

JEAN-MARIE PIEMME
QUEL THÉÂTRE POUR LE TEMPS PRÉSENT ?

TEXTYLES

Revue des lettres belges de langue française

Directeur: Laurent DEMOULIN, Université de Liège (Belgique)

Comité éditorial: Paul ARON, FNRS-Université libre de Bruxelles (Belgique), Christian BERG, Universiteit Antwerpen (Belgique), Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège (Belgique), Laurence BOUDART, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Laurence BROGNIEZ, Université libre de Bruxelles, Laura DELAYE (Service général des Lettres et du Livre de la Fédération Wallonie-Bruxelles), Benoît DENIS, Université de Liège, Clément DESSY, FNRS-Université libre de Bruxelles, Björn-Olav DOZO, Université de Liège, Nathalie GILLAIN, FNRS-Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve (Belgique), Maria-Chiara GNOCCHI, Università degli Studi di Bologna (Italie), Pierre HALEN, Université Paul Verlaine de Metz (France), Véronique JAGO-ANTOINE, Archives et Musée de la Littérature, Ingrid MAYEUR, Université de Liège, Mélanie DE MONTPELLIER D'ANNEVOIE, Université libre de Bruxelles, Pierre PIRET, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Gérald PURNELLE, Université de Liège, Marc QUAGHEBEUR, Archives et Musée de la Littérature, Hubert ROLAND, FNRS-Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Arnaud RYKNER, Université Paris-3 (France), Denis SAINT-AMAND, FNRS-Université de Namur (Belgique), Valérie STIÉNON, Université Paris-13 (France), Fanny URBANOWIEZ, Université libre de Bruxelles, Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA, Uniwersytet Warszawski (Pologne).

Textyles, revue des lettres belges de langue française, est une revue universitaire, qui paraît deux fois par an, sous la forme de volumes d'environ 200 pages, comprenant un dossier consacré à une œuvre ou à une problématique, des variés, des comptes rendus d'ouvrages critiques et une bibliographie exhaustive des publications critiques de l'année écoulée dans le domaine des lettres belges. Elle constitue ainsi un véritable organe de synthèse pour la recherche, la documentation et l'enseignement des lettres belges, en Belgique et à l'étranger. Chaque dossier publié par la revue est dirigé par un membre du comité éditorial, éventuellement en collaboration avec un spécialiste invité pour l'occasion. Tous les articles sont évalués par le comité. Le cas échéant, il est demandé aux auteurs dont l'article est accepté d'y apporter certaines précisions ou modifications.

Une formule par abonnement peut être souscrite par courriel : abonnements@textyles.be

www.textyles.be

contact : ldemoulin@uliege.be – 10 rue Schmerling 4000 Liège – Belgique

Dépôt légal D/2021/12.437/104 – ISSN 0776-0116 – ISBN 978-2-87586-295-2

© Ker éditions, 7, rue de La Source à 1435 Héவில் – Belgique.

Publié avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles

TEXTYLES N°60
Revue des lettres belges de langue française

Jean-Marie Piemme
**Quel théâtre pour
le temps présent ?**

Dossier dirigé par Pierre PIRET


ker éditions

Jean-Marie Piemme
Quel théâtre pour le temps présent?

Pierre PIRET	
<i>Introduction</i>	7
Yannic MANCEL	
<i>De Café des patriotes à Bruxelles, printemps noir :</i> <i>un essai de mise en perspective</i>	13
Virginie THIRION	
<i>Éva, Gloria, Léa ou l'effroi du lendemain</i>	21
Pierre PIRET	
<i>Le spectacle de la Nation.</i> <i>Les B@lges, de Jean-Marie Piemme et Paul Pourveur</i>	37
Élisabeth CASTADOT	
<i>Un plaisant fantasme de meurtre au féminin ?</i> <i>Sur La Vie trépidante de Laura Wilson et Les Pâtisseries</i>	51
Karel VANHAESEBROUCK	
<i>Piemme chroniqueur : À propos d'Eddy Merckx a marché sur la lune</i>	65
Élise DESCHAMBRE	
<i>Dire l'(après) attentat : enjeux formels de Bruxelles, printemps noir</i>	73

Paul POURVEUR	
<i>Mille répliques, mille possibles</i>	87
Nancy DELHALLE	
<i>Entre mondialisation et utopie politique,</i> <i>le théâtre de Piemme en quête d'un autre imaginaire</i>	95
 Témoignages	
Enzo CORMANN	
<i>Portrait de l'artiste en facteur de ponts</i>	109
Jacques DE DECKER	
<i>Aux origines de la planète Piemme</i>	123
 Entretiens	
Laurence BOUDART	
« <i>J'ai banni le stylo avec délice</i> » : <i>entretien avec Jean-Marie Piemme</i>	127
Jean BOILLOT, Antoine LAUBIN, Philippe SIREUIL et Virginie THIRION	
<i>Jean-Marie Piemme et ses metteurs en scène,</i> propos recueillis par Pierre Piret	137
 Varia	
Sarah GRUNENWALD	
<i>Achille Chavée : une poétique de l'ineffable</i>	153
 Chroniques	
Comptes rendus	169
Chronique des Archives et Musée de la littérature	187
Index	189

Pierre PIRET

Université Catholique de Louvain

Introduction

Le statut de l'auteur dramatique n'est pas univoque et il n'a cessé d'évoluer au fil du temps. Certains dramaturges sont d'abord des écrivains : ils produisent aussi et notamment des textes de théâtre, mais leur univers, leurs références, leur affiliation sont littéraires. D'autres sont d'abord des hommes de théâtre et c'est à ce titre qu'ils écrivent. Jean-Marie Piemme fait partie de cette deuxième catégorie. Tout son parcours en atteste et il est d'ailleurs reconnu comme tel. Significativement, il ne participe à la vie littéraire que tangentiellement, mais est par contre pleinement inscrit dans la vie théâtrale, à laquelle il consacre l'essentiel de son activité, en tant que dramaturge (dans les deux sens du terme), théoricien, enseignant ; en tant que spectateur assidu également.

Cette spécialisation lui confère une connaissance approfondie des recherches, tendances, perspectives du théâtre contemporain, que son expérience lui permet d'appréhender dans une durée significative. Jean-Marie Piemme fait en effet ses débuts dans les années 1970, au moment où s'affirme en Belgique le mouvement dit du « jeune théâtre », qui fut le ferment d'une révolution à la fois esthétique et institutionnelle¹. Il exerce alors comme dramaturge (au sens brechtien), accompagnant plusieurs metteurs en scène dans leur réflexion sur les textes et livrets d'opéra qu'ils souhaitent monter, et conduit une réflexion théorique portant en particulier sur la place et les enjeux du théâtre dans la société contemporaine, à l'heure où il est devenu, par rapport à d'autres médias et à d'autres arts, un « art

1 Sur la relation de Jean-Marie Piemme à ce mouvement, je me permets de renvoyer à ma postface du volume : Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir*, suivi de *Scandaleuses et 1953*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2018, p. 259-285.

minoritaire² », qui ne touche qu'un public restreint (comparé à l'audience des mass media) et n'est plus un vecteur de consécration majeur. Il vient à l'écriture plus tard (sa première pièce, *Neige en décembre*, date de 1986), profitant de cet élan nouveau qui ouvre l'éventail des possibles. La structure institutionnelle alors mise en place (modes de subventionnement des théâtres, statut des artistes, etc.) va perdurer jusqu'à aujourd'hui, mais, à l'intérieur de ce cadre, toute une série de mutations vont s'opérer, avec l'apparition de nouvelles esthétiques, mais surtout de nouveaux processus de création qui redistribuent les rôles de l'écrivain de théâtre, du metteur en scène, du comédien, des autres artistes du spectacle (songeons au rôle majeur joué par les scénographes, les vidéastes et les artistes numériques aujourd'hui) et modifient, parfois radicalement, le statut théâtral du texte et son rapport à la scène. La multiplication des créations collectives et le développement des écritures de plateau sont les manifestations les plus visibles de cette évolution, mais elles ne constituent qu'une partie de la réalité théâtrale contemporaine, qui est plus complexe et hétérogène.

Depuis sa double position d'écrivain et de penseur du théâtre, Jean-Marie Piemme a pu observer et parfois accompagner ces mouvements. Après la publication de son recueil d'essais *Le Souffleur inquiet* en 1984, il a poursuivi sa réflexion au travers d'autres articles et de son « journal de théâtre³ », une réflexion à la fois cohérente quant aux questions qu'elle traite et évolutive dès lors qu'elle témoigne des mutations en question. De même, s'il est resté fidèle aux thématiques qui sont les siennes depuis ses débuts, son écriture n'a cessé d'évoluer, en intégrant notamment les nouveaux rapports entre texte et scène évoqués précédemment.

Comme son titre l'indique, le présent dossier a pour objectif d'appréhender la trajectoire à la fois critique et créatrice de Jean-Marie Piemme, de saisir en quoi son œuvre s'est nourrie de la connaissance et de l'expérience théâtrales de son auteur, de cerner aussi l'éclairage qu'elle apporte sur le théâtre contemporain et, plus particulièrement, sur la fonction de l'écrivain de théâtre aujourd'hui. Dans le numéro qu'elle avait consacré à Jean-Marie Piemme en octobre 2002 (n° 75), la revue *Alternatives théâtrales* avait dressé un premier état des lieux au travers de l'analyse d'une série d'œuvres

2 Piemme (Jean-Marie), « Du théâtre comme art minoritaire », dans *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, postface de Yannic Mancel, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2012, p. 31-43.

3 Piemme (Jean-Marie), *Accents toniques. Journal de théâtre (1973-1917)*, préface de Stanislas Nordey, Bruxelles, éd Alternatives théâtrales, 2017, 435 p. Un deuxième volume inédit est consultable à la SACD.

