comme l'écrit Delcuvellerie :

Cela commença, pendant des mois, par un exercice périlleux que nous appelâmes EAA, pour Écriture Automatique d'Auteur. Dépourvus, croyions-nous naïvement, de « conception du monde », nous suivions l'adage « the only way out is in » – à condition bien sûr de l'entendre sans aucune connotation métaphysique. C'était chacun, par des techniques particulières, qui était sommé d'entrer par effraction en lui-même et d'y découvrir à son propre étonnement ce qu'il ne savait pas qu'il savait.²⁶¹

Déniant la part de composition ou de recomposition dans la représentation théâtrale, le Groupov, progressivement, assemble ces explorations en deçà de la cohérence et de l'expressivité, dans des « événements » présentés devant un public réduit. Soulignons-le, l'expérimentation des restes consiste à scruter au plus intime de l'acteur, mais pour y retrouver des bribes de socialité. Dans le but de créer chaque fois un « événement nouveau », le collectif explore des techniques et des pratiques, « presque une forme d'ascèse », pour maintenir la démarche inaugurale et poser un acte créateur neuf qui soit inscrit dans l'ici et maintenant et fasse sortir de l'acteur des « propositions profondes ».

Le groupe est composé de Jacques Delcuvellerie qui se définit alors comme « l'animateur d'une dynamique créative²⁶² », Michel Delamarre, Éric Duyckaerts, Monique Ghysens, Francine Landrain, Jany Pimpaud et François Sikivie. Il propose en janvier 1980, dans un ancien cinéma de la banlieue liégeoise, Ans Palace, un événement de six heures intitulé *Faites ce qu'on vous dit et il vous arrivera une surprise que personne ne peut imaginer*. En octobre 1981, il donne une version un peu différente, *Il y a des événements tellement bien programmés qu'ils sont inoubliables avant même d'avoir eu lieu* et en décembre 1981, propose trois représentations de cinq heures à la Raffinerie du Plan K, *Tout ceci n'est qu'une glissade sur un bruit mal fondé*. Le spectateur est placé dans une position particulière, susceptible de transformer son statut et sa

²⁶¹ Jacques DELCUVELLERIE, « De la maladie, une arme », *art. cit.*, p. 96.

²⁶² Jacques DELCUVELLERIE, « Et en rentrant à la maison, j'ai dit : ' J'ai été au paradis' », Entretien avec Corinne Rigaud, *Scènes*, Bruxelles, Maisons du Spectacle – La Bellone, décembre 1998, n° 1, p. 107.

fonction. S'il n'intervient pas activement dans « l'événement », il peut, par exemple, être invité à manger et à boire ou être tenu de louer les « services » d'un acteur pour une demi-heure, un geste qui l'engage : « Ceux qui ne désirent pas du tout louer un acteur doivent s'en aller, maintenant. Nous ne désirons pas qu'ils restent », proclame la bandeson²⁶³.

On peut certes ici reconnaître l'influence des performances, des happenings et de l'art corporel auxquels s'intéresse Delcuvelierie. On peut aussi voir dans les premiers événements du Groupov une posture avant-gardiste, celle qui s'affirme en rompant avec les codes établis de la représentation. Mais il s'agit avant tout de refuser de s'ajuster aux structures de perception dominantes. Pour Delcuvelierie, les pratiques théâtrales en vigueur reposent sur les principes de cohérence, de maîtrise et d'aboutissement d'une intention. Elles « reflètent l'assurance d'un savoir, ou même d'un questionnement²⁶⁴ » qui paraissent aux membres du Groupov inadéquats et inadaptés. La démarche du collectif participe d'un refus où se mêlent intrinsèquement art et politique : « quand on voit aujourd'hui se calibrer un art social-démocrate pour une région « à majorité progressiste », on comprend le sens d'une entreprise expérimentale²⁶⁵ ». Le travail sur les restes s'éloigne des postures de plus en plus présentes dans le champ théâtral : ni déploration tragique ni cynisme généralisé, la démarche ne cautionne pas davantage une mise en scène jubilatoire et débridée des simulacres dont se nourrit notre société. L'exigence de sens, latente encore dans les premiers événements, est, pour le Groupov, une nécessité première. Mais elle ne trouve pas de point d'ancrage :

[...] il y aurait quelque part un trésor de significations. Les acteurs sont comme les ministres d'un culte qui met les spectateurs en relation avec le trésor. Ce trésor existe comme Zorro [...]. Outre que le trésor avec lequel on veut nous mettre en relation semble devoir être de plus en plus con, il est peut-être temps de dire que Zorro n'existe pas.²⁶⁶

²⁶³ À l'accueil du premier événement en mai 1981.

²⁶⁴ Jacques DELCUVELLIERIE, « De la maladie, une arme », art. cité, p. 97.

²⁶⁵ Jacques DELCUVELLIERIE, Éric DUYCKAERTS, Francine LANDRAIN, « Groupov », dans *Carré Magazine*, Angleur, avril 1982, n° 2, p. 67.

²⁶⁶ *Ibidem*.

Dans ses premiers « événements », le Groupov vise surtout à bousculer les frontières entre réel et représentation. Au final, les repères détruits, tout se passe comme si l’empreinte du sens restait présente et continuait à générer du mouvement sans toutefois lui imprimer une direction : « le caractère impératif de la situation fausse ainsi créée était, lui, bien réel. Que chacun se débrouille²⁶⁷ ».

Nouvelle naïveté

Au vu des titres des « événements », le Groupov semble considérer qu’aucun moment positif ne peut se concrétiser en dehors de la rhétorique, de la forme. L’expérimental limiterait-il ses effets à l’espace clos de la scène, comme le sous-entend un critique du *Drapeau rouge* (« encore faudrait-il donner un petit coup de pouce à la contingence ici ou là²⁶⁸ ») ? C’est que progressivement, le travail sur les restes tend à se confondre avec une esthétique des restes, substituant à « l’atelier de recherche permanente » dirigé vers l’intérieur du corps de l’acteur, ses nerfs, ses « synapses », un rituel des corps, une posture de la perte de sens historique. La quête de l’inaugural se trouverait ainsi trahie, convertie en pensée globale – une préconstruction – sur le monde. Or, le Groupov ne peut s’arrêter à une forme.

« L’événement » créé en 1983, *Il ne voulait pas dire qu’il voulait le savoir malgré tout*²⁶⁹ porte la trace de cette contradiction. « Règlement de compte intime avec l’héritage²⁷⁰ », il montre, comme l’écrit Jean-Marie Piemme, un « deuil impossible » où le Groupov ne peut s’emparer de l’histoire du théâtre (dont les grandes figures hantent la représentation) : « pendant soixante minutes, on commence, on arrête, on se lance, on assume et puis... et puis, et puis les bras tombent, les corps s’alourdissent, silence se fait, le vide s’installe, la gêne pointe²⁷¹ ». Mais le collectif ne se résigne pas à abandonner et le commentaire de Piemme intègre ici le dessein du Groupov : « Nous n’avons rien à vous dire, aucun message à délivrer, cela va de soi, nulle revendication pas même un point de vue cohérent²⁷² ».

²⁶⁷ Jacques DELCUVELLERIE, Éric DUYCKAERTS, Francine LANDRAIN, « Groupov », *art. cit.*, p. 69.

²⁶⁸ Bruno KREUCH, dans *Le Drapeau rouge*, du lundi 21/12/1981.

²⁶⁹ Présenté en mai 1983, à l’Ensemble Théâtral Mobile, à Bruxelles.

²⁷⁰ Jacques DELCUVELLERIE, « De la maladie, une arme », *art. cité*, p. 96.

²⁷¹ Jean-Marie PIEMME, « Le Deuil impossible », *art. cité*, p. 19.

²⁷² *Ibidem*.

Portant en scène à la fois l'impossibilité et la nostalgie des « grandes » dramaturgies, le collectif résout la contradiction par une dilution des frontières de la représentation et un « émiettement des théâtralités » : « un corps anatomique (impudique) devient un corps d'acteur, d'abord « réaliste », puis lyrique, parfois figuratif, parfois abstrait²⁷³ ». Mais plus loin, dans son article, Piemme ajoute : « que faire pour que vous spectateurs soyez un peu moins repus et pétrifiés – fût-ce dans le bonheur des pratiques sublimes, et que nous, comédiens, puissions croire un instant que nous sommes autre chose que des saltimbanques [...] ?²⁷⁴ » Cette seconde proposition laisse voir une possibilité de remise en jeu du social.

Et effectivement, en retrouvant des fragments de texte et des bribes de fable, *Comment ça se passe*, « événement » donné en 1984, semble esquisser une nouvelle donne. Écrit par Francine Landrain, le texte éponyme du spectacle fait retour sur l'aventure collective des premiers temps du Groupov, mais avec une certaine auto-dérision. Entre soirée, à laquelle sont conviés les spectateurs, et spectacle, *Comment ça se passe* propose littéralement une traversée. Promené dans divers lieux, le spectateur-invité assiste à des bribes de théâtre traditionnel, écoute des chansons de Thierry Devillers ou prend un repas... Il partage avec l'acteur le questionnement de celui-ci sur sa place dans la société et, en somme, en tant que public, il figure cette société à laquelle se heurte le corps de l'acteur. En se demandant « comment ça se passe ? », en intégrant la vidéo et la musique, l'artiste, ici, s'ouvre au monde.

Cependant, cet « événement » débouche sur un désaccord au sein du Groupov, Jacques Delcuvelierie voulant « rompre définitivement avec le champ de la représentation²⁷⁵ ». « Le Groupov n'a plus rien avoir avec le monde du théâtre [...] Nombre d'entre nous refusent de se dire clairement : ici et maintenant, en tant qu'acte inaugural, geste créateur, le théâtre est mort », écrit-il aux membres du collectif²⁷⁶. Delcuvelierie propose alors de couper tout lien institutionnel et de s'aventurer dans l'expérience radicale de la singularité dont est porteur le Groupov. Il invite le groupe à retrouver la nécessité fondamentale et à s'exporter ailleurs, en dehors de la Belgique, toujours plus loin. Au contraire,

²⁷³ Rapport d'activité du Groupov, document dactylographié de 1983. [Archives Groupov]

²⁷⁴ Jean-Marie PIEMME, « Le Deuil impossible », *art. cit.*, p. 19..

²⁷⁵ Jacques DELCUVELIERIE, « De la maladie, une arme », *art. cit.*, p. 98.

²⁷⁶ Lettre de Jacques Delcuvelierie au Groupov, du 20 février 1984. [Archives Groupov]

Francine Landrain pense mobiliser la richesse des expériences passées pour réinvestir le spectacle :

Moi, je veux continuer à vouloir transformer le monde, qu'est-ce qui existe de plus excitant ou d'autre tout simplement sinon que ça : voir les choses fluctuer et se transformer au gré des courants, comme les courants d'air et les courants marins, avec la petite déviation du parcours qu'on leur propose [...] ?²⁷⁷

Et tandis que Jacques Delcuvellerie s'investit dans des séminaires et des ateliers « *Hic et Nunc* », Francine Landrain développe l'idée d'une « nouvelle naïveté ». Associée à un « Nouvel Indien », « un être désapproprié qui dit « je » », cette notion, se retrouve au cœur de *The Show must go on*, une comédie musicale dont elle écrit les textes avec Thierry Devillers et qu'elle met en scène sur une musique de Denis Pousseur²⁷⁸. Après le travail sur le comportemental et la déconstruction, apparaissent ici les prémisses d'un rapport au monde plus actif. Non que le social, l'espace-temps du collectif, ait jamais été dénié dans la démarche du Groupov puisqu'à l'origine, par la plongée dans le corps et l'intime, l'acteur visait à retrouver en soi et par soi des éléments sociaux non formatés par les discours dominants. Mais, à partir de *The show must go on*, il ne s'agit plus seulement d'arriver à ressentir le monde au cœur de l'intime. Le dessein se profile, en effet, de trouver une façon non « usée » de se re-lie au collectif. De là, l'élaboration d'un angle de vue, une nouvelle naïveté, qui prolongerait le plus possible, mais cette fois, dans les limites d'un monde (social) concret, la quête de l'inaugural :

ASTRID. –

Je ne suis pas naïve
 Je sais des choses sur le monde
 L'Europe qui meurt peut-être
 La planète dont on a fait le tour une fois pour toutes
 Je n'ai pas le choix
 J'avance
 Je veux survivre
 Pas mourir dans les cendres

²⁷⁷ Lettre de Francine Landrain au Groupov, du 24 février 1984. [Archives Groupov]

²⁷⁸ Création au Musée d'Art Moderne, à Liège, en novembre 1985.

Je suis un nouvel indien
 Je découvre sur les décombres
 Je pars voir le monde tel qu'il est
 Je veux voir comment ce sera dans trente ans
 On peut penser que le genre humain veut mourir
 C'est possible
 On peut aussi penser que non
 Que l'espèce humaine est plus joueuse que ça

ROBERT. –

Quelque chose comme se créer de nouveaux jeux
 Des nouvelles règles
 Des nouveaux outils
 Des pistes insoupçonnées
 Ce qui est difficile c'est de choisir ce qu'il faut abandonner.²⁷⁹

Tentative pour faire advenir un moment positif, le spectacle incorpore le caractère pluridisciplinaire du Groupov et mélange résolument les genres. La musique de Denis Pousseur, les textes de Francine Landrain, mais aussi les évocations de Brecht et de Tchékhov, la danse, les chansons de Thierry Devillers, l'invention langagière, tout cela participe d'une recherche de formes pour construire une relation – aux acteurs, au spectacle, au monde – la plus « inouïe » possible (« mise en évidence de noyaux de singularité, irréductibles à des modèles généraux²⁸⁰ »). Sans utopie et sans idéalisme et, cependant, sans l'illusion de la page blanche (« Je ne suis pas naïve »).

Parallèlement, François Sikivie réinvestit également la représentation sur le mode du comique. Il écrit pour la radio (l'émission *Radio-Titanic* de Delcuvellerie) un feuilleton, *La Cité radieuse* qu'il adaptera pour la scène²⁸¹. Cette série de sketches stigmatise, chez de « petites gens », la bêtise et la médiocrité où s'enracine un redoutable fascisme ordinaire.

Si certains membres du Groupov s'émancipent ainsi de celui qui est désigné comme « le père », le groupe, sans éclater, poursuit à la fois les ateliers expérimentaux et les créations. Jacques Delcuvellerie intensifie

²⁷⁹ *The Show must go on. Ouvrage dramatico-lyrique en 16 tableaux*, extrait publié dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, décembre/janvier 1987, n° 27, p. 17.

²⁸⁰ Présentation du spectacle, dans *Alternatives Théâtrales*, n° 27, *op. cit.*, p. 16.

²⁸¹ Créé à Stavelot en juillet 1984.

son engagement au Conservatoire de Liège où, chargé de cours depuis 1977 (avec une interruption entre 1986 et 1989), il tente, à l'instigation de René Hainaux, de consolider un cours supérieur et de mettre en place une pédagogie par projets. *The Show must go on* est adapté pour la télévision et part en tournée. Les signes de reconnaissance officielle ainsi se multiplient.

Mais en 1987, *Konięc* (*genre théâtre*) semble annoncer une fin. *Konięc*, mot qui apparaît à la fin des films polonais, s'empare entre autres, de *La Mouette*. La pièce de Tchekhov, on le sait, confronte une actrice et un auteur de théâtre « grand style » à un jeune auteur en rupture radicale avec les formes dominantes de l'époque et à une jeune actrice qui n'arrive pas à percer. Pour Delcuvellerie, *La Mouette* pose le problème de l'héritage, des formes nouvelles et de la tradition, sans y sacrifier les questions de subjectivité (l'amour). *Konięc* en reprend différentes scènes auxquelles le spectacle mêle des bribes de *commedia dell'arte*, « le seul genre en Occident dont les acteurs soient presque totalement les créateurs²⁸² ».

Konięc ne provoque ni rupture ni fin, mais donne les signes d'un changement de cap et amorce, pour le groupe, un repositionnement. Peut-être, les marques de légitimité qui lui sont accordées font-elles oublier le désir de tourner le dos au monde du théâtre ? *Konięc* est présenté à Bruxelles (au Varia) et à Anvers. Le spectacle fait l'objet d'une captation pour la RTBF réalisée par Michel Jakar. Jacques Delcuvellerie réalise ensuite la mise en scène de pièces de Heiner Müller²⁸³ présentée à Ans Palace puis aux Halles de Schaerbeek, à Bruxelles. Francine Landrain est invitée à La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon... Revendiquée à l'origine du Groupov, la marginalité dans l'institution théâtrale paraît compromise avec ces signes d'un retour vers l'orthodoxie fondée sur le primat de l'œuvre.

De fait, en 1989, Francine Landrain écrit *LULU/LOVE/LIFE*²⁸⁴ en résidence d'auteur à la chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. La première partie de cette pièce nous fait assister à la révolte de Lulu, avatar de l'héroïne de Wedekind et écho lointain de Louise Brooks, qui l'incarna au cinéma. Vouée de force au commerce du sexe, Lulu cherche comment échapper à son aliénation (« Il n'y a rien d'autre. Aucun

²⁸² Dans le Programme du spectacle.

²⁸³ *Rivage à l'abandon* ; *Matériau Médée* ; *Paysages avec Argonautes* en 1988.

²⁸⁴ *LULU/LOVE/LIFE* est créée en février 1991 à l'Atelier Sainte-Anne, à Bruxelles.

bonheur du cœur. Rien que cet argent à bouffer et des filles à vendre aux porcs²⁸⁵. ») Or, l'univers mondialisé et médiatique dans lequel elle évolue, semble absorber d'avance toute forme d'opposition. On retrouve ici le monde comme immense étouffoir, vision déjà actualisée dans le premier théâtre de Piemme et dans certaines pièces de Louvet. Comment, dans ces conditions, le « Je » peut-il être posé ? La culture – par le biais des livres – et le meurtre de l'opresseur, Il Dottore, une figure du Père, inaugurent, pour Lulu, un premier moment de liberté.

Lulu s'avance alors dans le monde. Mais « comment être au monde ? » semble-t-elle demander, alors qu'elle se heurte sans fin aux figures paternelles (Dieu et son propre père), aux autres (un repas « biblique » consacre, pour un court moment, la communauté humaine), à l'état de la société (« [...] vous tous... working class heroes... [...] qui prenez sur la gueule les coups les plus bas du crédit mondial... l'angoisse au ventre d'être jeté... du cocon... de la ronde des objets pour tout oublier²⁸⁶ »). Par sa forme elliptique et le style syncopé, par l'accumulation à l'œuvre dans les répliques et par l'omniprésence de motifs liés à l'animalité (la nourriture, le sexe pulsionnel) tandis que les cerveaux restent sous contrôle médiatique, le texte livre l'image d'un monde pervers et décadent. Enfermé dans une temporalité close (tous les personnages sont plongés dans une attente interrompue seulement par quelques violences), ce monde épuisé ne débouche plus sur rien. Déclinant de la sorte l'archaïque question du mal, Francine Landrain n'étonne pas lorsqu'elle compose une scène d'apocalypse. Une version aux couleurs de la pièce, entre humour et science-fiction où, amenée par les versets de la Bible que récite imperturbablement Le Père, la dévastation totale est accomplie par Smiling Baby, un mutant qui veille, depuis le début, sur Lulu. Après quoi, « la scène est vide. Chants d'oiseaux²⁸⁷ ».

C'est donc bien d'un rétablissement qu'il est question, celui d'une pureté naturelle, préexistante à la société qui l'a avilie. En creux, se lisent la persistance de cadres de perception unitaires, ceux des points de vue centraux et unificateurs, postulant une origine « pure » et un devenir en progrès. Comme si, cherchant à dégager son personnage de l'emprise et de la tutelle exercées par les figures du Père, l'auteur ne pouvait se détacher d'un ordre symbolique autoritaire. Comme si cette

²⁸⁵ Francine LANDRAIN, *LULU/LOVE/LIFE*, Paris, Éditions Théâtrales, 1991, p. 24.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 40.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 47.

structure, même vide, mais profondément incorporée, n'en continuait pas moins à informer la saisie du monde, de l'homme et de la société, autant dire, la pensée politique. Ainsi le vide auquel se heurte Lulu se révèle identique, même après l'apocalypse. Comment se positionner dans le monde, abstraction faite de toute socialité (dévastée) et de toute autorité aliénante (éliminée) ? Au long de la pièce, la critique de Francine Landrain s'est exercée de manière radicale, mais, contre toute attente, elle a laissé intactes les questions. Celles-ci tournent autour d'un cadre vide, d'un espace mental que l'on ne trouverait pas à combler. En l'absence du monde social, dont l'Apocalypse a « purifié » la scène, Lulu est ramenée vers la sphère intime et envisage l'amour comme possible transcendance.

Travailler dans la vérité

Alors que *LULU/LOVE/LIFE*, revenant au texte, au personnage et à la fable, recompose un certain point de vue sur le monde, Jacques Delcuvelierie écrit à Francine Landrain une lettre sous-titrée « *Cinq conditions pour travailler dans la Vérité* ». Écho appuyé au texte de Brecht, *Cinq difficultés pour écrire la vérité*, la *Lettre* de Delcuvelierie est échelonnée sur une année entière (du 28/12/1988 au 28/12/1989). Par rapport au texte de Brecht, écrit en 1935 et adossé à la lutte contre le fascisme, le passage d'un contexte à un autre – de la montée de Hitler en Allemagne à l'époque de la Chute du Mur de Berlin – donne au concept de « vérité », une connotation différente. De « *écrire la vérité* » à « *travailler dans la vérité* », quelque chose s'est perdu dont cette *Lettre* donne la mesure, non sans tenter une forme de réhabilitation.

Ce texte accompagne un moment de réorientation du Groupov. Delcuvelierie jette un regard rétrospectif sur les huit années de travail du groupe et, les mesurant à l'aune de la « vérité », n'en retient que les premiers mois. Son discours exprime nettement la crainte de la récupération, le refus de l'assimilation dont les marques, déjà présentes à propos de *Konič* (Ève du meilleur acteur et presse élogieuse), réduisent la portée du projet originel. Ce projet, s'il peut prendre diverses formes et divers contenus, se fonde essentiellement sur la nécessité. Celle-ci seule importe et, pour la décrire, Delcuvelierie recourt à un vocabulaire empreint de religiosité. Sous sa plume, s'ancrer dans la « vérité » signifie faire l'expérience de « l'absolu » et se sentir ainsi « juste », « justifié » :

« Le Groupov, écrit-il, doit être un raccourci. Vers Dieu, ou ce que nous saurons peut-être un jour ou jamais nommer mieux²⁸⁸. »

À partir du constat que, finalement, l'apocalypse (ce climat de fin imminente qui traverse les premières années du Groupov) n'aura peut-être pas lieu si tôt, Delcuvelierie tente d'énoncer « cinq conditions pour travailler dans la vérité ». Des certitudes idéologiques sur lesquelles se greffait le projet brechtien, il ne garde qu'une orientation méthodologique, mais il la place sous un même sceau d'absolu. La première condition avancée touche à la fidélité à l'égard de l'héritage. Reconnaître la dette, c'est repartir des questions et des problématiques assumées par les « fondateurs », ceux dont on peut considérer qu'ils ont posé un geste créateur inaugural. Cela signifie surtout s'arrimer à leur exigence, étant entendu qu'ils n'œuvrent pas *ex nihilo*. Une exigence qui ne cèderait rien à la machine du spectacle « culinaire », qui pille allègrement l'héritage pour produire un divertissement éblouissant mais un art très moyen :

Le centrisme nauséux social-démocrate de l'art participe du confort (renforcement, confortation, bétonnage) idéologique sécuritaire du moment. L'Europe capitaliste tente par tous les moyens de survivre, et le désir qui commande toutes les instances politiques, syndicales, intellectuelles, se résume à un seul vœu : « Faites que ça dure ».

Le manque d'outils de représentation du monde à l'origine de la démarche du collectif paraît ici s'inverser dans une description très critique de l'état d'une société où le néolibéralisme sort ses effets bien en dehors de la zone occidentale. Plaidoyer pour une appréhension mondiale des mécanismes sociopolitiques (l'avancée des intégrismes religieux, par exemple, en lien avec l'exploitation du Tiers-Monde), la *Lettre*, à cet endroit, redélivre une lecture politique :

L'idéologie dominante vend l'image sulpicienne de la démocratie paisible, idéalement implantée chez nous, et à laquelle devraient tendre les peuples du monde entier [...]. Tout cela en douceur, sans révolte, sans insurrection, sans conflits irrationnels, et surtout : sans

²⁸⁸ « À celle qui a écrit *Lulu-Love-Life. (Cinq Conditions pour Travailler dans la Vérité)* », Liège, Éditions du Cirque Divers, (« Papier Journal »), 1991 (Non paginé). Sauf mention contraire, les citations suivantes sont extraites de cette édition.

que personne n'y perde rien. Cette vision idyllique du progrès ne convient évidemment qu'à ceux qui bouffent du pain blanc tous les jours.

Dans un même mouvement, cette saisie politique embrasse le champ artistique, où une telle doxa universaliste donne lieu, selon Delcuvelierie, à une régression des formes artistiques et à leur réitération. Aussi le metteur en scène condamne-t-il la création la plus contemporaine pour complicité et compromission avec « l'Impérialisme Centriste Sécuritaire ».

Cependant, éminemment critique et organisé selon un point de vue très affirmé, cet état des lieux ne fournit pas encore de données pour déterminer un trajet social et artistique, dans le sens revendiqué de la « vérité ». Depuis les premiers temps où il s'agissait d'explorer les restes, une certaine déréliction presque résignée semble avoir cédé la place à une révolte qui doit encore forger son projet. Surtout, Delcuvelierie réfute désormais la prétendue impuissance de la production artistique. Contre cette inefficience, qui mène à la réitération et à l'autotélisme, il réaffirme la dette nécessaire, en particulier, à l'égard des fondateurs. Manière de remettre en jeu l'historicisation et de ramener la prise en considération des conditions historiques – économiques ou sociales – dans le champ de la réflexion.

Pour le Groupov, il convient désormais de « rendre compte », de redélivrer des représentations du monde et, en ce sens, ce que Delcuvelierie nomme la « morale du tragique » vient se substituer à ce qui, hier, était encore une politique des restes. Cependant, le statut de la « vérité » demeure, au fil de la *Lettre*, relativement ambigu, oscillant en permanence entre un horizon stable et une méthodologie. Car montrer « comment sont vraiment les choses » n'est jamais, en fin de compte, que les montrer selon un certain point de vue, tenu pour vrai. Or, à moins d'être dogmatique, il est difficile de ne pas considérer que plusieurs points de vue peuvent être tenus pour vrais. En guise d'issue à cette contradiction profonde, Delcuvelierie explore le motif de la transgression.

Si toute transgression porte sur un interdit, elle se cristallise ici sur la conjugaison du « cul » et de la « mort ». À l'enseigne de Bataille et de Sade, Delcuvelierie donne à lire une association d'Éros et de Thanatos placée sous le signe du « mal ». Il récuse ainsi les théories de Wilhelm Reich et son « rêve de « santé » sexuelle », en vogue dans les années

1970, pour privilégier le schème de l'être condamné et victime. Citant Bataille et évoquant Sade, il en induit : « Il ne me paraît évidemment pas que l'artiste doive désirer la mort, le Mal, etc. C'est son état d'y être ouvert, davantage que les autres et capable d'en rendre compte. » Aussi, constitutifs de la vérité de la transgression, ces postulats doivent-ils se retrouver au fondement du geste artistique : « Autrement dit, et très platement : insignifiance des œuvres hors cette convulsion, anathème sur ceux qui font recette du cul une fois « nettoyé » de la mort. » Ils s'actualiseront et se prolongeront dans le spectacle *Trash*.

C'est par un tel biais que le Groupov réintroduit la part subjective et individuelle, part manquante du modèle brechtien, voire de l'eschatologie marxiste. Or, ce traitement de la transgression paraît relativement clos sur lui-même. Les prérequis enferment, en effet, cette approche dans un cadre structurant présenté comme un absolu (victime-saint ; érotisme-mal ; désir-mort...). Ces structures informantes, dont Delcuverrie soutient qu'à les contester, on fait l'œuvre du « mensonge capitaliste », sont pourtant le fait d'une pensée marquée par la vision judéo-chrétienne. Et si elles ont pu s'imposer comme des évidences, elles n'en restent pas moins susceptibles d'une mise en question. Faire surgir leur arbitraire, l'histoire de leur constitution et de leur domination, reviendrait à rendre ces principes de perception – ces croyances, en somme – eux-mêmes passibles d'un travail transgressif. Mais, paradoxalement, c'est davantage un cadre unitaire, stable et permanent, qui se donne à reconnaître sous la plume de Delcuverrie.

Entre transgression et transcendance

Au terme des années 1980, le sentiment d'urgence s'avère, moins lié qu'auparavant à l'imminence de la guerre ou de l'apocalypse et la « Grande Promesse » paraît fort affaiblie pour encore en être le moteur :

On peut sacrifier sa vie à l'avènement d'un communisme qu'on ne verra pas [...]. Mais, si non seulement le communisme mais même un véritable socialisme, tout simplement, recule les échéances de plusieurs siècles, ça ne change pas rien... Sacrifier sa vie pour ceux de la 600^e génération après soi, c'est nettement moins convaincant.

Or, si le sentiment d'urgence est « consubstantiel à tout accouchement significatif », il faut tenter de lui trouver un fondement qui ne soit pas strictement subjectif. Delcuvellerie le relie à la quête de l'inouï. Redéfinie de la sorte, la recherche va susciter un cadre d'expérience – dirigé vers l'extrême, l'impossible et l'obscur – qui se déterminera en fonction des projets en cours. L'analyse s'oriente ainsi vers une théorie de l'expérience et de ses conditions. Mais Delcuvellerie butte encore sur une aporie : « que faire, écrit-il, depuis que nous avons l'expérience de l'expérience ? ». La vouloir, la rechercher, la provoquer et devenir chaque fois différents :

Notre art est celui de ceux qui n'ont que leur corps pour y manifester l'Esprit. Nul autre instrument. Le corps et ses glandes, mais aussi la mémoire du corps, l'histoire dans le corps à extraire ou, plutôt, à manifester. Je n'appellerai pas expérience ce qui ne touche pas à cela, ce qui ne l'affecte pas profondément dans le défi comme dans le processus, chaque fois.

En écho à Grotowski, Delcuvellerie compare alors l'acteur et le saint. Il parle d'« appel » et de « vocation », de « combat avec l'ange » : « La violence de l'exigence, écrit-il, a porté certains artistes si loin que leur humanité en a été affectée ». Les saints deviennent des icônes, de même que certains artistes. Mais le saint reste au service de Dieu et « d'une interprétation donnée du monde », tandis que l'artiste expérimente le monde à travers des formes sans cesse recrées. L'artiste perturbe et ébranle l'ordre, « le sens présent du monde ». Quant à l'acteur, à distance dans un rôle, il est toujours, peu ou prou, objet de scandale.

Outre les difficultés institutionnelles, le manque de subsides et de reconnaissance, l'entreprise expérimentale du Groupov se heurte aussi à la raréfaction du public apte à l'accueillir. Dès lors, il ne reste plus qu'à s'adresser à un petit nombre, tout en se situant « ailleurs », toujours et résolument à contre-courant. Cette attitude « est un signe pour d'autres, et nous avons cette responsabilité de l'affirmer ou de le désertier ». De l'œuvre et de la vie que, tout uniment, Delcuvellerie choisit d'appeler « la pratique », « nous sommes, écrit-il, responsables, elle témoigne ».

Expérimenter signifie *ipso facto* excéder les cadres mentaux établis, enfreindre la norme, dans un dépassement permanent qui ne soit plus, à

strictement parler, une synthèse des contradictions. L'expérimentation ne se définit que par une action de déstabilisation de ce qui est institué. Et, qu'il soit encore marqué, ici ou là, par la nostalgie des structures stables et permanentes, n'empêche pas le schème de l'expérimental de dessiner, en lien avec l'impératif de rendre compte et de témoigner, la voie d'un nouveau paradigme de théâtre politique.

Mais, en retrait encore de ce nouveau cheminement, la *Lettre* balance en permanence entre un mouvement de transgression et un mouvement de transcendance. Tandis que la tentative expérimentale organise une méthodologie de la transgression, l'ambiguïté se lit dans l'aspiration à l'unité, proche ici de l'expression d'un désir de transcendance. Si transgresser consiste à passer outre la norme sociale, l'aspiration à la transcendance traduit, quant à elle, un mouvement qui englobe le sujet et n'émane pas seulement de lui. La transcendance est générée par un besoin d'intensité et de fascination. Dans les cadres conceptuels communs, elle dénie que l'homme soit à lui-même sa seule fin, son seul horizon. Elle convoque la part obscure, ce qui échappe à l'être humain et qui lui fait pressentir un ailleurs difficile d'accès, si ce n'est par la voie de la souffrance ou du sacrifice. Soit par une forme de grandeur et d'exception qui implique ici la négation de soi.

L'oscillation qui traverse toute la *Lettre* désigne finalement un manque du côté de la dynamique, de ce qui « fait aller ». Elle est l'empreinte de l'horizon utopique disparu. De cet espace vide, faisons l'hypothèse qu'il définit, pour le théâtre, un terrain de recherche peu fréquenté, entre l'approche matérialiste et sociologique de l'homme et du monde, et l'aspiration à un dépassement (transgression ou transcendance). Cette aspiration dont le Groupov va explorer diverses actualisations historiques et artistiques, dans trois spectacles, *L'Annonce faite à Marie* de Claudel, *Trash* de Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie, et *La Mère* de Brecht.

La question de la Vérité

L'idée de la « fin des idéologies » étant tombée dans le sens commun sous les formes les plus superficielles, le Groupov, à contrecourant, décide d'affronter la question de la Vérité. Pour Jacques Delcuvellerie, celle-ci est liée à une interrogation sur le sens de la souffrance humaine :

La vie humaine est perçue avant tout comme une souffrance par la plupart des êtres, dans tous les âges de l'humanité. Pas exclusivement certes, mais d'abord elle est peine, d'abord elle est souffrance (en tous cas c'est comme ça dès l'exclusion du jardin d'Éden dans notre civilisation). Elle est perçue également comme cela dans le bouddhisme, par exemple.²⁸⁹

En montant, en 1991, *L'Annonce faite à Marie*²⁹⁰, premier volet d'un « Triptyque Vérité », Delcuvellerie envisage la tentative de réponse apportée par Claudel. Châtiment pour le péché originel, la souffrance est, en outre ici, une occasion de salut et, parce qu'elle lie l'être au sacrifice du Christ, devient une participation à la rédemption de l'humanité. Ainsi, la réponse chrétienne, valable pour l'individu comme pour l'histoire collective, confère à la souffrance humaine un sens qui inverse la perspective tragique. Dans sa lecture du texte, Delcuvellerie cherche à souligner que cette vision du monde totalisante, « intégriste/intégrale », relie tout événement, individuel ou collectif, à un ailleurs (Dieu) qui le dépasse et lui donne un sens.

Et c'est aussi la relation de l'homme à ce qui le dépasse – ou peut le dépasser – que sonde *Trash*. Mais cette fois, la relation est biaisée par la remise en jeu de l'instinct archaïque. En gestation depuis 1989, le projet de *Trash (a lonely prayer)*²⁹¹ est esquissé dans la *Lettre à celle qui écrit LULU/LOVE/LIFE* et désigné par la formule « *Le cul parlé des femmes dans la rédemption simulée d'Andréas Baader* ». En mêlant la parole pornographique déclinée au féminin et « la mythologie suicidaire et rédemptrice du terrorisme politique », le Groupov entend se maintenir dans la transgression. Selon Delcuvellerie :

[...] il restait au fond de la poubelle des « restes », quelque chose que la société centriste n'arrive pas à ingérer, ni même à mesurer, ni même à simplement admettre comme un fait. Et dans ce « quelque chose » de résiduaire et d'irrécupérable, donc de sale, d'obscène,

²⁸⁹ Jacques DELCUVELLERIE, « La Question de la question de la Vérité », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, avril 2001, n° 67-68, p. 99.

²⁹⁰ Création en février 1991, au Théâtre de la Place, à Liège, dans une mise en scène de Jacques Delcuvellerie.

²⁹¹ Créé en mai 1992, à l'Atelier Sainte-Anne, à Bruxelles, dans une mise en scène de Jacques Delcuvellerie.

de dangereux, il y avait d'abord la parole du cul et le sentiment tragique.²⁹²

Alors que la production pornographique a déjà tout montré, la parole du sexe déclinée au féminin semblait, quant à elle, largement interdite et comme tabou. Dévidée dans *Trash* à l'emblème de Bataille et de Sade, sous la forme d'abord de logorrhées proférées par des « historiennes », cette parole recompose, sur un mode fantasmatique, quelques grandes transgressions sexuelles.