écrites depuis *Neige en décembre*. Les articles réunis dans la présente livraison de *Textyles* prennent, pour ainsi dire, le relais, puisqu'ils concernent, en grande partie, des œuvres montées et / ou publiées depuis la parution de ce numéro.

En comparant *Café des patriotes* (1998) et *Bruxelles, printemps noir* (2018), Yannic Mancel met en perspective l'évolution de Jean-Marie Piemme, montrant comment il est passé d'une dramaturgie encore classique et linéaire à une dramaturgie post-brechtienne, influencée par Müller. Suivent plusieurs analyses approfondies d'œuvres, de *Éva, Gloria, Léa*, qui avait déjà fait l'objet d'une étude dans le numéro d'*Alternatives théâtrales*, au récent *Mille répliques*. Virginie Thirion analyse le triptyque *Éva, Gloria, Léa* (1996-1997) et s'interroge sur sa cohérence à la fois thématique et dramaturgique : elle dégage notamment les effets qui procèdent de la position d'énonciation tout à fait spécifique que Piemme confère aux trois femmes qu'il met en scène en décloisonnant les limites entre les fonctions du personnage, du narrateur et du comédien. Pierre Piret se penche sur un cas exemplaire d'écriture en duo, à savoir *Les B@lges*, pièce coécrite avec Paul Pourveur en 2002. Il montre comment les deux auteurs radiographient la crise politique que traverse alors la Belgique en adoptant un angle d'approche tout à fait spécifique, qui leur permet de solliciter et d'interroger le sentiment d'appartenance du spectateur. L'analyse de deux scènes similaires dans *Les Pâtisseries* (2013) et *La Vie trépidante de Laura Wilson* (2015) permet à Élisabeth Castadot de dévoiler les fonctions du fantasme dans le théâtre de Jean-Marie Piemme, fonctions à la fois comiques, multiplicatrices et inventives. Elle montre, ce faisant, comment le dramaturge noue l'intime et le social en interrogeant les réponses subjectives, les bricolages de chacun, aux épreuves qu'il rencontre – en l'occurrence, dans ces deux pièces, aux différentes formes de domination que ces femmes subissent. Karel Vanhaesebrouck met en évidence la valeur dialogique de *Eddy Merckx a marché sur la lune* (2017) en montrant comment Piemme y prend position par rapport à l'industrie actuelle du souvenir : au processus commémoratif répond le choix de la chronique, qui construit un autre rapport à l'histoire, non totalisant, et appelle la mise en œuvre d'une dramaturgie du quotidien. Élise Deschambre aborde *Bruxelles, printemps noir* (2018) en revenant sur la genèse de la pièce, issue d'une forme très particulière de réécriture, dès lors que l'auteur avait écrit une pièce intitulée *Métro 4* avant que n'aient lieu les attentats de Bruxelles. Ceux-ci lui imposèrent de revoir radicalement sa pièce en posant des choix dramaturgiques tenant compte de cette collision entre réalité et fiction, choix dramaturgiques

très révélateurs de la relation que l'auteur entend établir entre son théâtre et le présent immédiat. Paul Pourveur réfléchit à la théâtralité nouvelle et aux enjeux du projet intitulé *Mille répliques*, agencement de propositions, choses vues, lues ou entendues, à dire, à monter, à mettre en œuvre librement. Il situe la portée de ce projet à la lueur des évolutions technologiques récentes (quelle dramaturgie à l'heure d'internet?) et des expérimentations théâtrales contemporaines tout en repérant ce que ce projet dévoile du statut de l'écrivain de théâtre aujourd'hui. Suit l'étude synthétique de Nancy Delhalle, qui porte un regard global sur l'œuvre et sa cohérence et la situe par rapport au discours dominant sur le théâtre actuel, marqué par la mondialisation. Sa thèse porte sur le type de partage qui s'opère au théâtre entre la scène et la salle : à la visée utopiste, affective, privilégiée par ce discours, Piemme préfère une voie alternative, qui met au travail la multiplicité voire le conflit des valeurs et requiert un spectateur critique.

Le dossier est complété par deux témoignages plus personnels – celui d'un autre homme de théâtre, Enzo Cormann, qui présente une réflexion à la fois critique et poétique sur le travail de Jean-Marie Piemme, et celui du regretté Jacques De Decker, qui revient sur les premiers pas de Piemme en tant que créateur, nous offrant un témoignage de première main – et par deux entretiens très complémentaires puisqu'ils abordent l'écriture de Jean-Marie Piemme, l'un en amont, l'autre en aval. Le premier, réalisé par Laurence Boudart, se focalise sur sa pratique de l'écriture dans ce qu'elle a de plus concret et plus précisément sur les effets du passage à l'écriture numérique. L'autre, qui prend la forme d'une table ronde avec plusieurs metteurs en scène de Piemme, interroge le devenir scénique de cette écriture : Jean Boillot, Antoine Laubin, Philippe Sireuil et Virginie Thirion témoignent chacun de leur perception de cette écriture, de la façon dont elle les met au travail, de leurs expériences de mise en scène.

Dans cette table ronde comme dans l'ensemble du dossier, plusieurs aspects de la dramaturgie de Jean-Marie Piemme sont mis en évidence, mais l'un d'eux semble particulièrement déterminant : cette dramaturgie prend appui sur ce qu'on pourrait nommer une éthique du comédien. On connaît la propension de l'auteur à célébrer le métier de comédien dans ses écrits théoriques comme dans ses textes de création. Plus fondamentalement, tout son théâtre gravite autour de personnages qui sont en même temps des comédiens, qui se dédoublent : chacun, sur scène, vit sa vie, mais en même temps la joue, la raconte, comme s'il se regardait jouer un rôle – un rôle qui est le sien, mais qui lui a été donné par les circonstances, le contexte, le discours dans lequel il est pris. C'est pourquoi la théâtralité est

constamment affichée chez Piemme : on est toujours sur scène, non dans la réalité ; on est toujours dans la réflexivité, non dans l'immédiateté des sentiments, des actions et des réactions. Le personnage, autrement dit, ne vit pas dans le seul présent : il ne cesse de reconstituer, de projeter, d'imaginer, d'évaluer et de s'évaluer. Ce faisant, il multiplie les alternatives et interroge sa propre responsabilité dans ce qui lui arrive.

Le personnage ainsi construit opère comme un noyau dramaturgique structurant, qui permet de situer trois caractéristiques du théâtre de Jean-Marie Piemme. Premièrement, celui-ci aborde les questions qui le requièrent – notamment celles qui sont étudiées dans le présent dossier : les rapports de violence et de domination, les modalités de l'identification à la communauté, l'ambivalence de toute mémoire, l'inscription dans l'histoire, etc. – en faisant droit à la prise de position subjective d'un personnage certes déterminé voire opprimé, mais amené à analyser les mécanismes qui l'aliènent, le rôle qu'il joue lui-même, les issues qui s'ouvrent à lui. Bien entendu, l'écriture de Piemme se fait volontiers satirique et dénonciatrice, mais elle ne dédouane pas pour autant le sujet, qui est conduit à s'interroger sur sa situation, à engager sa propre responsabilité, à assumer ses choix. Deuxièmement, ce théâtre confère au comédien une fonction précise, qui relève moins de l'incarnation que de la mise en jeu. La coïncidence du comédien et du personnage est ici sujette à caution et l'énonciation doit faire place à cette distance, c'est pourquoi, comme en ont témoigné tous les metteurs en scène présents, l'écriture de Jean-Marie Piemme offre une grande liberté au comédien, appelé à se dédoubler, tout en exigeant de lui qu'il n'occulte jamais cette distance : un tel théâtre ne supporte pas le premier degré. Troisièmement, il requiert un spectateur actif : impossible, face à un tel personnage, de s'abandonner entièrement au partage émotionnel (tentation que Nancy Delhalle repère dans certaines formes de théâtre actuelles) comme à la seule indignation (qui est le levier majeur du théâtre militant). À la réflexivité du personnage et du comédien doit répondre celle du spectateur, pour autant, bien sûr, qu'il accepte lui aussi de jouer le jeu.

*

Dans sa version en ligne, le présent dossier est riche, en outre, d'un volet pédagogique qui se nourrit de différents articles proposés ici. Nous le devons aux bons soins de Laura Delaye.

Yannic MANCEL

**De *Café des patriotes* à *Bruxelles, printemps noir* :
un essai de mise en perspective**

Mon propos n'est pas de comparer mais de mettre en perspective deux pièces de Jean-Marie Piemme écrites et créées à vingt ans d'écart : *Café des patriotes* (1998, Théâtre Varia puis Théâtre du Nord, Lille) et *Bruxelles, printemps noir* (2018, Théâtre des Martyrs) que, tel Alexandre Dumas, Jean-Marie Piemme aurait pu sous-titrer *Vingt ans après*, même si l'on n'y retrouve pas précisément les mêmes personnages, évolués en âge. Seule ici a évolué, de vingt ans, l'histoire d'un pays, la Belgique, et principalement de sa capitale, Bruxelles, dont l'identité nationale et l'urbanité sont citées dans chacun des deux titres. Au cœur d'une liste de pièces plus intimes – plus « psychologiques » peut-être ? et qui doivent beaucoup à Tchekhov –, des solos (*Éva, Gloria, Léa...*) et des duos (*Toréadors, Dialogue d'un chien...*), les deux pièces citées se distinguent par leur nombreuse distribution (douze personnages dans *Café des patriotes*, une vingtaine de rôles pour pas loin de 90 personnages dans *Bruxelles, printemps noir*¹), leur choralité (au point que certains personnages ne portent même pas de nom et se réduisent à des voix), leur polyphonie donc.