Faisant suite à ces logorrhées, un récit évoque une expédition de troupes de l'ONU et autres « experts » en Afrique. La narration des transgressions sexuelles pose ici la perversion comme une forme d'absolu, en écho à une Afrique dévastée par le sida et la guerre. Par ailleurs, des éléments plus « hétérogènes », puisés dans les statistiques ou les discours scientifiques font irruption dans le texte. Livrés comme des vérités (« À ce moment, en deux siècles, les pays capitalistes s'étaient rendus responsables de la mort de plus d'individus qu'aucun système ayant jamais existé dans l'histoire de la planète²⁹³ »), amalgamés et privés de statut précis dans la profération, ces fragments informatifs créent une représentation du social paradoxalement assez proche de celle donnée par les médias. Et si l'incrustation de tels documents n'est pas sans lien avec le théâtre d'intervention, la pièce prend également quelques éléments à la science-fiction, un genre friand d'apocalypses.

Marie-France Collard a rejoint le Groupov pour ce projet. Elle prend finalement en charge l'écriture lorsqu'il devient évident que les actrices engagées dans le travail ne pourront tout assumer. Le commentaire qu'elle livre sur la genèse du texte témoigne de l'influence de la lecture psychanalytique, mais dessine surtout une ligne de frontière ténue entre mystique et politique :

Face au réveil de tant de haines, aux incertitudes engendrées jusqu'à la plus profonde intimité de chacun ; quand l'angoisse de la mort n'est plus renvoyée ni à Dieu ni à une société politiquement défendable ; quand il n'y a plus d'idéal où placer son « amour de

²⁹² Jacques DELCUVELLERIE, « Matériaux pour *Trash* », dans Marie-France COLLARD et Jacques DELCUVELLERIE, *Trash (a lonely prayer)*, Liège-Bruxelles, Groupov ; Villeneuve-d'Asq, La Rose des Vents, novembre 1993, « Cahiers Groupov ; 1 », p. 50.

²⁹³ Marie-France COLLARD et Jacques DELCUVELLERIE, *Trash*, op. cit., p. 27.

la vie » – son instinct de conservation aussi bien que la possibilité de donner un sens à sa mort – et que le collectif nous reporte pernicieusement à cet instinct d'autodestruction qui se manifeste de manière ostentatoire (péril nucléaire, bébés éprouvettes et autres « manœuvres » biogénétiques, désastre écologique, « génocides économiques » dans les pays du Tiers-Monde), il me semblait, quant à moi, urgent et obligatoire d'affronter en soi ce « fond inconnaissable » : cette limite où s'exprime, dans une opposition non productive, le conflit entre l'instinct de vie et le désir de mourir.

Et, pour essayer d'en faire advenir quelques fragments, il me paraissait adéquat de se placer sur le territoire de l'abject, de l'épreuve laïque de l'abjection [...].

L'abject – le déchet, la souillure, le cadavre, la pourriture – indique en permanence ce que nous avons à écarter pour vivre, ce sur quoi se fonde l'interdit religieux, ce par quoi se forge la culture. Et sans doute parce que je suis une femme, en ai-je recherché l'expression culminante : l'abjection de soi, celle qui fait trouver au sujet l'impossible en lui-même ; celle qui, pour la chrétienté mystique, était « la preuve de l'humilité devant Dieu ». ²⁹⁴

Le traitement du terrorisme, rapporté ici à la vérité comme exigence et dépassement, fait surgir une nouvelle ambiguïté à l'égard du politique. Car même si, pour Delcuvellerie, le terrorisme constitue un « interdit contemporain majeur », il n'en reste pas moins sans effet réel :

Et où prendre plus opportunément le matériau de base du sentiment tragique que dans ces manifestations cruelles et dérisoires de l'impuissance terroriste à renouer avec la science et le rêve d'un monde déchiffrable et transformable selon le plan de Dieu : l'Histoire. ²⁹⁵

L'espace du vide se recompose donc en creux du sens sur lequel achopper sans fin. La pièce d'ailleurs se referme sur une lettre d'amour adressée à un mort. Ce poème désespéré est aussitôt suivi d'une prière

²⁹⁴ Marie-France COLLARD, « Paris. Place de Clichy. Septembre 1990. », dans l'édition de *Trash*, *op. cit.*, p. 44.

²⁹⁵ Jacques DELCUVELLERIE, « Matériaux pour *Trash* », dans l'édition de *Trash*, *op. cit.*, p. 50.

« légèrement blasphématoire », signe que l'indécision reste prégnante à l'endroit de la transcendance.

Mais avec *Trash*, le Groupov fait du théâtre même une transgression en portant cette parole « interdite » frontalement, face au public. Le texte, en effet, ne comporte aucun dialogue, il constitue une sorte de polyphonie où se lit le souvenir des chœurs parlés et de l'agit-prop. Quant à la mise en scène, elle radicalisa la rupture avec les formes attendues en adoptant la frontalité, l'adresse directe au public ou le « servant de scène ». Plus encore, l'élaboration du projet, relatée dans l'édition de la pièce, a appelé une méthode de travail très spécifique. Volontairement recluses dans un lieu isolé, les actrices se sont soumises à la règle du silence cependant qu'elles se « gavaient » de documents pornographiques. L'exercice de cette parole obscène et extrême s'est donc élaboré dans un huis-clos, sous le regard du metteur en scène, de l'auteur et d'un « servant ». Il s'est ensuite prolongé dans une boîte close évoquant un peep-show, en contact distancié avec le metteur en scène. La retraite en Ardenne et « La Boîte », ne sont pas, écrit Delcuvelerie :

[...] des recherches, des expérimentations gratuites ou malsaines, mais sont nées de la nécessité d'introduire d'emblée dans les procédés de travail la forme même de *Trash*. Bien qu'il y ait ensemble sur le plateau cinq actrices, un acteur et un servant de scène, tout ce monde-là allait être solidaire, chacun dans son couloir, chacun en étroite correspondance sensible avec les autres, mais sans jamais regarder les autres, sans jamais jouer avec les autres. Tout le monde était ensemble et tout le monde était seul. Et ce fait, qui était dans la forme finale, se devait d'être au travail dans le processus.²⁹⁶

Ainsi l'écriture de *Trash* s'avère en grande partie indissociable du travail théâtral et le spectacle se place également en transgression des normes de l'institution théâtrale. Cependant, si, *a priori*, l'apparente libération du fantasme et le discours déniait toutes les règles morales ou sociales relève de la subversion, *Trash* reste marqué du sceau de la souffrance et du « mal » qui, on l'a vu, est présenté comme un absolu indépassable. Le souci d'historiciser, de « prendre un point de vue sur le point de vue », selon l'expression de Bourdieu, reste aléatoire dans

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 64.

la démarche du Groupov. Alors même que les religions sont récusées en raison du refus de « toute idéalisation consolatrice²⁹⁷ », les structures profondes d'une métaphysique du mal restent ici largement actives. L'extrême est irrémédiablement du côté de la souffrance et de la mort, faisant du corps un objet souffrant et, le plus souvent, ordurier. Une jouissance non liée au mal, une vision du corps non entachée de souffrance, un érotisme non mortifère, sont *a priori* irrecevables et le discours d'escorte de *Trash* les relègue invariablement dans l'ordre du néo-capitalisme mercantile et médiatique, celui de la réification et de la perte de sens. Nulle parcelle de vérité ne peut survenir en dehors d'une appréhension tragique de l'homme et du monde.

Au final, l'espace du politique esquissé en texte paraît sans cesse biffé sous l'emprise de cette « morale du tragique ». Si la fin est déjà prévue, si tout est déjà refermé, aucun espace de liberté ne se crée pour instaurer le politique. Le sentiment tragique constitue donc une limite à l'inaugural. Il accrédite, en effet, l'idée que Hannah Arendt pose au fondement du sentiment de catastrophe dans un monde moral confronté à la perte des critères, à savoir

[...] que les hommes ne seraient pas du tout en mesure de juger les choses par eux-mêmes, que leur faculté de juger serait insuffisante pour poser un jugement originel et qu'on ne saurait attendre d'elle rien de plus que l'application correcte de règles connues et la mise en œuvre adéquate de critères préétablis.²⁹⁸

Sans doute, l'effacement de la société théorique et prédéfinie liée à l'utopie génère-t-elle, dans les créations du Groupov, le sentiment tragique.

Repartir de Brecht

Pour travailler dans la vérité, Jacques Delcuvellerie préconise, dans la *Lettre à celle qui écrit LULU/LOVE/LIFE*, d'opérer un « suspens civilisateur ». Il invite à suspendre le bon sens et les idées reçues, pour faire un détour par la démonstration scientifique. Cette démarche renvoie

²⁹⁷ Jacques DELCUVELLERIE, « Le Chœur des prières solitaires », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, avril 2001, n° 67-68, p. 106.

²⁹⁸ Hannah ARENDT, *Qu'est ce que la politique ?*, 1995, p. 56.

à l'approche sociologique dont la rupture avec le sens commun constitue un des premiers fondements. Mais elle fait aussi écho à Brecht dont on sait, par ailleurs, la dette à l'égard de la sociologie. Aussi est-ce en fonction de l'héritage brechtien qu'il convient d'envisager la mise en scène de *La Mère*, dernière partie du « Triptyque Vérité ». Avec Brecht, l'espace laissé vide se comble d'un projet autrement plus positif, « un projet-monde » comme le déclare d'emblée Delcuvelierie : « Brecht n'a jamais douté du socialisme comme seul avenir possible de l'humanité²⁹⁹. » Pour autant, le travail sur *La Mère*³⁰⁰ ne résout pas la question de la vérité. Il l'éclaire cependant sous un autre jour.

De même qu'avec Claudel, l'empathie préside à cette création et l'enjeu consiste à livrer le texte comme héritage. Pas question, dès lors, d'adapter Brecht, de le façonner pour qu'il signifie davantage dans notre présent. L'option rigoureuse de départ est maintenue dans la volonté d'interroger la question de la vérité. Partant, il s'agit de situer Brecht en relation avec cette question. Cela implique de considérer, dans le même mouvement, l'auteur, sa pièce et ses écrits théoriques, son travail de mise en scène, sa vision politique et son positionnement. Le Groupov n'élude donc pas le fait que Brecht s'adosse à une foi révolutionnaire. Il porte cela sur scène, sans occulter les contradictions qui naissent sous la plume du dramaturge allemand.

Préparée par un travail sur des auteurs « para-épiques » comme Dorst ou Weiss, la mise en scène de *La Mère* fait l'objet d'une grande recherche préliminaire à l'aide de lectures, d'enquêtes au centre d'archives brechtiennes à Berlin, d'analyses de la mise en scène de Brecht sur les documents iconographiques disponibles. Delcuvelierie formule, avec ce projet, le dessein de briser les clichés et le style qui se sont institués en héritage du brechtisme. Le projet s'écarte donc résolument d'une copie de la mise en scène du Berliner Ensemble. Si l'enjeu consiste à repartir des questions suscitées par Brecht et à les adresser à son œuvre, pour être en mesure de dépasser le modèle brechtien, encore faut-il donner à ces questions la consistance perdue au fil du temps et des récupérations. C'est, à cet égard, le travail du gestus et du parler qui cristallisent la recherche.

²⁹⁹ Jacques DELCUVELLIERIE, « Brecht, ou la raison du plus faible », dans *Études Marxistes*, novembre 1996, n° 34, p. 42.

³⁰⁰ Créé à Liège, au Théâtre de la Place dans une mise en scène de Jacques Delcuvelierie, en avril 1995.

Brecht transmet un théâtre politique historiquement situé, et c'est seulement à le poser comme tel qu'il sera possible de l'interroger et de le rendre dynamique pour une recherche plus contemporaine. Mais si le progrès ne peut plus occuper l'espace de la vérité, le Groupov adopte un autre postulat brechtien dont il va féconder sa démarche ultérieure. Avec l'idée qu'« il ne s'agit pas de montrer des choses vraies, mais de montrer comment sont vraiment les choses », le Groupov prolonge sa quête de la vérité. Mais, au vu de l'oscillation qui, sur cette question, parfois rebaptisée « question de la question de la vérité », traverse tout le discours du Groupov, il est permis de se demander si le collectif détrônera totalement la vérité de son statut dogmatique, participant, en ce sens, à l'élaboration d'un autre paradigme de théâtre politique.

Un artiste engagé

D'une manière générale, les années 1990 reviennent vers l'œuvre de Brecht comme emblème du théâtre politique. À l'instar du travail effectué par Delcuvellerie, ce « retour à Brecht », lorsqu'il ne prend ni la forme d'une commémoration ni d'une mode liée à l'anniversaire de la naissance du dramaturge en 1998, s'ancre dans le « projet-monde » brechtien. Là où les années 1950 et 1960 avaient majoritairement disloqué le projet politique et la dimension poétique, là où, plus tard, les créateurs s'inscrivant dans une mouvance politique, s'interrogeaient sur ce qu'il fallait hériter de Brecht, plusieurs artistes de théâtre dans les années 1990 semblent éprouver l'impérieux besoin d'agir sur le monde. Ils relisent alors celui qui reste le plus emblématique de ce double désir politique et artistique, tant il a travaillé avec exigence à y répondre. Ainsi, en 1995, à l'initiative du comédien Michel Van Loo, animateur du Centre Dramatique de Wallonie pour l'Enfance et la Jeunesse, et de la musicienne Lieve Franssen, directrice du Brecht-EislerKoor, est fondé un Collectif Brecht qui se donne pour premier objectif de mieux faire connaître Brecht, dans le souci de résister à la dénaturation de son œuvre et de ses théories. Des ateliers sont organisés à l'intention de publics scolaires et d'amateurs. Ils débouchent sur des rencontres nationales ou des conférences internationales, tandis que plusieurs artistes tentent également de toucher un public qui, habituellement, ne va pas au théâtre, comme les chômeurs ou les ouvriers. C'est dans cette optique que le metteur en scène Lorent Wanson monte *Sainte Jeanne des Abattoirs*.

Diplômé de la section « mise en scène » de l'INSAS, issu de la génération qui émerge à la fin des années 1980, Lorent Wanson oriente très vite son travail vers l'interrogation du rapport entre théâtre et société. S'il souligne cette problématique dans ses premières réalisations, *Faz Héro* ou *Mô, fable expéditive*, il la pose plus clairement encore avec *Musik* de Frank Wedekind, mise en scène par laquelle il accède à la reconnaissance :

Wedekind délivre un constat extrêmement violent sur l'utopie, les compromis que l'on est prêt à accepter pour cette soumission au rêve. Ce qui pousse à se poser les vraies questions sur ce choix de vie. Pourquoi faisons-nous du théâtre ? En ce qui me concerne [...] je ne veux pas me servir du théâtre pour changer le monde, mais pour réinventer des espaces où l'on peut parler, faire résistance à l'amollissement démocratique, sans complaisance. Il faut provoquer. Sinon le théâtre perd de sa nécessité. J'ai l'impression qu'il ne joue plus autant, actuellement, son rôle social.³⁰¹

Ce point de vue atteste un changement par rapport à l'optique de l'art minoritaire érigée en discours dominant dans les années 1980. Comme si le repli sur la norme institutionnelle, celle de la forme et de l'œuvre, était contesté, Wanson se demande comment donner au théâtre une légitimité dans une société en péril ? Ce débat sous-tend toute sa démarche artistique. Le conflit entre un combat politique et militant et une création artistique – souvent adressée à un public homogène et restreint – dont l'impact politique ne va pas de soi, crée une dialectique emblématique des prises de position de Wanson. Elle pousse le metteur en scène à creuser, dans chaque réalisation, la question de l'engagement dans la société. L'exploration des doutes, déceptions et trahisons que génère la double poursuite d'un rêve social et d'un rêve de théâtre, le conduit de l'analyse intime (*Rien*³⁰²) à la fable épique (*Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht) en passant par divers textes de répertoire ou un spectacle sur la sécurité sociale (*CQFD*³⁰³).

³⁰¹ Dans *Le Soir*, du 2/03/ 1994.

³⁰² *Rien*, de et par Lorent WANSON, est créé à l'Atelier Sainte-Anne, en décembre 1993, dans une mise en scène d'Alain Sionneau.

³⁰³ *CQFD, Théâtre d'évocation*, créé en décembre 1995, au Centre Lumen, à Bruxelles.

Ce dernier spectacle, présenté comme un « théâtre chanté d'évocation », retrace, à travers des chants écrits par les comédiens et par Wanson, l'histoire et la situation contemporaine de la sécurité sociale. Bien que « prioritairement chanté » – pour rappeler que le chant fut aussi de tout temps, une forme populaire au service des combats sociaux – *CQFD* renvoie aux chœurs parlés de l'entre-deux-guerres. Comme dans ces chœurs, les acteurs font face au public, sans costume et dans une scénographie dépouillée. Les récits d'histoires singulières (la plainte d'une veuve de mineur silicosé, la colère d'une mère et épouse devant la guerre, les lettres de rupture d'un couple mixte, une Flamande et un Wallon) sont relayés par des chants porteurs d'une dimension plus argumentative (l'arrogance paternaliste d'un patron, la lutte collective pour la solidarité, la joie de l'invention de la « Sécu »...³⁰⁴). Divisé en quatre temps (des luttes, des actifs, des inactifs et des acteurs), *CQFD* prend ainsi en charge une démonstration et un plaidoyer pour la défense de la sécurité sociale dans un contexte de « capitalisme sauvage » et d'atermolements des partis sociaux démocrates.

Commandé par le Centre Socialiste d'Éducation Permanente (CESEP), ce spectacle dessine plus précisément les lignes de force de l'engagement artistique et politique de Wanson qui tend à considérer le théâtre comme « un moyen » et non comme un « aboutissement », sans toutefois dénier les « contraintes de forme artistique³⁰⁵ ». Mais le metteur en scène veut aussi travailler à la mémoire des luttes sociales et politiques, là où s'enracinent les engagements présents comme ceux à susciter. Car, cette mémoire, il en sent dépourvue sa génération qui n'a pas connu la poussée contestataire des années 1960-1970. Désormais, sa recherche d'un fondement et d'une légitimité pour l'artiste engagé va donc se préciser et se conforter. Elle passe par une présence au sein de l'institution la plus dotée en capital symbolique classique, le Théâtre National de Belgique, mais conduit également à une réflexion sur les conditions de production dans l'institution théâtrale. Lorent Wanson participe à la préparation des États Généraux du Jeune Théâtre et, soucieux d'élargir le public, dans la mesure où le théâtre a un rôle social à jouer – il parle d'« outil idéologique³⁰⁶ » –, organise

³⁰⁴ Cf. le dossier du spectacle.

³⁰⁵ Lorent WANSON, dans *La Libre Belgique* de 2/03/1994.

³⁰⁶ *Ibidem*.

une préparation spécifique pour la mise en scène de *Sainte Jeanne des Abattoirs*³⁰⁷ de Brecht.

La pièce se déroule à Chicago, à l'époque de la crise de 1929, et le dramaturge allemand introduit, dans le milieu de la grande boucherie industrielle, une jeune missionnaire de l'Armée du Salut. Comme l'écrit Philippe Ivernel :

Sainte Jeanne illustre ainsi les cheminements de la « bonté ignorante » (selon une formule de l'auteur) appelée à faire ses classes, autrement dit son éducation, dans les abîmes de l'exploitation et de l'oppression sociales. Cette descente dans les ténèbres extérieures, au demeurant, équivaut également pour la jeune idéaliste à une descente dans les profondeurs mal éclairées de la conscience religieuse. Brecht a fait de son héroïne, au départ, une ingénue, comme dans les romans dits d'apprentissage, et même une ingénue passablement ridicule, avec son équipement de l'Armée du Salut. Mais gageons qu'il reconnaît son enfant, et tout ce qu'elle a d'émouvant, dès l'instant où elle décide : « Je veux savoir », plus bref encore : « Je veux voir ». ³⁰⁸

Wanson lit la pièce comme une métaphore du système capitaliste (le bétail figurant les ouvriers) où l'aide humanitaire vient limiter les dégâts afin d'étouffer révolte et engagement. Plus spécifiquement, pour lui, l'intérêt de *Sainte Jeanne* réside dans l'hiatus entre la « foi » et la réalité qui détermine l'expérience.

Pour préparer le spectacle, l'équipe s'installe pendant deux mois dans le Borinage, région de Wallonie autrefois minière et aujourd'hui sinistrée. Les répétitions sont ouvertes et accueillent des jeunes des écoles et associations de la région. Les comédiens distribuent un journal lié à la création du spectacle dans les bureaux de pointage et les « restos du cœur » notamment. Occasion d'échanges et de contacts qui, s'ils nourrissent la création, visent aussi à intéresser une plus large partie de la population au projet. Car, aux yeux du metteur en scène, élargir le public et le diversifier représente une obligation pour un théâtre subventionné,

³⁰⁷ Créée au Théâtre Royal de Mons en mars 1998.

³⁰⁸ Philippe IVERNEL, « « Va jusqu'au fond, c'est là qu'est la leçon » ou « L'homme est bon, le veau est succulent » », in *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, mai 1998, n° 57, p. 88.

un théâtre de service public. Mais l'approche de la population se fait davantage dans l'optique d'une interaction qui doit permettre une avancée de part et d'autre, comme l'explique la comédienne Rosario Marmol Parez : « Les « projets de crise » nous confrontent à une réalité que l'on soupçonne, que l'on oublie [...] l'analphabétisme, la pauvreté, l'incertitude. Nous voulons discuter, et non pas débarquer avec un savoir établi. Ce n'est pas simple³⁰⁹ ».

Selon Wanson, le théâtre doit être « désaliénant » et « libérer une énergie de résistance à la situation sociale et politique inacceptable³¹⁰ ». À cette fin, le metteur en scène postule la validité des structures de perception mobilisées par le modèle brechtien : « la situation sociale et politique a empiré. Donc, tout a empiré mais on ne peut plus dire que le patronat, la haute économie, aliène les trois quarts de la planète : ça fait « ringard » !³¹¹ ». Son spectacle adresse donc le message politique directement au public et propose, sans détour, la leçon façonnée par Brecht.

Très engagé dans la lutte des anciens syndicalistes de l'usine Clabecq traduits en justice, Wanson se présentera également sur la liste électorale créée par le plus médiatisé d'entre eux, Roberto D'Orazio³¹². Cependant, porté par une vision politique qui maintient le prolétariat comme force de « libération » de la société, il retrouve *mutatis mutandis*, la problématique de la légitimité de l'intellectuel engagé qui s'inscrivait déjà au cœur du théâtre de Louvet : « il vient même un moment où on se

³⁰⁹ Dans *Le Soir* du 25/02/1998.

³¹⁰ Lorent WANSON, dans « Y a-t-il un retour du réel au théâtre ? », Table ronde avec Pascal Crochet, Jacques Delcuvellerie, Émile Hesbois, Jean-Marie Piemme, Fabienne Verstraeten, Lorent Wanson, organisée à Bruxelles, à La Bellone, le 21 avril 1999 et animée par Nancy Delhalle, dans *Scènes*, Bruxelles, Maison du Spectacle – la Bellone, juin 1999, n° 2, p. 13.

³¹¹ Lorent WANSON, « Y a-t-il un retour du réel au théâtre ? », Table ronde, *op. cit.*, p. 7.

³¹² En 1996, Les Forges de Clabecq, entreprise sidérurgique située en Brabant wallon, menacent de fermer. Une lutte syndicale s'engage alors, emmenée par plusieurs délégués radicaux dont Roberto D'Orazio. À l'issue du conflit, l'usine est rouverte, mais treize délégués et ex-travailleurs sont inculpés par la justice au motif de leurs agissements durant le conflit social. Au chômage, ils sont aussi exclus du syndicat socialiste (FGTB). L'inculpation des « treize de Clabecq » se fonde sur un article de loi du code pénal belge datant de 1887, reconnaissant comme crime ou délit tout discours ou écrit rendu public, susceptible de provoquer des actes contraires à la loi. Plusieurs artistes – dont Wanson – voyant là une menace pour la liberté d'expression et de création, organisent un « Comité culturel pour ceux de Clabecq » et mettent en place une mobilisation dans les milieux

pose la question : qui suis-je pour faire ce métier-là, qui suis-je pour dire ça aux gens, de quel droit ?³¹³ ».

Le souci du social

Moins influencés par le modèle brechtien, plusieurs créateurs issus de la nouvelle génération témoignent cependant d'un souci de plus en plus large d'ouvrir le théâtre à son environnement social immédiat. De même certains théâtres, dont Océan Nord, Les Tanneurs (ex Atelier Sainte-Anne) ou la Balsamine, commencent à organiser des ateliers destinés aux habitants du quartier où ils sont implantés. Ce positionnement institutionnel, qui semble les rapprocher du théâtre-action, tendrait à augurer d'un décloisonnement porteur de nouveaux enjeux si, à la fin des années 1980, le théâtre-action n'était lui-même traversé par une tension entre création et animation qui questionne son statut, voire son identité. Sans envisager ici le travail et l'évolution du théâtre-action, sur lequel existe, par ailleurs, un important discours d'escorte, relevons cependant quelques traits significatifs pour l'élaboration d'un autre paradigme de théâtre politique.

À l'origine, on s'en souvient, le théâtre-action relaie volontiers l'action des mouvements ouvriers, des associations, des syndicats ou des mutuelles. Mais ceux-ci cessent peu à peu de l'appeler en soutien de leur travail social. Corrélativement l'idée même de militance commence à s'éroder. Privé de liens structurels dans le monde social comme dans le champ politique, le théâtre-action est forcé de se redéfinir :

Notre erreur – elle était liée à notre militantisme – était d'avoir mis entre notre public et nous des intermédiaires – qui nous paraissaient indispensables alors – au lieu, comme nous tentons de le faire maintenant, de créer nous-même notre réseau.³¹⁴

culturels. L'objectif est notamment, de soutenir les anciens délégués lors du procès, de diffuser le plus largement possible une contre-argumentation et de sensibiliser aux risques quant à l'usage de cette loi.

³¹³ Lorent WANSON, « Y a-t-il un retour du réel au théâtre ? », Table ronde, *op. cit.*, p. 13.

³¹⁴ Henri PIROTTE, « Le Théâtre de la Communauté », dans *Théâtre-Action de 1985 à 1995*, éd. du Cerisier, 1996, p. 62.

Au cours des années 1980, le théâtre-action se structure donc progressivement : une circulaire ministérielle organise sa subvention en tenant compte de ses spécificités et lui confère une place distincte du théâtre traditionnel. Un Centre voit le jour en 1984 et la même année est lancé un premier Festival qui accueille des compagnies étrangères. Enfin, en 1985, la création d'une maison d'édition, Les Éditions du Cerisier, marque une préoccupation pour l'œuvre écrite, sinon pour la pérennité. Plusieurs animateurs – dont très tôt, Émile Hesbois et Luc Dumont – publient d'ailleurs en leur nom propre, tandis que les conventions signées avec les pouvoirs publics, reconnaissent au théâtre-action, un pourcentage de « création pure ».

Mais une certaine hiérarchisation se maintient malgré tout entre le théâtre-action et le théâtre dit « artistique ». C'est que, situé à l'intersection de l'espace social par le public ciblé et, peu ou prou encore, du champ politique auquel il était à l'origine davantage subordonné, le théâtre-action semble avoir connu, au fil de son histoire, un déficit de capital symbolique. Moins valorisé dans le monde socio-politique, il ne peut compenser cette perte au sein de l'institution théâtrale qui s'est, elle, considérablement repliée sur la norme esthétique. De ce fait, le positionnement du théâtre-action paraît parfois assez labile, d'autant qu'il s'adosse à des secteurs eux-mêmes en déficit de reconnaissance sociale (enseignement, secteurs sociaux...).

Il est vrai aussi que le théâtre-action se vit encore souvent sur un mode conflictuel par rapport à l'institution théâtrale. Perçue comme bourgeoise, cette dernière joue un rôle de repoussoir. Elle apparaît comme un lieu de consommation culturelle qui, en outre, reproduit les clivages sociaux. Rejetée à ce titre, elle procure paradoxalement au théâtre-action une part de son identité, celle d'un théâtre différent, de combat et d'opposition. C'est dire combien la reconnaissance artistique pose ici question. Régulièrement, le théâtre-action s'interroge sur son statut : art ou moyen d'action sociale ? En effet, projeter sur scène la parole de gens qui, tout en étant engagés dans un processus créatif (les ateliers de théâtre), livrent leur discours indépendamment des codes artistiques en vigueur, voire de la mise en forme esthétique, soulève de nombreuses questions. Sans entrer plus avant dans ce débat, posons que ces questions touchent notamment au statut et au rôle de l'animateur des ateliers qui, lui, n'ignore pas les codes. Le statut hybride du théâtre-action, au croisement de l'artistique (les pièces d'auteurs), du social (les

ateliers) et du politique (les thèmes choisis), génère inévitablement une certaine confusion quant à sa fonction sociale et à ses finalités.

Quoi qu'il en soit, on peut penser que la conjugaison des différentes pratiques du théâtre permettrait de refonder la problématique d'un théâtre populaire. Et cela plus spécifiquement encore au moment où, dans l'institution théâtrale, s'exprime le souci de relier le théâtre à son espace social. Cependant, il faut bien voir qu'en Belgique, un tel souci se module en fonction du contexte de la seconde moitié des années 1990. Une forme de désaveu du monde politique se manifeste alors et plusieurs observateurs emploient le terme de « crise » pour désigner, tout à la fois, un malaise quant au politique et un sursaut citoyen protéiforme.

L'aboutissement de la fédéralisation de l'État n'a pas simplifié la perception commune du champ politique belge et de son fonctionnement. Au contraire, les niveaux de pouvoir se sont multipliés, leurs compétences se sont donc morcelées et les instances décisionnelles tout comme le nombre de mandats se sont multipliés. Par ailleurs, la confusion et la perplexité à l'égard du monde politique professionnel n'ont pu que se renforcer en raison d'une série d'« affaires ». En 1991, l'ancien président du Parti Socialiste et Ministre d'État, André Cools, fut assassiné et les enquêtes menées à cette occasion mirent en lumière des financements occultes de partis dans le cadre de commandes publiques ou militaires (affaires Agusta et INUSOP). De tels dysfonctionnements eurent des conséquences sur les résultats électoraux avec la percée, dans tout le pays, du parti écologiste et surtout celle, plus spectaculaire, des partis d'extrême-droite³¹⁵. La montée de ces derniers fit l'objet d'une véritable dramatisation et, comme l'écrit Xavier Mabilille, « on a assisté alors à l'apparition de nouveaux thèmes et d'un nouveau vocabulaire : nouvelle citoyenneté, exclusion sociale » (Mabilille 1997 : 421).

Au vu de tout cela, plusieurs spectacles s'emparent de problèmes communément tenus pour politiques. Le traitement de ces thèmes prend plusieurs formes et notamment celle d'un rapprochement physique entre le théâtre et l'espace social où il est implanté³¹⁶. Le recul manque ici pour

³¹⁵ Le Front National fit son entrée dans quinze conseils communaux en Wallonie, il obtint 47 conseillers dans 15 communes de l'agglomération bruxelloise tandis que le Vlaams Blok devint le premier parti d'Anvers. (c.f. MABILILLE, 1997 : 421).

³¹⁶ Cf. « Le théâtre dans l'espace social », *Alternatives Théâtrales*, n° 83, dossier coordonné par Nancy Delhalle et Bernard Debroux, 4^e trimestre 2004.

envisager l'action de ces spectacles et de ces écritures tant sur l'institution théâtrale que sur les principes de perception du social et du politique. Si, en phase d'émergence, des orientations peuvent s'esquisser, elles ne font encore que signaler des possibles. Par contre, on objective plus aisément les inflexions dans les œuvres des créateurs envisagés au cours de cette étude. Trois pièces donnent aussi forme à un autre protocole de la relation entre théâtre et politique et, dans le travail de Piemme, comme dans celui du Groupov, s'inventent des éléments de la construction d'un nouveau paradigme de théâtre politique.

CHAPITRE 9

Une sociologie

Contre toute attente, dans le premier théâtre de Piemme, le lien social n'a pas complètement disparu. Certes, le désir d'anéantissement, de fuite dans une immobilité pré-sociale ou mythique ramène plusieurs personnages vers un état fœtal quasi animal. Mais l'être humain vivant en société a été éduqué par d'autres membres du groupe ; immanquablement, il a donc été socialisé. Qu'il le veuille ou non, cette socialisation est incorporée, inscrite dans ses gestes et ses attitudes. On comprend, dès lors, pourquoi le corps physique occupe une place centrale dans cette dramaturgie. Ultime refuge avéré de la subjectivité, le corps s'affirme comme la plus probable résistance à l'aliénation mercantile et à la mécanisation.

C'est que le viscéral qui surgit çà et là n'entraîne pas tout le texte dans un sarcasme généralisé. Le dramaturge le fait émerger des discours les plus anodins comme des plus rationnels en entremêlant le trivial et la référence culturelle, le grossier et l'abstrait. En écho à la tradition grotesque qui s'attache aux trous et aux protubérances de la physique humaine³¹⁷, l'isotopie du corps travaille l'écriture à la manière de saillies. Le trait surgit, trouant de matérialité une langue abstraite. Il décale le propos et l'allège par une forme de mise à distance, semblant instiller l'idée que tout discours occulte en fait une assise pulsionnelle. Au-delà

³¹⁷ Cf. Mikhaïl BAKHTINE : « Ainsi, la logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement de ce qui fait franchir les limites du corps et introduit au fond de ce corps. », dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, (« Tel »), 1970, p. 316.

de l'aspect ravageur de cette induction, qui participe au mode ironique de l'auteur, ce traitement du grotesque dans un contexte linguistique et référentiel « cultivé », crée un style hybride, désormais caractéristique de Piemme. L'Homme dans *Le Badge de Lénine* ne proposait-il pas de discourir sur « Mozart et le caca » ? Présence coalescente du sublime et de l'obscène, le corps recèle à la fois le même et l'autre. Ses pulsions affirment sa subjectivité, mais il est aussi traversé des phrases de Shakespeare, de savoirs appris, de clichés... Le corps n'est pas un terrain vierge, un havre de pure subjectivité. Dans le théâtre de Piemme, la dimension sociale rattrape inexorablement le personnage.

Tour à tour latent ou esquissé, ce point de vue s'affirme davantage dans la pièce *Les Forts, les faibles*³¹⁸. Les neuf personnages mis en scène y dessinent une palette de comportements de la fin du XX^e siècle. Centrale dans le modèle brechtien, la contradiction de l'homme et du monde était appelée à se résoudre. Dans la pièce de Piemme, elle se trouve déplacée à l'intérieur de l'individu et la perspective de sa résolution est largement estompée. Tous les personnages s'avèrent divisés, et cette « fêlure » devient précisément le sujet de la pièce. Elle s'y donne à lire en toute clarté comme l'indique cet extrait de presse à propos du spectacle³¹⁹ :

Un jeune homme refuse la compromission mais fuit auprès d'un magistrat véreux. Une jeune fille en a marre de la crasse mais choisit de jouir de l'argent sale d'un cafetier extrémiste et de son acolyte perdu. Un journaliste veut castrer les maffias mais rate le bonheur à côté de lui et l'amour de sa femme. Une mère n'y comprend goutte et va où le vent la pousse, tout en offrant son amitié à un ancien résistant qui semble seul à se souvenir du mal que l'homme peut faire à l'homme³²⁰.

Alors que *Les Forts, les faibles* continue à exister de manière autonome, l'auteur en écrit une nouvelle version sous le titre *Café des patriotes*³²¹. Cette nouvelle pièce commence par la réplique « Et à la

³¹⁸ Jean-Marie PIEMME, *Les Forts, les faibles*, Rouen, Éditions Médianes, (« Villégiatures »), 1995.

³¹⁹ Dans la mise en scène de Philippe MORAND en 2001 au Théâtre Le Poche à Genève.

³²⁰ Laurent ANCIEN dans *Le Soir* du 16 janvier 2001.

³²¹ *Café des Patriotes* a été créée au Théâtre Varia, à Bruxelles, dans une mise en scène de Philippe Sireuil, en mars 1998.

police ? Vous avez dit quoi ?³²² » Sans aucun détour, le lecteur-spectateur est ainsi renvoyé au spectre sécuritaire qui règne sur la plupart des sociétés occidentales de la fin du XX^e siècle. Le décor est posé. Les termes « Café des patriotes » de la didascalie et le mot « police » résument à eux seuls l'horizon du monde créé sur scène. Lieu d'ancrage sociologique et idéologique, le café est un espace social hybride en soi, mais dans les faits, très « classant » car la clientèle n'y attire que du « même ». On dénombre ainsi des cafés de sportifs, des cafés de chômeurs, des cafés d'employés d'administration, des cafés d'intellectuels ou d'artistes... Chez Piemme, ce sera donc un café des patriotes et c'est déjà tout un projet fictionnel.

Le terme « patriotes » prend aujourd'hui des accents un peu désuets, le mot n'étant plus guère employé. Il réfère directement à la guerre, aux anciens combattants, à la défense du pays contre l'envahisseur allemand. Il rappelle une division du monde périmée, mais qui, de loin, fait encore signe dans les consciences. Réactivé dans le contexte d'une construction européenne plus tangible aujourd'hui dans notre environnement mental, le mot « patriotes » ravive sa dimension nationaliste dans le sens étroit des peurs et des replis. Si la crainte de l'invasion s'y trouve maintenue, elle se teinte du refus de l'autre, de la différence culturelle. Yvonne, la serveuse du *Café des patriotes* ne persiste-t-elle pas à désigner par le terme « macaroni », Gianni Gorda, le compagnon de sa fille ? Et ne s'obstine-t-elle pas à fustiger les engagements politiques de celle-ci :

Passe encore que tu colles partout des étiquettes « Libérez le Tibet » ; ou que la couche d'ozone soit bien plus importante pour toi que ta propre mère ; ou que tu perdes ta vie dans les réunions à expliquer pourquoi il faut casser le pays en deux ! (p. 136.)