Ces deux pièces ont aussi en commun leur thématique de crise et de violence politique : à travers une vague d'attentats récurrents, la montée de l'extrême droite et des idéologies nationalistes annoncée par l'affaire dite des tueurs du Brabant (*Café des patriotes*), et la poussée meurtrière de terrorisme islamiste répandue simultanément de Zaventem au métro Maelbeek le 22 mars 2016, de triste mémoire (*Bruxelles, printemps noir*).

1 Une première mouture de *Bruxelles printemps noir* avait été esquissée en 2007 sous le titre *Métro 4*. Composée sur commande, elle était destinée à une promotion de vingt-cinq jeunes élèves-acteurs de l'INSAS et s'inspirait à l'époque des attentats de Londres et de Madrid.

Elles ont aussi en commun d'avoir été choisies, espérées avec impatience et créées à la scène par Philippe Sireuil, dont l'indéfectible compagnonnage avec l'auteur entrera un jour dans l'histoire au même titre que celui des duos célèbres d'auteurs et de metteurs en scène dont la confiante amitié s'inscrit dans la durée: Jovet / Giraudoux, Barrault / Claudel ou Chéreau / Koltès... Une fidélité qui suit les deux amis au fil de leurs pérégrinations, d'un site à l'autre: le Théâtre « Varia » – celui des variations de formes et d'écriture – pour *Café des patriotes*, le Théâtre « des Martyrs » – dont le nom même résonne en écho au propos des deux pièces – pour *Bruxelles, printemps noir*.

Dialogisme et polyphonie

Mais revenons à la polyphonie, à cette pluralité vocale, voire à cette multiplicité des dires et des répliques dont sont même « composés » – j'emploie à dessein un terme de création musicale – *Café des patriotes* et *Bruxelles, printemps noir*. Et n'oublions jamais que Jean-Marie Piemme fut comme Michèle Fabien formé à l'Université de Liège, dans le sillage bouillonnant des linguistes du groupe Mu, Jacques Dubois en tête. Il fut donc lui aussi biberonné à la lecture des essais critiques de Bakhtine, sur Dostoïevski, sur Rabelais et sur les origines du roman: Bakhtine qui plaçait au centre de sa recherche cette même polyphonie, celle qui fonde non seulement l'écriture romanesque de Dostoïevski mais aussi le théâtre de Tchekhov², et au cœur de laquelle s'inscrit le concept de dialogisme (cf. *Toréadors* et *Dialogue d'un chien...*), voire, à ses origines, le matérialisme dialectique et la dialectique marxiste – une des sources théorique et politique de la recherche texto-théâtrologique de ces années-là, étayée notamment par une relecture critique des dialogues de Diderot: *Jacques le Fataliste* et *Le Neveu de Rameau...*

Il s'agit, à travers l'énonciation, de saluer l'inscription du discours du sujet dans l'Histoire. Il s'agit aussi d'exposer au lecteur et au spectateur les différentes visions du monde et les enjeux respectifs des points de vue contradictoires. De donner sa chance à chaque personnage, sans le condamner au préalable, sans a priori idéologique ou moral, à la différence de la pièce « à thèse » qui fit florès de la fin du XIX^e siècle jusqu'au théâtre engagé

2 De toutes les pièces écrites par Jean-Marie Piemme, la plus tchékhovienne, celle où l'hommage rendu est le plus explicite est sans aucun doute *Scandaleuses*, rééditée comme *1953* dans le même volume que *Bruxelles, printemps noir* (dans la collection Espace Nord en 2018). Les prénoms Anna, Olga, Sonia... l'attestent assez.

de Sartre, et qui, elle, faisait des choix entre ses personnages – positifs ou négatifs. Ainsi voit-on dans le théâtre de Piemme tel penseur ou militant d'extrême droite s'exprimer sans distorsion satirique ni ridiculisation caricaturale: De Man dans *1953*, Freddy, Willy et Léopold Lesca dans *Café des patriotes*, le djihadiste dans *Bruxelles, printemps noir*... Laisser du travail à faire au spectateur, lui donner la chance ou la possibilité de s'identifier, au moins partiellement, au(x) personnage(s) de son choix, au milieu d'une multiplicité de regards et de visions du monde. Autrement dit, comme l'indiquait Brecht, laisser le spectateur libre de son jugement critique.

Cette polyphonie revendiquée, qui rompt avec le dialogue dramatique traditionnel issu du XIX^e siècle – ping-pong d'actions et de réactions, de stimuli et de réponses, si bien éclairé par Stanislavski –, correspond mieux à ce que Michel Vinaver a défini comme « pièce-paysage », juxtaposition de scènes-tableaux discontinues à caractère thématique, par opposition à la « pièce-machine », pièce narration, dont les scènes s'enchaînent dans un rapport linéaire de détermination et de causalité. Une forme panoramique, panoptique, « à fresque », qui répond mieux à l'expression des « bruits du monde », formule inventée par Vinaver et confirmée par Minyana, que Vinaver avait poussée jusqu'à son ultime accomplissement dans sa dernière pièce, *11 septembre 2001*, et qui s'applique parfaitement aux trois premiers ainsi qu'au tout dernier tableau de *Bruxelles, printemps noir*.

Choralité nationale

Une polyphonie que certains inventeurs de la scène moderne (Copeau, Chancelrel...) ont parfois identifiée à la choralité, ce que souligne discrètement Philippe Sireuil en faisant interpréter à l'ensemble de sa distribution – et à l'unisson! – « La Brabançonne » dans *Café des patriotes* et la belle chanson d'amour de Dick Annegarn, *Bruxelles... « ma belle... »*, dans *Bruxelles, printemps noir*.

Peut-être une réminiscence du chœur antique?... qui dans les deux cas, par le souffle collectif et l'anonymat de la *vox populi*, interroge la cité sur son identité, son unité culturelle, voire sur l'idée de nation, de territoire, de communauté(s) et même d'État. La polyphonie, la choralité permettent ainsi d'exprimer la diversité linguistique et culturelle qui se cache derrière cet unisson de surface, encore démultipliée par les strates successives de l'immigration: outre une franco- et une néerlandophone initialement présentes sur un sol déjà composite, s'adjoignent au fil de l'industrialisation, des besoins en main-d'œuvre et des soubresauts de l'histoire politique

européenne, des vagues de population d'origine italienne, espagnole, portugaise, polonaise et maghrébine. Toutes ou presque sont présentes dans l'onomastique diverse et variée des personnages de *Café des patriotes*. J'en avais dressé la liste et l'interprétation quasi exhaustive dans un article d'*Alternatives théâtrales*³. On en retiendra simplement que les deux leaders d'extrême droite, l'élu populiste d'origine flamande et le penseur intello décadent, se nomment respectivement Dewolf – « le loup », comme dans la BD de Calvo ou les dessins animés de Tex Avery – et Lesca – un nom d'origine basque qui signifie le gouffre, l'abîme, son prénom, Léopold, évoquant celui d'un roi félon.

La peinture des conditions

On ne retrouvera pas dans *Bruxelles, printemps noir* cette volonté d'attribuer des noms à tous les personnages en fonction de leur origine et d'un jeu sur l'onomastique. Certes on reconnaîtra des prénoms à consonance arabe (Karim, Alia, Soufian...) ou européenne (Annie, Paul, Vincent...) mais le nombre des personnages nommés reste inférieur à celui des personnages anonymes, désignés par leur fonction : le Ministre de l'Intérieur par exemple, comme unique personnage « commun » aux deux pièces. On trouvera à ses côtés un père et un fils, une jeune sœur, un journaliste, un djihadiste, quatre « collègues », une grand-mère et même, clou du spectacle en termes de distanciation ludique : la figure de l'auteur interrompant la pièce en son milieu⁴ – qui donna lieu à une époustouflante composition clownesque de Janine Godinas sous les traits caricaturaux du « vrai » Jean-Marie Piemme!

Plus que vers les théâtres du Nouveau Roman (Sarraute, Duras, Pinget...) qui eux aussi dépersonnalisent leurs « personnages » (leurs « voix »?) en faisant précéder leurs répliques d'un simple tiret ou de H1, H2, F1, F2..., c'est plutôt encore une fois vers Diderot qu'il faut se tourner pour trouver l'enjeu politique du choix de Piemme. L'auteur du *Père de famille* et du *Fils naturel*, comme ses contemporains, ceux qui contribuèrent avec lui à fonder en dramaturgie le drame moderne (dit « bourgeois »), revendiquait en effet ce qu'il appelait une « peinture des conditions » : statut social, condition professionnelle, condition familiale. Il ouvrait ainsi la voie

3 Mancel (Yannic), « L'Onomastique et la tentation de la farce », dans *Alternatives théâtrales*, n° 75, 4^e trimestre 2002, p. 18-21.

4 Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2018, p. 78-79.

à un théâtre des comportements, un théâtre de types et d'archétypes bien différents de ceux de la tradition comique latine, bref un théâtre de *gestus* social où il est plus important d'être père de famille et / ou artisan vinaigrier, voire négociant, que de s'appeler Monsieur Delomer (L.S. Mercier) ou Monsieur Vanderk (Sedaine).

Du théâtre dramatique au théâtre épique

Là se situe la vraie évolution d'une pièce à l'autre. *Café des patriotes* est encore écrite sur un modèle qu'on pourrait qualifier d'ibsenien ou de tchékhovien, c'est-à-dire d'une comédie de boulevard qui vire au drame (petit-) bourgeois et qui intègre le plaisir linéaire de tisser progressivement, dans la durée de la représentation, les liens romanesques qui unissent inextricablement les personnages les uns aux autres. Ainsi se construit le « texte » – le tissu – des relations de plus en plus intimes qui associent Julien à Lesca et Carmen à Willy. Quant à Freddy et Yvonne, ils apportent, accentués par une mise en scène joyeusement transgressive, le grotesque et l'ébriété sexuelle des corps en écho à la farce populaire dont leurs personnages sont pareillement investis.

En revanche, je positionnerais davantage *Bruxelles, printemps noir* du côté du théâtre épique tel que l'a redéfini Brecht. Dépouillées de tout psychologisme ou presque, les silhouettes y incarnent davantage des *gestus* sociaux comme dans les tableaux de *Grand'Peur et misère du III^e Reich*. Pas ou peu de personnages récurrents. Une indéfinition quasi abstraite du temps, des lieux et de l'action. Une juxtaposition apparemment hétéroclite des scènes qui a beaucoup dérouté la critique, mais pas le spectateur... Une unique unité de propos – de « sujet » aurait dit Jean-Loup Rivière –, thématique: les attentats. Pour le reste, la composition (musicale) se rapporte à ce que Jean-Pierre Sarrazac, en cela légitime continuateur des recherches de Peter Szondi, appela un jour le « drame rhapsodique⁵ ».

Drame rhapsodique et théâtre épique pourraient bien être en effet les deux références intertextuelles – interthéâtrales? – qui semblent avoir présidé à l'écriture de *Bruxelles, printemps noir*. Comme dans la dramaturgie brechtienne, ce qui compte le plus est le processus (le « procès »), le jeu de rubik's cube ou de mécano, de déconstruction / reconstruction des éléments du dossier d'instruction, ce « bricolage » dramaturgique et critique dont Brecht a indiqué le chemin et que Heiner Müller – l'une des

5 Szondi (Peter), *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1956 / 1983 et Sarrazac (Jean-Pierre), *L'Avenir du drame*, Vevey, L'Aire, 1981.

grandes références tutélaires, avec Pasolini, de l'Ensemble Théâtral Mobile⁶ – a poussé beaucoup plus avant, jusqu'aux limites parfois d'une certaine préciosité. Il s'agit, dans cette dramaturgie du processus, de soumettre à la question, au doute, au soupçon, voire à la suspicion, les vérités acquises, les préjugés, les idées reçues qui nimbent les enchaînements logiques, la causalité et les conséquences d'un processus historique. Ce que fit Brecht pour le procès de Galilée, pour l'ascension du nazisme, et pour tous les processus de guerre, de crise ou d'asservissement qu'il a pu décrire et analyser dans l'ensemble de son œuvre.

Interthéâtralité

À Brecht aussi, Piemme emprunte le goût de la citation, classique, repérable, rattachable à une intertextualité identifiable, avouée, « distancée ». Ainsi de la « suspecte » de *Bruxelles, printemps noir*, lors de la scène d'interrogatoire, qui termine sa déclaration par la célèbre phrase placée par Nizan en incipit d'*Aden Arabie*: « J'ai vingt ans et je ne laisserai personne déclarer que c'est le plus bel âge de la vie. » Une intertextualité qu'il serait légitime de renommer « interthéâtralité » lorsqu'il s'agit de citations scéniques du répertoire européen, en l'occurrence shakespeariennes : ainsi de l'homme ensanglanté qui apparaît aux yeux du Ministre de l'Intérieur en pleine conférence de presse, tel le spectre de Banquo au festin commandé par Macbeth. Ou encore les Parques, les sœurs fatales inspirées des Érinyes, interpellant le public à la manière des Sorcières de *Macbeth*...

Cet art d'intégrer la référence dramaturgique, Brecht en avait indiqué la voie dans *Arturo Ui* avec la fameuse scène de séduction adressée par Ui à Betty Dollfoot – alias la Lady Ann de *Richard III* – alors qu'ils suivent le cercueil de son mari assassiné, ou, à la fin de la leçon de théâtre, le choix du discours de Marc Antoine prononcé sur les marches du Capitole quelques minutes après l'assassinat de Jules César (Shakespeare, III, 1).

Distanciation ludique

On retrouve aussi cette forme de distanciation ludique, malicieuse, si chère à Brecht, en ce tableau final de *Bruxelles, printemps noir* intitulé

⁶ L'Ensemble Théâtral Mobile, dont le nom s'inspirait du Berliner Ensemble et de l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers, fut une compagnie animée par Marc Liebens, Jean-Marie Piemme et Michèle Fabien, qui imprima durablement de son exigence artistique et théorique la mémoire du théâtre belge francophone des années 1970 et 1980.

« Discordes », lorsque lors d'un improbable apéro de quartier, en plein air, chaque acteur redevient lui-même, se réappropriant auprès de ses partenaires son propre prénom à l'état civil, et renouant ainsi avec la tradition de l'impromptu : « de Versailles » (Molière), « de Paris » (Giraudoux)... réactivée plus récemment par Olivier Py dans ses *Illusions comiques*.

Enfin, déjà citée, comble de la distanciation ludique : l'interruption du spectacle par l'Auteur (incarné à la scène par Janine Godinas, livrant un portrait-charge de Jean-Marie). Avec ce monologue, on rejoint la place que, dans son dispositif d'éloignement ou de mise à distance, Brecht conférait à la parabole : étymologiquement, pas « de côté » ou jet de trait détourné par une courbe. Ainsi l'auteur brechtien remet-il le monde en ordre symbolique en utilisant les fragments ou les débris de son désordre, de son chaos. L'auteur décrit, constate, imagine, (re-)construit, interroge sa place dans un monde qu'il analyse en même temps qu'il le fantasma, le décompose et le recompose, le déstructure et le restructure, le réagence et le redispense, dans l'ordre de la représentation et de la fiction, « sans rien en lui qui pèse ou qui pose »...

Son écriture a beau être le fruit de tant de réflexions historiques, politiques, anthropologiques, linguistiques, sémantiques, sémiologiques, dramaturgiques, de tant de lectures et de recherches en sciences humaines, nourries de la poétique et de la sémiotique liégeoises si singulières du groupe Mu, de ses travaux universitaires sur les langages de la télévision, de son implication active, au plus près du plateau, dans les niveaux d'exigence théorique exprimés par l'Ensemble Théâtral Mobile, le Théâtre Varia, le Théâtre de la Monnaie, ou l'INSAS..., rien de lourd, d'apparent, de grossier n'en transpire.

Quand je pense à Jean-Marie Piemme et à son écriture, il me souvient de cette définition qu'Édouard Herriot, légendaire maire de Lyon, donnait de la culture, et je me dis : « L'écriture dramatique, chez Jean-Marie Piemme, c'est peut-être ce qui reste quand le dramaturge a tout oublié de la dramaturgie... ou que son inconscient a l'art et l'élégance de le faire croire. »

Virginie THIRION

Éva, Gloria, Léa ou l'effroi du lendemain

Sous le titre *Éva, Gloria, Léa*, se trouvent réunies trois courtes pièces de théâtre qui ont été écrites et peuvent être représentées indépendamment les unes des autres.

Éva est le nom d'un personnage de la pièce intitulée *Les Nageurs*, premier volet du triptyque, selon l'ordre repris dans l'ouvrage paru aux éditions Lansman¹. Débauchée à la sortie de son travail par Buisson Ardent et Grand Braquet, deux jeunes hommes désœuvrés qui vont de terrasses en boîtes de nuit, Éva va participer en leur compagnie à une virée nocturne et irrévérencieuse dans les rues de Liège. Le temps d'une nuit, ils vont stresser la patronne d'une boutique de chaussures, lapider à coups de canettes vides la statue du compositeur André-Modeste Grétry, faire exploser quelques vitrines, chercher des noises à un joueur de tennis, snober l'ex d'Éva, insulter des flics en douce, terroriser un vagabond, voler une voiture... avant de se retrouver, toujours à trois, dans le lit d'Éva.

Gloria, elle, ouvre le deuxième texte, *La serveuse n'a pas froid*:

Gloria: Un jambon beurre trois pressions deux croques. Je suis serveuse dans un bar de la rue Saint-Gilles. Ce n'est pas le pinacle, je fais ce que je peux. (*EGL*, p. 23)

En deux lignes, on sait qui elle est, où elle est, ce qu'elle fait, et ce qu'elle en pense. Elle va conduire le récit, jusqu'à la fin, nous guidant de table en table dans le bar, nous menant d'une scène de séduction à une déclaration philosophique, à une mise au point téléphonique entre une mère et son fils, à l'élan chevaleresque d'un jeune homme vers une plus démunie... C'est encore Gloria qui va mener le récit de l'affrontement entre le patron du bar,

¹ Piemme (Jean-Marie), *Éva, Gloria, Léa*, Morlanwelz, éditions Lansman, 2000. Tout renvoi à cette édition sera dorénavant abrégé *EGL* et indiqué entre parenthèses dans le texte.

un homme d'extrême droite raciste, violent, et les autres personnages, soudés dans leur défense de La Dingue, incarnant l'étrangère, la différente, la rejetée. « Les rats, je les tire » (EGL, p. 32), dit Le Patron à son propos.

Léa, quant à elle, est le personnage principal du troisième volet du triptyque, *Le Tueur souriant*. Est-ce la même Léa que dans *La serveuse n'a pas froid*? Le texte ne nous le dit pas, mais il n'y a pas d'incompatibilité flagrante à le penser. Léa, au cœur de la reconstitution du braquage d'une agence de banque, va se révéler le porte-voix des personnes présentes dans l'agence ce jour-là.

Les trois pièces sont situées géographiquement à Liège sans que le nom de la ville soit explicitement cité. On peut déduire cette localisation à partir du nom des lieux nommés par les personnages. Passage Lemonnier, le Carré, place André Modeste Grétry, rue de la Casquette, pour *Les Nageurs*; piscine de la Sauvenière – aujourd'hui Cité Miroir –, rue Saint-Gilles pour *La serveuse n'a pas froid*; ou encore rue Saint-Léonard pour *Le Tueur souriant*. La représentation ou la figuration de cet ancrage géographique n'est cependant pas nécessaire à la compréhension des propos ou à leurs représentations.