Le Café des patriotes se profile ainsi comme un foyer de nationalisme au sens le plus étroit du terme. Les connotations historiques du mot jouent fortement pour construire une représentation intemporelle, une ligne continue entre la guerre et aujourd'hui. Le nationalisme, inscrit dans l'appellation « Café des patriotes », est d'ores et déjà un conservatisme.

³²² Jean-Marie PIEMME, *Café des Patriotes*, Bruxelles, Collection Didascalies, publications de l'ETM, 1998, p. 103. Dans la suite, les citations de la pièce seront simplement suivies du numéro de page.

La force indicielle

En complément au cadre sécuritaire qu'évoque « la police », le premier dialogue fait allusion à des tueries qui n'avaient pas le vol pour mobile. Or, en mars 1998, époque de représentation de la pièce, le public garde encore à l'esprit les « tueries du Brabant » qui eurent lieu en Belgique en 1985 et qui, depuis, réapparaissent sporadiquement dans l'actualité. Ces massacres, en apparence gratuits, qui se produisirent dans des grands magasins, ont profondément marqué l'opinion et ce, d'autant plus qu'aucune explication n'y fut apportée. La presse relayait diverses hypothèses, dont celle du grand banditisme et même celle d'une tentative de l'extrême-droite pour déstabiliser le pays siège d'institutions européennes et de l'OTAN. Mais les « tueries du Brabant » ne sont aujourd'hui toujours pas élucidées. Le citoyen les voit évoquées à l'occasion d'autres « affaires » sans pouvoir s'appuyer sur une explication publique convaincante.

Placée en ouverture de la pièce, l'allusion aux tueries et à la police suffit donc à évoquer le contexte social et politique belge, même plusieurs années après les faits. À la différence du premier théâtre de l'auteur, l'allusion ici n'est plus biaisée, ni réduite à un mode de fonctionnement anecdotique : en s'actualisant, elle retrouve une force référentielle. Plutôt, elle fonctionne comme un indice. Mobilisant l'expérience sociale du lecteur-spectateur, elle nécessite, en effet, pour être décodée, une connaissance préalable de l'histoire socio-politique et des faits visés. À défaut d'un tel savoir, la pièce perd de sa complexité et paradoxalement, radicalise sa portée réaliste. L'absence de décodage des références atténue la dimension prismatique du texte pour laisser dominer un « effet de réel », les indices se ramenant alors à de simples signes organisés pour produire la vraisemblance.

Or, à distance de toute mimésis, l'indice manifeste ici un ensemble de conditions historiques et sociales qui relèvent de deux époques, celles de 1985, date des « tueries du Brabant », mais aussi, celles de 1998. Lorsque le Théâtre Varia décide, en effet, de monter *Les Forts, les faibles* de Jean-Marie Piemme, la Belgique est secouée par des affaires de pédophilie et de meurtres d'enfants. En 1996, l'arrestation de Marc Dutroux marque le début d'une « affaire » qui laisse une trace profonde dans le discours social. En accord avec les comédiens et le metteur en scène, Jean-Marie Piemme décide de remanier sa pièce en fonction d'un tel contexte :

« Cela me paraissait important mais je devais alors repenser la structure en profondeur et cela nécessitait quelques acteurs supplémentaires. La pièce a changé de nom et a donc aussi gagné en diversité³²³ ». *Café des patriotes*, créée en 1998, se construit sur cette crise citoyenne dont elle scrute les fondements dans une forme qui, par certains aspects, rappelle la parabole brechtienne, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*.

Piemme s'écarte toutefois de ce grand modèle. À la représentation des forces en présence et au démontage des mécanismes du pouvoir étatique et économique, le dramaturge belge substitue une autre approche. Il délaisse la comparaison pour travailler l'indice qui, entre le signe et la réalité absente, ne présuppose aucune véritable logique, mais seulement une connexion dont les caractéristiques ne sont ni établies ni décidées. Le lien de l'indice à l'élément réel, qui a disparu et dont il est la trace, dessine une zone imprécise, peu structurée, peu assujettie à un sens déterminé.

Café des patriotes intègre ainsi la présence de la sphère politique sans qu'il soit possible d'en fixer le sens ou la forme. Vers la fin de la pièce, par exemple, le tableau d'un dîner réunissant la mouvance d'extrême-droite propose une série d'indices d'un réseau international tissé entre banditisme, extrême-droite, gendarmerie et pouvoir judiciaire. Or, c'est là une thèse abondamment débattue car elle est le vecteur d'enjeux importants. Elle présuppose, en effet, une structuration et des objectifs qui dépassent des intérêts individuels et, en un sens, elle institutionnalise ce qu'il est convenu d'appeler le « crime organisé ». Il « suffirait » alors de nommer les agents du réseau et de décrire les liens entre eux pour rendre visible un pouvoir occulte. Ainsi, bien qu'il n'écarte pas tout à fait la dérive populiste, le fonctionnement de *Café des patriotes* retient particulièrement notre attention parce qu'il supprime le savoir d'avance de l'auteur et suscite, de la part du lecteur-spectateur, une opération de construction du social, sans possibilité d'en rapporter la validité à une norme ni au jugement de l'auteur. L'usage de l'indice, dans le second théâtre de Piemme incite à une expérience directe.

C'est dire que la pièce ne s'oriente pas vers la prise en charge d'une question d'actualité et son traitement engagé. Elle ne « rend » pas une vue synthétique et préétablie du monde politique en prélude à une opération de dévoilement. L'indice, à la manière de la trace, livre seulement l'un

³²³ Interview de Jean-Marie PIEMME réalisée par Nancy DELHALLE, dans *Le Matin* du 24 novembre 2000.

ou l'autre trait de la configuration du politique à un moment donné. Ne cherchant pas à en reproduire les formes, il n'en fige pas une image. Dès lors, la relation indicielle au champ politique peut se prolonger dans le temps, à la différence de la « fonction de manifestation immédiate » que Barthes associe à la littérature engagée. Façonnée, telle l'empreinte, par son objet, la pièce ne thématise pas le champ politique, mais l'intègre dans son architecture. Au moment même de l'énonciation, elle invite à faire « advenir » le politique, à en construire une représentation pour laquelle elle ne fournit ni sens ni contours. Là où la parabole paraît d'emblée close, superposant à un état du champ socio-politique, une image qui le double et l'explique à la fois, l'indice invite à une reconstruction permanente. On comprend ainsi qu'une pièce comme *Café des patriotes* « fonctionne » avec le politique plus qu'elle ne s'articule à lui. Dans ces conditions, si les différents pouvoirs (politique, judiciaire, médiatique...) sont intégrés dans l'interrelation qu'organise le texte, ils peuvent aussi être « travaillés » par ce théâtre.

Être à l'extrême-droite

Café des Patriotes ne compte guère de personnages secondaires. Les individualités représentées participent toutes à la formation d'une micro-société où elles figurent une grande part de la diversité du monde social. L'arbitraire de l'auteur joue ici pleinement, car nul déterminisme ne pourrait expliquer les croisements de personnages qui s'opèrent sur le plateau. Point de convergence durable ou furtif de tous, le café des patriotes est le huis-clos protégé où s'exprime librement la parole haineuse. Là, les réflexes sécuritaires, les croyances bornées, les pulsions les plus individualistes revêtent des apparences de conscience politique. Un maître y règne, dont le discours sonne plus fort que tous les autres : Willy Dewolf, le patron du café. Pour ceux qui gravitent autour de lui, il est la figure du père ou celle du sauveur. Sa parole est indiscutable ; soit on l'admire, comme Yvonne, sa serveuse, soit on lui est redevable comme Freddy, son homme à tout faire. De ses clients, il a fait son auditoire et bientôt ses électeurs.

Pendant la majeure partie de la pièce, Willy Dewolf reste le seul pilier de ce microcosme. Il fonctionne comme un pivot à partir duquel l'ensemble des personnages règle son positionnement. Pourtant, Piemme ne renoue pas avec une quelconque figure emblématique, un anti-héros,

une psychologie ou un caractère. Tout au contraire, Willy Dewolf apparaît comme l'instance la plus abstraite de la pièce, comme la cristallisation de prises de parole, de comportements et d'actes où se donnent à reconnaître les grands schèmes de l'extrême-droite. En ce sens, il existe essentiellement comme le support d'une idéologie qu'il finit par convertir en positionnement politique concret lorsqu'il se fait élire député. Presque jusqu'à la fin, ce personnage demeure le siège de comportements et de prises de paroles qui exhibent son habitus. Doté à l'origine d'un faible capital économique et social, il adopte le discours du *self made man*, et insiste sur la lutte douloureuse qu'il a menée pour arriver : « J'ai fait des travaux de macaque », clame-t-il (p. 147). Faisant de nécessité vertu, il n'est pas loin de revendiquer comme un attribut identitaire une position dominée qui a alimenté un désir aigu de revanche sociale et mobilisé la force nécessaire à sa trajectoire (« Quand j'ai pu, j'ai racheté un café respectable »). Affichée dans le discours du personnage, cette sociologie de surface est réfutée par la distance critique qu'installe le texte. Ainsi l'image lisse de cette fable sociale se craquelle sous la multiplication des signes de frustration que condense le personnage : « Il me parle, et c'est comme s'il écrasait une merde » (p. 179).

En Willy Dewolf coexistent une part vulgaire et un côté plus policé, un couplage que l'auteur se garde bien de synthétiser. Par un travail stylistique minutieux, le dramaturge combine, dans le discours de son personnage, les niveaux de langue les plus éloignés : « Un minus ne parle pas à une déesse, il a une bouche pleine d'amertume et de feuilles mortes, et ses couilles, il se les garde au chaud dans son pantalon » (p. 182). La récurrence d'énoncés où se conjuguent de la sorte des registres linguistiques variés renvoie au peu de capital culturel de Dewolf, à sa position sociale dominée et retournée en attitude de défense, voire d'agression et d'offensive. La trajectoire de Dewolf se résume à l'acquisition d'un capital social par l'intermédiaire de son café. Mais tout son personnage traduit le manque et le ressentiment. À l'instar de son café, Dewolf est une coque vide où se sont sédimentées toutes sortes de discours et de vérités adoptées par pulsion, par instinct. Comme par voie de conséquence, il cristallise les stéréotypes véhiculés par l'extrême-droite : antisémitisme, anti-intellectualisme, déni des institutions étatiques, mépris des fonctionnaires, racisme... Mais la pièce n'élude pas la séduction de Dewolf, un pouvoir qu'elle s'attache à montrer fondé sur des points de vue qui ne s'embarrassent pas de

complications, sur l'apparence massive du personnage, sur sa posture de mercenaire du quotidien.

Avec cette figure, Jean-Marie Piemme ne se limite pas à mettre en scène l'ascension d'un leader populiste d'extrême-droite. Il montre surtout la genèse d'un positionnement fondé sur le besoin de reconnaissance sociale. Toute l'ambition de Willy Dewolf est essentiellement rapportée à son désir de respectabilité. Son voyage en Égypte, son envie, s'il est élu, de placer du marbre dans les toilettes de son café, sa proposition de mariage à Carmen – « On sera respectables. Monsieur et Madame » (p. 121) – traduisent sa labilité sociale. Ce désir de respectabilité individuelle se traduit inmanquablement dans son mode de sociabilité : non seulement Willy Dewolf règne sur la micro-société du café, mais il entend bientôt reconvertir cette compétence sociale en un positionnement politique à l'extrême-droite. Or, plutôt que de donner à voir ce placement et ses conséquences, la pièce s'emploie à scruter comment se réexprime politiquement le désaccord totalement intériorisé entre l'individu et le social.

À y regarder de près, les motifs du changement ponctuant le discours de Dewolf peuvent tous s'indexer sur le thème d'une normalité à retrouver. Cette norme, constituée en texte à partir du proche, des premiers cercles du Moi réfracte bien la position sociale peu enracinée mais également peu mobile du personnage. Pour Dewolf, ce qui se situe au-delà de la sphère de l'intime et du territoire menace la norme. De là découle une proposition politique toute investie de la volonté de substituer d'autres règles à celles en vigueur.

La fiction donne forme à ce programme par la mise en relief de la hiérarchie qui structure le petit monde du café. Déterminées par les critères de l'âge ou du rang, les places y sont stabilisées et définissent un protocole précis pour les relations entre personnages. Willy est le patron : il tutoie tout le monde alors qu'il vouvoie le chef du parti. En revanche, Yvonne vouvoie Willy et est elle-même vouvoyée par Loulou (l'employé manifestement plus jeune). Indice de la trajectoire qu'elle suivra, Carmen, l'autre serveuse, n'utilise d'emblée que le tutoiement. Par là se marque sa distance à l'univers du café.

Comme modèle social, la hiérarchisation procure un sentiment de sécurité, car elle permet un repérage rapide des droits et des devoirs, tandis qu'elle fournit un code strict et précis pour les relations. La valorisation de la structuration hiérarchique de la société va établir,

dans *Café des patriotes*, une ligne de démarcation entre les personnages. Face à Willy, Yvonne et Freddy, les autres se meuvent armés d'une conception davantage axée sur l'égalité. Cette opposition très marquée est génératrice de violence. Comme le rappelle le sociologue Danilo Martuccelli, c'est face à la représentation hiérarchique que s'est élaborée la conception égalitaire « qui se consolide avec les révolutions politique et industrielle de la fin du XVIII^e siècle³²⁴ ». Et il ajoute que « dès le départ, l'appel à l'égalitarisme a été vécu et critiqué comme appartenant à un ordre fictionnel « contre nature », en référence à celui que trace la hiérarchie³²⁵ ». À partir de quoi, nous voyons le procès démocratique s'inscrire au cœur de *Café des patriotes*.

Dans cette optique, la pièce renouvellerait le questionnement sur l'extrême-droite. En apparence plus épistémologique que politique, la démarche rompt avec l'extériorité du déterminisme et le principe de causalité pour se reporter au cœur de chaque individu mis en scène. Cette dramaturgie donne donc moins à voir les discours et les comportements d'extrême-droite comme un fait de société, qu'elle ne fouille le terrain d'émergence de ces comportements. Cela, sans distinguer le sujet du social, mais au contraire, en les ressaisissant dans un même mouvement.

Contrepoint à Dewolf, le personnage de Léopold Lesca complète la palette de l'extrême-droite dont il incarne un autre versant. Mais son opposition au populisme de Dewolf n'est qu'apparente. Il s'agit bien plutôt de complémentarité, de deux faces d'une même vision du monde, actualisée dans des formes et à des degrés divers. Précieux, d'un raffinement pervers, d'une élégance sans faille, un rien maniéré et donc parfaitement équivoque, Lesca incarne le théoricien d'un mouvement adepte d'un homme de race supérieure. Auto-proclamant sa supériorité, il poursuit la quête d'une purification – l'abolition de la démocratie –, pour arrêter la décadence. Il réussit à attirer à lui Julien, l'amoureux de Carmen délaissé par elle. Chez Lesca, séduction, domination et fascination sont étroitement mêlés. Et s'il entraîne sans mal Julien dans une relation de maître à esclave, c'est que ce dernier sombrait et perdait toute dignité :

Je coulais avec le fleuve. J'avais déjà des poissons dans les cheveux. Un bras me tire de l'eau. Votre bras. [...] Vous m'installez

³²⁴ Danilo MARTUCCELLI, *Grammaires de l'individu*, Paris, Gallimard, (« Folio Essais »), 2002, p. 248.

³²⁵ *Ibidem*.

dans votre maison. Ici, je mange, je dors, vous me prenez en main, vous me donnez des livres. (p. 124.)

Le pouvoir de séduction de Lesca se fonde sur une image de force et d'autorité. Son geste apparaît comme celui d'un homme qui condescend à se pencher sur une humanité à genoux. Si ses prises de position extrémistes émanent d'un bourgeois nourri du mythe aristocratique, ce que le texte laisse entrevoir, c'est qu'elles ne relèvent pas seulement d'un placement social, mais s'enracinent au plus intime du personnage, dans sa fascination pour la mort, par exemple. Or, dès que la pulsion mortifère s'exprime chez Lesca, le statut mythique du personnage s'effrite. Aussi lorsqu'il laissera filtrer sa passion pour Julien, cessera-t-il définitivement d'apparaître comme une sorte d'élite doté d'une force naturelle. En faisant ainsi 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 d'autres membres de la société. Elle se trouve alors réinscrite dans le singulier et les relations entre individus. Du coup, elle perd son caractère universel et son pouvoir d'imposition.

Avec cette perte d'aura, Lesca réintègre l'espace commun et la vérité qu'il semblait incarner se ramène à une croyance ; elle acquiert un statut tout relatif. Le personnage soutient donc une sorte d'hypothèse sociologique selon laquelle l'intime, en apparence étranger au politique, serait en fait le lieu où celui-ci prend corps. Dès lors, si, à première vue, plusieurs personnages de *Café des patriotes* occupent une position sociale où se recrute souvent un électorat d'extrême-droite, la pièce invite à dépasser le mode de pensée qui mène à un tel constat. À une sociologie où les prises de position politiques s'expliquent par le positionnement social, Piemme superpose une analyse du politique dans l'intime. Partant, il pose aussi, en écho à son premier théâtre, le constat qu'on n'échappe pas au social, au collectif, puisque celui-ci est toujours déjà inscrit au plus intime de l'être.

Mais rares sont les personnages dotés de cette lucidité et la plupart se perdent dans le conflit du privé et du social. En fait, le projet dramaturgique de Piemme consiste à mettre à mal le déterminant « classique » du « milieu » et sa puissance d'analyse du social. Le personnage d'Yvonne donne à reconnaître plus avant ce travail.

Yvonne affiche une conscience aiguë des déterminations sociales, un sens commun fortement intégré qui la conduit à se maintenir « bien à sa place » et à réprimer toute envie d'en bouger. Elle tient pour des absolus, ses valeurs d'ordre, de courage au travail, et de dévouement, refoulant totalement la possibilité, pourtant martelée par une partie de son entourage, qu'elles ne constituent que la version éthique d'une doxa sociale. Son appréhension de la société comme idéal stable et immuable s'organise à partir des plus petits cercles du « Moi » : la parenté et le territoire. Chez elle, la connexion au politique s'opère obstinément à partir de l'ego. Incapable de concevoir l'altérité ou l'éloignement, elle organise le monde à partir de son premier cercle d'action : « Ton mari, tu lui fais des cornes. Ton père, tu l'as rayé de ta mémoire, et ta mère, tu la pousses hors de la piste », reproche-t-elle à sa fille Claudia (p. 135). Sa structure mentale est archaïque : ce qui est loin, différent, inconnu, inassimilable lui fait peur et elle le refuse. Dans sa bouche, la musique de Charlie Parker, une « musique de nègre ». Tout ce qui entrave l'ordre est rejeté sans appel ni analyse vers un monde sauvage, extérieur au social : les tueurs ne sont que des « bêtes », des « loups ». Et c'est au nom d'une « pureté » à préserver qu'Yvonne refuse les « saloperies politiques » (p. 141). Elle enchaîne les clichés et assène, péremptoire, à Gorda : « Avant, on a peut-être tué des gens, mais au moins on ne disait pas tout le temps des gros mots » (p. 140), ce qui casse net toute possibilité de débat et d'analyse critique. Figure de l'obéissance, ce personnage adopte des idées et des jugements en posant un acte de foi. Ses prises de parole et tout son gestus social sont, dans la fiction, un haut lieu de production de la stéréotypie.

Avec ce personnage, Piemme nous amène à envisager que les valeurs et les croyances dont Yvonne est le siège, ne pourront être délogées par un changement de conscience. Il s'attache, en effet, à montrer l'assimilation des cadres de perception de l'ordre social : « Un jour tout redeviendra comme avant. On sera fier de soi. Le 21 juillet, on dansera dans les rues, on criera : vive le roi, vive la reine, vive nos souverains » (p. 204). Le passage, sans transition aucune, entre le « je » et les marques les plus symboliques de l'ordre étatique (« Le 21 juillet », date de la fête nationale belge), met particulièrement en exergue l'incorporation de l'ordre dominant. C'est à travers toute l'histoire d'Yvonne, à travers sa constitution physique et mentale, que se sont lentement fixées les valeurs de l'orthodoxie. Aussi Gianni Gorda s'acharne-t-il en vain : « La

bêtise ! La bassesse, elle grandit, elle grossit, elle va encore nous enfile ! Un coup de sifflet pour rallumer les fours ! En avant les chemins de fer ! Allez chauffe, Yvonne, chauffe ! » (p. 140). Face à un personnage comme Yvonne, il paraît erroné d'en appeler à la « prise de conscience », à la conversion intellectuelle, clé de voûte du modèle marxiste.

Le « je » et le « nous »

Prolongeant les options des premières pièces, *Café des patriotes* s'écarte de la représentation égocentrique de la société où, ainsi que l'explique Norbert Elias, l'homme, pris isolément, apparaît entouré de formations sociales perçues comme autant d'« objets situés au-delà et en dehors du Moi³²⁶ ». C'est bien un autre protocole de construction de l'individu et du social qui s'ébauche progressivement chez Piemme. Pour nous en rendre compte, évoquons la fin de l'avant-dernier tableau où Carmen retrouve Julien. Elle s'apprête à quitter Willy qui vient d'être élu député d'extrême-droite :

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.

³²⁶ Norbert ELIAS, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, (« Agora/Pocket »), 1991, p. 9.

[...]

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 gonze.

WILLY. – Ferme ta gueule, Freddy, ferme ta gueule !

(*Il renverse brusquement la table, s'en va.*) (pp. 209-210.)

Traitée sur le ton acerbe et direct qui caractérise l'écriture de l'auteur, cette scène constitue un moment-clé. Elle semble appeler une sorte de « happy end », mais crée surtout une grande mise à plat comme les affectionne Piemme. Si quelque chose du trivial et de « l'énorme » refait surface dans ce règlement de comptes, au-delà du sarcasme, les paroles de Carmen provoquent un coup de théâtre et mettent Willy KO à la façon d'une victoire dans un match de boxe. Dans la sociologie qu'organise le texte, Carmen, à sa façon fortement imagée, réinscrit Willy dans un réseau de relations. Bien plus, elle l'incorpore à ce réseau, ne tenant plus l'individu privé distinct de l'être social. Ce faisant, elle met à mal toute la construction de cet « homo clausus³²⁷ », cet homme qui veut faire respecter son « moi » et celui de ses semblables, celui de la « race » (p. 198), et faire changer le monde pour qu'il s'adapte mieux à leurs peurs et à leurs désirs. À travers cette réplique, c'est le leurre de l'individu isolé, extrait du social qui est pointé. Ici encore, est mis en échec l'individu qui se pense et s'impose comme unique, apte à prendre en mains le processus historique et à qui, de ce fait, on prête toujours plus de pouvoir. Il est réintégré dans une vaste interaction sociale qui le dépasse et le définit à la fois.

Piemme choisit d'amplifier la contradiction des pulsions et des opinions que les paroles de Carmen font affleurer. Il a commencé par montrer Dewolf tout fraîchement élu député, davantage préoccupé de Carmen que de sa victoire. Dès lors, à mesure qu'émergeait la force pulsionnelle de son amour, s'étiolait le statut d'individualité hors du commun du personnage. Toutes les répliques se focalisent sur ce transfert. À l'abattement – « Je suis lourd comme un mort » (p. 198) –, succèdent le doute et un certain affolement manifesté par son interpellation répétée de Carmen, puis vient l'aveu de subordination (« Tu ne m'aimeras

³²⁷ Norbert ELIAS, *La Société des individus*, Paris, Librairie Arthème Fayard, (« Agora/Pocket »), 1991, p. 72.

jamais ? »). Ce procédé de ralentissement révèle en fait l'impuissance à montrer la coalescence de l'individu et du social à travers des codes théâtraux essentiellement dominés par le personnage et la spatialité. Comment, en effet, avec de tels « outils », ne pas présenter l'individu et la société comme des objets isolés ?

En réponse, l'auteur invente des moments d'articulation entre subjectivité et social pour se focaliser ensuite sur le cheminement en l'individu des contradictions qui ne manquent pas d'apparaître. Le texte semble se concentrer sur ces moments fictivement créés (la rupture de Carmen) puis dilatés (l'effet de ses paroles sur Willy). L'espace et les corps sont alors des métaphores pour désigner la temporalité en jeu dans l'interrelation. Le régime de la représentation change. Corps et espace cessent d'être des entités closes pour devenir du temps, ce qui nous permet de voir l'action consubstantielle de l'individu et du groupe. Avec des personnages métaphores du temps, c'est bien d'un théâtre du processus qu'il s'agit. Cette fois, la scène n'est plus ni le microcosme ni le reflet d'un monde réel toujours extérieur à l'homme et qui le contraint. Le théâtre ne prend plus ici en charge l'événementiel et le factuel, mais il concrétise l'interdépendance du « je » et du « nous ». Difficile dans cette nouvelle perspective d'encore poser les contraintes sociales, politiques et économiques comme des données extérieures échappant « grâce à leurs lois propres³²⁸ » (comme c'est le cas pour les phénomènes naturels) à l'emprise humaine. Par le biais de la métaphore, l'art de la représentation ne figure plus une contiguïté entre l'individu et le social (la scène comme métonymie), mais fait voir que le réseau relationnel constitue la matrice sociale et acquiert ainsi un statut égal à celui de l'individu.

L'ambivalence

La notion de contradiction reste liée au schème du conflit qui, dans la dramaturgie occidentale contemporaine, s'est considérablement affaibli et s'est reporté à l'intérieur du personnage. Au centre de la lecture marxiste, le conflit est chargé d'expliquer la quasi-totalité du fonctionnement social. Il fonde la dialectique des classes sociales et constitue donc le véritable moteur de l'Histoire. Mais chez Marx, l'idée même du conflit postule sa résolution, incarnée dans la fin de l'Histoire, par le biais de la révolution. Or, durant la seconde moitié du XX^e siècle,

³²⁸ ELIAS, *op.cit.*, p. 16.

avec l'érosion des utopies, l'idée de la résolution du conflit (comme structure) et celle de la tension vers cette résolution (comme dynamique), se vident largement de leur efficacité.

Si dès lors, un nouveau paradigme de théâtre politique paraît en élaboration dans deux au moins des pièces que Piemme écrit vers la fin des années 1990, c'est précisément parce qu'à la contradiction se substitue un travail sur l'ambivalence.

Ainsi, dans *Café des patriotes*, lors d'une scène où Claudia est agressée par Freddy, un « Homme » intervient pour lui prêter secours. Écrivain algérien en exil, réfugié, il vient perturber la conception de l'héroïsme et de la résistance incarnée par Claudia dans sa lutte contre l'extrême-droite. Armée de sa vérité, de sa foi dans le bien contre le mal, celle-ci voit, en effet, en l'Homme un privilégié qui a pu choisir de quitter son pays. Mais la réplique de l'Homme met à plat cette logique univoque : « J'aurais peut-être dû mourir ? Mort, est-ce que j'aurais eu droit à votre sympathie ? » (p. 151). L'affleurement d'une autre pensée de soi, soutenue par sa pulsion de violence à l'égard de Freddy, conduit Claudia à proposer à l'Homme un rapprochement des corps : « Ce sera une nuit. Rien que cette nuit, après chacun repartira » (p. 152). Dans l'économie du texte, ce lien furtif se profile comme un débridement chez un personnage jusque-là totalement capté par sa cause. Mais il réinscrit aussi les pulsions parmi les multiples liens qui construisent le modèle interrelationnel. Le motif du sexuel, récurrent dans le théâtre de Piemme, crée de véritables trouées dans les textes où il surgit de manière aléatoire. On le rapportera au concept d'ambivalence dans la mesure où, sans autre portée que d'actualiser la présence du pulsionnel, il oblige à sa prise en compte sans préjuger du sens et encore moins de la place à lui réserver.

Presque tous les personnages de *Café des patriotes* vivent ainsi un moment d'affleurement de la pluralité. Que ce soit Carmen assumant sa passion pour Julien tout autant qu'un désir de progression économique et sociale qui passe par un « deal » avec Willy : « Je t'aime Julien. On aura très mal. On n'y peut rien ! On est forcé. Une fois dans ma vie, je veux caracoler sur un cheval blanc. Pourquoi je n'en aurais pas le droit ? » (p. 108). Ou que ce soit Lesca chez qui ce moment intervient tellement tard qu'il n'ouvre sur rien et condamne le personnage. Au final, le degré de résistance offert à l'ambivalence fournit une sorte de mesure de l'intégration de l'orthodoxie. Et à cette aune, il est intéressant de constater combien Gorda paraît plus conservateur qu'on ne pouvait

le penser au vu des indices de son positionnement social. On le voit, sans recourir à l'œuvre comme reflet, le « modèle » sociologique qui s'actualise et s'invente, au sein même de la fiction, permet une autre lecture du conservatisme et de la révolte.

L'ambivalence, parce qu'elle ignore la synthèse, introduit un mouvement qui diffère de la progression vers un but prédéfini. Parce qu'elle ne se donne pas directement pour un progrès, elle invalide l'espace des grands récits qui organisent et unifient le monde. Elle oblitère la place de l'utopie en laissant coexister divers états sans les annuler au fur et à mesure d'une avancée. En définitive, elle crée surtout du jeu, jeu théâtral mais aussi jeu social.

C'est donc par le schème de l'ambivalence que le second théâtre de Piemme renoue avec le théâtre politique. Cela conduit d'abord à une sorte de relativisme continu, où aucun point de vue stable ne peut servir de terreau à une vérité indépassable. Si ses textes produisent un questionnement et un débat qu'ils délèguent aux spectateurs, le dramaturge a enlevé au public tout cadre de référence. Il ne s'agit donc plus ici, à la différence de l'œuvre brechtienne, par exemple, d'inciter à transformer le monde dans le sens d'un modèle suggéré. Chez Piemme, le théâtre politique hypothèque la délivrance d'un sens. Il génère de la pluralité et partant, diffuse une conception hétérodoxique de l'individu et du social. Ce faisant, il invite à modifier les cadres de pensée qui formatent la société de la fin du XX^e siècle.

Café des patriotes, on l'a dit, se focalise sur la brèche qui se creuse du fait de la clôture de plus en plus forte entre sphère politique et espace social. Alors que le monde politique semble se replier sur ses propres enjeux institutionnels, la notion de citoyenneté reçoit une très large publicité vu que son référent tend à disparaître, absorbé dans la catégorie d'individu. Cette tension entre l'individu et le citoyen tend à effacer la démarcation entre les revendications de l'un et le contrat qu'implique l'autre. Or, n'est-ce pas précisément sur un tel flou qu'opèrent les extrêmes ? Les discours qui s'adressent à l'individu contre le citoyen, à ses intérêts particuliers, à ses peurs personnelles redeviennent alors visibles et audibles.

En écho à ce contexte, *Café des patriotes* s'enracine dans les failles, là où le modèle vacille. À n'en pas douter, Willy Dewolf et Léopold Lesca ne changeront pas de discours ni n'abandonneront leur idéologie car ils s'y dissolvent et font corps avec elle. Mais, une fois qu'affleure leur

ambivalence, ils perdent leur puissance symbolique et offrent désormais une prise. Retournés, mis sens dessus dessous, ces leaders d'extrême-droite laissent voir les mécanismes qui les animent. Quelque chose de moins maîtrisé, de fluctuant, de plus intime, déborde la « vérité » qu'ils voulaient incarner. Ils s'en trouvent ramenés à un degré commun d'humanité et perdent leur statut mythique.

Politique par le changement de perspective qu'elle propose, cette lecture rabat la force mythifiante de sujets extra-ordinaires sur la complexité qui se noue en chaque être. De ce fait, elle élève aussi chaque individu à la coresponsabilité du collectif. Dans cette optique, en effet, Yvonne devient alors tout aussi responsable que Willy de ses prises de position sociales. Chez Piemme, il n'y a donc pas de personnage secondaire. À travers le prisme installé par la pièce, chacun devient aussi important que certains « êtres d'exception », cependant que ceux-ci se font plus complexes, moins massifs et donc moins « efficaces » au sein de leur propre système. C'est tout le pouvoir de ces sujets hors norme qui se fracture, incitant à modifier le mode de saisie des rapports de force sociaux. En rompant avec l'idée d'êtres isolés et malfaisants, la pièce mine aussi l'entreprise de diabolisation dont l'extrême-droite fait l'objet, notamment au sein du monde politique.

Questions identitaires

Des figures qu'il met en scène dans *Café des patriotes*, le dramaturge ne livre que quelques signes pour établir leur position sociale, préservant ainsi l'univers de la fiction d'un décryptage en contiguïté avec le monde social. Des quelques éléments disséminés dans le texte, on peut seulement déduire une concentration des personnages dans une zone délimitée. Yvonne, Freddy, Carmen et Loulou, parce qu'ils sont tous liés au café de Dewolf pour leur subsistance matérielle, occupent une place qui les relie au monde du petit commerce. Ce « milieu » semble d'ailleurs devenir, pour l'auteur, un terrain de prédilection : serveuses de bar, de magasin, gérants et commerçants divers foisonnent, en effet, à partir de *Les Forts, les faibles*. Mais tout ce « personnel » ne représente pas une catégorie, loin de là. Par plusieurs aspects, leur positionnement social paraît instable et mouvant. C'est que, par-dessus tout, ces personnages semblent dénués du capital économique et culturel qui les fixerait en un endroit du champ social. Dewolf, ayant acquis une certaine aisance économique, ne

recherche-t-il pas à tout prix la respectabilité ? Carmen, ne poursuit-elle pas, dans un premier temps, un rêve de consommation ? De cette labilité sociale, l'auteur se plaît à scruter les inflexions comme s'il s'en dégageait un espace de possibles à expérimenter. Ainsi, par exemple, à partir d'une position similaire, Carmen et Loulou adopteront des attitudes opposées à celles d'Yvonne et de Freddy, les uns condamnant Willy, les autres lui témoignant une fidélité inébranlable. Il y a là, en jeu, une marge de liberté que cette dramaturgie semble soustraire aux théories holistes qui surévaluent les causalités et les déterminations.

À partir de là, on perçoit que les comportements sociaux de Freddy, l'employé du café, obéissant aveuglément à Willy Dewolf ne sont pas exclusivement déterminés par sa situation de chômeur peu, voire pas qualifié. Sans invalider pour autant cette explication, la pièce déroule son versant comique à partir de l'indigence intellectuelle du personnage. Piemme y excelle dans la satire de l'épaisseur d'esprit et son théâtre retrouve alors les accents cyniques qui, à l'instar du motif de la sexualité, jaillissent en texte comme un tir jubilatoire et provocateur. Dans la scène déjà évoquée où Claudia et Freddy se croisent par hasard dans la rue, Freddy cherche directement à assouvir ses obsessions sexuelles. La force satirique du dialogue émane de leurs positions radicalement inconciliables :

CLAUDIA. – Est-ce que tu m'as regardée une seule seconde ? Ces yeux-ci ? La forme de mes oreilles ? Le bouton que j'ai sur la joue depuis ce matin ? Tu connais exactement la couleur de mon âme ? Non ! Pour toi, je suis juste un concept...

FREDDY. – Un concept ? C'est une dingue !

CLAUDIA – Oui, un concept : la femme qu'on s'envoie ! Le cul qu'on se tape !

FREDDY. – C'est tout de même ce qu'il y a de plus intéressant chez une femme !

CLAUDIA. – Et ta cervelle, je sais exactement ce que c'est. En tout cas, je ne voudrais pas marcher dedans, c'est pas comme la merde, au moins la merde ça porte bonheur. (pp. 144-145.)

Mais la satire ne dure pas et le trait cynique cède la place à une appréhension plus réaliste de la confrontation. Dès l'instant où Freddy se sent attaqué dans sa respectabilité (« Tu veux m'humilier ? C'est ça ? C'est ça que tu cherches ? »), il devient incapable de soutenir le

jeu verbal entamé et se met à cogner Claudia. L'exigence de respect s'exprime à nouveau ici, mais, cette fois, elle génère directement une violence physique.

Avec Freddy, la fiction réfracte les tensions que provoque l'idéal d'égalité véhiculé par la démocratie. En effet, selon Danilo Martuccelli, tel qu'il est communément perçu et représenté, le système démocratique postule que l'égalité axée sur « des droits universalisables », présuppose « d'ignorer, d'une manière ou d'une autre, les différences entre les individus dans un but particulier et de considérer des personnes différentes comme équivalentes (mais non forcément identiques)³²⁹ ». Et parce qu'elle s'est imposée comme une sorte de réduction à l'universel, la démocratie exige un ajustement des individus, de leurs spécificités et de leurs différences. Les valeurs démocratiques, la liberté et l'égalité par exemple, exigent de l'individu un effort constant pour « se tenir » sans recours à des normes imposées. En ce sens, le « régime d'égalité » exerce une contrainte, mais il suscite, en contrepartie, une demande de respect.