Par ailleurs, ces pièces n'ont pas été écrites dans un seul élan, mais à trois moments bien distincts, et dans des circonstances particulières. Dans l'ordre chronologique, *Le Tueur souriant* a été écrite durant l'été 1996, à la sortie d'une résidence d'écriture de trois mois à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon; *Les Nageurs* date de 1997, c'est une commande du Théâtre de la Tempête (Cartoucherie de Vincennes) pour une mise en scène de Pierre-Alain Chapuis; *La serveuse n'a pas froid* répond à une demande de Philippe Sireuil, en 1997, dans le cadre d'un séminaire de jeu, à l'INSAS. C'est dans cet ordre que je vais les étudier, et tenter de répondre aux interrogations suivantes :

– Pourquoi Piemme n'a-t-il pas réuni ces trois pièces sous l'unique titre: *Éva, Gloria, Léa*? Quelles sont les différences significatives entre les textes, éclairant cette non-réunion?

– Qu'y a-t-il de commun aux trois pièces, justifiant que tout en leur gardant leur titre, donc en affirmant leur autonomie, Piemme a ressenti le besoin de les réunir?

– En quoi ces constats peuvent-ils éclairer la place de cette trilogie dans l'œuvre de Piemme?

Le Tueur souriant

On peut citer deux lectures à l'origine du *Tueur souriant*: *Last Exit to Brooklyn*, de Hubert Selby Junior, pour la composition polyphonique de

certains chapitres, et un article du *Monde diplomatique*, écrit par Olivier Mongin. C'est cet article, précise Piemme dans ses notes de travail, qui le conduit à créer « un texte sur la reconstitution d'un braquage de banque² ». Braquage qu'il qualifie d'« inutile » en raison de ce paradoxe : quatre morts, et pas de butin. Dans son texte, Mongin précise :

Classiquement, on opposait la paix civile dans les États à un « état de nature » persistant dans leurs relations, dont la guerre était l'expression. Aujourd'hui, au contraire, l'« état de nature » semble régner à l'intérieur des sociétés, tandis que les signes de la paix caractérisent les relations internationales. Au supra-étatique le mouvement de la pacification, à l'infra-étatique la « guerre de tous contre tous ». Plus on imagine que la paix entre les états est mondiale, plus les sociétés civiles sont soumises à des troubles inattendus : montée des incivilités et des insécurités, pénalisation croissante, criminalisation de la vie politique, corruption, drogue³.

On notera néanmoins que cette référence à Mongin pourrait trouver une pertinence au-delà du *Tueur souriant* et s'appliquer aux deux autres textes. « État de nature », « guerre de tous contre tous », autant de façons de dire « violence ». Mais, on va le voir, chaque texte la décline à sa façon : ce n'est donc pas de la violence en général, d'une violence abstraite, dont il s'agit, mais de formes différentes de violence concrètement identifiées.

Pour introduire *Le Tueur souriant*, on ne peut se contenter d'un résumé de l'intrigue, tant la forme du texte, la façon dont il se présente à nous, est inhabituelle pour un texte théâtral : dix pages en continu, sans attribution de personnage. Indices d'éventuels changements de locuteurs : des retours à la ligne, des petites majuscules, des sauts de paragraphes. Ce texte bénéficie d'un statut particulier par rapport aux deux autres. En effet, si, au début du volume regroupant les pièces, pour *Les Nageurs* et *La serveuse n'a pas froid*, Piemme fait la liste détaillée des personnages, pour *Le Tueur souriant*, il indique seulement « Léa », puis cette didascalie : « (le nombre d'acteurs sera déterminé par le projet de mise en scène) ». On trouvera des éclaircissements quant à cette particularité dans l'article « Pour un théâtre littéral », repris dans *Le Souffleur inquiet*. Piemme y caractérise le texte : « Ce n'est pas une nouvelle, ce n'est pas un monologue, c'est un texte polyphonique pour le

2 Note de travail publiée dans le dossier pédagogique rédigé à l'occasion de la création du spectacle mis en scène par David Strosberg, en février 2003, au Théâtre Varia.

3 Mongin (Olivier), « Les nouvelles images de la violence », dans *Le Monde diplomatique*, août 1996.

théâtre⁴. » De fait, si Léa est désignée comme étant le personnage principal, d'autres personnages sont présents dans le récit et prennent la parole sans pour autant que l'écriture fasse figurer dans le texte des noms de personnages avant réplique, comme c'est habituellement le cas. Ne figure même pas de nom de personnage devant les tout premiers mots :

Une voix dit : chacun est-il à sa place ? pouvons-nous commencer ? à chacun il est demandé de refaire les gestes, exactement. (*EGL*, p. 37)

Avec ce début, on est d'une part dans une situation de « répétition » au sens théâtral (« chacun est-il à sa place », « refaire les gestes, exactement »). On peut d'autre part se demander de quelle voix il s'agit. Celle de Léa, celle de la juge dont il va être question plus loin ? Une autre voix ? On ne sait pas, le metteur en scène devra choisir. L'incomplétude est volontaire. Elle propose à la mise en scène un espace d'inventivité non « contrôlé » par l'auteur.

Dans *Le Tueur souriant*, un acte violent est à l'origine de la reconstitution : un jeune homme prend comme prétexte un braquage pour abattre de sang-froid le gardien de la banque, un homme qui vient de faire le serment de ne plus jamais mentir, une femme qui hurle, une caissière. Voilà pour la violence en actes. Mais il y a aussi la violence en pensées, celle à peine contenue du gérant de la banque, nostalgique de la peine de mort :

Je suis un être doux, peut-être même craintif, pourtant figurez-vous qu'à l'instant même, j'entendais le feulement du couperet se précipitant sur la nuque, [...] car Madame le juge, si la peine de mort est déplorable, certaines têtes roulent plus justement au panier que d'autres, non ? [...] Nous sommes tous des gérants de banque, nous sommes forts au spectacle de la force. Je l'aurais bien égorgé moi-même. Oui oui l'honnête homme doit parfois avoir la mâchoire du monstre. (*EGL*, p. 44)

La violence se fait encore entendre d'une troisième manière. Le père mort de Léa apparaît. Il s'était invité la nuit précédente dans un rêve de sa fille. Témoin, lui aussi, d'une violence particulière, d'une violence qui implique les rapports de domination dans le monde du travail. « Vois mes mains », dit-il, « ce sont les mains d'un homme bafoué. Elles sont vides. J'ai les doigts abîmés. Je n'ai plus rien à te donner, la défaite est ton héritage. » (*EGL*, p. 37) On peut se demander quelle a été la profession de ce père aux doigts abîmés et aux mains vides : ouvrier, peut-être ? On a vu plus haut qu'on peut repérer dans ces trois textes un ancrage liégeois, on peut donc penser que le père a été victime des fermetures marquant le déclin de

⁴ Piemme (Jean-Marie), « Pour un théâtre littéral », dans *Le Souffleur inquiet*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2012, p. 258.

l'industrie métallurgique dans la région, mais aussi dans toute la Wallonie. Et comme Liège n'est pas explicitement nommée dans le texte, le spectateur peut lui-même identifier des espaces géographiques qui ont été frappés par la crise de la métallurgie. L'héritage dont il est question est moins celui d'un lieu précis ou d'une région particulière que celle d'une réalité historique à bout de souffle.

Pour parler de sa condition, le père emploie des expressions qu'on peut relever dans *Le Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels : « les eaux glacées du calcul égoïste », « le spectre qui jadis hantait l'Europe ». Sait-il lui-même qu'il cite Marx et Engels ? En tout cas, il sait que ce sont les mots d'une lutte qui n'a plus cours. « Je meurs dans la honte de te laisser fragile et nue », dit-il (*EGL*, p. 37). Ou encore :

Dans votre monde je ne saurais plus vers où aller, votre violence a un drôle de visage. Tout de même, nom de Dieu, on ne tue pas pour rien, personne ne tue pour rien. [...] Un patron tue son ouvrier, un ouvrier tue son patron, un soldat tue le soldat d'en face, la police tue le révolutionnaire, le révolutionnaire tue le policier, le terroriste tue le laquais du capital, le laquais du capital tue le terroriste, à chacun sa logique, mais la violence d'aujourd'hui ne connaît pas les échos nostalgiques. (*EGL*, p. 46)

Les Nageurs

Deuxième texte dans l'ordre chronologique d'écriture : *Les Nageurs*. Les trois personnages principaux, Éva, Buisson Ardent et Grand Braquet, vont se livrer à une série d'incivilités durant un périple nocturne, j'en ai fait le détail dans le résumé : vitrines brisées, voiture volée, etc. Une forme de violence en rapport avec leur jeunesse et leur révolte face aux difficultés de la vie, donnant plusieurs fois la sensation que le pire pourrait advenir. Mais si les actes commis sont condamnables, ils ne dépassent pas, au final, le stade de la « connerie ». Le trio nous reste sympathique, et n'est pas sans rappeler Patrick Dewaere, Gérard Depardieu et Miou Miou dans *Les Valseuses*.

L'intérêt qu'on peut porter aux personnages commence dès le tout début du texte, avec les prises de parole paradoxales de Grand Braquet et Buisson Ardent. Chaque acteur va, à tour de rôle et possiblement en présence de l'autre, assumer le dialogue des deux personnages. Première prise de parole de Grand Braquet et de lui seul :

Grand Braquet : On s'est assis à une terrasse du Carré, on a maté les filles, t'as vu celle-là, je parie que c'est pas un bon coup / Comment tu sais / Je parie ce que tu veux / Toi, t'as toujours l'air de savoir, mais au bout du

compte t'es quand même refait. Refait comme tout le monde / T'as les jetons de parier, voilà le truc. Et on a parlé ainsi pendant des heures. (*EGL*, p. 7)

Puis Buisson Ardent assume, seul lui aussi, la suite du récit :

Buisson Ardent: Puis on est allé du côté du passage Lemonnier. Ce soir on fait quoi / Je ne sais pas / Il y a une boîte qui vient d'ouvrir rue de la Casquette / Ils ne nous laisseront pas entrer / Et pourquoi ils ne nous laisseraient pas entrer? (*EGL*, p. 7)

Cette façon de commencer exclut d'emblée tout naturalisme. Se passant le relais, les deux personnages vont nous livrer une sorte de résumé des épisodes précédant le moment où ils se retrouvent devant nous. Ces deux premières répliques suggèrent que ce qui est dit nous est adressé à nous, spectateurs. (Les personnages ne se racontent pas l'un à l'autre ce qu'ils viennent de faire.) En s'adressant à nous, ils revendiquent la pleine conscience de l'ici et maintenant de la représentation. La scène de théâtre est assumée, revendiquée comme lieu du récit, et partagée avec les spectateurs. La connexion entre la scène et la salle, entre spectateurs et personnages, est établie. Puis les deux personnages passent sans transition au dialogue « en direct » :

Grand Braquet: Je ne veux pas aller là.

Buisson Ardent: Pourquoi tu ne veux pas aller là?

GB: Parce que ça pue.

BA: Ça pue?

GB: Oui ça pue.

BA: C'est quoi cette salade?

GB: J'y vais pas, ça pue le riche. (*EGL*, p. 7-8)

Cette alternance entre l'épique et le dramatique, entre le « raconté » et le « joué », structure la pièce de bout en bout. Le passage d'une modalité à l'autre a pour effet de ne pas enfermer la narration dans un temps homogène, tout en lui donnant les moyens de jouer sur des rythmes différents. On peut faire avancer rapidement le récit, puis focaliser l'attention sur des situations bien précises. Elle permet aussi à l'acteur d'entrer et de sortir de son personnage, ce qui multiplie ainsi les registres de jeu possibles. Dans cette alternance, l'adresse directe aux spectateurs crée un effet de proximité avec le personnage, une fluidité dans la circulation entre la scène et la salle qui abolit le quatrième mur. Les spectateurs sont amenés à partager un espace, un territoire avec les personnages. On pourrait imaginer que le début de la pièce se passe parmi les spectateurs. Les acteurs – pas encore

les personnages – prendraient la parole pour nous exposer la situation et entreraient petit à petit dans leurs personnages, au moment où l'échange passe au registre dramatique. Ce partage d'espace serait ainsi relayé par un partage plus immatériel mais bien réel, celui de la colère. Ainsi le spectateur serait doublement impliqué dans le récit.

La serveuse n'a pas froid

Qu'en est-il de *La serveuse n'a pas froid*? Si le bar est le lieu des événements, ce n'est pas pour autant le lieu de la représentation. À un moment, Gloria dit: « Juste à ce moment je pense à Léa, Léa dans ma tête. [...] Léa au plongeur, c'est là qu'elle s'était emballée. » La didascalie précise: « (*On entend un grand plouf. Léa en maillot*) » (EGL, p. 23). Puis Léa prend la parole, aussi réelle que les autres personnages. Donc si Gloria est à l'origine des péripéties qui se sont déroulées dans un café, elle ne nous emmène pas dans le café pour autant. Elle nous emmène sur le lieu du récit. Autant dire qu'elle nous ramène, comme Grand Braquet et Buisson Ardent, à la scène de théâtre, la scène où a lieu la représentation. La scène où tout est possible, y compris projeter en trois dimensions ce qui se passe dans sa tête.

Au tout début de *Toréadors*, pièce de Piemme à deux personnages, alors que Ferdinand s'impose dans la laverie tenue par Momo, il demande à celui-ci: « Dites donc, savez-vous qui je suis? » Momo lui répond: « rien, personne ». Suite à quoi Ferdinand lève brusquement le bras et laisse aller sa tête en arrière. Quand Momo lui demande pourquoi il fait ça, il lui répond qu'il saigne. « Je ne vois rien », dit Momo. Et Ferdinand explique: « “Rien”, “personne”, c'est une agression. Des petits mots durs comme du caillou. Vous me les lancez en pleine face, à bout portant. Forcément, j'ai le nez en sang⁵! »

Souvent, dans les textes de Piemme, le mot devient réalité. Ainsi en va-t-il dans la séquence où le patron de bar exécute La Dingue:

La Dingue: [...] Je lui ai jeté un sort à ce goret: corps de cafetier, plein de proutes de cafetier, à partir de cet instant, le cancer te cherche! Le cancer, goret, le cancer! il a tremblé et j'ai pu regarder sa tête, des crapauds sortaient de sa bouche, de la mauvaise bouche sort toujours le crapaud!

Un coup de feu. La Dingue s'écroule, se relève.

Patron: Les rats, je les tire. (*Nouveaux coups de feu. La Dingue s'écroule, se relève.*) Vous et moi, inspecteur, nous sommes de la race des chasseurs,

5 Piemme (Jean-Marie), *Toréadors*, Morlanwelz, éditions Lansman, 1999, p. 5.

pas vrai? (*S'écroule, se relève, sort.*) Moi je dis: le monde aujourd'hui s'émeut pour pas grand-chose. Au revoir, inspecteur. (*EGL*, p. 32)

Avec La Dingue et le cafetier qui l'exécute, le mot devient réalité. Mais c'est une réalité de théâtre. Ce qui nous est montré n'est pas la réalité telle qu'elle est advenue, mais la réalité telle qu'elle pourrait advenir. De même que Ferdinand ne saignait pas vraiment sous l'injure de Momo, mais évoquait cette possibilité comme conséquence des mots prononcés, La Dingue n'est pas morte, mais la possibilité de sa mort a été matériellement présente sur le plateau. De la même manière que Léa la plongeuse, suivant le chemin de la pensée de Gloria, peut surgir au milieu du café, le meurtre, par la pensée du Patron peut, lui aussi, survenir sur scène. Si on dit que les paroles s'envolent et que les écrits restent, certaines paroles s'envolent comme les pierres de la lapidation, justement. Et tant qu'à quitter tout réalisme, la scène peut se répéter à l'envi. Car si le cadavre peut se relever, il n'empêche que la mise à mort a bien eu lieu. C'est bien d'elle qu'il s'agit et c'est elle qui importe. La répétition de cette mise à mort en souligne la violence.

En écrivant de cette manière les séquences de Léa à la piscine et le meurtre théâtralement vrai de La Dingue, Piemme injecte du souvenir et du possible. Sur scène, le réel n'est plus uniquement ce qui a lieu, mais aussi ce qui pourrait avoir lieu et se matérialise dans le présent de la représentation. Orchestrant l'interpénétration des temporalités, comme on a pu le voir avec le père de Léa, s'invitant sur scène comme dans la tête de sa fille, ou encore avec la façon dont Grand Braquet et Buisson Ardent mènent le récit de leurs aventures, Piemme explore et exploite les potentialités offertes par le théâtre comme « autre scène », comme scène de l'imaginaire, s'éloignant encore une fois de tout naturalisme.

Les formes de la violence

L'ordre chronologique d'écriture ne correspond pas à celui de la présentation dans le livre édité aux éditions Lansman: Éva (*Les Nageurs*), Gloria (*La serveuse n'a pas froid*), Léa (*Le Tueur souriant*). Si on s'interroge sur les raisons qui ont conduit à publier les textes dans un ordre contraire à l'ordre d'écriture, on peut répondre en avançant que l'ordre de publication opère une gradation dans la violence. On va d'incivilités dans *Les Nageurs*, au meurtre fantasmé dans *La serveuse n'a pas froid*, aux assassinats dans *Le Tueur souriant*. En outre, la violence apparaît de plus en plus gratuite, injustifiée, pulsionnelle, extrême. Sentiment renforcé par contraste avec le

discours du père de Léa dans *Le Tueur*, qui donne les clés d'une autre violence, raisonnée, d'une autre époque, celle d'un combat pour un monde meilleur.

Ces trois formes de violence différentes ont en commun d'impliquer les personnages dans des trajets individuels mais aussi sociaux. Emblématique des conflits sociaux et d'une lucidité dépassant son cas personnel, Le Vagabond dit dans *Les Nageurs*: « dehors a dit le directeur de l'usine, dehors, a dit le propriétaire de mon appartement, dehors a dit le chômage, dehors a dit Maxi GB, dehors, dehors, dehors, [...] et, sur tes genoux écorchés, reçois le onzième commandement: "Au cœur des villes, jamais ne mendiera." » (*EGL*, p. 19) Et La Dingue: « Mendier est verboten. Le flic m'a soulevée et dit tu es une tache sur le costume du centre-ville. » (*EGL*, p. 28) Les premiers arrêtés municipaux en France visant à interdire la mendicité dans les centres-villes, en été, datent de 1996, mesures qui avaient fait quelques remous à l'époque.

Piemme montre une violence personnelle dans un monde lui-même violent. Il ne s'ensuit pas que la violence sociale excuse la violence individuelle. Ce qui est montré, c'est la coexistence des deux types de violence – individuelle et sociale – en laissant au spectateur le soin d'inscrire un rapport de causalité – ou pas – entre les deux. À propos des personnages de son théâtre, Piemme écrit dans *Accents toniques*:

Une certitude: affrontés à un monde qui leur rend la vie difficile, mes personnages ne se battent pas pour vivre, ils vivent parce qu'ils se battent⁶.