Face à ces deux exigences, un personnage comme Freddy se réfugie dans un système où les places sont assignées et les règles fixées. Car cet « errant social », dans l'impossibilité de rapporter sa place dans la société à des groupes préconstitués, ni même à des catégories fondées sur le travail ou la qualification, est porté à se choisir des modèles – Fausto Copi ou Willy Dewolf – en guise de repères. Mais cela fait de lui un « suiveur » et le dramaturge place cette conscience de soi bien en vue dans le discours du personnage. Attitude passive, au sens où elle permet – en la déléguant aux « grands », aux « as » – d'occulter sa propre responsabilité dans le fait social, le suivisme annule la singularité de l'individu. Car le sentiment d'appartenance (Freddy trouve dans le café une sorte de famille) ne comble pas le vide de la personne. Comme l'écrit encore Martuccelli : « la clé de l'identité provient du fait que l'individu est censé représenter quelque chose qui n'est pas donné à l'avance, et qui n'est jamais définitivement stabilisé³³⁰. » Freddy, lui, trouve une réponse exclusivement du côté du sexe, mais, comme le statut du motif sexuel en texte incite à le penser, cette réponse infra-culturelle s'effondre vite et laisse la place à la peur et à la dénégation – « C'était

³²⁹ Danilo MARTUCCELLI, *Grammaire de l'individu*, op. cit., pp. 250-251.

³³⁰ *Ibidem*, p. 355.

juste pour plaisanter », assure-t-il (p. 172). Avec ce personnage, Piemme expérimente un lieu d'ancrage possible du pouvoir totalitaire. Car la vacuité de pensée politique chez Freddy n'est qu'apparente. Elle masque en réalité une série de préjugés qui, eux, ont bien trait au politique. En quoi l'auteur invite à rapporter le déni du fonctionnement démocratique à la question de l'identité.

Mais, opposée aux préjugés anti-politiques de Freddy, la solidité massive de l'engagement de Claudia et de Gorda va également s'éroder. Figures de la « conscience », ces personnages endossent un rôle de dévoilement, en l'occurrence, des noms des commanditaires des tueries. Enquêteurs documentés, jouissant d'un porte-voix (Gorda est journaliste pour un quotidien que la pièce situe Place de Louvain), ils présentent, à première vue, tous les attributs de personnages positifs et semblent ainsi en situation d'assumer le versant politico-éthique de la fable. Ils seraient alors porteurs d'une sorte d'apologétique de l'engagement face à d'autres personnages repliés sur leur sphère intime, victimes, eux, d'un pouvoir dominant mal repérable. Or, le théâtre de Piemme ne reste guère dans les balises fort fréquentées d'un message éthico-politique et, pas plus qu'elle ne se fige dans la déploration, cette dramaturgie n'apparaît stabilisée dans une quelconque démonstration.

Mobilisés par leur combat social et politique, Claudia et Gorda apparaissent en scène peu habillés de chair. Ils s'identifient à leur cause et leur engagement ressemble à une aventure passionnelle qui les dévore complètement. Ils font corps avec le rôle social qu'ils ont investi et perdent toute autre dimension identitaire. Et c'est là que Piemme met en question ces dévotions altruistes et que son théâtre affronte, une nouvelle fois, le champ politique en visant les postures exaltées de la foi militante, celles des croisés du vrai, du bien, du juste, celles du sacrifice à Autrui.

Car Claudia et Gorda font justice, mais à quel prix ! Viscéralement attachés à leur cause, ils ne peuvent libérer d'autres dimensions, d'autres relations. Ils s'avèrent incapables de cerner la part irrationnelle, donc profondément subjective, de leur agir et se vivent sur un mode unilatéral. Ce n'est-ce pas par hasard que Gorda ne cesse d'hésiter entre rapprochement et distance physique à l'égard de Claudia. L'engagement, tel qu'il se donne à lire à travers ces deux personnages, prend donc des allures de bouée de sauvetage de l'être, de vérité en forme de dogme. Et cette foi vient se substituer quasi totalement à leur identité d'homme et de femme.

Cette carence identitaire, Piemme la fait émerger en plusieurs endroits du texte, abandonnant le procès réaliste pour une socio-analyse en acte. Elle transparait largement dans l'alcoolisme de Gorda qui masque en fait le refus du personnage d'accepter ses propres contradictions. Dans l'attachement forcené du journaliste à ce qui le soutient de l'extérieur, se devine un vide profond :

À la rédaction, savez-vous comment c'était il y a une heure ? Tout le monde, tout le monde de la secrétaire au patron : bravo Gianni, félicitations Gianni, ça va Gianni ? Gianni Gorda allait très bien. Gianni Gorda flottait dans les couloirs, beau, fier. Dommage que mon père ne soit plus là, il aurait vu quelque chose d'incroyablement calme dans ma tête. [...] Parce que je ne suis pas rien. Je suis un autre. J'ai dix mille kilos en moins. (p. 188.)

Par l'alcoolisme de Gorda, le dramaturge fait de cette totale identification à la cause défendue et au rôle social, un véritable écran qui isole le personnage. Mais il conduira néanmoins jusqu'au tragique la logique d'un comportement et, dans un même mouvement, celle d'une société, puisque Gorda mourra dans un accident de voiture d'origine criminelle.

Produisant une forte proportion de jeu dans la fiction, les comportements construits par l'auteur font aussi jeu dans le champ politique. Car le retournement des attitudes altruistes militantes en prosélytisme dogmatique y sort largement ses effets. Portée sur un mode passionnel par les personnages de Claudia et Gorda, la pensée critique échoue à se présenter autrement que comme une contre-vérité. Elle s'avère donc inapte à endiguer le conflit qui ne manque pas de surgir avec d'autres personnages, notamment, avec Yvonne. Vérité contre vérité, croyance contre croyance, l'affrontement génère vite de l'hystérie de part et d'autre et condamne toute avancée critique :

GORDA. – Je vais lui aplatis la gueule.

YVONNE. – Voleur ! Macaroni ! (p. 141.)

On comparerait volontiers cette scène entre Yvonne, sa fille et le compagnon de celle-ci, à un tableau de *La Mère* de Brecht, où Pélagie Vlassova prend une leçon de politique donnée par son fils et d'autres

militants. Chez Brecht, le travail de l'argumentation se fait tangible et prend toutes les allures de la démonstration. À son terme, la Mère est gagnée à la cause politique et devient militante. Là, le dogmatisme se tient à l'extérieur du texte, dans l'utopie communiste à laquelle la fiction se donne pour but de renvoyer. La pièce de Brecht ouvre ainsi sur une voie politique préexistante. Chez Piemme, ce grand pan utopique et extérieur n'existe pas. Le dramaturge construit plutôt un champ d'expérimentation où s'actualisent plusieurs modalités de la relation socio-individuelle.

Le fétichisme politique

À l'approche critique du militantisme altruiste répond, avec le personnage du Ministre de l'Intérieur, une percée dans la politique « professionnelle », celle des institutions et du pouvoir d'État. Lorsque ce personnage apparaît, c'est pour tenir à Gorda un discours sur la démocratie empreint de « bon sens ». Pas de vagues, demande-t-il en substance, car cela pourrait déstabiliser le pays et donc nuire à la démocratie. Mais l'inflexion paternaliste de son long monologue fait étrangement écho aux accents similaires dans les paroles de Willy et dans celles de Lesca. Que ce soit pour purger (Lesca), mettre de l'ordre (Willy) ou maintenir un état de fait (le Ministre), ces trois discours envisagent le « peuple » comme un enfant à guider. En cela, ils dénieient totalement la responsabilité individuelle de chaque homme. En portant le doute sur l'information – « Mais ça, ce savoir-là, – éminemment explosif !!! –, faut-il le lancer au visage du brave type qui mange sa soupe à vingt heures devant la télé ? » (p. 154) – et en évoquant la « foi » dans les « gardiens » de la démocratie, le Ministre sape les fondements mêmes de l'exercice de la responsabilité.

En fait, ces trois personnages persistent à faire du collectif une entité distincte qu'il revient à quelques hommes d'exception de gouverner. Une analogie s'établit donc entre leurs discours d'où ils émergent chacun comme l'individualité hors pair, dotée d'une avance sur le commun. Aux expressions de Lesca qui mélange allégrement culte de Dieu et culte du moi et se présente en « guerrier du grand Ordre » (p. 193), correspond la traduction de Willy : « je pense plus juste que ceux qui pètent du cerveau » (p. 175). Quant au Ministre, en désignant le citoyen comme un « brave type », il montre qu'il se perçoit situé à un avant-poste. Ses paroles induisent même une attitude plus corporatiste. Son

message d'apaisement (« On s'en occupera de cette affaire, mais à notre façon : dans le calme, dans la discrétion ») évoque, en effet, un groupe distinct doté de raisons et de méthodes inaccessibles au commun. Le Ministre de l'Intérieur livre ainsi l'image d'une sphère de professionnels de la politique, plus aptes que d'autres à gérer la démocratie, une caste d'initiés (aux règles et aux codes) en avance sur le profane.

En ce sens, le discours du Ministre s'articule à ceux de l'extrême-droite (Willy et Lesca) comme deux faces opposées restent également liées à leur objet. Cette corrélation produit un impact politique direct car elle ébranle la doxa liée à l'extrême-droite, doxa construite sur des images de résistance et autres « cordons sanitaires ». Par ce qu'elle infère de dimension secrète ou cachée (« dans la discrétion »), l'action de la sphère politique apparaît ici strictement politicienne et, pas davantage que l'extrême-droite, n'intègre le collectif.

Et ici encore, c'est de croyance qu'il est question : « tu affaiblis la démocratie chaque fois que tu portes à sa connaissance des faits qui entachent la foi qu'elle peut avoir dans ses gardiens et dans ses institutions » (p. 154). Réfutant d'avance toute forme de conflit, le Ministre tient la démocratie pour un fait établi qu'il faut s'acharner à conserver tel quel. Objet acquis, à préserver à l'identique, la démocratie devient alors un ordre (« gardiens »). Surtout, elle se confond avec l'État, par un glissement dans le discours. Et cet ordre étatique se présente *en soi* comme bon et idéal vu que toute atteinte, toute contestation, fait immédiatement peser la menace dictatoriale. Dès lors, tout mouvement de changement, toute force subversive doivent être, non pas pris en compte avec les armes du débat et des lois sans cesse refaçonnées, mais gommés, niés ou étouffés. En cherchant à imposer cette représentation de la démocratie comme un absolu, le Ministre de l'Intérieur masque mal une stratégie d'intérêts peu liés au collectif et davantage restreints à la logique du monde politique. Il montre en fait ce dernier privé d'idéal d'action et, pire encore, postule son impuissance : « Un ministre subit. Subit beaucoup » (p. 154). Tout cela réduit le fonctionnement politique à un jeu de luttes pour la conservation des règles et des structures en place.

Aussi le dévoilement de la connivence d'enjeux et d'intérêts à l'œuvre dans le champ politique demeure-t-il la grande crainte du Ministre de l'Intérieur. Car la « complicité profonde entre les adversaires insérés dans le même champ », qui, même lorsqu'ils s'opposent, « sont d'accord au moins sur l'objet de désaccord » (Bourdieu 1994 : 153), si elle était rendue

publique, ferait ressortir une grande distance entre les effets d'annonce, les intentions déclarées, et cet accord tacite. La mise en lumière des conséquences de l'adhésion implicite à la « règle du jeu » – ce que Bourdieu désigne par l'*illusio* – contribue en fait à briser le jeu.

C'est pourquoi, manipulant la menace dictatoriale et toutes les ressources du paternalisme, le Ministre de l'Intérieur tente d'endormir la critique du journaliste Gorda. En l'invitant à entrer dans le champ politique, donc à cautionner l'*illusio*, il déploie une stratégie qui viserait à éliminer la position extérieure, le point de vue désintéressé, désinvesti, mais non indifférent de Gorda (cf. Bourdieu 1994 : 152). Car, par rapport au monde politique, l'extériorité de qui n'y est pas investi, mais s'en préoccupe, génère une distance critique dont l'effet peut être éminemment subversif. Elle oblige à de nouvelles prises de position et à des déplacements dans le champ, au moins le temps que se reconstitue une nouvelle donne, que reparte un nouveau jeu. Dans cette réorganisation, le Ministre risquerait sa place, et ses propos, se transférant progressivement de la sphère politique à la sphère privée, laissent voir, en fin de compte, son intérêt :

Il te fallait un homme de l'autre monde, un interlocuteur plus terrestre, un de ces hommes qu'a priori tu n'aimes pas : j'étais là, j'ai dit : présent !!! J'ai dit : ne gémis plus, signe un pacte avec le possible, deviens une force utile. Et tu as milité. N'as-tu pas été utile ? Le champ du possible ne s'est-il pas agrandi. As-tu oublié ? Aujourd'hui, je suis venu pour que tu renouvelles ce pacte. Fais silence sur ce que tu sais. Ne succombe pas à la tentation de l'héroïsme. Ignore en toi le justicier romantique. Ne pense pas à ton père. Pense à moi !!! (pp. 155-156.)

Mais ce discours ministériel s'avère plus intéressant encore quant à l'action du théâtre politique, car ce qu'il définit en creux (une position extérieure au champ politique, désintéressée et désinvestie, mais non indifférente), crée, à même la fiction, un espace disponible. Espace qui, on le mesure très vite, ne sera pas totalement investi par Gorda. De cet espace disponible, vide, le dramaturge semble nous dire qu'il ne peut revenir à aucun personnage, sous peine de renouer avec une saisie mythifiante, avec ces individus hors du commun, héros ou leaders. Or, ce lieu d'extériorité, cette position tout à la fois intervenante sur le

champ politique et non investie dedans, ne reviennent-ils pas au théâtre politique lui-même ? La fiction entreprendrait ainsi de dessiner, dans son propre espace autonome, l'endroit même de son positionnement. Et, contre les définitions communément répandues du théâtre politique, elle représenterait, tout en les actualisant, les formes de son action.

Extérieur au champ politique, le théâtre politique qui se manifeste ici préserve son autonomie artistique et inscrit, dans son procès même, l'espace des possibles de son impact sur le champ socio-politique. Si donc *Café des patriotes* participe d'un nouveau paradigme de théâtre politique, ce n'est plus en proposant une solution préconstruite à un état de société critiqué en texte. L'auteur suggère plutôt une sociologie apte à transformer nos cadres mentaux, une épistémologie, en somme, à laquelle s'articule, dans une pièce comme *1953*, la recherche d'une poétique.

CHAPITRE 10

L'historicisation

À la fin de *Café des Patriotes*, un nouveau personnage nommé Florkin apporte une perspective historique à tout ce qui s'est joué sur la scène du théâtre. Ancien résistant mutilé par les nazis, ce personnage fait office de témoin : juste après la guerre, il a rompu avec une femme parce qu'elle voulait lui faire oublier les blessures reçues au combat. Florkin introduit la profondeur de la mémoire dans la coupe synchronique établie par la pièce et amène, sous la lumière des projecteurs et dans le café, la question de l'Histoire.

La mémoire vient compléter les données de l'approche sociologique : à l'individu et à la société, il faut impérativement adjoindre le temps, car la connaissance du passé permet une évaluation constante de l'expérience du « nous » et du « je ». Elle exige toutefois un travail critique complexe, qui va bien à l'encontre des modes de pensée par clichés (Yvonne, Freddy), par vérités soi-disant « naturelles » (Dewolf, Lesca) ou même par altruisme « pur » (Claudia, Gorda) dénoncés dans *Café des patriotes*. L'immixtion du passé, de l'Histoire, et son examen critique constituent sans doute, avec la pensée de la pluralité, un des grands motifs propres à éroder la « force » de l'extrême-droite. D'ailleurs, une réplique de Dewolf à Florkin ne vise-t-elle pas à réduire la capacité démystifiante de la connaissance historique : « Allez, monsieur, faut pas toujours rabâcher les vieux souvenirs » (p. 200) ? En assimilant la mémoire historique, à de « vieux souvenirs », ces paroles ramènent les blessures physiques et psychologiques de Florkin dans la sphère privée, strictement personnelle et en annulent l'impact social, la portée collective. Or, cette guerre, ce moment historique, Simon Florkin les porte écrits sur son corps – « Ma

peau est marquée comme celle d'un vieil indien », dit-il (p. 201). Revoici au centre de ce théâtre, le corps qui cristallise cette fois, le « je », le « nous » et l'Histoire. En lui se manifeste la coalescence des trois éléments, ce qui offre, notons-le au passage, un bel espace de recherche à la mise en scène.

Laboratoire de formes

Avec *1953*³³¹, l'échange de répliques dialoguées cède le pas à une construction beaucoup plus complexe où se retrouve, entre autres, une présence importante du narratif. De *Café des Patriotes* à *1953*, beaucoup d'échos se dégagent, comme si les deux pièces, créées la même saison entreprenaient de couvrir le spectre d'une problématique polymorphe, combinant l'individu, le social et le temps.

D'emblée, *1953* reprend le thème des simulacres, déjà présent sporadiquement dans les textes précédents. Dès la première réplique, la critique des illusions, des faux-semblants, prend un aspect programmatique par lequel le théâtre de parole de Piemme assume notamment son héritage müllerien. Loin du démontage des mécanismes par lesquels les simulacres opèrent sur les esprits, la pièce, par la bouche de Pierre, pose d'emblée :

Je nais des images, du dégoût que j'ai des images, du dégoût pour le simulacre de la vérité qu'entrecoupe la litanie de la marchandise, je nais du refus que j'ai de la tyrannie du vu qui n'est pas autre chose que le visage actuel du mensonge.³³²

Le texte revendique ainsi, à travers la figure hiératique du père (Pierre), une prise de position quant au statut de l'image dans la société, plus vraisemblablement, celle de la fin du XX^e siècle que celle de 1953. Mais placée en ouverture, cette réplique ne peut manquer de s'adresser aussi au théâtre et, particulièrement, au metteur en scène de la pièce. Elle lui envoie, en somme, un signal indiquant que ce qui s'écrit ici échappe au règne de l'image et déjoue la « tyrannie du vu ». L'auteur

³³¹ *1953* est créé le 16 février 1998 au Théâtre de la Place, à Liège, dans une mise en scène de Marc Liebens.

³³² Jean-Marie PIEMME, *1953*, Bruxelles, Didascalies, 1998, p. 9. Dans la suite, les citations de la pièce seront simplement suivies du numéro de page.

prévient la tentation d'un théâtre très visuel, où quelques effets de réel bien balancés propulsent une pièce au palmarès des spectacles « à voir ». Mise en exergue de cette façon, la question des simulacres lance un défi au metteur en scène. Celui-ci, tenu de créer de l'image sur la scène, se voit, dans le même temps, prié d'empêcher que cette image ne donne l'illusion d'un réel, qu'elle ne se prenne pour un miroir de la réalité. Injonction de l'auteur qui demande de ne pas tromper le destinataire et de rompre avec la mimésis comme avec la question de la vérité. Par les premiers mots de son texte, premiers mots d'un personnage omniprésent, le dramaturge commande de chercher des formes non réductibles à l'image. En prenant pour cible la « tyrannie du vu », il confronte son théâtre au monde médiatique et aux dérives audiovisuelles. Il repousse la tentation du « choc » des images, du cliché-vérité marquant, qui précipite l'art vivant dans la surchauffe médiatique. En somme, l'auteur réaffirme ici un théâtre de la pensée. À charge pour le metteur en scène de porter à la scène ce théâtre abstrait et concret à la fois.

Mais dans la recherche des formes, *1953* assume sa part d'expérimentation plus encore qu'aucune autre pièce de l'auteur. Dès qu'il apparaît en scène, le personnage de Pierre décline son acte de naissance sur un mode narratif. Brisant toute convention théâtrale, il se présente au public en assumant son discours à la première personne et au présent (« je nais »). Pour autant, il ne s'agit pas de recréer un personnage réel, ni de faire jouer l'illusion réaliste. Le personnage, s'élabore à partir d'indices d'une position sociale : « Je porte une cravate, le port de la cravate est un acte de civilité. J'ai aussi une épingle de cravate » (p. 9). Vient ensuite l'affirmation de son statut théâtral, à travers une adresse au public en forme de provocation (« vous êtes habillés n'importe comment »). Ce brouillage des repères n'a pas pour fonction première de dénoncer la convention théâtrale, il s'appuie sur le dessein de porter le souvenir au théâtre et, par extension, de mettre en scène la mémoire.

Pour ce faire, l'écriture expérimente une façon de représenter un « personnage-souvenir ». Elle se refuse délibérément à convoquer la catégorie des spectres et des fantômes dont le répertoire théâtral pérennise de grands exemples, comme dans *Dom Juan* ou *Hamlet*. En affirmant le statut théâtral de son personnage, Piemme dégage un espace de liberté où il peut construire un actant hybride, qui croise les temporalités et les discours, une instance de paroles multiples où circule le point de vue. Le monologue qui ouvre *1953* dilue l'unité de l'émetteur et vient, de ce

fait, questionner, en texte, le statut du personnage tout comme sa relation au public, et même à l'acteur : « Moi, le père, je ne suis moi-même rien de plus qu'un souvenir qu'on fait parler. Pourtant, voyez, je suis bien de chair et de sang » (p. 10). S'enclenche alors un mouvement polyphonique mis aussi en exergue par la graphie où alternent les phrases en caractères minuscules et majuscules. Le personnage se construit de voix multiples, celles qui traversent la conscience d'un sujet restant indéterminé. Par un travail précis et complexe, l'écriture élabore donc le personnage-souvenir comme une pure abstraction totalement incarnée. Se crée ainsi une sorte d'archétype pour cette dramaturgie qui œuvre à architecturer un théâtre de la pensée et du corps. La naissance sur scène du personnage-souvenir métaphorise l'activation de la dimension historique, tandis que sa représentation à travers la pièce expérimente la façon dont la mémoire et l'Histoire nous produisent.

Portée par le Père, la problématique de la mémoire enclenche celles de la filiation et de la transmission. Nous sommes traversés par les souvenirs qui sédimentent, nous sommes constitués du temps et à la fois situés dans le temps, traversés et traversant, donc, à l'instar des paroles qui trouent, en lettres capitales, le monologue de Pierre. Ces mots, qui font éclater le discours, lui ôtent l'aspect d'une chose préformée que l'on se passe, objet constitué et fini, à léguer. Individu – société – Histoire sont ainsi trois aspects de la naissance à soi-même. Aspects actualisés dans cette dramaturgie qui en scrute les modalités d'action pour mieux fonder l'hypothèse de leur coalescence.

Mémoire sociale

« J'ai des racines » écrit Piemme dans un texte d'accompagnement à la création de la pièce³³³. « Papa mort, c'est l'usine à treize ans », dit le personnage du père (p. 10). La mémoire historique rejoint déjà l'ancrage social. Défilent alors les évocations d'un enfant dans le monde de l'usine, les brimades, la peur, et bientôt la fierté du travail dans la « gueule du monstre », l'aciérie. Piemme a des racines et elles courent le long de la Meuse, vers le bassin métallurgique liégeois et l'usine Cockerill. La socialité dans *1953*, est celle d'un monde ouvrier, où l'on se lève à six heures, où on se fait voler sa « tartine du midi », où les rapports humains

³³³ Jean-Marie PIEMME, « J'ai des racines. À propos de *1953* et des *Adieux* », texte publié dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, mai 1998, n° 57, p. 98.

sont durs... Déjà, entre les lignes, point une façon politique de livrer ces évocations. Ni nostalgie, ni constat, le récit renferme une voix plus distanciée, qui ouvre la perspective à la critique.

Car la dimension historique de la pièce ne rapproche pas *1953* du théâtre historique. La présence de l'Histoire est ici reliée à la question de la mémoire et le contexte historique apparaît donc avant tout défini par un point de vue. Il doit se lire telle une construction partielle et partielle. Une fois encore, dans cette dramaturgie, c'est par la mobilité du point de vue que naît la saisie critique puisque le changement continu de focale crée les conditions d'une construction permanente du sens. L'évocation historique pose bien davantage qu'un décor et fonctionne au-delà d'un simple repère temporel pour situer les personnages. La temporalité est éminemment brouillée, faite de retours en arrière, d'une hybridation constante entre les époques et même, entre les divers temps traditionnellement en jeu au théâtre : temps de la fiction, de l'énonciation, de l'histoire... Aucun repère temporel extérieur aux sujets intervenant dans le spectacle (acteur – spectateur, lecteur – auteur et personnage) 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.

C'est l'ascension sociale du personnage de Pierre qui imprime son mouvement à la fiction. Ouvrier, Pierre est promu, par le patron de l'usine (la référence à Cockerill est lisible), dans les rangs du personnel de maîtrise. Sa réplique « Bien sûr, je renonce au syndicat. C'est obligé ! » installe la trame de la pièce. À partir de cette prise de position, les personnages vont se répartir dans l'espace dramatique, à la fois ici espace mental de relations et métaphore du monde social. À la promotion de Pierre et à son retrait du syndicat correspond le sarcasme de Freddy, son beau-frère, qui affiche un communisme irréductible. Selon lui, Pierre, dans son désir d'émancipation matérielle et son rêve d'ascension sociale, a trahi sa classe et sa lutte. Écho, peut-être, au théâtre de Louvet, la question de la trahison de classe taraude *1953*. Elle s'y lit dans l'histoire parallèle de Henri De Man, une figure qui interpelle Pierre et à laquelle s'était intéressé l'Ensemble Théâtral Mobile comme le rappelle Piemme :

En 1975, alors que les Éditions du Seuil republiaient son livre-phaire *Au-delà du marxisme*, nous avons eu le projet d'un grand spectacle brechtien sur ce personnage. Une grande parabole sur

l'intellectuel réformiste qui finit inmanquablement dans les bras de la collaboration³³⁴.

Intellectuel issu de la bourgeoisie anversoise, Henri De Man, mort en 1953, fut plusieurs fois ministre avant d'être porté à la tête du Parti Ouvrier Belge en 1939, suite à l'engouement provoqué par son « Plan du travail ». Mais, revenu d'une position doctrinale radicale qui le conduisit à contester le réformisme au sein du POB, il évolue, après la Première Guerre, vers une analyse très critique du marxisme. À travers ses écrits, il relativise la lutte des classes pour prôner l'alliance entre la classe ouvrière et les classes moyennes au nom d'une solidarité sociale pour l'intérêt de la majorité. Outre son modèle d'une économie mixte éloigné de l'orthodoxie marxiste, il suggère aussi une attention aux « valeurs spirituelles ». En 1940, il considère que la guerre a précipité la débâcle des démocraties capitalistes, inaptes à offrir la justice sociale, et a ouvert la possibilité d'une Europe unifiée aux frontières économiques « nivelées ». Dès lors, il préconise une autorité forte de l'État, symbolisée par un parti unique fidèle au Roi, et il dissout le POB. Il invite les socialistes à envisager la monarchie et l'ordre nouveau de l'occupant nazi comme une chance historique. Mais, rapidement déçu par la collaboration avec les Nazis, il quitte la politique active et se retire en Suisse.

Dans *1953*, Piemme revient donc sur cette figure qui met à mal l'utopie fondatrice du mouvement ouvrier. Mais il se refuse à toute saisie substantialiste. Il place d'ailleurs sa démarche sous l'égide de Walter Benjamin : « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître tel qu'il a été effectivement, mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant d'un péril³³⁵. » Convoqué par l'évocation de Pierre, De Man apparaît donc tel un personnage fantasmatique. Un dialogue avec un général allemand donne l'occasion d'exposer ses thèses et sa vision de la collaboration. Et, avec l'apparition de sa mère, ce sont les origines sociales bourgeoises de De Man qui se dévoilent, puisque, selon sa mère, De Man a trahi sa classe et ses intérêts de classe pour défendre les ouvriers. Or, par sa collaboration avec le nazisme et son exil en Suisse, De Man devient, précisément pour les ouvriers, la figure du désengagement propre à la bourgeoisie

³³⁴ Jean-Marie PIEMME, « J'ai des racines. À propos de *1953* et des *Adieux* », *art. cit.*, p. 100.

³³⁵ Citation de Benjamin placée en épigraphe dans *1953*, *op.cit.*

qui a la possibilité intellectuelle et financière de se mettre en retrait à tout moment. Une trahison, là encore, sur laquelle Pierre s'interroge, qu'il cherche à comprendre, tandis que Freddy, dogmatique, tranche par la formule de Marx : « Il faut cesser d'interpréter le monde, il faut le transformer ». Cependant, si 1953 pointe un certain nombre de positions dans une société et une époque, la pièce s'attache surtout à démonter les processus par lesquels ces positions sont appelées à disparaître.

Le souvenir de la guerre, par exemple, hante encore les personnages, mais la manière dont il les modifie augure de leurs placements futurs dans l'espace social. Freddy et un personnage plus énigmatique, le Capitaine, se figent ainsi dans ce moment historique. Ils nous montrent que la Seconde Guerre mondiale a exacerbé les grands enjeux collectifs et que la dualisation du monde, qui en constituait un arrière-fond omniprésent, se perpétuera dans la guerre froide. Freddy s'identifie au communisme, qui lui structure à la manière d'un dogme et où il dissout son identité. À qui se confond ainsi avec une croyance, il faut un substitut de Dieu. Pour Freddy, Staline tient ce rôle et le personnage ne peut survivre à la mort de son héros. Freddy se suicide donc à un moment que la pièce fait correspondre avec la mort du dictateur soviétique, en 1953.

Le moment historique que marque la mort de l'un et la faible rupture qu'occasionne, dans l'univers de la fiction, le suicide de l'autre, désignent les limites des possibles idéologiques des années 1950. Si la disparition de Staline signifie, *a posteriori*, la fin des années les plus noires du communisme soviétique, le suicide de Freddy, signale d'une certaine manière, un relâchement de l'emprise des grandes croyances, sur la société européenne du moins. À Freddy qui clame « Il faut cesser d'interpréter le monde, il faut le transformer », Pierre répond « C'est un perroquet ! » (p. 20). Témoin de l'ascension sociale et de l'émancipation matérielle de son beau-frère, Freddy ne peut entériner le reflux des grandes valeurs et des grands récits qui organisaient la représentation du monde, de l'homme et de son action. La relégation du moi, du subjectif, caractéristique des périodes dominées par le schème du collectif, prend, aux moments où l'individualisme fait retour, la dimension tragique de l'oubli de soi et de la perte. Tel est bien le drame déchirant un personnage comme le Capitaine, qui se noie dans le sentiment du désastre et de l'effondrement. Incapable de concevoir une autre façon d'aller que celle – exaltée par la guerre – de l'épopée et de la bravoure, il cherche à oublier, dans l'alcool, le reflux de la « grandeur ».

Pour Pierre, par contre, la guerre est un moment révolu qui ouvre une autre ère, celle de la possible émancipation de l'ouvrier. Pierre incarne l'incorporation des grands mots d'ordre de la société belge des années 1950. Tout son discours réfracte les prémisses des *Golden Sixties* où le credo de l'émancipation matérielle constituera l'alpha et l'oméga du fonctionnement social. En lui, se cristallise l'adhésion aux pratiques dominantes de son temps en matière de consommation et de mode de vie, pratiques exacerbées par le développement de tout un support publicitaire. La Belgique de l'après-guerre voit, en effet, se former une unanimité politique sur les objectifs d'augmentation du niveau de vie. L'amélioration de la situation économique, dès 1947, conduit à des hausses de salaires tandis que le droit au travail et à la sécurité sociale devient un leitmotiv. Ces valeurs se retraduisent dans des changements massivement axés sur les dimensions économiques et sociales. Aux hausses de salaires s'ajoute le développement de la sécurité sociale et les vacances annuelles. Tout le monde social passe ainsi sous l'emprise d'une doxa de l'émancipation matérielle à laquelle se rallient très ouvertement les forces de gauche, PSB et syndicat. Selon une attitude qui leur est, au fil du temps, devenue traditionnelle, ceux-ci affichent leur pragmatisme et leur aspiration aux réformes économiques et sociales, davantage qu'un discours doctrinal. Une nouvelle doxa qui tend à effacer la distinction entre activité politique et activité économique.

Dans *1953*, les prises de paroles de Pierre et de sa femme, Odette, organisent un condensé des présupposés de l'époque. Elles montrent comment s'est infléchi un certain « sens du social ». Sans renoncer aux grands schèmes de l'action, Pierre en a fait glisser l'interprétation vers une signification plus exclusivement individualiste :

Je n'ai pas envie d'être devant le groupe, j'ai seulement envie d'avancer. Avancer. Progresser. Bouger. Agir. Faire. Bâtir. Construire. Je n'aime pas la défaite. Je n'aime pas le renoncement. Est-ce que la Wallonie est une glu ? [...] bienvenue sur la terre concrète des gens concrets, sur le monde tel qu'il est et pour lequel j'ai du plaisir, pour lequel j'ai du désir. (p. 60.)

Et le dramaturge de truffer le discours de ces deux personnages de références aux biens matériels apportés par le développement technique et l'influence américaine. Le toaster, le meuble TSF, le

tourne-disque automatique, le réfrigérateur, l'aspirateur sont parmi les objets qui changent les usages et les pratiques. À l'instar des progrès de la contraception, ils transforment les habitus. Ainsi, tout en restant, quant aux rapports entre les sexes, attachée à une certaine soumission « traditionnelle » de la femme, Odette tient, par moments, des propos traversés par les promesses du féminisme : « Je bois à la liberté d'enfanter ou de ne pas enfanter. Je bois au plaisir. » (p. 22.)

La présence de ces objets, qui sont autant de marques de distinction, vient rythmer le texte suivant un dualisme entre le point de vue du couple Pierre et Odette et celui de Freddy. Pour Pierre et Odette, les nouvelles pratiques et les nouveaux compartiments induits par ces biens prennent la forme d'une revendication, une « Liste de ce que je ne veux plus », dressée par Pierre (p. 74). C'est qu'au-delà d'un substrat matériel, ces acquisitions soutiennent un changement de position dans l'espace social. Ce qui est en jeu dans l'élévation du niveau de vie de Pierre et Odette ne relève pas exclusivement de l'accès au confort et à une existence quotidienne plus aisée. En prenant la forme d'une revendication, leur désir s'élève, comme l'auteur le fait dire à Pierre, à « l'ampleur des choses ». Il s'articule à la signification symbolique que ces possessions activent dans le monde social. En effet, au cours des années 1950, tout le dispositif matériel qui devient l'attribut du couple Pierre-Odette, acquiert une aura liée à la « réussite » sociale, nouvel enjeu dans les mécanismes régissant la société. Or, sous prétexte d'améliorer la vie, des objectifs tels que l'habitat mono-familial modeste, la distribution de l'électricité et la hausse des salaires servent surtout d'appui à des pratiques consuméristes. À cet endroit de son théâtre, la saisie sociologique expérimentée par Piemme accède à une dimension de critique politique. Car, poussant la logique de ses personnages, le dramaturge montre comment s'est amorcé le refoulement d'une prise en charge politique de la société.

La construction du personnage de Pierre, plus particulièrement, s'effectue en lien à l'émergence de tels mécanismes. Ce personnage livre, tout au long du texte, les signes de la transformation de la société de l'après-guerre. Ainsi, il relaie toute une imagerie de la réussite en passe de supplanter une représentation fondée sur la lutte des classes. Au conflit de positions dans l'espace social, dont la portée était politique, se superposent des conduites réfractant une certaine convergence d'intérêts entre les anciens statuts d'ouvriers et de patrons. Piemme livre ainsi son personnage en pur produit d'une nouvelle orthodoxie. Renonçant

au syndicat, Pierre trouve, en contrepartie, une possibilité de promotion sociale, tandis que le directeur de l'usine Cockerill gagne un cadre reconnaissant et une érosion de l'opposition syndicale. Mais ses prises de parole, tout comme celles d'Odette, sont aussi ponctuées d'appels à la paix, à l'entente, à la (ré-) conciliation. Elles sont notamment adressées à Freddy, dont l'opposition n'a pas manqué de structurer le texte : « Là où nous en sommes, entends au moins ceci comme une vérité que je dis pour moi et que je dis aussi pour elle : nous t'aimons. Nous sommes tes amis. Nous ne voulons pas te perdre » (p. 75). Une volonté de faire refluer le conflit qui s'appuie sur les valeurs de paix et de compromis, constitutives de l'orthodoxie sociale qui se met en place.

Un procès

Et si Pierre continue d'être habité par la figure de De Man, c'est qu'en dépit de l'attraction de ce dernier pour le nazisme, se dégage une certaine homologie entre la trajectoire sociale de l'un et le cheminement théorique de l'autre. De Man fonde en effet sa critique du marxisme sur l'observation du désir d'embourgeoisement du prolétariat et cela le conduit à élaborer une théorie sociale et politique dans laquelle Pierre se retrouve sans doute davantage.

Cependant l'exil, somme toute confortable, de De Man et sa déconstruction du modèle socialiste dominant provoquent des réactions plus radicales, comme celles de ces spectres d'ouvriers qui, eux, n'ont pu quitter la partie et dénoncent le véritable affrontement n'a pas lieu. Les ouvriers ont perdu dans le « jeu » social et politique, leur intégrité physique, tandis que, privilège de classe et d'intellectuel, De Man a négocié son désengagement plus en douceur. Les ouvriers reviennent donc harceler un homme sans remords, pleinement « reconverti » à une autre vie. D'un côté, des ouvriers privés de croyance, des êtres désorientés sur l'échiquier des valeurs, et atteints dans leur chair ; de l'autre, un homme ayant renoncé à une pièce où il tenait un grand rôle, mais ne reniant pas son point de vue. Le poids de réel engagé, de part et d'autre, dans le social n'est pas le même, et ce déséquilibre, s'il met De Man en accusation, dévoile peut-être tout autant *l'illusio* du champ politique.

Dans l'univers de la pièce, la condamnation de De Man n'est, dès lors, pas univoque. Pour ce personnage, Piemme met en place un tableau central en forme de procès. De Man commence par y exposer ses vues

et par disloquer la notion de trahison : « On est innocent si on trahit en même temps que tout le monde. Malheur à qui trahit à contretemps ! Trop tôt ou trop tard, c'est la chute » (p. 49). L'accusation est, elle, portée par trois hommes, trois ouvriers, et relayée par Freddy. Surgis d'époques historiques différentes mais fortement marquées par des luttes prolétariennes (1905 – 1917 – 1936), ces ouvriers reviennent dans l'espace fictionnel pour témoigner contre De Man. Les trois monologues qu'ils adressent, tel un réquisitoire, sont parcourus des grands motifs de la mémoire ouvrière : la misère, la mortalité infantile, le vieillissement prématuré des femmes, la perte de l'intégrité physique et mentale... Mais Piemme les fait énoncer rapidement, sans s'y arrêter. Cette représentation de la classe ouvrière portant le poids de son histoire s'impose dans la conscience collective dès que l'ouvrier est mis en scène. Aussi l'auteur va-t-il plutôt accentuer les principes de perception mis en œuvre par les ouvriers pour faire voir la grille de lecture sociale qu'ils mobilisent. Chaque ouvrier commence par se décrire, se posant d'emblée en victime, ce qui le confirme dans le rôle de plaignant :

HOMME 1. – Je suis l'ouvrier 1905. Les patrons m'ont défoncé le crâne à coup de matraque. Depuis, j'ai la pensée brouillée et les dents de travers

[...]

HOMME 2. – Je suis l'ouvrier 1917. J'ai laissé une jambe sur la place du Palais d'hiver

[...]

HOMME 3. – Je suis l'ouvrier 1936. Tu te souviens ? [...] J'ai laissé un bras dans la machine. (pp. 51-53.)

La mutilation physique, marque extrême de l'aliénation, est, en raccourci, une manière de dire combien la violence sociale, le pouvoir d'un groupe sur un autre, se traduit sur le corps du « dominé », combien celui-ci y laisse de sa chair et de sa vie. En contrepoint, l'évocation de l'intégrité, au sens matériel du terme, du bourgeois De Man conduit à clore le plaidoyer par une condamnation sans appel, un verdict univoque de trahison.

Cependant, dans l'apparente efficacité de cette plaidoirie, s'infiltrent les signes d'un figement des positions. Parlant exclusivement depuis un point de vue de victimes, les ouvriers de 1953 renoncent à leur prise de

responsabilité dans les processus sociaux. En posant des constats tels que « Je t'ai cru » ou « Je ne comprenais pas toujours très bien, je t'ai suivi » (p. 51) ou encore « Les autres qui sont seuls, même mis ensemble, ils n'arriveront à rien si un grand doigt ne trace pas les directions dans le sable de nos incertitudes » (pp. 52-53), ils entérinent une représentation de la stratification sociale figée entre « dominants » et « dominés ». Dans ce schéma, les ouvriers, ignorants et crédules, sont inexorablement assujettis aux dominants. À moins d'une révolution, une possibilité présentée ici comme un dogme auquel s'identifie complètement l'ouvrier 1917 :

On ne peut pas tout avoir, gagner la révolution et perdre sa jambe. Lorsque l'Humanité sera dans son âge adulte et que je perdrai ma jambe, on m'en greffera aussitôt une autre, la tienne, celle de n'importe qui, une jambe est une jambe et un homme est un homme. (p. 52.)

Écho à un titre de Brecht, la formulation traduit ici des principes de perception du social qui sont voués à l'obsolescence et 1953 s'attache à déceler les processus qui en manifestent l'aporie. Car De Man accepte le jugement, assume peut-être l'erreur politique contenue dans le mythe de l'ordre, dans l'illusion fallacieuse de la pureté retrouvée sur un terrain « nettoyé ». Aussitôt, comme personnage hors du commun, il s'effondre et, avec lui, le leader charismatique. Ne reste qu'un homme qui a choisi une méthode et des moyens pour servir une cause. Méthodes et moyens sont jugés, puis condamnés, et l'homme se retire. Ainsi fonctionne un procès.

Mais les ouvriers, eux, s'acharnent à vouloir transformer De Man en figure du repentir, à le persuader qu'il est coupable. Or, en se déroband, De Man renvoie ces ouvriers à eux-mêmes, à leur besoin d'un guide, d'une étoile à suivre. Et lorsqu'il redevient homme parmi les hommes, jugé et condamné pour ses prises de position, c'est la « structure » même du chef, du guide qui s'oblitére, laissant les ouvriers désorientés : « Qui nous dira vers où aller ? » demande l'un d'eux.

Une classe moyenne

En plaçant, avec quelques répliques seulement, le personnage de Pierre un peu en retrait durant ce tableau, Piemme en engage déjà la sortie

de la dynamique de lutte des classes sociales. Spectateur plutôt qu'acteur du procès, Pierre adopte un point de vue contrasté sur les engagements collectifs. C'est que son émancipation matérielle s'accompagne de la formation d'un autre cadre de perception du monde, base idéologique et culturelle de toute une classe moyenne. Comme en témoignent en texte le discours clos et désœuvré des ouvriers, ainsi que la mort de Freddy, la classe ouvrière, après la Seconde Guerre mondiale, perd peu à peu son caractère monolithique marqué par un ensemble de déterminations et d'attributs. Le changement de position d'une partie des ouvriers d'hier génère une classe moyenne que le statut social et économique distingue. Une distinction appuyée sur des marqueurs plus spécifiquement liés au style de vie et aux pratiques culturelles. Dans *1953*, les indices de ce passage sont repérables dans l'avènement social du couple Odette-Pierre. Avec eux, le texte entremêle très explicitement le double fil des anciens et des nouveaux usages. Le salon non utilisé l'hiver, le piano, l'opéra, le vin « St Émilion de qualité » et les études pour l'enfant constituent un nouveau programme d'attitudes qui vient se substituer aux comportements anciens, à la chanson française avec Édith Piaf, au « vin rouge ordinaire », aux pommes de terre dans la sauce. Il se construit ainsi, à travers la pièce, un système de renvois entre des attributs et des habits de la classe ouvrière et ceux de la classe moyenne en formation.

Pour rendre compte de ce processus de substitution d'une stratification sociale à une autre, presque au terme du texte, est livrée la « liste de ce que je ne veux plus » énumérée par Pierre et déjà évoquée : les restes à manger les jours suivants ; les vêtements recousus ; les WC dans la cour et le charbon ramassé sont autant de signes distinctifs de la classe ouvrière dont ils traduisent aussi le dénuement. Les pratiques quotidiennes, alimentaires et vestimentaires sont ici dictées par le statut économique, mais Piemme pointe la dimension plus symbolique liée à ce quotidien. Au rang des objets de prédilection de la classe ouvrière, la « gondole sur la cheminée » exprime une valorisation de l'exotisme et de l'évasion que son personnage décrypte et dénie (« Venise aux Vénitiens ! », clame Pierre). Le personnage entreprend donc, très méthodiquement, de remplacer une série d'usages ancestraux appris, par de nouvelles pratiques où, à l'instar de la dégustation du vin ou de l'écoute de l'opéra, se reconnaissent les dispositions bourgeoises. En cela, Pierre perçoit que la distinction est aussi une affaire de goût et qu'il convient de substituer d'autres marques à celles d'une esthétique cataloguée

comme populaire. Mais ce qu'il saisit surtout, c'est la présence d'un lien entre le statut social et économique, les goûts préférés et le niveau d'instruction. Non seulement, l'exigence d'une culture générale va de pair avec l'élévation dans la hiérarchie sociale, mais surtout, elle en est une condition de légitimité. De même que les objets offerts au regard signalent le changement de classe en cours, le savoir est, pour Pierre, un critère de progression sociale. Par la forme de la liste, qui dénote une conscience particulièrement maîtrisée et rationnelle, Piemme fait endosser à son personnage une perception sociologique assez fine. Ce moment du déclassement-reclassement de Pierre fournit à l'auteur un axe idéal d'analyse du social.

En quittant le monde ouvrier, Pierre infléchit sa trajectoire³³⁶ et se porte vers un lieu que le texte ne circonscrit pas. Encore attaché, par tout son habitus, à la classe ouvrière, il met une grande énergie à s'en distinguer et à acquérir de nouveaux usages et de nouveaux attributs. Mais au cours de ce processus, il apparaît dans une sorte d'entre-deux. Désormais à distance, Pierre prend en charge, dans l'économie de la pièce, le dévoilement de l'habitus ouvrier, assorti d'une critique des usages de cette classe. En cela, il s'interdit tout retour en arrière. Dans un même mouvement, il dénie la grille d'interprétation qui structurait la représentation que le monde ouvrier se faisait de lui-même. À l'évocation, par Freddy, des conditions de sécurité et des accidents mortels à l'usine, Pierre n'oppose qu'une réponse péremptoire : « Moins de bière dans la panse, moins de grappa, et leurs gestes seront plus sûrs » (p. 73). La logique de la distinction pousse donc le personnage vers une réfutation de tout ce qui faisait son ancienne appartenance : attributs matériels, habitus de classe, et grille d'analyse de type marxiste. Cette occultation l'autorise à une certaine « innocence », à un regard presque naïf sur le monde. Or, le mécanisme par lequel Pierre « innocente » son point de vue est sans cesse démonté par Freddy, qui remet inmanquablement en scène le décryptage marxiste.

Alors que l'idéalisme de Freddy, qui assimile Staline à la justice, la liberté et l'égalité, est renversé en dogmatisme, le personnage de Pierre apparaît en contrepoint comme le lieu d'une latence créée

³³⁶ Pierre Bourdieu construit la notion de trajectoire comme « série de positions successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations », dans *Raisons pratiques*, *op. cit.*, p. 88.

par son positionnement d'entre-deux. Contre l'engagement collectif et inconditionnel au nom d'une vérité, Pierre a choisi la voie de l'émancipation personnelle et privée. À l'égard des représentations du monde qui se délitent, il se place plutôt en observateur. Ni ouvrier, ni bourgeois, sa position sociale, si elle annonce une autre structuration de la société, rapproche aussi le personnage de la posture de l'intellectuel. Pierre n'appartient plus vraiment au milieu ouvrier, pour autant, il ne rejoint pas la sphère bourgeoise dont il ne maîtrise ni les codes, ni les usages et dont la vision du monde le laisse circonspect. C'est ce que révèle l'ambiguïté du regard qu'il porte sur De Man car son refus de « la botte des nazis sur les bords de la Meuse » et son engagement dans la résistance marquent clairement une ligne de rupture par rapport au grand bourgeois qu'est toujours resté De Man.

L'identité sociale en jeu

D'emblée, Piemme a établi son personnage en scène par le biais du dégoût des simulacres et de la peur de l'oubli. Mais le passé tel qu'il est traité dans *1953* ne se livre pas comme un bloc monolithique dont il faut hériter. Il ne forme pas une construction de souvenirs emboîtés dont le surgissement et l'évocation permettent de se penser enraciné et conditionné. Piemme déploie un théâtre plus complexe, tout autant à distance d'une esthétique du reflet que de l'illustration du déterminisme. Les fragments de passé qui s'invitent en souvenirs dans la fiction sont triturés en tous sens. Un peu à l'écart du constat que le passé nous traverse, la dramaturgie de Piemme s'inscrit dans le démontage permanent du « comment ça fonctionne ». Contre les simulacres qui se dressent tout policés, contre les souvenirs prédécoupés à recoller dans les cases d'un passé qui déterminerait le « moi », Piemme procède à un véritable « retournement » du souvenir où se dessine la trame sociologique qui le fonde.

Pour Freddy, Odette, De Man, le texte opère par jaillissements et focalisation. Le personnage prend la scène comme on prend la parole (« À moi, maintenant » dit Odette), puis se recompose peu à peu par les différents points de vue qui convergent vers lui. En somme, ces personnages apparaissent d'abord comme images, mais, très vite, cette homogénéité de surface cède le pas à une existence rapportée sous la forme de fragments. C'est alors que l'espace de la fiction se décrypte

comme le lieu métaphorique du fonctionnement de la mémoire. Dictée par l'oubli, composante intrinsèque de la mémoire, la forme fragmentée répond à la circulation du point de vue que l'auteur intègre au processus du souvenir.

Le personnage de Pierre relève, quant à lui, d'un autre ordre. Plus que les autres, il est un personnage en construction sans image préexistante. Nous en étions avertis dès les premiers mots du texte : Pierre se constitue contre, en opposition (« Je nais du refus »). Il sait – et le déclare – ce qu'il ne veut plus (« liste de ce que je ne veux plus »). Avec lui, le souvenir est proprement retourné, il est un envers sans endroit, une trame de fils et de mécanismes dont on ne sait ce qu'ils instituent. Ce personnage est, en quelque sorte, le lieu où la pièce se pense comme laboratoire théâtral. Pierre se forme à même la fiction, tout autant qu'il lui donne forme. En ce sens, il est beaucoup plus que les autres personnages, une structure imaginaire. Cela fait de lui une instance expérimentale qui puise dans la vision du monde et les comportements des autres personnages, les composants de sa recherche d'identité. Ce faisant, il s'extrait quelque peu d'un ancrage trop marqué par un habitus de classe et acquiert un regard distancié que lui permet le positionnement d'entre-deux déjà évoqué. Mais ses divers emprunts sont aussi l'occasion d'une critique qui tend à invalider toute réponse préformée à la question : « Donc, finalement qu'est-ce que vous êtes ? ». De cette question, posée en ces termes dans le texte écrit par le dramaturge parallèlement à la création de *1953*³³⁷, on peut penser qu'elle constitue la source d'un théâtre politique. C'est pourquoi, il faut en circonscrire la portée. Chez Piemme, la problématique de l'identité ne se pose jamais ailleurs que depuis le social auquel, immanquablement, elle retourne.

Dans *1953*, plusieurs voies se proposent à cette quête de l'identité et toutes seront soumises à une distance critique qui les rend caduques. Il en va ainsi de l'ouvriérisme dont nous avons souligné la faible place que le texte lui concède, à la mesure du discours fermé qui le sous-tend. C'est évidemment aussi le cas de tout système à tendance dogmatique : le communisme de Freddy, l'héroïsme du Capitaine et même la religion. D'une manière ou d'une autre, mais le plus souvent à travers le regard de Pierre, le texte, pointe l'aporie de ces systèmes clos et leur retire toute prééminence. Et même si Pierre affiche la tentation du confort matériel,

³³⁷ Jean-Marie PIEMME, « J'ai des racines. À propos de *1953* et des *Adieux* », *art. cit.*, p. 99.

de l'émancipation par la consommation, son discours apparaît trop parcouru de lyrisme pour avaliser cette unique réponse consumériste. Celle-ci n'est, en réalité, que le signe tangible d'un désir plus symbolique, un désir de respectabilité qui, décliné ici de façon tout individualiste, ne fournit encore que l'illusion de rencontrer la demande d'identité.

Située par son titre dans les années d'après-guerre, la pièce s'empare d'un moment d'entre-deux, où une société fortement hiérarchisée décline. Les rapports de domination strictement établis et codifiés (entre hommes et femmes, par exemple), les clivages nets entre classes sociales (ouvrier *versus* cadre) ou les contours bien définis d'une vision du monde donnent des signes tangibles de caducité. Il faut d'autres cadres conceptuels pour comprendre et se situer. Au contraire de Freddy et du Capitaine, Pierre amorce un changement en ce sens, mais il n'en réalise pas tout le potentiel hétérodoxe. Mû par sa quête de respectabilité, il se rabat sur des conduites normées.

Or, chaque fois arrimées au schème de la filiation et de la transmission, les trouées de lyrisme, au dernier tableau, désignent le lieu du manque. Ce septième tableau de *1953* n'est pas attribué, il ne porte pas, à la différence des autres, le nom d'un personnage. S'y entremêlent les voix du père et du fils, Rodolphe, dont la narration encadre véritablement la pièce. Regard du père sur le fils et du fils sur le père, le point de vue transite de l'un à l'autre pour, à la fin, échoir au fils. Grand leitmotiv de la pièce, le thème de la filiation est un écho possible au théâtre de Louvet. Il répond à la peur de l'oubli exprimée d'emblée et s'articule au schème de la mémoire. Mais l'on se gardera d'en déduire qu'il comble la demande d'identité sociale. Sa présence récurrente dans les paroles de Pierre en font un motif par trop obsessionnel.

Une pragmatique de l'engagement

La construction polyphonique de la pièce, où chaque trajectoire vient en contrepoint d'une autre, organise, en définitive, une critique des valeurs qui ont dirigé l'action des forces de gauche en Belgique, après la Seconde Guerre mondiale. Ramener l'émancipation d'un groupe à une dimension quasi exclusivement matérielle s'apparentait, en effet, à promouvoir le « rêve bourgeois ». Or, tous les personnages de *1953* témoignent d'un besoin de critères pour juger et se diriger qui manifeste que l'avoir reste un moyen et non une fin. Et c'est donc autour de cette

vacance que les accents de lyrisme se condensent au dernier tableau pour créer un rituel de passage. Représenté à travers la métaphore du fleuve, de la « poussée » et de la « force » de l'eau, ce passage s'opère depuis la position du père et le lieu de l'usine. La métaphore prend corps dans la Meuse, en face de l'usine Cockerill et file vers l'ailleurs, Liège, Bruxelles, Paris, « le monde à conquérir », une large ouverture qui dissout la ligne d'horizon et semble traduire une tentation utopique dans la dramaturgie de Piemme. Mais, passage dans l'espace et dans le temps, la filiation implique un relais et recouvre donc la problématique de la transmission.

La métaphore du radeau embraye alors sur celle de l'eau : le rituel de passage est aussi celui d'un embarquement « avec le tout petit bagage qu'emportent ceux qui partent définitivement » (p. 79). Dans ce dernier tableau d'ordre fantasmatique, la métaphore filée, exprimée dans un style lyrique, vient relayer l'expérimentation sociologique pour proposer une réponse symbolique aux demandes d'identité et de sens. Mais si le radeau évoque tout autant la détresse que la survie et le sauvetage, le recours à cette métaphore paraît éluder la question que pose la transmission : celle de son objet. L'identité que le fils héritera du père ne sera pas liée à un patrimoine, ni même à une position sociale, puisque le père refuse, pour son enfant, le travail à l'usine. Dans cette optique, la hantise de Pierre, son obsession de la filiation et du souvenir, apparaît sous un nouveau jour. Elle dit, en effet, le doute et l'indécision quant à ce qui va se léguer. À première vue, les mots du père « Je te confie au fleuve, jamais l'eau d'un fleuve ne s'arrête, même gelée elle bouge encore. Le mouvement est ta loi, le désir du mouvement est l'héritage que je te laisse³³⁸ », se profilent comme une parade, un leurre, visant à masquer que la question reste pendante. Le mouvement pur en héritage peut effectivement évoquer un mode de transmission avorté, qui n'organise jamais qu'un retour du même au même.

Cependant, à l'effondrement des personnages du premier théâtre de Piemme, sans cesse renvoyés à eux-mêmes par un effet spéculaire, succède ici un rituel de passage qui, en s'accomplissant, donne lieu à un parcours. Dès lors, le blocage qui prévalait dans les premières pièces tend à être dépassé. Gageons que seul du mouvement se lègue, mais envisageons-le, moins dans sa portée symbolique, que par la puissance méthodologique et la valeur pragmatique qu'il présente.

³³⁸ *Ibidem*, p. 80. (En majuscules dans le texte)

Se saisissant de la question du passé et de la mémoire, l'auteur ne propose ni une réhabilitation ni une réponse à une Belgique chargée, par un discours dominant, d'un fort poids d'amnésie. Tel qu'il donne forme à *1953*, le passé n'est pas à appréhender indépendamment de la conscience qui l'évoque. Il n'est pas figé en dehors du « nous », mais nous constitue intrinsèquement tout autant que, par le travail de la mémoire, nous le constituons. Une fois encore, que nous le voulions ou non, nous sommes impliqués : notre vision du monde, nos prises de position sont infléchies par le passé et la mémoire. L'habitus est donc bien avant tout une donnée historique comme l'insinue le couple Pierre-Odette dans son effort pour en changer, sans arriver à se départir du passé qui les façonne.

En réponse au personnage de Willy dans *Café des patriotes*, qui suggérait au vieux résistant de ne pas toujours « rabâcher » ses souvenirs, *1953* institue donc une pragmatique de la mémoire. Contre l'objet inerte du souvenir, la pièce montre le rôle actif de la mémoire dans le fonctionnement social. Contre « la prière muette » (« Les morts n'aiment pas les fleurs ») et « la pourriture religieuse du recueillement » (p. 81), contre les objets du verbe « hériter » qui le délimitent, *1953* réintègre le processus mémoriel au cœur même du social. La pièce fait ainsi entendre que l'on ne se dédouane jamais du passé, que l'oubli est toujours une trahison et que cette trahison est un geste social redevable d'une responsabilité. Contre les schémas de pensée ambiants, où l'oubli fait pendant à la vogue de la commémoration ou de la préservation d'un patrimoine, *1953* suggère une autre construction mentale. La pièce s'écarte d'une représentation de l'identité comme produit figé d'une histoire, avatar d'un point de vue essentialiste. Aussi la perception de l'Histoire qui se construit au gré de ce vaste montage relève-t-elle en fait d'une double rupture. Cette dramaturgie réfute, en effet, la scission de l'Histoire – vouée à un statut scientifique – et de la mémoire, affaire individuelle et subjective. Ce faisant, elle empêche la confiscation de l'Histoire par les pouvoirs pour la rétablir au sein de chaque individu. Aux pôles immuables sur lesquels se fixe le sens, elle substitue une perspective plus réticulaire où une socialité polymorphe et mouvante nous fonde autant que nous la constituons.

Pour autant, l'auteur ne sous-entend pas qu'il n'y aurait pas ou plus de sens possible, mais, à rebours de toute nostalgie, il suggère, au fil de ses pièces, que les critères de la pensée et de l'action ne sont ni décelables ni même imaginables à partir des cadres de pensée antérieurs

qui persistent à travers la vision du monde dominante. Mais, si aucune grande orientation, aucun grand but ne préexiste ni ne peut plus s'imposer *a priori*, si le primat de l'individu sur le social ou du social sur l'individu se révèle de l'ordre de l'illusion, reste à envisager comment on s'engage. Ici, Piemme conduit plus loin encore un travail de rupture en invitant à considérer que, n'étant pas 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 la signification. En somme, *1953* donne à entendre que, dans l'optique où chacun est coresponsable de la société, le déni du politique s'avère impossible. La pièce tend ainsi à abroger la clôture entre sphère privée, existentielle, et sphère politique. Elle rend en tout cas cette séparation arbitraire.

Une appropriation spécifique

L'invention d'un théâtre politique à laquelle contribue, à la fin des années 1990, le théâtre de Piemme s'appuie sur une affirmation de la situation géographique et sociale de l'auteur, que l'œuvre incorpore de manière spécifique, mais dont les marques deviennent repérables. Peut-être ne s'agit-il là que d'un moment dans ce théâtre, toutefois *Café des patriotes* et *1953* abandonnent les figures quasi anonymes des premières pièces, pour proposer des personnages situés dans une Belgique non pas imaginaire, mais reconnaissable comme espace social historicisé. Cependant, si la déclaration « J'ai des racines » se teinte immédiatement d'ironie, c'est que Piemme n'use pas d'un point de vue préformant sur le monde. Sous son titre emblématique, le texte qui accompagne la création de *1953* propose certes quelques balises autobiographiques (« Je suis du pays de l'usine » ; « J'ai su ce qu'était un gréviste avant de savoir ce qu'était un Belge ou un Wallon » ; « Mon père avait décidé pour moi : non au wallon, oui au français, oui à la langue de l'ascension »³⁹⁹). Mais entre Jemeppe, Seraing, Anvers (pour le zoo), Aix-la-Chapelle et Maastricht (pour les achats), entre les Polonais et les Italiens immigrés fréquentés dans les rues, ces traits autobiographiques sont surtout l'occasion de relancer la réflexion sur l'identité. Une identité mouvante, éclatée, traversée d'anecdotes familiales et d'événements de l'Histoire,

³⁹⁹ Jean-Marie PIEMME, « J'ai des racines. À propos de *1953* et des *Adieux* », *art. cit.*, p. 99.

liée aussi à une position dans la société. Dès lors, parler d'où l'on est revient aussi, chez Piemme, à mettre en question l'histoire du lieu (« et qu'est-ce que la Belgique ? Et d'abord où est-ce ?³⁴⁰ ») et surtout quelques-uns des grands discours critiques qui prennent en charge les représentations que se donne une communauté : « Nous serions dans un vide, orphelins, sans mémoire, avec une Histoire qu'on n'arrive pas à savoir ?³⁴¹ » Tout à la fois réponse et critique d'un questionnement identitaire enraciné dans le concept de « belgitude », ce texte tire la réflexion dans un sens qui paraît renvoyer dos à dos les thèmes du refus de l'histoire, de la « déshistoire », et ceux de la marginalité culturelle de la Belgique francophone par rapport à la France. Actualisé par *Café des patriotes* et *1953*, ce point de vue dénonce une mythification à l'œuvre par la substitution de l'Histoire à la « grande Histoire ». Il y a là, écrit Piemme, de la mélancolie et de l'idéalisme :

[...] 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 !³⁴²

Si la réappropriation du « lieu d'où l'on parle » fait écho aux transformations institutionnelles initiées dans les années 1980, le traitement de la question identitaire se lit aussi à la lumière du positionnement du dramaturge. Un regard sur sa bibliographie³⁴³ permet de voir que Piemme acquiert une reconnaissance de plus en plus large à partir de 1993-1994. On observe alors à la fois la reprise – dans une nouvelle production – et la traduction de plusieurs textes. Mais, plus significativement, cette phase se marque aussi par la création d'une pièce (*Ça va craquer*) directement en néerlandais et dans une production flamande, tandis qu'une autre pièce est commandée à Piemme par Roland Fichet, directeur du Théâtre de Folle Pensée à Saint-Brieuc, en France. À partir de là, les signes de reconnaissance institutionnelle se multiplient, les reprises s'enchaînent, tant en Belgique qu'à l'étranger et, à côté des

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 101.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² Jean-Marie PIEMME, « J'ai des racines. À propos de *1953* et des *Adieux* », *art. cit.*, p. 101.

³⁴³ Voir le numéro 75 d'*Alternatives Théâtrales* consacré à l'auteur.

tournées (en France, en Hollande), les pièces de l'auteur sont montées en France, en Suisse, en Allemagne...

Immanquablement, ce parcours infléchit les prises de position. En défendant une identité davantage liée à une histoire sociale qu'à une culture, le dramaturge postule un ancrage, mais en limite la portée. En 1996, il refuse de cosigner un texte de Geert Van Istendael qui appelle à dépasser, par la culture, la frontière linguistique imposée par des hommes politiques. Dans sa réponse qui, manifestement, sert de matrice au texte publié dans *Alternatives Théâtrales* (« *J'ai des racines...* »), Piemme écrit notamment :

Mon moi profond ne sait pas ce qu'est être Belge. Cela n'a pour moi aucune résonance, aucune signification. Lorsqu'en 1975, je me suis installé à Bruxelles, le multiculturalisme m'a plu. [...] mais [il] me plairait aussi bien à New York³⁴⁴.

Le multiculturalisme se présente ici comme une manière de clore la question identitaire. Par cette voie, Piemme ne semble revendiquer d'autre appartenance, d'autre identité que sociale et théâtrale, et il évacue l'identité culturelle. La réappropriation du « lieu d'où l'on parle », soit de la réalité sociale et politique de la Belgique, se ferait alors sur un mode ludique, dans le système de l'œuvre où elle resterait encluse, limitée à l'univers du « non-sérieux ». On n'aurait pas de mal à repérer dans les discours de l'auteur, les occurrences qui vont dans ce sens.

Cependant, ce qui se dit chez Piemme de la Belgique transgresse la seule volonté de rester dans le cadre théâtral, une fois cette concession faite à son positionnement institutionnel. Son discours à ce sujet ne se limite visiblement pas à un usage farcesque de la Belgique sociale, politique et culturelle :

J'ajoute que l'État belge en ce qu'il s'incarne dans la monarchie cul-bénit qui est la nôtre ne me convient absolument pas. Quant à voir dans la Belgique l'avenir de l'Europe, je crois que c'est tout de même un peu optimiste pour parler d'un État gangrené par le clientélisme politique et l'affairisme, incapable de surcroît de retrouver deux petites filles sous son nez³⁴⁵.

³⁴⁴ Réponse à Geert Van Istendael, automne 1996. [Document communiqué par l'auteur]

³⁴⁵ Lettre à Geert Van Istendael. Document cité.

L'abondant discours d'escorte que Piemme produit autour de ses pièces semble ainsi traversé par deux tentations divergentes. À la distance, en apparence désengagée, des déclarations qui limitent l'effet de l'œuvre au cadre de la fiction (« Je n'écris pas nécessairement sur la Belgique, mais j'écris toujours «de» la Belgique, à partir d'elle, accroché à son mouvement de comique effondrement³⁴⁶ »), fait un écho inversé une dimension critique très affirmée (« Caricature de royauté, caricature d'unité, caricature d'état, caricature de souveraineté. La politique n'y est plus que la gestion raisonnable de ce que les autres laissent à gérer³⁴⁷ »). Si Piemme refuse de s'engager dans la question identitaire belge en allant jusqu'à l'invalider comme problématique, il ne rejette donc pas le fait de s'emparer de façon critique de la Belgique comme entité sociale et politique. Mais il se garde de transférer à son théâtre, une critique aussi visiblement tranchée, refusant de voir son œuvre, au nom d'un engagement politique, sortie de l'autonomie artistique.

Cependant, c'est bien par la portée subversive d'une sociologie que *1953* récusé une recherche de l'identité comme forme de stabilité. Présentée sur le mode de la variation et de l'hétérogénéité, l'identité n'est plus un objet isolé et extérieur à conquérir, mais un phénomène relationnel. Sous cet angle, elle procède d'une élaboration permanente. Ce changement de perspective entraîne des conséquences fondamentales. Dans la forme de la polyphonie, dont l'usage domine dans *1953* – et que l'on opposerait volontiers à la choralité où la fusion des voix retrouve la perspective holiste –, chaque personnage contribue à construire le phénomène social qui, parallèlement, interagit avec l'individu. Il devient dès lors impossible d'arguer d'un « humanisme pervers », ce point de vue par lequel certains sujets semblent se placer en dehors du fait social pour le juger. La transgression du *nomos* fondé sur l'unité, invalide, dans la foulée, tout discours de la perte et du retour, pour ouvrir un nouvel espace de liberté et de création.

À travers la mise en scène de la coalescence de l'individu et du collectif, ce n'est pas à rechercher ce qui fut, un objet préformé et perdu, que cette pièce invite, mais bien à l'expérimentation de cette liberté. Surtout, cet autre principe de vision du monde social présente un corollaire radical car il engage chacun d'entre nous dans la coresponsabilité directe

³⁴⁶ Jean-Marie PIEMME, « Positions et prises de parole », dans *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, 4^e trimestre 2002, n° 75, p. 28.

³⁴⁷ *Ibidem*.

du monde. En ce sens, il installe donc aussi un autre principe de division du monde social.

Théâtre de l'habitus

On voit donc comment cette dramaturgie organise une sociologie qui retrouve immanquablement le politique, sans que ce vecteur ne redevienne un déterminant premier. Ni grand système englobant et extérieur aux individus, ni référence latéralisée, le politique est ici un processus relié à l'interdépendance du « je » et du « nous ». Dans ce déplacement, il perd toute valeur transcendante et, corrélativement, entrave tout dogmatisme.

Dans le paradigme brechtien, la vérité préexiste et le théâtre doit y mener par l'intermédiaire d'un spectateur actif. *A contrario*, le paradigme de théâtre politique qui s'actualise, notamment avec *1953* et *Café des patriotes*, ne témoigne de prétention ni à l'exactitude, ni à la vérité. Il abandonne un angle de vue en surplomb du monde, ainsi que les tentatives de reconstruction ou de représentation du réel. En revanche, il s'attelle à la construction d'un dispositif très mince, essentiellement fondé sur le personnage à partir duquel cette dramaturgie fonctionne comme une expérimentation, une praxis. En quoi cette écriture se distingue d'une veine contemporaine où le théâtre se déploie dans le « temps d'après » et, venu trop tard, impuissant, livre à la scène le cri métaphysique du désespoir.

Mais il ne s'agit pas davantage de revendiquer une emprise directe sur le monde social ou politique, car ce théâtre se soustrait à l'objectif de révolutionner la société. Sans utopie, sans projet politique préconstruit, il substitue une expérimentation en acte à l'idée d'un mouvement rationnellement dirigé vers un but prédéfini. Contre toute attente, il ne s'ancre pas dans le ou la politique, mais génère du politique. Les personnages ne sont plus guère confrontés à des situations, à des choix susceptibles de provoquer des comportements précis. Et si le conflit persiste, celui-ci n'est plus frontal, entre des entités préalablement structurées (les classes sociales et l'État, l'intime et le politique, par exemple). En somme, plutôt que de se profiler comme une vaste métaphore de ce qui se joue dans l'espace social, cette dramaturgie crée un espace de jeu où expérimenter une « socialité ». En scrutant les failles d'êtres cherchant à « se tenir » de l'extérieur, par les normes et les

croyances, le théâtre de Piemme manifeste qu'aucune vérité adoptée ne constitue un mode d'être valide. Davantage transgressif que subversif, ce théâtre politique agit dans la mesure où il tend à modifier, en direct, les structures de pensée qui organisent la doxa sociale. Il s'attache à rendre caduque la perception dualiste de l'individu et de la société.

En corollaire, il se réinscrit lui-même dans le processus interactionnel, sans y dissoudre son autonomie, sans abdiquer la poétique, comme le prouvent ces voix qui traversent *1953* et, telles des lignes mélodiques, multiplient les points de vue en les émancipant de leur ancrage dans le présent de la parole théâtrale. Des voix venues du passé s'immiscent dans le discours des personnages sans s'annoncer par les marqueurs traditionnels. Passé et présent se mêlent, renversant la hiérarchie classique. Dans son mouvement, ce théâtre « agit » le réel, l'active et l'anime, dans le même temps qu'il s'anime et s'active.

En insérant des phrases de Marx, en incorporant, sans les signaler comme tels, divers emprunts et citations, l'auteur de *1953* pose le grand réservoir culturel à une place centrale et revendique sa part d'héritage. Relevant du collage, ce travail de la citation témoigne, en fait, de l'intertextualité de tout discours et affirme qu'il n'est guère possible de se soustraire à cette circulation. Contrepoint à la critique de l'adhésion « naïve » et à la déconstruction des croyances, ce « théâtre de l'habitus » met ainsi en lumière les strates culturelles qui nous constituent et que nous ravivons constamment, sans même y prendre garde. Il réinscrit avec insistance la donnée culturelle dans l'interrelation socio-individuelle, contribuant à la sortir des représentations qui en font un monde à part, voire un passe-temps.

C'est donc à distance d'une lecture de la domination symbolique oscillant entre consentement conscient ou soumission mécanique à un ordre que se place le dramaturge. Il abandonne l'objectif marxiste de conversion du sujet par la prise de conscience et œuvre plutôt à rendre tangible l'incorporation des structures cognitives dominantes. Se retrouvent alors au cœur du dispositif théâtral, non pas le cheminement progressif d'une conscience comme chez Sartre, mais ces « dispositions corporelles profondément enfouies » qui forment l'habitus. Bien qu'il édifie un théâtre de la parole, Piemme délaisse le débat de rationalités encloses dans des personnages qui tentent de régler une situation. Il procède, en somme, à une sorte de retournement des personnages, faisant saillir ce qui, enfoui, incorporé, ne les constitue pas moins. Il

libère en scène une « viscéralité », matière au jeu théâtral. À la lumière des projecteurs, se déploient les traces multiples des habitus, plus réelles, peut-être, que les personnages-fantoches qui les exposent.

« Théâtre des mots du corps », cette dramaturgie rend donc manifeste le travail d'institution qui, au sein de chaque corps, inscrit les structures dominant le monde social. La mise à plat de l'incorporation de l'ordre, de la norme, et du processus de leur reproduction crée ici un constant décalage ; elle installe une entêtante dissonance qui vient briser l'équilibre des jeux sociaux. Et parce qu'il fait surtout voir les facteurs d'immobilisme profondément implantés dans les structures mentales, il s'agit là d'un théâtre de transformation politique qui débusque les cadres cognitifs de l'adhésion.