Et la mort n'arrête pas le combat, comme en témoigne le père mort de Léa qui du fond de sa tombe lutte pour continuer à exister dans la mémoire de sa fille, pour que se fasse entendre la voix d'un autre temps. Les personnages principaux des trois pièces ne sont pas dans la défaite. Ils vivent dans et par le combat qu'une société les contraint à mener. C'est probablement ce qui empêche les pièces de basculer dans une vision défaitiste du monde. Il y a une tonicité des personnages liée à la façon dont le texte les fait parler. Ils sont ce qu'ils disent. Et comment ils le disent. Comment Piemme les fait parler. Et à chaque fois, on pourrait dire que l'écriture excède la façon dont les personnages devraient « normalement » parler. Si ce qu'ils se disent s'ancre dans leur réalité, l'écriture excède toujours la parole « normale » de ces personnages-là, et l'écriture déborde leur situation « normale ».

⁶ Piemme (Jean-Marie), « Personnages », dans *Accents toniques*, Bruxelles, éditions Alternatives théâtrales, 2017, p. 227.

Je prendrai comme exemple deux extraits, tirés des *Nageurs*. Le moment où, dans la boîte de nuit, Éva rencontre son ex et dit: « [...] Et, figure-toi que je suis juste ici pour pas te le dire, qu'il y a un petit ou une petite!!! Pour voir la tête d'un type qui ne sait pas, qui ne saura jamais, tu ne sauras jamais, jamais, jamais que j'attends un enfant!!! » (*EGL*, p. 15) Ou encore, la scène entre Grand Braquet et Le Type, provoqué plutôt que rencontré, dans la boîte de nuit:

Grand Braquet: [...] rends-moi ce que tu m'as pris.

Le Type: Qu'est-ce que je t'ai pris?

[...]

GB: Ce pantalon, cette chemise.

LT: Ce pantalon, cette chemise! Hé les mecs, il y a un malade ici!

GB: Un jour tu me les as volés.

LT: J'ai volé ton pantalon et ta chemise!!!

GB: Ou alors ton père les a volés à mon père. Ou le père de ton père au père de mon père. On devient riche comment? Je me le suis souvent demandé? Pas avec du respect pour les pauvres. Ce que je n'ai pas tu le possèdes. Le pauvre est un homme volé, et tous les fils de riches sont des fils de voleurs, qu'est-ce que tu penses de mon idée? (*EGL*, p. 13)

L'écriture de *Piemme* ne part pas d'une personnalité des personnages qui serait antérieure à la pièce. Léa, Grand Braquet et Buisson ardent ne sont pas des copies du réel, ils n'ont d'existence que par le geste d'écriture. C'est pourquoi nous ne pouvons pas parler d'une écriture psychologique. Les citations du *Vagabond* et de *La Dingue* citées plus haut vont dans le même sens. Dans la prise de parole du *Vagabond*, la parodie de *L'Évangile* appartient bien évidemment beaucoup plus à l'écriture du personnage qu'au langage de la personne du *Vagabond*. Et le « *Verboten* » de *La Dingue* transporte avec elle des connotations historiques de mauvais aloi. La direction d'acteur devra impérativement se souvenir de ce rapport entre le personnage et l'écriture pour ne pas engager l'acteur sur un terrain psychologique inapproprié.

Fonctions du personnage féminin

Pourquoi avoir choisi de regrouper les trois textes sous un même titre constitué des noms de trois des personnages principaux? On peut avancer plusieurs hypothèses. La volonté de l'auteur d'écrire pour des actrices, des femmes, tout d'abord. Et dans le choix des trois prénoms Éva, Gloria, Léa comme titre générique, on pourrait voir une volonté de souligner le fait que chacun des trois textes est organisé narrativement autour d'une jeune

femme. Elles sont indéniablement différentes les unes des autres mais il n'est pas interdit au metteur en scène de distribuer les trois rôles à une même actrice. Ainsi, les trois personnages féminins apparaîtraient comme des possibles du même personnage.

On remarquera également la singularité des personnages féminins. Dans *Les Nageurs*, Éva n'est pas victime de sa future condition de mère célibataire, mais la revendique. Ses dernières paroles expriment l'espoir dont elle est porteuse : « Un bateau fait naufrage. Je vois des hommes qui nagent. Entre deux vagues, ces nageurs redressent la tête. Ils jettent au loin un regard pour apercevoir le rivage d'une île qui les sauvera. » (*EGL*, p. 19) Dans *La serveuse n'a pas froid*, Gloria a perdu son travail. Qu'est-ce qu'elle en dit ? « Je m'en fous d'être virée, j'aurais jamais dû travailler chez ce pauvre con. » (*EGL*, p. 33) Quant à la mère de Gus, le jeune homme amoureux de Gloria, elle dit : « Si j'avais cru une seconde que tu ne deviendrais pas un prince, je t'aurais liquidé. Les pauvres ont toujours tort de vouloir vivre. Dégage d'ici. » (*EGL*, p. 27) Dans un cas comme dans l'autre, on est loin de la victime qui pleure sur son sort. Léa échappe à une définition simple dans la mesure où elle est constamment traversée par les paroles des autres. C'est un personnage polyphonique. Les personnages féminins présents dans les trois pièces sont loin des stéréotypes. Ils sont inattendus et se démarquent des figures féminines classiques. Même la juge du *Tueur souriant* n'est pas enfermée dans sa fonction : « Toi, je te mets dans mon lit quand je veux » (*EGL*, p. 46), dit-elle en aparté à propos de l'inspecteur qui mène la reconstitution.

Distribution et énonciation

Du point de vue de la mise en scène, à la question de savoir comment aborder ces textes, qu'il s'agisse de les travailler séparément ou de les réunir dans un même spectacle, Piemme lui-même fournit des éléments de réponse, dans ses notes de travail. En 1992, il écrit à propos de sa pièce *On dirait des vrais* (note de travail reprise dans *Accents toniques 2*) : « [...] il m'apparaît de plus en plus évident que le théâtre que j'écris n'appelle pas une figuration de lieux qui découleraient de l'histoire racontée. Pour moi (après d'autres) le théâtre est d'abord un espace sensible et signifiant où quelqu'un (la scène) raconte quelque chose à quelqu'un (la salle) en utilisant des procédures partiellement mimétiques. [...] La mise en scène doit se concevoir non à partir du représenté, mais de l'acte de représentation. [...] Dans cette hypothèse, le lieu à figurer relève davantage de l'énonciation que

de l'énoncé⁷. » Quatre ans plus tard, les didascalies dans lesquelles l'auteur déclare ne pas distribuer le texte entre les personnages poussent les metteurs en scène à se concentrer en priorité sur l'énonciation plutôt que sur l'énoncé. Non seulement en termes de lieu, mais encore pour ce qui concerne le nombre d'acteurs présents sur le plateau. C'est une façon de faire qui sera reprise dans *Eddy Merckx a marché sur la lune*.

Les metteurs en scène Stanislas Nordey, David Strosberg, Jacques Vincey, pour ne citer qu'eux, se sont intéressés à *Éva Gloria*, *Léa* et en ont proposé des versions très différentes. Je relèverai pourtant des points communs aux démarches de Jacques Vincey et David Strosberg. Ils sont tous deux partis du *Tueur souriant* pour effectuer une traversée des trois pièces, comme si la didascalie reprise plus haut leur avait fourni une grille de lecture pour traverser l'ensemble.

Jacques Vincey, pour constituer le spectacle intitulé *Gloria, fragments* présenté au Festival d'Avignon en 2001, est ainsi parti du personnage de Léa dans *Le Tueur* pour lui faire réinvestir des scènes des deux autres textes. Une seule actrice (Alexandra Castellon) était entourée de projecteurs diapositives et dialoguait avec images et enregistrements. À propos de sa démarche, Jacques Vincey écrit :

Ce texte impose une première approche « géographique », sa matière même oppose une résistance à une appréhension immédiate ou évidente. D'emblée, l'intelligence et la sensibilité du lecteur sont sollicitées pour pénétrer le corps de cette écriture. [...] Ce texte incite au jeu, dans tous les sens du terme. Jeu de piste pour en traquer les entrées possibles, plaisir de découvrir de nouvelles règles, et surtout, enjeux d'une appropriation et d'une interprétation qui préservent et restituent la richesse polysémique du matériau brut. À l'exigence de cette forme correspond la densité du propos⁸.

Quant à David Strosberg, il a repris sous le titre *Le Tueur souriant* la traversée des trois textes. Je citerai un des axes de son travail, lors de la création au Théâtre Varia en 2003, repris de ses notes :

Léa est le double de l'auteur. Elle traverse toute la pièce comme un caméléon qui a toujours assez de force et de désir pour pouvoir s'adresser à quelqu'un. Elle ne dit pas : « Le monde est très froid », elle dit : « Bonjour, le monde est très froid. »

7 Piemme (Jean-Marie), « Avec *On dirait des vrais* », dans *Accents toniques 2*, texte manuscrit, p. 35.

8 Dossier de présentation et de diffusion du spectacle.

La déposition des témoins est le contraire d'un beau témoignage; elle n'est pas conforme à une déposition de témoins habituelle.

Personne ne parle du tueur, chacun ne parle que de lui-même.

C'est l'imaginaire de Léa qui raconte cette déposition comme c'est l'imaginaire de Léa qui va donner la parole à son père mort.

J'ai l'impression que tout se passe dans la tête de Léa.

Je veux raconter le rêve de Léa⁹.

En fond de scène, sept chaises pour sept interprètes. Quand ils ne sont pas sollicités par l'action, c'est là qu'ils attendent. Pas de sortie, pas de coulisses, même pas de costumes spécifiques aux différents personnages: pantalon et tee-shirt pour tout le monde. Chacun existe avant tout par ce qu'il dit, non par ce qu'il incarne. Devant les chaises, une aire de jeu, nettement délimitée. C'est un plancher recouvert de centaines de couvertures de Paris-Match. Scénographie inspirée par une réplique de La Dingue dans *La serveuse n'a pas froid*: « Une fois Fred a dit: comment tu sais que les portes pour rentrer dans le monde sont dans les couvertures de Paris-Match? J'ai répondu je le sais parce que je le sais! Dans la photo de *Paris-Match*, il y a toujours une porte cachée, tu regardes longtemps longtemps, et à un moment donné, tu la vois la porte!... » (*EGL*, p. 28) Tels des émanations des vies présentes en images sous leurs pieds, c'est là que vont se retrouver les personnages. Pour se rencontrer, se confronter. Léa restant le point central, qu'elle soit protagoniste ou seulement témoin.