Précisons que cette posture plurale n'équivaut pas à un ajustement à la doxa qui s'impose peu à peu dans le champ social et qui réduit le multiple à l'image publicitaire d'une société en mouvement. « Simulacre ! », rétorquerait sans aucun doute l'auteur dont la démarche reste liée au sens. Car le pluralisme en acte de son second théâtre s'apparente bien plus à un déplacement permanent, à une renégociation incessante, qu'à l'ouverture béate et au fourre-tout médiatique. La transgression y est à l'œuvre comme méthodologie et non comme pose quand le décor, pour fascinant qu'il soit, ne masque en fait, que du vide.

C'est donc surtout comme praxis que cette dramaturgie participe d'un théâtre politique. Par le schème du mouvement, ce théâtre engage rien moins qu'une juxtaposition des moyens et de la fin. Il efface ainsi une des structures mentales dominantes, celle des utopies, et invalide toute représentation du monde posée *a priori*. Sans pour autant donner dans un humanisme moralisant (nous sommes tous frères), ni dans un relativisme forcené (tout vaut tout), il gomme l'image mentale de la société idéale, préconstruction rationnelle invariablement projetée devant toute action pour la motiver. Et il faut se rappeler que Piemme a placé en exergue à 1953, deux citations de Ernst Bloch, théoricien de l'« utopie concrète » qui prônait de combattre pour la concrétisation des possibilités objectives du réel, tout en intégrant l'imaginaire. Pas question donc de pointer les errances et les dérives d'un monde privé de repères. Contre tout un courant dramaturgique contemporain, le second théâtre de Piemme maintient, centrale, la question du sens et en redéploie la portée, non plus à l'horizon de l'homme et de la société, mais au cœur du présent, au centre de l'interrelation socio-individuelle. En abandonnant quelque

chose de la distance impliquée par la délégation comme usage politique et par la représentation comme acte théâtral, il change la perspective et s'emploie à substituer à cela les conditions d'une expérimentation « en direct ».

Dans cette optique, la position de l'auteur change et Piemme n'affiche plus une longueur d'avance sur un lecteur-spectateur qu'il chercherait à éclairer. Il ne s'agit plus de combler une demande de sens ni d'écrire à la place d'un public auquel l'auteur prêterait sa voix et sa faculté de parler. À l'image de la place du dramaturge dans l'institution théâtrale, la position de surplomb s'efface au profit d'un statut mouvant, non fixé, non établi. L'auteur n'est plus un guide ; il s'approche davantage de l'attitude de l'agitateur qui déplace et se déplace sans cesse.

La pensée de l'ambivalence telle qu'elle se profile dans le théâtre de Piemme, tient en respect les mouvements pulsionnels d'un capitalisme débridé qui ne s'adresse qu'aux instincts : gagner, se sauver, se protéger, se satisfaire, dominer... Elle permet surtout de réintégrer la subjectivité et le corps dans une perspective socio-politique, car ce théâtre, qui s'attache à inverser l'adhésion spontanée au monde, se confronte sans cesse aux principes appris et incorporés. C'est pourquoi le corps se situe au centre du travail dramaturgique de Piemme, comme lieu d'ancrage de sa sociologie. Et ce, d'autant plus qu'« oublié » par le marxisme, il s'offre comme un espace peu balisé de l'expérimentation du « je » et du « nous ». On comprend donc aussi pourquoi le théâtre de Piemme s'appuie essentiellement sur le personnage qui, en dépit des déconstructions et des démantèlements subis au cours de l'histoire du théâtre, se maintient ici comme un fondement.

Enfin, la dimension pragmatique et la « posture pluraliste » permettent d'explorer d'autres possibles que les constructions utopiques fondées sur la rationalité. La faillite des grands modèles, dont un auteur comme Heiner Müller ne cessa d'écrire le texte tragique, désigne amplement le passage hors jeu d'un idéal préformé. La représentation d'une société parfaite, tenue pour moteur de l'action et de la critique, est ici abandonnée. La fin du XX^e siècle, semble nous dire Piemme, sonne l'heure où l'on se déleste des guides et des dieux pour entrer debout dans la coresponsabilité du monde. Mais, entérinant l'autonomie de l'institution théâtrale, c'est à partir de là, exclusivement, que ce théâtre travaille le politique. Il s'invente comme poétique dans la mise en jeu des formes et des codes théâtraux, et, par le biais de la sociologie qu'il

actualise, opère sur les cadres mentaux. Pour un théâtre politique qui agisse à la façon d'une critique en acte et dans la perspective d'un débat permanent.

CHAPITRE 11

Un pouvoir symbolique

Explorant la question de la vérité et surtout l'œuvre brechtienne, le Groupov retrouve progressivement des perspectives pour mettre en scène la réalité socio-historique. Le collectif peut ainsi envisager de reformer un point de vue sur le monde contemporain, non pour montrer des choses vraies, mais pour approcher « comment sont vraiment les choses ». Or, en 1994, s'est déroulé le troisième génocide du siècle officiellement reconnu par la communauté internationale et c'est d'emblée en termes de vérité et de mensonge que Marie-France Collard et Jacques Delcuvellerie jaugent la manière dont les médias présentent alors le génocide au Rwanda. De l'indifférence du début au battage médiatique autour de l'opération humanitaire, l'angle de vue leur paraît suspect. Sous la pléthore d'images, quelque chose n'est pas dit ni montré et ce silence concerne le déroulement des faits *avant* ces clichés pris sur le vif. Cette ellipse peu décelable mobilise un sens de l'engagement ajusté hier encore au prolétariat du Nord. Dans le contexte des pays du Sud, l'exploitation des hommes pose de nouvelles questions :

Nous cherchions aussi à contrer ces images d'enfants larmoyants, présentées comme une fatalité qui appartient à l'Afrique, comme s'il était presque naturel que l'Afrique soit ainsi. Cela fait partie d'un ensemble d'images d'Épinal sous-tendues par une forme de racisme. Or, d'un coup, les images que l'on recevait du Rwanda à ce moment ne correspondaient plus à ce que l'on attendait.³⁴⁸

³⁴⁸ Marie-France COLLARD, « Dépasser l'indicible. Le Projet Rwanda du Groupov », entretien avec Jacques Delcuvellerie, Marie-France Collard et Jean-Marie Piemme, par Nancy Delhalle, dans *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, juillet 1999, n° 61, p. 56.

Mais la manière dont les médias rendent compte du génocide convoque des stéréotypes qui trahissent un manque de connaissance, et surtout, une absence d'examen critique des sources. À cet égard, « l'Opération Turquoise », le délai et les modalités d'intervention des forces de l'ONU au Rwanda, interpellent fortement Jacques Delcuvellerie et Marie-France Collard qui lisent, derrière cette opération pseudo-humanitaire, une manœuvre politique. Le Groupov s'engage, dès lors, dans un « Projet Rwanda » avec l'objectif d'établir et de représenter une vision du génocide moins consensuelle.

Réel et théâtre

L'étude du sujet commence à travers des essais historiques et ethnologiques, des documents politiques et religieux qui englobent cent ans d'histoire du Rwanda. Marie-France Collard écrit un texte, *Les Collines du silence*, puis, après un premier voyage au Rwanda, une longue note d'intention. Tandis qu'une partie de l'équipe se rend également au pays des « mille collines », le Groupov entre en contact avec des témoins et des victimes, consulte des experts, dont Colette Braeckman, journaliste spécialiste de l'Afrique centrale, auteur à l'époque d'un ouvrage sur l'histoire du génocide³⁴⁹.

Cette phase d'information, de collationnement de données et d'expérience physique par le voyage, permet de constituer un bagage intellectuel, mais aussi sensoriel, qui sera ensuite transposé dans le spectacle. On en voit notamment la trace dans le travail des acteurs à qui elle permet, non pas de reproduire un réel imaginé ou une situation socio-historique entrevue, mais de produire du jeu à partir du savoir accumulé, des opinions formées et des sensations vécues. Max Parfondry et François Sikivie expliquent ainsi comment le voyage au Rwanda a nourri leur travail :

Max Parfondry : On m'a montré là-bas, une photo des années trente où l'on voyait deux vieux, au bord de la route avec leur vêtement traditionnel en peau de bête. Ils devaient avoir sur eux leur carte d'identité, mais n'avaient pas de place pour la mettre. Ils avaient donc une petite baguette fendue où était coincée leur carte

³⁴⁹ Colette BRAECKMAN, *Rwanda. Histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994.

et marchaient ainsi... Ce sont des images qui nourrissent le jeu du comédien.

[...]

François Sikivie : les prisons, après le génocide, sont surpeuplées. Les prisonniers ne sont pas nourris. On imagine très bien des témoignages occidentaux sur les conditions de détention etc. Or, [...] si on était nourri dans les prisons, tout le monde essaierait d'y aller. Ce sont les femmes qui doivent faire parfois trente kilomètres à pied pour aller nourrir leur mari prisonnier. J'ai rencontré une femme qui gardait les enfants de sa voisine pendant que celle-ci allait nourrir son mari. Mari qui avait tué les enfants de cette femme. Après avoir vu cela, cette complexité, on peut commencer à jouer le spectacle.³⁵⁰

Le spectacle³⁵¹ s'ouvre par l'entrée en scène des musiciens et d'une femme qui traverse le plateau d'un pas mesuré. Le spectateur décode d'emblée que celle-ci n'est pas un personnage au sens classique du terme. Son entrée dans l'espace physique et conventionnel du théâtre, n'est pas théâtralisée selon les attentes. Son trajet sur le plateau ne prend d'autre sens que de s'avancer vers le public. Ses vêtements ne livrent pas vraiment les signes d'un costume. Dès ce moment inaugural, le Groupov crée un entre-deux qui génère une interrogation sur le rapport entre la représentation et la réalité. Car l'entrée de Yolande Mukagasana ne relève pas complètement du signe théâtral, elle déplace les conventions du spectacle, brouillant les frontières entre réel et théâtre. Dans le cadre d'un spectacle sur le génocide rwandais – le titre ici ne laisse pas planer le doute pour le public des années 1990 un tant soit peu informé – l'arrivée en scène de cette femme noire n'est passible d'aucune interprétation. Elle prend un caractère solennel :

Je suis un être humain de la planète Terre.

Je suis une Africaine du Rwanda.

Je suis Rwandaise.³⁵²

³⁵⁰ Max PARFONDRIY et François SIKIVIE, « Le Génocide, du premier pas au déchaînement », Propos recueillis par Nancy Delhalle, dans *Le Matin* du 20/03/2000.

³⁵¹ Créé dans un premier état de travail en 1999, au Théâtre de la Place à Liège.

³⁵² Marie-France COLLARD, Jacques DELCUVELLERIE, Jean-Marie PIEMME, Mathias SIMONS, *Rwanda 94*, Paris, Éditions Théâtrales, (« Passages francophones »), 2002, p. 15. Par la suite, les citations du texte seront simplement suivies du numéro de page.

Écrites par le metteur en scène, Jacques Delcuvellerie, ces phrases précèdent un récit de quarante minutes où, seule en scène, Yolande Mukagasana témoigne. Elle raconte, avec détails et précisions, ce qu'elle a vécu à partir du 6 avril 1994. Son histoire reprend corps, soir après soir, sur la scène d'un théâtre. Comme sa langue maternelle est le kinyarwanda et non le français, son témoignage a été « traduit » afin d'être transmis. Pour autant, ce récit garde un caractère spécifique, la mise en forme visant d'abord à la transmission : « Je ne suis pas comédienne, je suis une survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça ma nouvelle identité. » (p. 15.)

Pourtant, Yolande Mukagasana n'a pas été choisie au hasard, car, rescapée du génocide, elle est l'auteur d'un livre *La mort ne veut pas de moi*³⁵³. Ouvrant le spectacle, son témoignage livre les grands schèmes à partir desquels va se construire *Rwanda 94*, et progressivement, à travers ses paroles prononcées sans pathos, où parfois point l'émotion sans que celle-ci jamais n'efface l'impérieuse nécessité d'attester, se dessinent les divers points d'ancrage du spectacle. On devine une haine réactivée entre Hutus et Tutsis. Mais on perçoit également un génocide programmé et organisé, perpétré quasi sans résistances. Dès le début du spectacle donc, Yolande Mukagasana soulève la question des responsabilités :

[...] j'ai appelé dans presque toutes les ambassades en place à Kigali, j'ai appelé au siège des casques bleus. Là où ce n'était pas un répondeur, la réponse était toujours la même : On ne peut rien pour vous Madame. J'ai appelé chez le Nonce apostolique et on m'a rattaché au nez. (p. 18.)

Si ce témoignage fait renaître la question de l'extermination de l'homme par l'homme, celle jamais résolue de savoir comment la haine peut s'exacerber au point que l'autre soit totalement nié, *Rwanda 94* ne veut pas se pétrifier dans ce tragique absolu, en apparence indépassable. Les paroles de Yolande Mukagasana sont l'amorce d'un acte théâtral qui va se développer. À partir d'elles, enraciné en elles, le spectacle ne veut pas en rester à la compassion, à la résignation et à l'impuissance tragiques. Dans l'optique du Groupov, le monde s'organise à partir des rapports sociaux et de leurs déterminations matérielles. Comme tel, il est « transformable ». Mais la condition de possibilité du matérialisme

³⁵³ Yolande MUKAGASANA, *La mort ne veut pas de moi*, Paris, Éditions Fixor, 1997.

réside dans la tentative pour transgresser les limites mentales du « Mal », un absolu qui se laisse à peine penser et qui, souvent, semble tenir en échec la raison.

Quoi qu'il en coûte d'errements, de recherches et de questionnements – la genèse de *Rwanda 94* dura près de quatre ans – ces corps tailladés, ces membres coupés à la machette, ces cadavres dans les fosses communes ne peuvent méduser l'esprit critique. De n'être pas pensés, ils tiennent l'humain doublement en échec : ils disent l'impossibilité de vivre ensemble et celle d'expliquer nos actes, même les plus extrêmes. Or, la perspective élue par le Groupov accorde un pouvoir à l'intelligence rationnelle, à la faculté de connaître et de comprendre. Point ici de recours au fatalisme du bien et du mal qui, consubstantiels à l'homme, en détermineraient le « destin » ; point d'échappée vers une volonté divine ou quelque transcendance qui permettrait l'économie de la pensée critique. Une fois passé le moment d'aberration, l'optique rationaliste commande de chercher à se remettre en mouvement. S'il n'y a que les hommes, entre eux résident les possibilités d'expliquer et de comprendre. Il ne faut donc pas chercher en dehors du monde, mais dans le monde, dans cet « espace entre les hommes », l'espace, précisément, du politique.

Le mari, les enfants et d'autres membres de la famille de Yolande Mukagasana sont morts dans des conditions atroces, parfois de la main même des amis d'hier. Le cadavre du père est présenté aux enfants, le frère est frappé d'un coup de machette devant la sœur qui, elle, se jette vivante dans la fosse où elle étouffera sous les cadavres entassés. Ce qu'a vécu la famille de cette rescapée, un million de Rwandais l'ont vécu. Un million de personnes ont ainsi été rayées de la planète par la volonté d'autres. C'est là un fait irréversible et, en un sens éthique, indépassable. Or, la didascalie indique que Yolande Mukagasana « se lève, avance, lève la main... et dit » :

Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner. (p. 25.)

Œuvre collective, œuvre chorale

Réaffirmant son option fondamentale (« C'est bien l'ensemble qui crée³⁵⁴ »), le Groupov élargit encore les bases du collectif. Il réunit trois groupes, l'un comprenant les artistes qui travaillent à la réalisation scénique (le scénographe Johan Daenen, la costumière Greta Goiris, entre autres), le second associant des auteurs, tandis qu'un troisième groupe réunit des conseillers, personnes-ressources et œil extérieur, à la fois, qui accompagneront l'élaboration du spectacle. Le groupe d'auteurs va se donner un fonctionnement spécifique : Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Jean-Marie Piemme et Mathias Simons écriront certaines scènes, dont les lignes directrices (sujet, esquisses de forme) et la pertinence auront été déterminées collectivement. Ce type de travail implique un positionnement différent de l'auteur et, dans le spectacle, il est, par exemple, impossible de distinguer ce qui relève de l'un ou de l'autre. Dans le « générique », aucune scène en particulier ne leur est attribuée : tous figurent comme co-auteurs. Cette démarche va conditionner la construction du spectacle tout autant que les grandes lignes de celui-ci définies dans la « note d'intention ». Jean-Marie Piemme explique bien cette pratique peu fréquente de l'acte théâtral :

On ne savait pas par avance où on allait, mais on savait ce qu'on cherchait. Lorsque nous réfléchissions à la question : « faut-il dire ça ? », nous nous demandions en même temps « dans quelle forme faut-il dire ça ? »³⁵⁵

Au vu des fondements de ce projet, on l'éroderait donc grandement à ne pas le considérer d'emblée comme spectacle. *Rwanda 94* se construit effectivement en permanence par une hybridation du texte et du travail scénique.

En en appelant à la mise en commun, à la reconnaissance par tous de ce que certains ont vécu, le témoignage de Yolande Mukagasana permet la transition vers un autre degré d'appréhension du génocide. Son récit est suivi d'un chant bien connu au Rwanda. Composé en 1966 et interprété

³⁵⁴ Ainsi que l'écrivait Jacques Delcuvellerie dans la « Lettre au Groupov » datée du 20-02-84. Document Archives Groupov.

³⁵⁵ Jean-Marie PIEMME, « Participer à une forme historique du théâtre », Entretien avec Bernard Debroux, dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, avril 2001, n° 67-68, p. 68.

dans le spectacle par l'artiste rwandais Jean-Marie Muyango, ce chant témoigne des pogroms de 1959. L'orchestre, dirigé par Garrett List, vient alors se greffer sur le chant africain, annonçant le Chœur des Morts. Les membres du Chœur, tous artistes africains, se dispersent dans la salle et narrent leur calvaire aux spectateurs. Composés par les acteurs à partir de ce qu'ont vécu leur famille ou des proches, leurs récits embrayent sur le témoignage de Yolande Mukagasana. Ils le confirment, l'amplifient et perturbent la catharsis. Car si le spectateur pouvait encore s'identifier au récit de la rescapée, il est à présent confronté à de multiples témoignages similaires qui enrayent son élan compassionnel. Cette multiplicité crée une distance où s'abrogent les conditions de l'identification. Le travail sur le chœur imaginé par le Groupov renouvelle ainsi les formes de la distanciation brechtienne.

Le Chœur des Morts circule, en effet, parmi le public auquel chaque « Mort » livre un récit-témoignage, provoquant un rapprochement physique qui empêche d'entendre les mots de manière abstraite. Chaque spectateur sort de la masse anonyme plongée dans le noir de la salle et la proximité avec l'acteur-témoin force l'écoute et l'entendement. L'écart traditionnel entre le plateau et la salle est aboli et, sans être interpellé, le spectateur se voit soudain concerné par ces faits atroces. Avec les mots, par la proximité physique – le jeu du regard, l'inflexion de la voix – c'est aussi quelque chose de sensible qui passe de l'acteur-témoin vers le spectateur.

Travaillant à impliquer le spectateur, le Groupov veut dépasser la clôture tragique. Contre une tendance bien affirmée dans le théâtre contemporain d'épuiser la description de l'horreur, d'épouser son paroxysme en la tirant ainsi hors de l'histoire, du social et, *a fortiori*, du politique, le Groupov réaffirme la puissance de la pensée rationnelle. Sans toutefois retomber dans le « fétichisme » de la raison qui, dans l'optique d'un monde, d'une société, maîtrisables et à façonner selon un projet prédéfini, a souvent induit une confusion entre vérité et raison. Or, « il y a des conditions historiques à l'émergence de la raison » (Bourdieu 1997 : 85). Toute l'élaboration de *Rwanda 94* semble précisément se profiler contre l'absolutisation de la raison. Point ici de projet-monde de substitution à suggérer. Le rationalisme, fonctionnant comme méthode épistémologique, redevient mouvement. Sous cet angle, nous mesurerons mieux l'importance du savoir qui imprègne le spectacle. Retrouvant, avec une méthodologie, des instruments de représentation

du monde contemporain, le Groupov se dispense de postuler une vérité de rechange à faire triompher. Le refus des clichés imposés notamment par les médias le sentiment de l'inadmissible suffisent à amorcer une méthode d'examen critique dont on ne pose pas d'avance à quelle construction stable elle va mener.

Héritier du chœur antique, le Chœur des Morts de *Rwanda 94*, s'écarte de la tradition en gardant à chaque « Mort » une individualité très marquée tant les divers récits reflètent une variété de caractéristiques, de propriétés sociales. *A contrario*, à travers les témoignages, la mise à mort par les génocidaires prend un aspect systématique, répétitif et mécanique, sans pour autant reléguer les bourreaux dans un total anonymat (ils sont des voisins, des amis, des membres de la famille...). Ce contraste, renforcé par l'évocation récurrente de l'absence d'affects des assassins, insinue ici bien autre chose qu'une perversion latente dans la « nature humaine » et un immémorial et éternel – donc toujours peu ou prou impensable – dualisme du bourreau et de l'innocence. Si l'individualisation des Morts s'oppose à l'homogénéité du geste des criminels, c'est que ces derniers agissent à partir d'un même découpage du social. Et de ces schémas mentaux, le Groupov entend dire et montrer qu'ils sont explicables. Le tragique exposé par Yolande Mukagasana, repris et développé, comme un écho démultiplié, par le Chœur des Morts, se trouve sensiblement de politique.

Des éléments sont distillés pour amorcer le processus de l'intelligible. Les Morts livrent des bribes de l'histoire du Rwanda, mettent en lumière des motifs racistes récurrents, évoquent des comportements de soumission. Mais, loin de la résignation, le Chœur des Morts ne prononce pas non plus un appel à la justice abstrait et lointain. Ses dernières paroles, écho appuyé à la tragédie shakespearienne, visent à relancer une dynamique : « je suis mort, ils m'ont tué. Je ne dors pas, je ne suis pas en paix ».

Le recours à la fable vient alors rappeler le dessein du Groupov de « tendre vers Brecht » et de composer, *mutatis mutandis*, un « divertissement pour l'ère scientifique ». Faire théâtre à partir d'un génocide quasi contemporain de l'acte créateur, relève pourtant d'un défi que Brecht n'avait pas envisagé. Et s'il est possible d'hériter de diverses formes de théâtre politique, il est aussi nécessaire d'en créer d'autres pour un monde contemporain déléguant largement aux médias le soin de construire et d'imposer les représentations du réel.

Télévision et théâtre

La deuxième partie de *Rwanda 94* débute sur des images télévisées semblant installer un rapport immédiat et familier à l'actualité. Le mur rouge évoquant la terre du Rwanda, dressé en fond de scène, s'ouvre sur un écran géant. Devant lui, face au public, trois pupitres avec micros et trois chaises. Tels sont les signes d'un univers télévisuel qui, à aucun moment, ne laissera oublier qu'il s'inscrit sur un plateau de théâtre. Plus que des moniteurs de télévision, devenus presque communs sur les planches, les éléments sélectionnés par le Groupov, pour mettre en scène l'univers des médias, donnent à lire le travail réalisé sur les codes et les marques du réalisme. Faire théâtre à partir d'un génocide, supposait de transgresser le critère de l'irreprésentable et de l'indicible diffusé par un discours intellectuel lié à la Shoah. Mais encore fallait-il aussi être en mesure de dépasser une esthétique brute qui prétend confronter directement à l'horreur et à la cruauté pour les enrayer.

Les premières images du monde qui défilent sur l'écran, avec leurs commentaires en différentes langues, dessinent déjà l'espace d'un questionnement. Elles s'enchaînent sans lien, passant du sport à un message du pape contre l'avortement, et cette juxtaposition les prive de l'apparence « naturelle » et « normale ». Présentées sur un écran géant disposé sur la scène d'un théâtre, ces images, hors de leur contexte audio-visuel, disent soudain tout ce que la télévision déverse de manière aléatoire. Le plateau de théâtre opère donc une distanciation qui transforme l'appréhension de la télévision. Mis en scène, l'écran crée un renversement de perspective qui interroge la place et le rôle de la télévision dans nos cadres de pensée. La présence du monde entier chez soi, sur un petit écran, ne va, dès lors, plus de soi. Le théâtre désigne soudain tout ce dont nous avons une idée, une trace, sans connaissance réelle et qui se trouve, de la sorte, rendu anodin.

Cette ébauche de critique va se renforcer, car le montage audiovisuel est, à plusieurs reprises, perturbé par des visages de femmes, d'hommes et d'enfants africains qui envahissent l'écran. Ces « fantômes électroniques », indique la didascalie, « nous parlent dans une langue incompréhensible » (p. 37). Le Groupov a donc imaginé de mettre en scène une émission télévisée, conçue, non pas autour du génocide, mais à partir d'un fait qui perturbe le monde occidental : le brouillage de ses moyens de communication par l'apparition, sur les écrans de TV, de

visages africains émettant des messages en kinyarwanda. Une façon très spécifique d'assumer l'héritage des fantômes qui hantent l'histoire du théâtre et qui, selon Monique Borie, indiquent, à l'image du désir, de la mémoire, du rêve ou de la folie, que « quelque chose fait retour en même temps se dit et se montre comme irrémédiablement absent³⁵⁶ ».

Les journalistes et les experts, invités de ce programme de télévision découvrent le mystère de ces apparitions. La journaliste vedette Bee Bee Bee a, en effet, employé l'expression de « tragédie rwandaise » à la place de « génocide ». Une substitution qui, en évoquant le « destin » et la « fatalité », évacue la question du pourquoi et du comment, celle, précisément, du processus génocidaire. Ce sont ces approches qui sont ramenées en scène par Colette Bagimont, grand reporter pour des journaux belge et français et dont le personnage masque à peine la référence à Colette Braeckman :

BAGIMONT. —... Où sont les grands criminels, les pousse-au-crime et leurs parrains européens ?

Pour la plupart : libres et riches [...] Noirs ou blancs, ils sont ici, parfaitement protégés. (pp. 45-46.)

Le personnage dévoile un non-dit qui devient une accusation et, dans la fiction, parce qu'elle passe à la TV, Colette Bagimont est crédible en vertu de la doxa liée à ce médium.

Ainsi en ira-t-il du rapport, extrêmement complexe, entre réel et théâtre tout au long de *Rwanda 94*. Le Groupov use à plusieurs reprises d'une forme détournée de théâtre documentaire dont la fonction est d'authentifier les fondements de la démarche. Appuyée par des témoins rwandais, des experts reconnus, ou issue d'une recherche documentaire, la part d'information et de dévoilement apportée par le spectacle prend un statut objectif. En revanche, le médium audiovisuel, central sur scène, est ramené vers une aire latérale. Il n'assume pas de fonction constructive, mais tient le rôle du pouvoir dominant. Non sans que le Groupov ne nous dise qu'il n'en est qu'un relais. Pointons toutefois ici la réapparition d'un grand antagonisme. Certes, pas à l'identique du modèle brechtien, mais peut-être suffisamment structurant pour remettre en jeu la dimension parabolique.

³⁵⁶ Monique BORIE, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Paris, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, (« Le temps du théâtre »), 1997, p. 298.

Une parabole

Le brassage de formes à l'œuvre dans le spectacle indique que *Rwanda 94* entreprend d'abord d'hériter. Manifestant sa position dans le cadre de l'autonomie institutionnelle, le Groupov renvoie constamment à l'histoire du théâtre. Mais les formes dont il hérite, il les détourne pratiquement toutes, subvertissant de la sorte les normes de l'institution et même la force symbolique de sa clôture.

En l'occurrence, le témoignage de Yolande Mukagasana n'est pas livré brut, il est l'objet d'une théâtralisation qui en fait osciller le statut. De même, le Chœur des Morts ne renvoie que de loin au chœur antique et, au contraire de l'unité qu'il crée dans son usage codifié, se présente plutôt, dans *Rwanda 94*, comme une entité hybride, un paradoxal « chœur polyphonique ». L'émission télévisée, telle qu'elle est mise en scène, amorce, elle aussi, un écart par rapport aux signes connus du réalisme. Quant à la fable, qui se choisit Madame Bee Bee Bee pour personnage central, elle conserve les caractéristiques d'une parabole. Mais, en définitive, Bee Bee Bee invite moins à une comparaison qu'elle n'incarne, dans la fiction, le processus de la pensée.

Convaincue par l'argumentation de Colette Bagimont, Bee Bee Bee s'engage publiquement à mettre tout son pouvoir au service de la vérité. De cette journaliste vedette, figure un peu caricaturale, le Groupov fait assez vite un individu à l'image du spectateur. Comparée, par Delcuvelerie, à Sainte Jeanne (des Abattoirs) le personnage de Brecht, elle n'est donc pas un personnage pleinement « positif », porteur de la dimension pédagogique du spectacle. Bee Bee Bee ne se départit pas subitement du système médiatique dans lequel elle s'est établie. Pourtant, tout imprégné d'un idéalisme à deux sous, son serment public l'installe au cœur de la pièce. C'est à partir de sa quête de la vérité que se déploie désormais le reste du spectacle.

Ce choix dramaturgique débouche sur une décision de creuser le « chemin du sens ». Un acte qui reste individuel, en dépit de l'aura médiatique dont Bee Bee Bee est porteuse et qu'elle place au service de son engagement. En somme, le positionnement de ce personnage s'apparente au modèle de l'engagement sartrien, la conscience politique étant ici davantage une conscience éthique. Étonnamment sans doute, au vu du parcours de Groupov, Bee Bee Bee présente une part de « positivité » qui peut paraître un peu archaïque dans la dramaturgie

moderne. Non déconstruit, non frappé de soupçons et bien qu'il soit souvent, par la suite, placé en difficulté, ce personnage marque clairement le dessein de fournir une possibilité d'identification au spectateur. Comme la journaliste, celui-ci est – à ce moment du spectacle – révolté et convaincu de la nécessité de chercher la vérité. En créant ce mouvement d'accompagnement du personnage par le public, le Groupov refuse toute longueur d'avance de la scène sur la salle, celle du théâtre militant, par exemple, de nature à rebuter un public qui n'est plus prêt à recevoir des leçons.

Si l'engagement dans la recherche du sens renvoie ici au processus de création et au cheminement même de l'équipe, il renoue aussi avec les codes des récits philosophiques, lorsqu'il s'agissait de rendre concret, le voyage de la raison. Le refus de la transparence opposé par Monsieur Kamali³⁵⁷, l'expert rwandais, à la volonté de savoir immédiat de Bee Bee Bee, se lit alors comme l'amorce d'une initiation. En effet, l'initié acquiert un savoir au terme d'un long cheminement lors duquel il se départ de ses façons de voir initiales, et doit avant tout se rendre disponible, réceptif, et ne pas faire écran de ses certitudes ni de ses croyances. Or, Bee Bee Bee atteint progressivement cet état de doute qui la rend disponible pour entendre, voir et comprendre. Elle se place à distance des évidences diffusées par le médium télévisuel au gré des flux d'informations non approfondies, juxtaposées et tronquées.

Théâtre du dévoilement

Bee Bee Bee peut donc entendre la deuxième prise de parole du Chœur des Morts. Cette fois, le Chœur adopte une attitude intervenante et lance un acte d'accusation au fil duquel se reconstitue progressivement le processus génocidaire. Long dévoilement, les paroles du Chœur portent à la lumière de nombreuses responsabilités que le discours dominant au sujet du génocide a occultées. À ce stade, le plaidoyer, prioritairement adressé à une journaliste-vedette de la télévision, ainsi qu'à des spectateurs pour qui, communément, ce médium constitue une première source d'information, assimile discours dominant et discours médiatique :

³⁵⁷ Dans le spectacle, Monsieur Kamali, qui apparaît sur l'écran géant, est « interprété » par Gasana N'doba, le Président de la Commission rwandaise des droits de l'homme.

MORT 2. –
 Écoutez-les, soyez sur vos gardes
 Regardez-les, mais méfiez-vous
 Ces appareils qui propagent l'information
 Ce sont eux qui infectent les cœurs
 Et souillent les esprits
 Une hyène rusée se met à beugler
 à la manière d'une vache
 Nous sommes dans leur tanière
 S'il vous plaît, soyez vigilants. (p. 51.)

Chaque intervention débute par une même question, « diront-ils ? », avant de prendre en charge le dévoilement d'une complicité ou d'un mécanisme historique. À travers les informations abondantes et en apparence disparates, émerge progressivement la possibilité d'assembler des bribes d'explication. Le récit des incitations au crime semble d'abord permettre une lecture morale, celle de l'action de forces malfaisantes. Lancés par des individus (le leader d'un parti extrémiste Hutu ou le Liégeois Georges Ruggiu, par exemple) et relayés par la Radio Télévision des Mille Collines, ces appels au meurtre plongent, en effet, dans l'effroi et l'incompréhension. Mais peu à peu, les charges commencent à se répondre, puis à se compléter, pour esquisser quelques pistes de cohérence et délimiter l'espace du sens où l'esprit critique peut agir. Un espace devenu, au fil du texte, essentiellement politique. Il apparaît ainsi que le gouvernement intérimaire rwandais a organisé le génocide et que celui-ci s'est déroulé avec la complicité manifeste et active de la France. Le Chœur dévoile également que les services secrets belges étaient informés de ce qui se tramait et que, nonobstant, la Belgique, après le massacre de militaires paracommandos, a retiré son contingent de la Minuar. Corrélativement, plusieurs génocidaires ont trouvé refuge en Belgique. Enfin, la dénonciation du rôle de l'ONU conduit à considérer que peut-être, ce génocide était « résistible » :

MORT 4. –
 Diront-ils que le 6 avril 1994
 il y avait au Rwanda
 2 500 casques bleus
 et qu'ils ne seront plus que 270

le 21 avril ?
 Diront-ils qu'ils ne pouvaient
 soi-disant
 avoir recours à la force ? (p. 57.)

En apparence aléatoire, la composition du réquisitoire prononcé par le Chœur des Morts mène pourtant vers une lecture politique qui rend désormais suspect tout décodage du génocide en termes de barbarie liée à la nature humaine. Certes, cette lente construction³⁵⁸ du processus génocidaire pourrait encore n'être qu'un corps d'hypothèses étayé de quelques preuves et il est évidemment possible de lire ce long tableau attribué au Chœur des Morts comme un souci moral de rétablir la vérité au nom de la justice. Mais à en rester là, on transfère le mouvement du spectacle dans un ailleurs abstrait (la « communauté », la « justice », « l'hommage aux victimes ») et on le ramène à de l'universel, en occultant l'historicisation dont sont passibles ces concepts.

Or, il faut garder à l'esprit que la genèse de *Rwanda 94* est quasi contemporaine du génocide et que le projet fut conçu comme un *work in progress* avec présentations publiques de différentes étapes de travail. À l'époque, les informations livrées par le Chœur des Morts étaient loin de figurer dans les colonnes de la presse. On ne les y trouvera que bien plus tard, à l'occasion notamment des procès de génocidaires. C'est dire si la programmation de *Rwanda 94* dans les théâtres prend un sens différent au fil du temps.

Avec l'hypothèse d'une explication politique, c'est bien à replacer le génocide rwandais dans l'espace du social que travaille *Rwanda 94*. Mais, pour agir comme subversion cognitive, cette hypothèse doit résister à la réduction universaliste et à sa neutralisation dans une lecture dépolitisée. Aussi, pour contrer la thèse d'une haine raciale entre Hutus et Tutsis, le Chœur des Morts doit-il opérer un retour dans le passé.

L'historicisation

L'histoire du Rwanda est inséparable de l'histoire coloniale. Et c'est sur l'action du colonisateur que le Groupov choisit de revenir, un point

³⁵⁸ Nous éviterons le terme de reconstruction ou de reconstitution qui ramène invariablement vers la problématique de la vérité. Problématique dont nous avons à analyser dans quelles conditions elle se pose et ce qu'elle induit, quant à l'élaboration d'un théâtre politique, plutôt que de la faire émerger arbitrairement.

de vue qui concerne éminemment le spectateur belge puisqu'il relève de son histoire. Les quelques faits historiques cités par le Chœur des Morts semblent extraits d'une multitude d'autres, visant à prouver l'action d'acculturation menée par la Belgique au Rwanda, un processus essentiellement lié à l'Église, avec l'appui de l'armée, et qui porte les germes du génocide. Chaque décision liée à la gestion du pays, dans le cadre de la « mission civilisatrice » confiée à la Belgique dès 1926, peut ainsi être réinscrite dans une démarche en vue de substituer, aux principes de vision et de division du monde de la société rwandaise ancestrale, une grille de lecture du réel façonnée par un groupe dominant blanc et catholique. L'exemple le plus significatif reste sans doute le livret d'identité avec mention ethnique, imposé par le pouvoir colonisateur belge, et qui scindait arbitrairement la société rwandaise en deux ethnies, là où les critères d'identité ancestraux associaient le clan, le lignage, la région, le corps d'armée et mêlaient, dans cette complexité subtile, Bahutu, Batutsi, Batwa.

La lecture historique présentée par le Chœur des Morts offre désormais les pistes d'une genèse du génocide, tout comme elle jette quelques éclairages sur les attitudes pendant les massacres. Surtout, elle situe plus précisément la démarche du Groupov. En s'emparant d'un tel sujet, le collectif n'agit pas par élan moral, guidé par un universalisme de la justice fondé *a priori*. Il entend, au contraire, partir d'un point de vue situé, celui du citoyen belge en l'occurrence, et construire l'objet « génocide » en revendiquant ce point de vue. D'emblée, le Groupov précise qu'il ne s'agit pas de se substituer au regard rwandais. Évitant l'universalisation de son propos, il installe, au sein du spectacle même, les conditions d'une critique de la critique.

C'est que, armée de ses compétences sociales et intellectuelles, forte du pouvoir symbolique associé à une « star » des médias, Bee Bee Bee affiche un désir naïf d'engagement, une volonté de s'impliquer directement pour changer les choses. Mais cette conversion radicale ne traduit encore qu'une attitude de compassion, une position de surplomb. Le Groupov ne place pourtant pas à la légère son personnage sur un chemin initiatique. Les besoins de la fable ne justifient pas exclusivement cette tension, centrale désormais, entre la tentation première de se jeter spontanément dans la « cause », un grand saut héroïque au nom de l'utopie, et un cheminement plus ardu, moins spectaculaire, au long duquel le sujet ne s'ouvre pas tant au « réel » qu'il n'actualise une autre

manière d'être au monde, une autre saisie du singulier et du collectif. En associant à son parcours initiatique, Jacob, l'ébéniste dont la famille périt lors du génocide des Juifs, Bee Bee Bee reprend, en fait, un des grands postulats du Groupov : seul on ne peut rien. L'idée de compagnonnage qui s'impose, retraduit donc dans le spectacle le sens du collectif activé par le Groupov dans l'institution théâtrale.

Bee Bee Bee emmène son compagnon à une conférence qui, inscrite dans la trame même du spectacle, pousse vers une plus grande complexité encore, les relations du réel, de la fiction et de la représentation. Le metteur en scène, Jacques Delcuverrie, prend place sur le plateau à une petite table et s'adresse aux deux personnages Bee Bee Bee et Jacob et fait, en outre, référence à « nos amis du Chœur des Morts » ou à « cette partie du spectacle où nous sommes » (pp. 86-87). Ces quelques écarts dans l'énonciation perturbent les frontières établies de la représentation. La transgression des normes par lesquelles théâtre et réel se délimitent, si elle n'est pas neuve et a été pas mal explorée, semble être questionnée, dans *Rwanda 94*, pour le sens qu'elle produit. C'est l'autonomie artistique même, conçue et légitimée comme cloisonnement entre le théâtre et l'espace socio-politique, qui est ici visée. En fait, *Rwanda 94* rompt l'adhésion à l'art pour l'art, mais le fait sans rien renier de son autonomie artistique.

La conférence dure plus de trente minutes et occupe 16 pages sur 165 dans l'édition. Prendre ainsi le temps de développer une explication structurée, étayée d'exemples et nommant ses sources, est un des défis relevés par *Rwanda 94*. La dimension pédagogique est ici clairement affirmée et elle s'offre en contraste de l'univers télévisuel où les images et les commentaires défilent, juxtaposés et minutés. Le Groupov précise même que la conférence peut être « selon les circonstances [...] fortement résumée ou plus détaillée » (p. 86).

Ainsi, avec un spectacle de six heures, le Groupov entreprend un ralentissement du temps ou plutôt, réaffirme un sens du temps, en opposition avec la valeur économique. *Rwanda 94* suggère en fait que le temps est politique. Car soutenir qu'il est possible d'agir sur le monde social en agissant sur la connaissance et les représentations de ce monde oblige à considérer la subversion cognitive comme un processus qui demande du temps. Bee Bee Bee est d'abord confrontée à un fait (les « fantômes électroniques ») et doit se libérer de certaines réactions spontanées et d'une série de préjugés, avant d'entamer le « chemin du sens ». Par le

ralentissement du temps, *Rwanda 94* opère de même et pose un acte politique. Le Groupov élabore son projet pendant plus de quatre années. Il s'octroie cette disponibilité et la reconvertit à l'usage du spectateur qui, lui, n'est peut-être pas en mesure d'acquérir ce pouvoir du temps, mais doit cependant, à son tour, accepter les six heures que dure le spectacle.

Amorcée par la question « Hutu, qu'est-ce que cela signifie, Tutsi, qu'est-ce que cela signifie ? » (p. 86), la conférence envisage très systématiquement comment le pouvoir colonisateur belge a greffé ses règles, sa religion et sa culture sur la représentation qu'il se faisait de la société rwandaise précoloniale. À suivre l'explication, on réalise que l'établissement d'un ordre, par la force armée ou celle des institutions, ne représente qu'une partie du mécanisme de domination. Au Rwanda, le dispositif colonisateur repose surtout sur une dénégation qui, parce qu'elle est implicite, peut difficilement faire l'objet d'une résistance. Exemple emblématique, l'usage du terme « ethnie » pour « organiser » la société rwandaise montre combien les représentations (celles induites par la langue, par exemple) peuvent agir sur le monde. Car, comme l'explique le Conférencier, le mot « ethnie » n'existait pas en kinyarwanda et l'administration belge imposa le mot « ubwoko » qui désignait à l'origine une réalité plus proche du clan.

Ce seul exemple rend compte d'une acculturation réalisée par les biais les plus divers. Dans un effort systématique pour façonner de nouveaux habitus, le pouvoir colonisateur tente de faire disparaître la culture traditionnelle sous celle imposée. La conférence de *Rwanda 94* dévoile des étapes clairement identifiables de cette lente substitution, comme les interdictions de rites ou la destitution et l'exil du roi, symbole vivant du pays. Mais elle suggère aussi qu'au fil du temps, la coexistence des deux cultures prises dans un rapport de force symbolique se fait moins sensible, partiellement masquée par une certaine assimilation, tandis qu'en définitive, se forment et se reproduisent au sein de la population des habitus clivés, portant seulement la trace de ce conflit des cultures.

La lecture sociologique mise en œuvre dans la conférence dégage des corrélats. Ainsi le conférencier laisse entendre que les Rwandais ont tué, éliminé leurs voisins, leurs amis, en vertu d'une idéologie qui a transformé des caractéristiques sociales (Hutu – Tutsi) en caractéristiques raciales. Occultant les représentations du monde façonnées par la culture rwandaise traditionnelle, le pouvoir colonisateur a agi, à très long terme, sur la connaissance que les Rwandais avaient de leur société même. Au

bout du compte, ceux-ci ont fini par intervenir sur leur propre société en fonction de la vision et des principes de division – et donc des intérêts – des colonisateurs. À la lumière de la conférence, on perçoit plus nettement ce que le mouvement spontané d'opposition ou de résistance de Bee Bee Bee avait d'illusoire et même de fallacieux. Il ne suffit pas, en effet, de neutraliser les coupables des actes criminels pour « purifier » une réalité sociale et individuelle où se sont progressivement construites les conditions de possibilité du génocide.

Fortement documentée, la conférence démontre, de manière quasi inéluctable, combien l'action sur les structures mentales peut conduire à une transformation du monde, ici dans le sens du pire (un génocide). Partant, le Groupov ne prouve-t-il pas aussi la pertinence et le potentiel d'efficacité d'un théâtre politique conçu comme subversion cognitive, organisant une rupture sans cesse réitérée, des orthodoxies tant artistiques que politiques ?

En écho à la Sainte Jeanne de Brecht, Bee Bee Bee a déclaré « je veux savoir ». Mais pour comprendre plus concrètement encore le génocide au Rwanda, la journaliste doit renoncer à ses anciennes attitudes et, par exemple, résister aux trois personnages qu'elle interviewe. Monsieur Cekomsa livre un discours de la fatalité et de l'impuissance. Monsieur Quai d'Orsay présente la France en grand défenseur humanitaire et joue au transfert de responsabilités : « Tout ce sang versé, c'est la faute aux États-Unis » (p. 111). Enfin, un troisième personnage, un journaliste africain, prononce des paroles empreintes d'anti-colonialisme, mais pour, au final, rejoindre les intérêts de la France. Ces discours subissent une double distanciation. Ils sont chantés sur un air de comédie musicale, tandis que les personnages portent des masques d'hyènes, rappel du vrai visage de ces positions. Tout comme la conférence, ces procédés ont une fin directement pédagogique et ne sont pas sans rappeler le théâtre d'intervention.

Dès lors, si, comme le spectateur, Bee Bee Bee a cru un jour à ces discours, elle peut à présent s'en détacher et progresser. Pour faire avancer son personnage principal sur le chemin initiatique, le Groupov compose trois visions, trois scènes oniriques, assumant chacune un volet des responsabilités dans le génocide. À la complexité des informations et des analyses véhiculées par le spectacle, répond ici encore le choix de formes facilement décodables mais qui jalonnent l'histoire du théâtre. Bee Bee Bee se retrouve ainsi sur le trajet du Christ au Golgotha, entourée

des personnages de la mythologie chrétienne, interprétés – détournement sensible – par des acteurs noirs. Elle y rencontre un évêque, grand défenseur de la « race » hutue en 1959, justifiant le génocide par la volonté divine. Elle arrive, ensuite, aux Chutes du Niagara où se lamente le général de la Minuar auquel le mandat de l'ONU n'aurait pas permis d'intervenir. Enfin, elle assiste, sur la roche de Solutré, à l'apparition de Mitterrand, revenu, tel le spectre du père d'Hamlet, à la rencontre de son fils. Lui aussi regrette, mais justifie. Ces visions donnent accès à des principes soi-disant supérieurs (la volonté divine, la politique de l'ONU, les conflits d'intérêt des nations) qui prétendraient « justifier » le génocide au Rwanda. Mais sur scène, la distanciation créée par les formes convoquées (les marionnettes, le masque de molosse du général...) opère pleinement et ce qui se dit devient désormais relatif.

Le « trauma » du réel

Progressivement, au cours du spectacle et de l'évolution de la journaliste, la télévision apparaît comme un moyen d'action possible et c'est alors l'occasion d'une comparaison entre le théâtre et le médium audiovisuel. Bee Bee Bee prépare, en effet, une émission de télévision qu'elle compte ouvrir par huit minutes d'images « brutes » – appels au crime, massacres, cadavres, os – sans aucun commentaire. Son geste reste dans la lignée des actes héroïques par lesquels se mesure l'engagement – et la liberté – de beaucoup de personnages sartriens. Les images prévues vont évidemment être censurées par le responsable de la chaîne, non sans avoir, auparavant, été projetées sur l'écran géant du plateau de *Rwanda 94*, confrontant le public du théâtre à une vision quasi insoutenable. Ces documents, dont une partie est passée sur les télévisions internationales, sont ici sortis du flux dans lequel les immerge habituellement le médium audiovisuel. Leur effet est démultiplié par l'absence de commentaire et surtout par le fait même du spectacle (l'écran sur la scène), perçu comme re-présentation : ces images, le spectateur les a déjà vues.

Toutefois, le choc que peuvent provoquer ces images, le spectacle y a préparé. Bien plus, il invente un dispositif de mise en abîme (les personnages regardent aussi le film) qui crée une légère distance, condition de la pensée critique. Le sentiment de l'horreur extrême, l'impression de l'insoutenable et la réaction de rejet, s'ils ne peuvent manquer de surgir, sont susceptibles désormais d'être rapportés à un mécanisme explicable,

à la possibilité – tenue peut-être – d’une action. La confrontation du public avec ces images ne peut plus générer un sentiment de culpabilité ou d’impuissance dans l’optique d’une « métaphysique du mal », car le spectacle a mis en place les conditions pour canaliser les affects vers l’espace, plus dynamique, d’une réflexion sur la responsabilité.

Or, il n’en va pas de même pour l’émission de Bee Bee Bee. Le cheminement dont *Rwanda 94* est la concrétisation a mis en lumière l’importance de l’effet de connaissance, ainsi que de l’inscription lente et progressive, dans les corps et les esprits, de schèmes de perception, d’évaluation et d’action. Dans cette optique, il ne serait guère fondé de dénier le rôle des médias. Reste à savoir comment y intervenir, comment les faire agir. Car, finalement, ce que Bee Bee Bee se propose de faire à la télévision est, précisément, le contraire de la démarche du Groupov. En présentant abruptement des images insoutenables pour créer un choc émotionnel et forcer la prise de conscience, la journaliste postule la possibilité d’une action libre et consciente, exclusivement déterminée par des causes externes. Or, c’est un tel point de vue que vient contester la notion même d’habitus. Comme l’annonce Jacob, « Bee Bee Bee ne fit jamais son émission » (p. 132). Le spectacle *Rwanda 94*, lui, existe.

Et si le monde social n’a pas attendu le Groupov pour s’interroger sur le génocide au Rwanda, une grande part de l’information et de l’analyse politique du processus génocidaire restaient, à l’origine, le fait de quelques chercheurs et journalistes isolés. Pour le sens commun, largement alimenté par la télévision, le génocide semblait un condensé assez flou de haines raciales, de guerre civile où réfugiés et cadavres étaient dus aux combats sans doute, mais aussi au choléra et aux conditions sanitaires. Ce qui se passait au Rwanda prenait alors peu à peu l’apparence d’une opération humanitaire nommée « Opération Turquoise ». Dans ce contexte, la présentation de *Rwanda 94* put créer une puissante dissonance. Le Groupov rapporte, en effet, des attitudes de rejet de la part des spectateurs pour qui cela « n’est pas du théâtre ». Quant au dévoilement extrêmement précis, avec de nombreux noms à l’appui, de l’implication de plusieurs États, de l’Église et de l’ONU, il provoque un impact directement sur la sphère politique. En opposition au brouillage des causes et des processus, orchestré par l’appareil médiatique, le spectacle crée la possibilité de comprendre, de déceler du sens politique et de la responsabilité, politique, elle aussi.

Mais à mesure des accusations portées au grand jour et au fil des procès de génocidaires, certaines responsabilités ont fini par apparaître dans les médias. En outre, le succès de *Rwanda 94* a conduit le spectacle en tournée de manière quasi ininterrompue depuis la présentation des premières étapes de travail. Par conséquent, si la force de subversion cognitive de *Rwanda 94* n'a pas été entamée, avec le temps, elle est peut-être devenue moins identifiable. Peu à peu, d'ailleurs, nombre de commentaires ont mis en avant l'hommage rendu aux « victimes », le « souci de justice », le lien à la tragédie, l'indicible et l'innommable, ce « mal » universel et intemporel dont la pièce montrerait superbement la persistance. Cette évolution signifierait-elle que *Rwanda 94*, réalisé à partir d'un événement qui lui est immédiatement contemporain, perdrait, dans ce rapport à l'actualité, sa puissance de réponse, sa force de subversion ? Le lien à l'actualité devrait-il inmanquablement condamner tout impact durable dans le monde socio-politique et permettre ainsi le figement de la démarche dans un statut de tragédie ?

Or, à n'être envisagé que comme tragédie, le spectacle *Rwanda 94* s'annule comme théâtre politique. Il se réinscrit exclusivement dans l'institution théâtrale, où il devient éventuellement une balise historique. Subséquemment, il se voit retiré sa capacité d'agir en dehors des frontières institutionnelles et s'étirole totalement comme idée-force adressée, depuis le théâtre, vers les autres champs, en particulier, le champ politique. En fait, la réduction de *Rwanda 94* à la norme institutionnelle (tragédie) ou à la norme éthique (hommage aux victimes du génocide), relève d'une approche universaliste qui, contre la dissonance, recrée une harmonie. Ainsi absolutisée, l'œuvre *est* mais ne *fait* rien, elle ne subvertit ni ne transgresse. Elle n'est plus agissante. Contre la transgression permanente d'un théâtre politique, l'approche universaliste combat avec l'arme des « essences », là où les pouvoirs établis agissent par diverses formes de censure, d'intimidation ou de manipulation. Car si, en fin de compte, *Rwanda 94* n'était qu'une poignante tragédie contemporaine, pourquoi le spectacle dut-il attendre si longtemps pour être présenté dans la capitale française alors qu'il était accueilli dans d'autres villes et d'autres pays³⁵⁹ ? Pourquoi, alors que le Groupov, invité au Rwanda, cherchait un espace assez grand à Kigali et sollicitait l'occupation du Centre culturel français, l'ambassadeur de France conditionna-t-il son

³⁵⁹ *Rwanda 94* est présenté à La Villette, à Paris, après, notamment, Limoges, Calais, Marseille, Bonn et Genève.

accord au retrait des passages du spectacle incriminant le rôle de la France dans le génocide³⁶⁰ ? Et il faudrait encore évoquer les procès en cours, intentés par des personnes citées dans le spectacle. Ces seuls signes renvoyés au Groupov depuis le monde social suffisent à opposer au devenir schizophrénique de *Rwanda 94*, entre théâtre engagé pour l'ici et maintenant et tragédie adressée à la postérité, la force de transgression d'un théâtre politique.

Une symbolique

Comme théâtre politique, *Rwanda 94* projette la puissance d'un dévoilement, associée à la transformation des cadres de perception dominants. Au protocole tragique et éthique, fondé sur les schèmes de l'innocence, de l'indicible et de l'impuissance, le spectacle substitue, avec fermeté, le motif de la coresponsabilité du monde. Entre, d'une part, l'autonomie de tout discours sur le monde justifiée par la césure entre le langage et le réel, et, d'autre part, la conception d'un langage transitif, valable contrepoint au réel, le Groupov façonne une autre démarche. Plutôt qu'un savoir préconstruit, le spectacle délivre des indices, des pistes, il apporte des preuves et des témoignages, sans préjuger de leur finalité. S'il suggère des responsabilités, il oblitère aussi, avec l'échec de Bee Bee Bee, les motifs de la conversion et de la prise de conscience. En définitive, *Rwanda 94* se profile comme théâtre agissant et comme politique en acte.

Car si le spectacle assume l'héritage du motif du procès, il ne se maintient pas strictement dans la saisie politique du monde que cette forme véhicule. Au théâtre, le procès répond au mouvement de la dialectique et permet l'exposé des points de vue contradictoires à des fins de synthèse. Régulièrement utilisée par Piscator, employée par Brecht, cette forme est à l'œuvre dans le texte de Peter Weiss, *L'Instruction* (1965), un collage retravaillé de moments du Procès de Francfort jugeant des responsables d'Auschwitz. Le souvenir de ce théâtre documentaire élaboré par Weiss est omniprésent dans le spectacle du Groupov et l'on y retrouve un même souci de substituer la loi à l'ordre (qui, lui, ne laisse pas de place au libre-arbitre³⁶¹). Mais si *Rwanda 94* porte le souvenir

³⁶⁰ D'après Colette BRAECKMAN, « *Rwanda 94* du Groupov, ira à Kigali », dans *Le Soir* du 23 octobre 2003.

³⁶¹ Cf. Michel GHEUDE, « Théâtre deuil » dans Peter WEISS, *L'Instruction*, Bruxelles, Labor, 1988.

de l'Oratorio de Weiss qui dénonce l'extermination des Juifs comme conséquence extrême du capitalisme, le Groupov ajoute, à l'appui d'un nouveau paradigme de théâtre politique, l'invention d'une symbolique.

De manière générale, le théâtre recourt largement à la dimension symbolique que peuvent acquérir des couleurs, des formes ou des objets. Mais *Rwanda 94* outrepassa cet usage commun. Plus encore que de mobiliser une symbolique disponible, le spectacle en inventa une spécifiquement liée à son projet. Élément sensible évoquant un élément abstrait, le symbole, à la différence du signe arbitraire, entretient un rapport motivé à ce qu'il représente. Non conventionnel, il ne répond pas à un code absolu et, en ce sens, laisse une latitude à l'invention. Une marge de liberté qu'investit précisément *Rwanda 94* en s'emparant de la pluralité de sens que laisse coexister le symbole, mais aussi, de l'aura nimbant toujours peu ou prou cette manière de signifier. Forgé dans la perspective d'une « tentative de réparation symbolique » spécifiée dans le sous-titre de la pièce, le symbole ne vient pas à l'appui d'une interprétation, mais projette le spectacle tout entier comme symbolique.

Outre le mur ocre-rouge en fond de scène, à la fois clôture, obstacle, et obsédant rappel de la terre du Rwanda ; outre le rapport frontal des acteurs aux spectateurs, ce sont les artistes rwandais associés à l'élaboration du projet qui, pour une grande part, donnent forme à ce symbolique. Mis en scène, investis dans un rôle, théâtralisés, ils continuent néanmoins à exister comme personnes, « à côté » de leur personnage. Ils manifestent ainsi la dualité du symbole, leur présence physique évoquant un mort victime du génocide. Par un récit à la première personne, ils prêtent, littéralement, un visage aux victimes. En somme, ils remettent en jeu, dans l'espace social, le mort, celui qui en a été éliminé. Chaque membre du Chœur incarne la coprésence du passé et du présent, la mémoire qui reste active. Car par l'intermédiaire de leur famille ou de leurs proches assassinés, les artistes rwandais ont été touchés dans leur chair par les massacres. Sur le plateau du théâtre, ils deviennent, dès lors, des indices, des empreintes du génocide et leur présence crée un lien direct entre le spectateur et les victimes. Elle les relie quasi physiquement, là où le public, même intellectuellement concerné, pouvait encore se penser coupé.

En quoi, le symbolique à l'œuvre dans *Rwanda 94* tisse non seulement un réseau de relations, mais surtout il construit, en scène, un mode d'interaction. Manière spécifique de structurer le réel, cette

proposition s'éloigne des modèles qui cloisonnent un individu isolé et une société composée de multiples formations distinctes du « moi ». Le spectacle s'invente donc comme la symbolique d'une approche socio-politique spécifique, une conception de l'individuel et du social dont les corrélats produisent des effets sur la saisie politique du réel puisqu'elle implique, pour chaque être, la coresponsabilité du monde.

À cette œuvre de changement des principes de perception établis vient aussi participer la musique qui est, pour une part, composée par Garrett List, professeur au Conservatoire de Liège et improvisateur d'origine américaine, et d'autre part, constituée d'apports rwandais. Cette dualité est scrupuleusement maintenue pour rendre l'autonomie des deux cultures³⁶². Si la composition, influencée par le voyage de Garrett List au Rwanda, adresse un signe à la musique romantique peu ou prou associée à la richesse européenne, la musique rwandaise obtient un statut spécifique dans le spectacle. Par les rythmes de tambours et certaines mélodies, elle ramène, au centre des attentions la culture traditionnelle déniée par les colonisateurs. Contre l'entreprise colonisatrice, dont le Groupov fait voir combien certaines institutions en assument aujourd'hui le prolongement, le spectacle rétablit la culture traditionnelle du Rwanda dans son intégrité :

Les tambours au Rwanda rythmaient la vie à la cour et accompagnaient les actes du Roi dans son exercice du pouvoir. De fait la fonction de tambourinaire était une des plus considérées, le roi Musinga lui-même jouait du tambour.³⁶³

La complexité de cette culture qui apparaît alors agit contre les clichés et les simplifications, tandis que le dialogue entre les musiques, leur interaction, instaure en scène l'interdépendance des groupes humains.

Transgressions

De n'être ni recueillie, ni vivifiée, la mémoire des faits se perd ou se fige, au gré des récupérations. Or, c'est contre la déshérence produite par

³⁶² Cf. Garrett LIST, « Les hauts plateaux ont rendu la musique plus douce », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, avril 2001, n° 67-68, p. 61.

³⁶³ Dorcy RUGAMBA, dans « Igicaniro », *Journal accompagnant la création de Rwanda 94*, n° 7, 17/03/00, p. 3. [Document Groupov]

la lecture « humanitaire » et la métaphysique du mal, que *Rwanda 94* tente d'assumer l'héritage du génocide. Loin des commémorations officielles, à rebours de ces gestes qui visent à clore le temps des faits, le symbolique politique inventé par le Groupov rend, à chaque représentation, une présence et, plus encore, une identité aux morts du génocide.

Le spectacle s'achève par « La Cantate de Bisesero », composée à partir d'une enquête de l'association « African Rights ». Soutenue par la composition musicale qui opère, en continu, un contrepoint aux mots prononcés, la Cantate relate l'entreprise de résistance de Rwandais qui, pendant trois mois, se sont organisés et se sont défendus avec de faibles moyens sur les collines de Bisesero. Très concrètement, mais dans une grande sobriété de style, elle décrit la souffrance des victimes, privées de tout, blessées, et littéralement objets de haine. Mais ce texte reprend aussi les mises en accusation qui ont jalonné le spectacle. Celles de la France pour complicité, et surtout, celles des tueurs rwandais, excités par l'appât des primes distribuées par les responsables politiques ou guidés par des notables du régime d'Habyarimana. Par cette mise en procès, le Groupov assume la responsabilité de ses prises de position et le risque de l'erreur, inhérent au théâtre politique. Mais l'effet du spectacle, nous l'avons vu, se porte aussi au-delà, dans la subversion cognitive qu'il construit tout au long de ces six heures. Ainsi, au fil de l'implacable évocation de la Cantate, le processus de déshumanisation totale des Tutsi se lit cette fois dans les corps et les mots des génocidaires. Un processus longuement et savamment mis en place, au terme duquel les tueurs n'ont plus aucune expérience de la réalité qui ne soit biaisée par l'idéologie raciale :

TÉMOIN FEMME. –

J'ai entendu quelqu'un qui disait :

Monsieur le Préfet,

Est-ce que vous pensez qu'il y a un Tutsi qui va en réchapper

Aujourd'hui ?

Le Préfet a répondu en riant :

Ici, c'est un très bon jeu.

C'est très bien de venir y assister tous les jours. (p. 157.)

Ce long poème épique en vers libres rend sensible, dans le concret des vies massacrées, les voies d'explication progressivement élaborées

durant tout le spectacle. Contre les préjugés qui tendent à rassembler victimes et bourreaux dans l'anonymat des catégories, *Rwanda 94* procède à une réhabilitation de chaque être en sa singularité. Le spectacle rappelle obstinément que c'est de « un million de fois un mort » qu'il s'agit. Transgressant une perception orientée par le concept de « victimes » ou façonnée par un universel (l'Homme), la Cantate de Bisesero restitue la diversité des êtres en une ultime reconnaissance des morts dont elle égrène les noms en écho peut-être à l'énumération des victimes juives que le visiteur entend en pénétrant dans le mémorial de Jérusalem. Au final, la Cantate confirme *Rwanda 94* comme théâtre politique en rendant aussi compte du jugement réservé aux organisateurs du génocide. Chaque représentation est ainsi l'occasion de réfracter l'état de la procédure de justice, question sensible tant il reste de génocidaires en liberté.

Narration précise de l'expérience concrète du génocide, la Cantate de Bisesero rassemble les divers composants de l'œuvre qui, par l'invention du symbolique, fait accéder ce théâtre politique à une dimension « supérieure ». Pourtant, jamais ici le symbole ne se rend méconnaissable dans le but caché de manifester un « ailleurs » quelconque, magique et irréel, source possible de la croyance. Loin de la téléologie, de l'évolution vers une finalité idéale ou mythique, *Rwanda 94*, par sa symbolique, actualise le réseau relationnel, l'interdépendance du sujet individuel et du collectif. Réfutant, dans le dévoilement qu'il opère, toute causalité mécanique, le spectacle y substitue une pluralité en acte. Et c'est aussi la mémoire qui prend un rôle actif dans l'expérience du monde qu'il propose. Parce qu'il est largement transhistorique, le symbole permet de prendre en charge le passé tout en échappant à la chronique. Il ne fige pas dans une collection de faits bruts ou en un objet isolé et statique. À l'instar du dialogue des musiques créant une forme inédite, il ouvre aussi sur le futur : « à l'usage des vivants ».

Ainsi, en construisant ses propres formes symboliques, *Rwanda 94* élabore des « structures structurées » qui peuvent devenir des « instruments de connaissance et de communication » (Bourdieu 2001 : 204). En proposant l'expérience directe d'un autre rapport au monde, une relation renouvelée du « je » et du « nous », la création artistique semble ici embrayer sur le constat de Norbert Elias : « L'unité de survie déterminante en dernier ressort est aujourd'hui l'humanité tout entière ». Mais, ajoute le sociologue, « le lien à cette unité du nous, qui englobe

tous les autres, est si lâche que le nombre d'individus qui le ressentent comme un lien social est infiniment restreint.³⁶⁴ »

Dans cette perspective, par la manière dont il s'est construit et dont il se déploie, le spectacle se propose comme expérience bien plus que comme produit fini. Surtout, la « pièce » dégage une puissance émotionnelle, en apparence incompatible avec son sujet. Par elle pourtant, le spectacle exerce un pouvoir de fascination spécifique qui repose la notion de catharsis dans un sens politique. Au final, l'invention du symbolique dans *Rwanda 94* vient combler la carence récurrente du théâtre politique. Les fantômes, les revenants, dans les dramaturgies de Louvet et de Piemme, les motifs liés à la « Sainteté laïque » dans le discours de Delcuvellerie, entre autres exemples, n'étaient-ils pas le signe d'un manque de « transcendance » ? Dans *Rwanda 94*, l'invention d'une symbolique esquisse une réponse à la recherche de dépassement sans cesse exprimée par un théâtre politique dégagé de son horizon utopique.

³⁶⁴ Norbert ELIAS, *La Société des individus*, op. cit., pp. 292 et 293.

CONCLUSION

Le théâtre belge francophone au sortir de la Seconde Guerre cantonne aux marges les manifestations d'un théâtre politique. Isolées, les œuvres nées d'une tension entre le politique et le poétique ne constituent pas une voie d'expérimentation. Les premières pièces de Louvet, dans les années 1960, ne confèrent pas à l'auteur de place dans une institution théâtrale figée et en un sens, l'obligent à se replier sur le théâtre d'intervention.

Les transformations institutionnelles générées par le Jeune Théâtre des années 1970 créent davantage les conditions d'un théâtre politique exerçant une action dans l'espace socio-politique, sans renoncer à son autonomie artistique. Mais si plusieurs créateurs remettent en question les normes de production et fondent leur geste créateur sur une lecture politique, ils se trouvent aussi confrontés à des problématiques fondamentales. Parmi celles-ci, l'élaboration d'une dramaturgie sortie du paradigme brechtien comme du modèle sartrien, reste aléatoire. Plusieurs artistes, nourris de structuralisme, entreprennent de déconstruire les cadres mentaux et l'esthétique dominante, mais ils opèrent le plus souvent par la relecture du répertoire ou par l'élaboration d'un texte destiné à se fondre dans le spectacle comme un matériau parmi d'autres. Pour Roegiers, van Kessel ou Dezoteux, l'existence d'une dramaturgie autonome, susceptible de résister à la mise en scène et d'interagir avec elle dans une relation dialectique n'est pas prioritaire.

Or, pour Liebens et Sireuil, la nécessité d'articuler du sens implique une certaine indépendance de l'écriture dramatique et la recherche d'un « théâtre politiquement fondé » passe donc par une nouvelle dramaturgie. Encore faut-il une écriture articulée aux structures mentales

d'une époque qui fait éclater ses repères antérieurs. L'importance de l'écriture de Heiner Müller pour Liebens, Piemme et Fabien témoignent de cette visée latente. En effet, la manière dont le théâtre de Brecht s'articule au monde social ne peut être simplement ajustée ni adaptée, preuve finalement que le théâtre politique ne se réduit pas à une addition de formes et de contenus. La dialectique matérialiste, sur laquelle prend appui le modèle brechtien, présuppose une structuration claire, identifiable et descriptible, des positions antagonistes. En délimitant une forme de grand dualisme autour des concepts tels que bourgeois-ouvriers, progressisme-conservatisme, tradition-révolution, elle s'inscrit dans les cadres de pensée qui, du XIX^e siècle jusqu'à la fin des années 1970, ont infléchi toute une saisie de l'homme et du monde.

Or, ce qui s'élabore durant la décennie 1970, témoigne du sentiment diffus que la révolution prolétarienne est postposée et que, dans le grand récit centralisateur et globalisant du marxisme, quelque chose restera de l'ordre du mythe. Hériter de Brecht, et donc le dépasser, c'est alors élaborer du sens pour les temps présents, pour comprendre et, éventuellement, transformer le monde dans lequel on s'inscrit. Hériter de Brecht, c'est encore travailler, dans cette optique, le langage scénique, le jeu des acteurs et tout ce qui, sur un plateau, délivre de la signification. Mais c'est aussi forger une écriture qui délaisserait un peu l'individu abstrait, figure du groupe confrontée à la force coercitive du collectif, pour dire des êtres incarnés, tissés dans un réseau relationnel.

Alors que Louvet témoigne d'une recherche constante pour dépasser à la fois le paradigme brechtien et le modèle sartrien de l'engagement sans diluer le sens à délivrer, l'effondrement du système politique et idéologique bâti sur une vision marxiste du monde tend, dans les années 1980, à disqualifier tout le projet marxiste lui-même. Un réel infiniment plus complexe semble déborder ce système explicatif. La mondialisation s'impose dans la pensée avant la construction d'un progressisme international, tandis que l'invasion médiatique démultiplie à l'infini les possibilités de représenter, de montrer et d'occulter tout à la fois. Jusque-là perçu de manière dominante comme un acteur expliqué à travers les grands mécanismes sociaux et capable d'agir sur son environnement, l'individu, décentré dans le champ épistémologique, devient peu à peu un point nodal. Or, le rationalisme des projets progressistes s'étant affaibli, les propositions qui s'adressent d'abord aux pulsions, à la subjectivité et à l'intime triomphent aisément.

Dans un tel contexte, la pensée critique peine à délimiter le lieu d'un combat et d'une action. Le souvenir du passé politique d'une région et d'un pays ne masque pas, chez Louvet, un regard désenchanté sur les luttes d'aujourd'hui et les formes qu'elles peuvent prendre. Quant aux pièces écrites par Piemme jusqu'à la seconde moitié des années 1990 environ, elles s'architecturent autour d'un conflit amoindri. L'écriture épouse le brouillage du pôle « dominant », hier encore distinct et circonscrit. Si les personnages demeurent partiellement situés dans un espace social, l'adversité disparaît dans une masse complexe et presque informe. L'espace où se représente le pourquoi et le comment d'une transformation du monde paraît confus et illisible. Dans les années 1980, beaucoup de discours charrient d'ailleurs les notions de crise et d'impasse, tandis que nombre d'œuvres théâtrales renouent avec une perspective tragique ou expriment une tentation spéculaire et auto-réflexive. Le théâtre place ainsi comme un voile opaque entre la scène et le monde et le théâtre politique cède la place à une recherche cristallisée sur la subjectivité, peu prise en compte dans le paradigme brechtien. Devenu problématique depuis l'obsolescence du sujet psychologique et de sa conscience tout intérieure, le Moi individuel occupe le centre de la scène.

Toutefois, pour les artistes que l'on a suivis au long de ce parcours, l'individu, n'est pas simplement l'objet d'une réhabilitation, mais davantage le lieu d'une recherche. Le « je » pose, outre le problème renouvelé de l'identité une fois relativisé le destin collectif, la difficulté de l'articulation du sujet à la société. Décodée comme un grand effondrement tragi-comique dans les premières pièces de Piemme, déclinée avec nostalgie dans le théâtre de Louvet, cette perte de repères est perçue différemment par le Groupov qui se juge dépourvu de système explicatif et descriptif adéquat pour décrypter et comprendre ce moment historique. Les œuvres qui s'élaborent alors dans la perspective d'un théâtre politique se fécondent d'un lien quasi introuvable de l'individu au social, mais elles ne lèguent, quant au politique, qu'une sorte de non-lieu.

Les années 1990 changent la donne. Elles voient émerger une nouvelle génération de créateurs dans une institution théâtrale organisée, plus autonome, acquise en grande partie à la modernité. Structuralement plus éloignés de la sphère politique que les artistes des années 1970, plusieurs de ces nouveaux entrants manifestent un potentiel d'opposition.

Mais à cette nouvelle expression d'un souci politique, participent d'autres facteurs. Un contexte international, sans doute, où cherche à se réinventer une action politique « altermondialiste ». En Belgique, ce sont aussi des événements marquants – l'assassinat d'un Ministre d'État, les enlèvements d'enfants – que certains interprètent dans un sens politique. En fait, la charge symbolique dont sont investis nombre d'événements ou certains aspects de la politique (la question des réfugiés, par exemple) paraît contribuer à ce « sens politique » relativement présent dans le champ théâtral. En revanche, l'invention politique mobilisée dans les créations retrouve parfois les accents de l'utopie perdue ou ceux des vérités intemporelles. Mais ces œuvres, apparues au seuil des années 2000, doivent encore se construire. Il faudra alors en reprendre l'étude en fonction de la trajectoire des artistes et de la configuration de l'institution théâtrale du début du XXI^e siècle.

Pour l'heure, plus objectivable, l'infléchissement qui s'observe dans les créations de Jean-Marie Piemme et du Groupov, sans renouer avec le modèle brechtien mais en assumant son héritage, contribuent à un nouveau paradigme de théâtre politique. *Café des patriotes*, 1953 et *Rwanda 94*, ne proposent plus, en effet, la représentation d'une construction politique préétablie et ne se déterminent plus en fonction d'une réponse totalisante, posée à l'horizon de leur mouvement. Fondés sur une sociologie qui tend à renouveler l'appréhension de l'individuel et du collectif, ces projets dramaturgiques se profilent comme le lieu même d'une expérience politique, d'une praxis.

Il en va ainsi du schème de l'ambivalence qui, dans *Café des patriotes*, perturbe la représentation de l'extrême-droite diffuse dans le champ socio-politique. Piemme s'entend, d'une manière particulièrement jubilatoire, à porter la lumière sur l'*illusio*, cette sorte de croyance, implicite et partagée, de l'importance du jeu social dans lequel chacun se trouve investi. Or, éclairer soudain les présupposés du jeu et les intérêts qui le sous-tendent crée un effet de rupture dont la force dramatique ne cède en rien à l'ancien coup de théâtre. Et lorsque ce retournement met au jour la part d'intérêt tout personnel dans l'engagement politique – en apparence « pur » et désintéressé –, il subvertit une doxa où priment les motifs du devoir et du dévouement aux idéaux défendus par un parti. Mais si, en outre, les aliénés et les exploités d'hier sont crédités du même degré de responsabilité que les « dominants » dans le fonctionnement du social, voilà qui s'avère largement transgressif vu l'identification

collective à la figure du leader. Et la pièce *1953* se parachève comme idée-force dirigée vers le champ politique, lorsqu'elle met en scène, en un temps fort de sa construction dramatique, l'invalidation du motif de la prise de conscience.

C'est, en définitive, à dénier la catastrophe morale que représenterait la perte des critères de jugement que s'attelle Piemme. Par la construction de personnages « énormes », il montre combien les critères préétablis se confondent avec les préjugés et les idéologies. Cependant, en réponse à cette phase critique, négative, il esquisse un versant plus positif et entraîne quelques personnages vers une prise de position plus expérimentale, libérée, autant que faire se peut, des normes. Sorte de saut dans l'inconnu, cette expérience est aussi celle de la liberté. Imparable, elle ne permet pas que lui soit opposé un modèle de remplacement, car elle n'est précisément pas un système. Piemme propose là une approche sociologique qui sort immédiatement ses effets sur le champ politique. Car, à situer le sujet dans un rapport direct et intrinsèque au monde, il conteste la suprématie des formes de biais et de relais auxquels sont délégués tous les pouvoirs. Partant, il met en question la configuration et le fonctionnement même de la sphère politique.

Ainsi, l'expérience directe de la pluralité comme manière d'être, non seulement au monde, mais encore *du* monde, selon la précision formulée par Hannah Arendt, change l'appréhension même du politique. Elle met à mal l'idée d'une Grande Promesse à venir pour laquelle il conviendrait de sacrifier une part du présent. Elle récusé le mythe d'un progrès absolu, fondé sur un credo rationaliste qui place toujours le collectif, le « nous », en surplomb.

Jugement sans critère présupposé, expérience directe et pluralité tracent les repères d'un nouveau paradigme de théâtre politique. Mais la transformation des structures mentales qui sous-tendent ces vecteurs est, quant à elle, le fruit d'une histoire. Les structures de pensée, nous rappelle en effet la sociologie, sont des réalités empiriques, constituées au cours du procès historique. Faut-il donc lire, dans le nouveau paradigme qui s'esquisse, l'empreinte de la posture postmoderne, cette pensée de la mobilité absolue, qui aurait renoncé aux origines, aux fondements et même aux objectifs ?

Au contraire, on y relève bien autre chose qu'une logique de l'errance et de l'aléatoire. Certes, en ne cautionnant plus l'idée d'un projet politique prédéfini qui donnerait forme à la création théâtrale,

les œuvres envisagées réfutent l'esprit de système. Pour autant, elles ne nient pas que le monde social soit dominé par des principes de vision et de division, et qu'il est possible d'agir sur cela. On peut lire, en ce sens, la critique des médias audiovisuels qui apparaît autant chez Jean-Marie Piemme que dans *Rwanda 94*.

Dans la même optique, si le Moi ne se profile plus comme un tout cohérent, il ne passe cependant pas hors champ. Une sociologie de la pluralité le ramène au contraire en scène dans la perspective de l'interdépendance du « nous » et du « je ». Mais, de cette figuration du social, il ne serait pas juste de déduire une totale labilité et une dérive complètement aléatoire du personnage. C'est que la mémoire, le passé, viennent fournir une possibilité d'évaluation de l'expérience directe du monde. La mémoire ne donne pas la mesure à la manière d'une norme coercitive, mais, se forgeant en se transmettant, héritage vivant à vivifier, elle permet de comprendre. Pour Piemme et pour le Groupov, elle est un mouvement complexe qu'il convient de garder actif par un travail incessant de recherche. « Nous ne prétendons pas savoir exactement pourquoi... » est-il dit dans *Rwanda 94*, mais le spectacle s'attache à multiplier les indices du processus génocidaire. À distance d'une invitation à la comparaison, à la subversion ou à la révolution, c'est d'une action constante qu'il s'agit pour recueillir, recouper et interpréter ces signes. Subséquemment, le choix de l'indice comme schème majeur de ce théâtre prévient l'image d'un monde social homogène et tout en transparence.

Aussi, loin de la pose relativiste retirant jusqu'à la perspective d'un fondement, les artistes contribuant à forger un nouveau paradigme de théâtre politique tiennent l'historicisation pour un moyen très sûr de délivrer du sens. Certes, ils reprennent là un des grands principes du marxisme, mais ils transforment son attribution. Il n'est plus question, en effet, de faire jouer l'Histoire dans le cadre d'un procès rationnel préétabli. La sociologie qu'ils mettent en place conduit à tenir deux grandes options, celles de l'expérience directe et celle de la coresponsabilité du monde. Pour en arriver là, les créateurs se sont émancipés d'un point de vue largement répandu, postulant un univers social fait de structures, d'entités, de relations toujours déjà en place. Or, si l'expérience directe et la coresponsabilité du monde ouvrent à une mise en forme du social toujours renouvelée et sans cesse renégociée, la notion même de jugement libre et inaugural demande un savoir historicisé. L'anamnèse historique

permettra ainsi d'échapper aux stéréotypes (de l'Ordre ou de la doxa), comme à la répétition du même (aboutissement totalitaire du modèle solipsiste). Elle tient à distance du spontanéisme et du substantialisme, et rappelle que toute appréhension du social et même toute manière de se positionner et d'agir sont avant tout une construction. Comme telles, elles s'ancrent dans le temps et l'on ne peut, sans hypocrisie, occulter l'héritage qui en découle.

Sociologie de la pluralité, pragmatique de l'expérience directe et de la coresponsabilité du monde, historicisation, voilà ce que propose ce paradigme de théâtre politique sans jamais négliger la recherche ni l'invention de formes artistiques. Un théâtre politique qui s'inscrit donc dans l'autonomie artistique attachée à l'institution théâtrale, mais en position de rupture permanente. Se déterminant dans un même mouvement artistiquement et politiquement, il se rend apte à devenir une « idée-force », projetée dans le monde social et politique, sans renier l'indépendance esthétique.

Ce théâtre agit donc sur les principes politiques de vision et de division en transgressant les normes de la délégation politique (le poids des partis) et la force d'imposition des lois et des doctrines. À cela, il substitue l'idée d'une rupture incessante et d'un débat permanent. Surtout, cette transgression rappelle que, dans la démocratie, le lieu du pouvoir est un « lieu vide », un lieu purement symbolique qui, comme l'écrit Claude Lefort, « interdit aux gouvernements de s'approprier, de s'incorporer le pouvoir³⁶⁵ ». De quoi rabattre les actes d'autorité du champ politique professionnel, mais manière aussi de remettre bien en vue la coresponsabilité du monde social, dont les multiples occultations idéologiques font l'objet de beaucoup d'accommodements.

En somme, se rejoue là l'exploration du procès démocratique, non comme cadre ni théorie ou même système de lois, mais comme dynamique. Les œuvres que nous avons explorées semblent donc faire fi du scepticisme quant au pouvoir du théâtre et à son impact. Sans doute, les artistes ne nient-ils pas s'adresser à un auditoire assez restreint. L'élargissement du public n'est pourtant pas l'enjeu premier de la création, mais plutôt celui de la diffusion et de la pédagogie, celui, en définitive, de la politique culturelle. L'action politique du geste artistique, quant à elle, et ces « auteurs » en confirment l'hypothèse, consiste à

³⁶⁵ Cf. Claude LEFORT, *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 28.

créer et à diffuser des représentations susceptibles de transformer les perceptions dominantes. Au final, et c'est ce que soutient avec insistance Pierre Bourdieu, la subversion cognitive peut contribuer à modifier la réalité sociale.

Sociologie, praxis, historicisation, c'est d'une production en acte du politique qu'il s'agit. Et un tel procès se relie sans concession, bien que selon un protocole remanié, au rationalisme, à la volonté de comprendre et d'agir. Mais, ultime apport à ce paradigme, sur cette méthodologie vient se greffer l'invention d'une symbolique. Elle imprime le mouvement de *Rwanda 94*. Toute symbolique, on le sait, agit sur les affects collectifs, en quoi, elle remet en scène la subjectivité, les sentiments, les passions et les émotions individuels. Dans *Rwanda 94*, la symbolique créée par le Groupov agit politiquement sur l'affectivité. Elle est ce signifiant créateur de la chose signifiée qui vient manifester, dans l'instant de vie sur scène, les idées-forces que le spectacle adresse. Symbolique politique qui ne fait pas oublier son arbitraire et ne vise pas à faire croire. Puissant pouvoir des mots et des formes qui se croisent pour modifier les principes de vision et de division du monde social, jusque dans les nerfs où, tout autant que dans la pensée, ils se sont fixés. Pouvoir symbolique qui toucherait d'un même trait, à la fois, le cœur et la raison.

BIBLIOGRAPHIE

1. Pour une approche du théâtre politique

- ALTHUSSER Louis, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht (notes sur un théâtre matérialiste) », dans *Pour Marx*, (Paris, Maspero, « Théorie », 1965), Paris, La Découverte/Poche, 1996, pp. 129-153.
- ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Éditions du Seuil, « Points/Essais », 1995.
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, Paris, Maspero, « Petite collection Maspero, n° 39 », 1969.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970.
- BRECHT Bertolt, *Journal de travail*, Paris, L'Arche, 1976.
- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978.
- BRECHT Bertolt, *Théâtre épique, théâtre didactique*, Paris, L'Arche, 1999.
- BOURDIEU Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. XXII, 1971, pp.49-126.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, « Sens commun », 1979.
- BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil, « Liber », 1997.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points/Essais », (1992), 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Propos sur le champ politique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 2001.
- DENIS Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, « Points/Essais », 2000.

- DEMARCY Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, Collection « 10/18 », 1973.
- DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960.
- DORT Bernard, *Théâtres. Essais*. Paris, Seuil, collection Points, 1986.
- DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, « Le temps du théâtre », 1988.
- DORT Bernard, *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995.
- DUBOIS Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, « Dossiers media », 1983.
- DUVIGNAUD Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1973 (1965).
- ELIAS Norbert, *Norbert Elias par lui-même*, Paris, Fayard, « Agora/Pocket », 1991.
- ELIAS Norbert, *La société des individus*, Paris, Fayard, « Agora/Pocket », 1991.
- ELIAS Norbert, *Qu'est-ce que la sociologie ?*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, « Agora/Pocket », 1991.
- ELIAS Norbert, *Engagement et distanciation. Contributions à la sociologie de la connaissance*, Paris, Fayard, 1993 (1983).
- ESSLIN Martin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Paris, UGE, « 10/18 », 1971.
- FREY Daniel, *Brecht, un poète politique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1987.
- HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.
- IVERNEL Philippe et Jonny EBSTEIN (sous la direction de), *Le théâtre d'intervention depuis 1968*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, (2 vol.).
- MAYER Hans, *Brecht et la tradition*, Paris, L'Arche, 1977.
- PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1962.
- SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992 (1973).
- VILAR Jean, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard-NRF, 1975.

Numéros spéciaux de revues

- « L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours », Louvain-La-Neuve, *Cahiers théâtre Louvain*, n° 58-59, 1987.
- « Le théâtre d'intervention aujourd'hui », Louvain-La-Neuve, *Études théâtrales*, n°17, 2000.
- « Théâtres et politique », *Partisans*, n° 36, Paris, Maspero, février-mars 1967.
- « Le Théâtre ouvrier en Belgique », Bruxelles, *Rue des Usines*, n° 6/7/8/9, Bruxelles, automne 1981.
- « Le théâtre dans l'espace social », *Alternatives Théâtrales*, n° 83, dossier coordonné par Nancy Delhalle et Bernard Debroux, 4e trimestre 2004.

2. Contexte social et politique de la Belgique

- CRAEYBECKX Jan et WITTE Els, *La Belgique politique de 1830 à nos jours. Les tensions d'une démocratie bourgeoise*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1987.

- GÉRARD-LIBOIS Jules et GOTOVITCH José, *L'An 40, la Belgique occupée*, Bruxelles, CRISP, 1971.
- GERARD-LIBOIS Jules, LEWIN Rosine, *La Belgique entre dans la guerre froide et l'Europe (1947-1953)*, Bruxelles, CRISP, « Pol-His », 1992.
- MABILLE Xavier, *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, Bruxelles, Éditions du CRISP, 1997.
- NEUVILLE Jean et YERNA Jacques, *Le choc de l'hiver 60-61. Les grèves contre la loi unique*, Bruxelles, CRISP, « Pol-His », 1990.

3. Littérature et théâtre en Belgique

- ANDRÉ Luc, « Le Théâtre français », dans *Le Théâtre contemporain de Belgique*, Bruxelles, Institut Belge d'information et de documentation, « Cahiers de Belgique », 1969, p. 68.
- ARON Paul, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX^e – XX^e siècle)*, Bruxelles, Théâtre National de la Communauté française de Belgique/La Lettre volée, 1995a.
- ARON Paul, *La littérature prolétarienne*, Bruxelles, Labor, « Un livre, une œuvre », 1995b.
- ARON Paul, *Les écrivains belges et le socialisme (1880 - 1913)*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », (1995), 1997.
- ARON Paul, MICHEL Cécile, THIRARD Philippe, DE DECKER Jacques, DELHALLE Nancy, *Un siècle en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*, Centre belge de l'IIT-CF/Éditions Le Cri, 2003.
- BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DENIS Benoît et GRUTMAN Rainier (dir.), *Histoire de la littérature belge. 1830 - 2000*, Paris, Fayard, 2003.
- CREUZ Serge (dir.), *En Scène pour demain*, Bruxelles, Libres Images aux Presses de la Bellone, [1988].
- DELDIME Roger (sous la direction de), « Le théâtre belge de langue française », Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 1-2, 1983.
- DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Labor, « Espace Nord / références », 2005
- GAUVIN Lise et KLINKENBERG Jean-Marie, *Trajectoires. Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Bruxelles, Labor, « Dossiers media », 1985.
- JAUMAIN Michel, « Le théâtre dramatique francophone, cadre institutionnel et juridique depuis 1945 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 911-912, 20 février 1981.
- JAUMAIN Michel, « Le Théâtre, l'État, l'argent », dans *La Revue nouvelle*, février 1982a.
- JAUMAIN Michel, « Sous label Jeune Théâtre », dans *Alternatives Théâtrales*, n°13, Bruxelles, décembre 1982b.
- JAUMAIN Michel et VON SIVERS Alexandre, « Le statut de l'acteur dramatique dans la Communauté française de Belgique », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, Bruxelles, 1982c.

- JAUMAIN Michel et DECLERCK Jean-Claude, « Les théâtres en communauté française. Données socio-économiques 1984-1989 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 1295-1296, 1990.
- JAUMAIN Michel, « La régulation publique des arts de la scène, 1980-1997 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 1562-1563, Bruxelles, 1997.
- KLINKENBERG Jean-Marie, « L'Analyse institutionnelle de la littérature en Belgique francophone : où en est-on ? », dans Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), « L'Institution littéraire », Bruxelles, *Textyles* n° 15, Édition Le Cri, 1998.
- LILAR Suzanne, *Soixante ans de théâtre belge*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1952.
- MICHEL Cécile, « Le Théâtre belge au sortir de la guerre : un essai de reconstruction nationale », dans « Leurs Occupations. L'Impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique », Bruxelles, *Textyles-CREHSGM*, 1997, N° Hors-série.
- PERIN Anne-Françoise, « Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940) », Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française, Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs, *Cahiers JEB Théâtre*, 5/79, 1979.
- PIEMME Jean-Marie, *Le Souffleur inquiet (essais sur le théâtre)*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, n° 20/21, décembre 1984.
- QUAGHEBEUR Marc, « Le devenir du Jeune Théâtre en Belgique francophone », dans *Dossiers du Cacef*, Namur, octobre 1978, n° 61.
- QUAGHEBEUR Marc, *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Association pour la Promotion des Lettres belges de langue française, 1982.
- QUAGHEBEUR Marc, *Lettres Belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1990.
- QUAGHEBEUR Marc et ARON Paul, « Une arche inachevée. Un témoignage de Marc Quaghebeur sur l'institution littéraire belge depuis 1980 », dans *Textyles*, n°13, Bruxelles, 1996.
- QUAGHEBEUR Marc, « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre », dans « Leurs Occupations. L'Impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique », Bruxelles, *Textyles-CREHSGM*, 1997, N° Hors-série.
- ROOSEN Yolande, « La décision en matière de subvention théâtrale », Liège, Centre de recherche et de formation musicales et théâtrales de Wallonie, « Dossiers de recherche et d'information théâtrale ; 1 », 1979.
- TIRARD Philip, *Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*, Bruxelles, CFC Éditions, 1996.

4. Corpus

Liebens — Fabien

- RADERMECKER Vincent, « La chronique des Archives et Musée de la littérature. Petit aperçu du Théâtre du Parvis », dans *Textyles*, n° 20, 2001.
- SEUTIN Michèle, « À propos de l'ex-Théâtre du Parvis » dans *Cahiers de la production théâtrale*, n° 9, Maspero, 1974.
- « Michèle Fabien », numéro de la revue *Alternatives Théâtrales*, n° 63, Bruxelles, décembre 1999-janvier 2000.

Théâtre-Action

- DELLENRE Chantal, « Le théâtre-action en Belgique », dans *Cahiers JEB*, n° 7, Bruxelles, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française. Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs, 1978.
- Collectif, *Théâtre-Action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1996.

Louvet

- LOUVET Jean, *Le Fil de l'histoire. Pour un théâtre d'aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL, « Chaire de Poétique 5 », 1991.
- MAREST Étienne, *Lecture de Louvet*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, « Regards singuliers ; 3 », 2001.
- « Jean Louvet », *Alternatives Théâtrales*, n° 69, dossier coordonné par Nancy Delhalle, juillet 2001.
- LOUVET Jean, *Théâtre I*, textes réunis et présentés par Vincent Radermecker avec la collaboration de Nicole Leclercq, AML – Labor, « Archives du Futur », 2006.

Piemme

- DELHALLE Nancy, « Les figures féminines dans le théâtre de Jean-Marie Piemme », *Alternatives théâtrales*, 4^e trimestre 2002.
- MANCEL Yannic, « L'onomastique et la tentation de la farce. À propos de *Café des Patriotes* et du grand méchant loup », *Alternatives théâtrales*, Bruxelles, décembre 2002.
- PIEMME Jean-Marie, « Éloge du contre-pied » dans *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, n° 100, juillet-août 1991.
- PIEMME Jean-Marie, « La parole des auteurs », Entretien avec Sabrina Weldman, dans *Alternatives Théâtrales*, n° 45, Bruxelles, juin 1994.
- PIEMME Jean-Marie, « J'ai des racines. À propos de 1953 et des *Adieux* », texte publié dans *Alternatives Théâtrales*, n° 57, Bruxelles, mai 1998.
- « Jean-Marie Piemme », dossier dans *Alternatives théâtrales*, n° 75, Bruxelles, 4^e trimestre 2002.

Groupov

- DELCUVELLERIE Jacques, « La pratique du Groupov », Propos recueillis par Benoît Vreux, dans *Alternatives Théâtrales*, n° 18, Bruxelles, mars 1984.
- DELCUVELLERIE Jacques, « À celle qui a écrit *Lulu-Love-Life. (Cinq Conditions pour Travailler dans la Vérité)* », Liège, Éditions du Cirque Divers, « Papier Journal », 1991. (Non paginé).
- DELCUVELLERIE Jacques, « Brecht, ou la raison du plus faible », dans *Études Marxistes*, novembre 1996, n° 34.
- DELCUVELLERIE Jacques, « *La Mère*. Travail théâtral », propos recueillis par Laurence Gay et Benoît Vreux, dans *Études Marxistes*, n° 34, novembre 1996.
- DELCUVELLERIE Jacques, « De la maladie, une arme », dans *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, n° 67-68, avril 2001.

DELCUVELLERIE Jacques, « La Question de la question de la Vérité », dans *Alternatives Théâtrales*, n° 67-68, Bruxelles, avril 2001.

« *Rwanda 1994* du Groupov », numéro d'*Alternatives théâtrales*, n° 75, Bruxelles, 4^e trimestre 2002.

Index des noms

- ADRIEN Philippe, 75.
ALTHUSSER Louis, 98, 99,132, 133, 186.
ANDRIEN Jean-Jacques, 162.
ANTOINE André, 110.
ARDEN John, 73, 74, 77.
ARENDET Hannah, 68,137, 233,328.
ARISTOPHANE, 17.
ARON Paul, 4, 35, 153, 163.
ARRABAL Fernando, 40.
ARTAUD Antonin, 58, 59, 64.
ATTOUN Micheline et Lucien, 79.
- BAAL Frédéric, 65, 66, 67, 68, 96.
BADY Catherine, 74.
BAGGEN Christian, 94.
BAJOMÉE Danielle, 157.
BAKHTINE Mikhaïl, 244.
BANU Georges, 174.
BARBA Eugenio, 59.
BARTHES Roland, 96, 131, 135, 214, 249.
BATAILLE Georges, 225, 226, 230.
BAUDOUI (Roi), 164, 173.
BEUCARNE Julos, 162.
BECKETT Samuel, 40, 51, 135, 174.
BÉJART Maurice, 39.
BENJAMIN Walter, 181, 274.
BERTIN Charles, 37.
BERTRAND Joseph, 153.
BEUKELAERS François, 184, 185.
- BOAL Augusto, 59.
BOND Edward, 75.
BORIE Monique, 130, 306.
BOURDIEU Pierre, 14, 32, 33, 57, 134, 143, 232, 267, 282, 303, 322, 331.
BRAECKMAN Colette, 298, 306, 318.
BRECHT Bertolt, 9, 22, 26-33, 42, 43, 49, 51, 52, 57, 58, 84, 87, 89, 94, 97, 99, 103, 128, 129, 131, 133, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 173, 181, 196, 212, 214, 220, 223, 228, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 264, 265, 280, 304, 307, 314, 318, 325.
BRISON Elvire, 91.
BROOKS Louise, 221.
BRULIN Tone, 65.
BÜCHNER Georg, 97.
BURY Pol, 47.
- CAGE John, 58, 93
CAUNE Jean, 70
CHANAL Henri, 64, 98.
CHAVÉE Achille, 48.
CHÉREAU Patrice, 60, 109.
CLAUDEL Paul, 40, 228, 229, 234.
CLAUS Hugo, 72.
CLOSSON Herman, 37, 38.
COLLARD Léo, 45.
COLLARD Marie-France, 228, 230, 297, 298, 302.
COOLS André, 242.

- COPEAU Jacques, 19, 20.
 COPFERMANN Émile, 58.
 COUMONT Raymond, 117.
 CRAEYBECKX Jan, 172.
 CROMMELYNCK Fernand, 7, 35.

 DAENEN Johan, 302.
 DAUFEL André, 89.
 DE DECKER Jacques, 96, 97, 98, 153.
 DE MAN Henri, 169, 273, 274, 278, 279,
 280, 283.
 De STEXHE Paul, 41.
 DEBATTICE Jean-Luc, 93.
 DEBAUCHE Pierre, 72.
 DEBROUX Bernard, 144, 145, 199, 302.
 DECK Jacques, 185.
 DEFUISSEAU Alfred, 207.
 DEHAYBE Roger, 69.
 DEHOUSSE Fernand, 45.
 DEKMINE Jo, 40.
 DELCAMPE Armand, 93, 205.
 DELCUVELLERIE Jacques, 209-235,
 297-323.
 DELVAL Marcel, 91, 111, 160, 174.
 DENIS Benoît, 4, 18, 56, 161.
 DEVILLERS Thierry, 218, 219, 220.
 DEZOTEUX Michel, 91, 111, 144, 324,
 146, 155, 174.
 DIDEROT Denis, 19.
 DOMANI Roger, 93.
 DORST Tankred, 94, 97, 234.
 DOTREMONT Christian, 65.
 DUBOIS Jacques, 4, 11, 38, 127, 161, 162,
 171, 180.
 DUBUFFET Jean, 65.
 DUMONT Luc, 241.
 DURAS Marguerite, 40, 135.
 DUYCKAERTS Éric, 215.

 EL AZAN Nabil, 205
 ELIAS Norbert, 255, 256, 257, 322.
 EPP Hans, 65.
 ÉTIENNE Claude, 38.
 EYSKENS Gaston, 42.

 FABIEN Michèle, 98, 100, 105, 130-135,
 139, 152, 156-158, 179, 204, 325.
 FALIZE Pierre, 108.

 FALK Suzy, 74.
 FAUST Albert, 116, 139.
 FÉAUX Valmy, 73.
 FICHET Roland, 289.
 FLAMAND Frédéric, 64, 65, 68.
 FLEISSER Marieluise, 97.
 FOISSY Guy, 92.
 FONTAINE José, 162.
 FRANCK Jacques, 72.
 FRANSSEN Lieve, 235.
 FREUD Sigmund, 212.

 GELUCK Philippe, 94.
 GÉMIER Firmin, 19, 20.
 GHELDERODE Michel (de), 7, 35, 75,
 98.
 GHEUDE Michel, 210, 318.
 GHYSENS Monique, 215.
 GLINNE Ernest, 46.
 GODARD Colette, 106.
 GOETHE Johann Wolfgang von, 176,
 181.
 GOIRIS Greta, 302.
 GRAFÉ Jean-Pierre, 108.
 GROTOWSKI Jerzy, 58, 59, 64, 65, 68,
 93, 174, 227.
 GRUMBERG Jean-Claude, 92.

 HABYARIMANA Juvénal, 321.
 HAINAUX René, 89, 210, 221.
 HANDKE Peter, 93.
 HARDY Micheline, 91.
 HARMEL Pierre, 36.
 HAUPTMANN Gerhart, 17.
 HESBOIS Émile, 239, 241.
 HISLAIRE Jacques, 51.
 HITLER Adolf, 42, 89, 167, 223.
 HORVATH Odön Von, 97.
 HOUREZ Roland, 153, 154, 171.
 HUENS Jean-Claude, 50, 51, 72.
 HUISMAN Jacques, 10, 37, 38, 92, 109,
 110, 139.
 HUISMAN Maurice, 36, 39.

 IONESCO Eugène, 40.
 IVERNEL Philippe, 238, 14, 17, 21.

- JAKAR Michel, 221.
 JAUMAIN Michel, 37, 42, 61, 63, 108, 109, 110, 140, 141, 142, 150.
 JESSNER Léopold, 25.
 KALISKY René, 160.
 KLEIST Heinrich Von, 17.
 KLINKENBERG Jean-Marie, 161, 162.
 KOENER Claude, 74, 106.
 KREJCA Otomar, 39, 72.
 KROETZ Franz Xaver, 94, 97, 153.
 LABICHE Eugène, 87, 88, 90.
 LACAN Jacques, 152, 214.
 LAHAUT Julien, 163-176, 342.
 LAMBERT Jean, 94.
 LANDRAIN Francine, 209, 215, 218-220, 221-223.
 LANDUYT Octave, 73.
 LANG Jack, 59.
 LANGE Hartmut, 97.
 LAVELLI Jorge, 40.
 LEFÉBURE Jean, 72, 75.
 LEFORT Claude, 330.
 LÉNINE Vladimir Ilitch, 78, 139, 164, 193, 202.
 LÉONARDINI Jean-Pierre, 106.
 LÉOPOLD III, 164, 168, 169.
 LIEBENS Marc, 9, 16, 71-79, 87, 89, 91-98, 105, 106, 109, 111, 113, 116, 130, 131, 137, 139, 140, 144, 150, 151, 160, 169, 171, 270, 324, 325.
 LIEBKNECHT Karl, 25.
 LIPOVETSKY Gilles, 202.
 LIST Garrett, 303, 320.
 LOUVET Jean, 9, 16, 42-56, 75, 79-88, 90, 99-106, 113-119, 121-125, 128-130, 135-137, 151, 152, 154, 162, 163-171, 173, 175-180, 185, 204, 206-208, 222, 239, 273, 285, 323, 324, 325, 326.
 LUXEMBURG Rosa, 25, 78.
 MABILLE Xavier, 242, 41.
 MADLENER Jörg, 52.
 MAETERLINCK Maurice, 7, 35.
 MANCEL Yannic, 97, 158.
 MANDEL Ernest, 46, 52.
 MANET Edouardo, 92.
 MARÉCHAL Robert, 40.
 MAREST Étienne, 81.
 MARIJNEN Franz, 65.
 MARIVAUX, 40, 99, 131, 132.
 MARTUCELLI, 252, 262.
 MARTYNOW Anne, 86.
 MARX Karl, 128, 130, 136, 211, 212, 257, 275, 293.
 MERTENS Pierre, 155.
 MEYERHOLD Vsevolod, 26, 59, 212.
 MICHEL Serge, 89.
 MITTERRAND François, 315.
 MNOUCHKINE Ariane, 68.
 MOGIN Jean, 37.
 MOLIERE, 40.
 MONFILS Philippe, 74.
 MORTIER Gérard, 184.
 MOTTARD Gilbert, 210.
 MOUREAUX Philippe, 142, 161, 172.
 MUKAGASANA Yolande, 299304, 307.
 MÜLLER Heiner, 151153, 158, 174, 221, 295, 325.
 MUYANGO JeanMarie, 303.
 PAIK Nam June, 58, 93.
 PANE Gina, 209.
 PAQUAY Paul, 209.
 PARFONDRY Max, 298.
 PARIS André, 51.
 PARISIS Albert, 62, 63, 73, 74, 76.
 PARKER Charlie, 254.
 PASOLINI Pier Paolo, 157.
 PATRICK Janine, 72, 106, 136.
 PERIN François, 46.
 PICASSO Pablo, 212.
 PIEMME JeanMarie, 9, 16, 89, 96, 98, 99, 100, 103, 105, 110, 116, 130, 134, 137139, 144, 148152, 169, 172, 175, 180205, 217, 218, 222, 243295, 302, 323, 325, 326, 327, 328, 329,
 PIMPAUD Jany, 215.
 PINTER Harold, 92.
 PION Guy, 89, 90, 106.
 PISCATOR Erwin, 2427, 42, 318.
 PLANCHON Roger, 40, 72.
 POTTECHER Maurice, 18, 20.
 POUSSÉUR Denis, 219, 220.
 PROUST Marcel, 212.

- QUAGHEBEUR Marc, 66, 154, 155, 176.
 QUÉVIT Michel, 162.
- RACINE Jean, 39, 40.
 RAVAR Raymond, 107.
 REICH Wilhelm, 225.
 REINHARDT Max, 25, 99.
 RENARD André, 42, 45, 98, 162, 184.
 RESZKA Michel, 91.
 ROEGIERS Patrick, 92, 9597, 109, 140, 144, 324.
 ROLAND Paul, 89.
 ROLLAND Romain, 1819.
 ROUSSEAU JeanJacques, 19.
- SADE, 225, 226, 230.
 SARTRE Jean-Paul, 22, 23, 43, 149, 293.
 SAUREL Renée, 84.
 SAVARY Jérôme, 92.
 SEUTIN Michèle, 73, 76, 86.
 SÉVENANT Maurice, 40.
 SHAKESPEARE, 39, 40, 87, 129, 199, 245.
 SIKIVIE François, 209, 215, 220, 298, 299.
 SIMONS Mathias, 302.
 SION Georges, 37.
 SIREUIL Philippe, 94, 95, 96, 97, 98, 106, 109, 111, 137, 139, 140, 144, 150, 154, 155, 159, 163, 172, 173, 175, 184, 189, 192, 196, 204, 245, 324.
 SOPHOCLE, 17.
 STALINE Josef, 21, 57, 164, 275, 282.
 STANISLAVSKI Constantin, 59, 212.
 STEIGER André, 87, 88, 89, 90, 93, 98, 99.
- STÉPHANE Robert, 209.
 STRINDBERG August, 75.
 SVOBODA Josef, 39.
- TCHÉKHOV Anton, 220, 221.
 TOPOR Roland, 92, 97.
 TRISTAN Claude, 68.
 TROTSKI Léon, 78.
- VAN AAL Henri-François, 108.
 Van KESSEL Philippe, 74, 93, 94, 95, 96, 97, 106, 109, 111, 139, 140, 144, 148, 324.
 VAN LOO Michel, 235.
 VAN VLAENDEREN Rudi, 52.
 VASSEUR Yves, 208.
 VILAR Jean, 13, 18, 20, 23, 39, 60, 181.
 VINAVER Michel, 92.
 VINCENT Jean-Pierre, 60, 99.
 VIOLA Bill, 93.
 VITEZ Antoine, 13, 160.
 VITTORINI Elio, 113.
 VON SIVERS Alexandre, 62, 140.
- WANSON Lorent, 235, 236, 237, 238, 239.
 WEDEKIND Frank, 221, 236.
 WEISS Peter, 318, 319, 234.
 WENZEL Jean-Paul, 97.
 WÉRY Claire, 86.
 WEST Anne, 66.
 WIGNY Pierre, 41, 60, 61.
 WIJCKAERT Martine, 91, 95, 109.
 WITTE Els, 172.
- YERNA Jacques, 46, 52.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	4
Préface	7
Présentation	13
CHAPITRE 1. <i>Au croisement du théâtre et de la politique</i>	17
Le théâtre populaire	18
Théâtre de participation	20
Tout théâtre populaire n'est pas politique	22
Un théâtre politique	24
Un divertissement pour l'ère scientifique	27
Le théâtre politique comme paradigme	31
CHAPITRE 2. <i>Genèse d'un théâtre politique</i>	35
Une dynamique centrifuge	39
Le combat et l'écriture	42
La tentation prolétarienne	47
L'émergence différée	50
Reflux de l'engagement ?	53
CHAPITRE 3. <i>Les esthétiques du Jeune Théâtre</i>	57
De la démocratisation culturelle à la démocratie culturelle	60
Le « théâtre du corps »	64
L'animation et l'action théâtrale	69
Une dynamique introuvable	71
La classe ouvrière, l'immigré, l'intellectuel	79
Un théâtre sans mission	86
Prises de position	91
Le prolétariat entre mythe et réalité	100
Un théâtre du dévoilement	103

CHAPITRE 4. <i>Dépasser le modèle brechtien</i>	107
Le Jeune Théâtre contre le Théâtre National	109
Vers une réorganisation	111
Une archéologie	113
Une ascension sociale	121
L'héritage contre la rupture	124
Une aporie	129
Stratégies politiques	137
CHAPITRE 5. <i>Un mouvement suspendu</i>	141
Des instances et des lieux	144
Hériter de Brecht	149
Le texte second	153
Une autre écriture	156
CHAPITRE 6. <i>Ajustements</i>	159
La culture wallonne	162
Signe, symbole et histoire	167
L'artistique et le politique en Wallonie	171
La tentation spectaculaire	173
Mythe et réalisme	175
Un choix impossible ?	178
Un art minoritaire ?	180
CHAPITRE 7. <i>Le politique de biais</i>	184
Un passage hors champ	185
La specularité	188
Tragique ?	192
Faire théâtre	195
L'espace des possibles	199
Le symbolique contre le politique	204
Un théâtre en résistance	206
CHAPITRE 8. <i>La pression du réel</i>	209
La cause populaire	209
Une politique des restes	212
Nouvelle naïveté	217
Travailler dans la vérité	223

Entre transgression et transcendance	226
La question de la Vérité	228
Repartir de Brecht	233
Un artiste engagé	235
Le souci du social	240
CHAPITRE 9. Une sociologie	244
La force indicielle	247
Être à l'extrême-droite	249
Le « je » et le « nous »	255
L'ambivalence	257
Questions identitaires	260
Le fétichisme politique	265
CHAPITRE 10. L'historicisation	269
Laboratoire de formes	270
Mémoire sociale	272
Un procès	278
Une classe moyenne	280
L'identité sociale en jeu	283
Une pragmatique de l'engagement	285
Une appropriation spécifique	288
Théâtre de l'habitus	292
CHAPITRE 11. Un pouvoir symbolique	297
Réel et théâtre	298
Œuvre collective, œuvre chorale	302
Télévision et théâtre	305
Une parabole	307
Théâtre du dévoilement	308
L'historicisation	310
Le « trauma » du réel	315
Une symbolique	318
Transgressions	320
Conclusion	324
Bibliographie	333
Index des noms	339

Achevé d'imprimer en décembre 2006
sur les presse de AJM Print-Shop
à Bruxelles (Belgique)