Piemme a analysé à plusieurs reprises, dans ses essais ou dans ses notes de travail, ce qui constitue selon lui la modernité, la contemporanéité du jeu des acteurs. Qu'il ait réinterrogé cette problématique à des époques différentes témoigne de son souci d'un théâtre de son temps. Mais on pourrait également émettre l'hypothèse selon laquelle en pointant à chaque fois ce qu'il entend solliciter dans le jeu de l'acteur, il reformule le projet d'« un certain théâtre », et par un effet d'aller et retour, il se définit à lui-même les contraintes d'écriture qu'il doit rencontrer pour que ce théâtre-là, que cette contemporanéité, soient possibles.

Dans une note de 2013 intitulée « Un théâtre de la langue », Piemme écrit: « s'attacher à la matérialité des mots, les donner dans une certaine énergie, dans l'adresse qu'ils contiennent ou qu'ils permettent, dans le face-à-face qu'ils instaurent d'une part entre les acteurs, mais aussi entre ceux-ci et les spectateurs. On pourrait parler ici d'un spectateur-acteur en ce que

9 Dossier pédagogique rédigé à l'occasion de la création du spectacle mis en scène par David Strosberg, en février 2003, au Théâtre Varia.

celui-ci constitue le point d'impact de l'adresse¹⁰. » En ce qui concerne l'idée d'un spectateur-acteur, on a vu comment, dans *Les Nageurs*, le contact entre la scène et la salle, dans une forme de complicité, pouvait s'instaurer.

De même, l'alternance récit / dialogue pointée plus haut dans le début de cette pièce exige de l'acteur qu'il soit capable de passer d'un statut de personnage / narrateur à celui de personnage en interaction avec les autres, dans un schéma plus classique. La nécessité de passer de l'un à l'autre oblige à une gymnastique incompatible avec un rapport mimétique classique. Si personnage il y a, il existe bien par ce qu'il dit, non par ce qu'il est. D'où un effet de « non-réalisme », qui permet d'ailleurs à la violence de rester le sujet de la représentation et non son objet. Chercher à reproduire une bagarre ou un meurtre ne nous apprendrait rien sur la violence, tout au plus sur l'art de l'illusion. Ou du cascadeur. Personne ne serait dupe.

Dans une autre note de travail, datant de 2017, Piemme écrit : « Je n'aime ni les gourous, ni les donneurs de leçon. Je ne travaille jamais dans l'idée que mes pièces vont apprendre quelque chose au spectateur. Je fais plutôt l'hypothèse que ce spectateur va s'apprendre à lui-même quelque chose au contact de mes textes. Il va faire l'expérience du texte et du spectacle, et à partir de là il en tirera – ou pas – de la nourriture pour lui-même. [...] C'est en ce sens que je dis que le théâtre ne dévoile pas, qu'il multiplie. Il multiplie les matériaux, les angles de vue, les situations, les comportements, et, à partir de là, il crée un espace d'investissement intellectuel et sensible pour le spectateur¹¹. » En effet, dans *Éva, Gloria, Léa*, l'exposition des formes de violence ne donne lieu à aucune leçon. Car « les théâtres ne sont ni des hypermarchés ni des entreprises distributrices de produits culturels pour une société de loisirs, ce sont des lieux d'art où une dialectique du regard et de la chose regardée interroge les figures du réel¹² ». Ni culpabilité ni culpabilisation, donc, mais une « interrogation des figures du réel », une « multiplication des angles de vue ». Le spectateur n'est jamais passif. Piemme lui donne à apprécier un certain nombre de situations qui éclairent les contextes de l'émergence de différentes sortes de violence, ce qui les génère. Mais il ne cherche pas à imposer une lecture. Et quand on dit « sans cause », c'est « sans cause », la balle est renvoyée dans le camp du spectateur. Pas de moralité à la fin de la fable. En témoigne la fin du *Tueur*

10 Piemme (Jean-Marie), *Accents toniques 2*, op. cit., p. 108.

11 Piemme (Jean-Marie), « Je n'aime ni les gourous, ni les donneurs de leçon », dans *Accents toniques 2*, op. cit., p. 182.

12 Piemme (Jean-Marie), « Mort de Bernard Dort », dans *Accents toniques 2*, op. cit., p. 44.

souriant. La pièce se termine par une sorte de petit poème, forme inattendue qui s'ajoute aux formes jusqu'ici utilisées. En voici un court extrait :

Je reste seule
Il se faufile entre espérance et aveuglement
il vient vers moi
il a les dents rouges
son haleine est forte
ses aisselles sentent la brutalité
son ventre est dangereusement fécond
de toutes ses forces il a enfoncé la porte du présent
car personne n'avance sans effraction
[...]
Souvent sans prévenir il parle
mais chacun sait combien un mot peut tromper
parfois il agite les bras comme pour chasser des spectres
qui es-tu, lui dis-je?
JE SUIS L'EFFROI DU LENDEMAIN. (p. 47)

Si on regarde l'ensemble de l'œuvre de Jean-Marie Piemme écrite jusqu'ici, on peut distinguer deux traitements différents de la narration. Le premier mode de narration serait constitué de pièces classiquement écrites en tableaux, chaque réplique étant attribuée à un personnage bien déterminé. Dans cette catégorie, on peut classer des pièces comme *Commerce gourmand* (la seconde pièce de Piemme), *Scandaleuses*, *Café des patriotes* ou encore *Marécage.be* et *Irez-vous à Bayreuth cette année*. *Éva*, *Gloria*, *Léa* appartient à une seconde façon de faire qui trouve son point de départ dans sa première pièce, *Neige en décembre* – un théâtre récit où le texte dit inclut les indications de décor et d'espace – et dont on trouve la résurgence dans des pièces comme *La Vie trépidante de Laura Wilson* ou *Eddy Merckx a marché sur la lune*.

Pierre PIRET

Université Catholique de Louvain

Le spectacle de la Nation
***Les B@lges*, de Jean-Marie Piemme et Paul Pourveur**

*Deux types marchent dans la campagne
et il y en a un qui dit à l'autre: tu vois la forêt?
Non, dit l'autre, les arbres cachent la vue¹.*

Engagé dès 1970, le processus de fédéralisation de la Belgique ne se réalise concrètement qu'en 1989. Les transferts de compétences vers les communautés et les régions sont à ce moment tels que la Belgique devient *de facto* un État fédéral. Cette qualification est entérinée officiellement, c'est-à-dire inscrite dans la Constitution, en 1993. Quelques années plus tard, Jean-Marie Piemme et Paul Pourveur écrivent en duo *Les B@lges*, une pièce directement liée à cette actualité. Tout se joue dans une baraque de foire où s'affrontent quotidiennement des boxeurs devant un public qui en veut pour son argent: à la suite de la disparition de Jimmy, boxeur vedette, la baraque part à la dérive – mais pourra-t-elle survivre à cette disparition? L'allégorie est évidente – et d'ailleurs soulignée par nombre d'allusions très précises à la réalité politique de l'époque (comme les fameux « accords de la Saint-Firmin », dits aussi « de l'hôtel Terminus » sur lesquels débouche la pièce!): il s'agit d'une satire de la situation politique belge, traitée sur un mode caricatural pour en faire ressortir le caractère grotesque.

Les auteurs abordent frontalement – et, étonnamment, ce n'est pas si fréquent dans notre histoire littéraire – une représentation bien connue de la Belgique: celle d'une nation divisée, qui ne va pas de soi. Ils le font dans un

¹ Piemme (Jean-Marie) & Pourveur (Paul), *Les B@lges*, Morlanwelz, Lansman, 2002, p. 8. Désormais: *B*.

contexte politique bien précis, qui confère à cette représentation une actualité toute particulière, et dans un contexte de production non moins remarquable. La pièce est en effet écrite en duo par un Wallon monté à Bruxelles et par un Flamand né de parents wallons, qui aime parler « flamand dans les magasins à Bruxelles et français dans les magasins en Flandre² ». Elle est mise en scène par un double collectif, les compagnies néerlandophone Dito'Dito et francophone Transquinquennal, et créée en français au Théâtre National le 3 décembre 2002 et en néerlandais au Kaaaitheater le 10 janvier 2003. Notons enfin que la pièce est le résultat d'une commande passée aux auteurs par le Théâtre Varia, à l'initiative de Philippe Sireuil, dans le cadre de « Bruxelles 2000 », un projet politique (très controversé alors) visant à démontrer le dynamisme de la création à Bruxelles en soutenant notamment les collaborations entre les deux communautés.

Toutes les conditions sont donc réunies pour que la pièce interpelle la conscience politique du spectateur. On ne peut pas parler pour autant de théâtre militant : les auteurs privilégient en effet la voie du détour, en instaurant une double médiation via le procédé de l'allégorie et le choix du registre farcesque. Si bien qu'il s'avère impossible d'identifier précisément le message véhiculé par la pièce : procède-t-elle de la jubilation carnavalesque d'assister à la déroute de la Belgique de Papa ou de la dénonciation nostalgique de sa disparition (rapportée par exemple au cliché qui veut que la fédéralisation n'est qu'une affaire de politiciens) ? Entre ces deux interprétations extrêmes, diverses hypothèses semblent défendables, mais aucune n'est vraiment convaincante. Par là même, *Les B@lges* s'avère très représentative de la démarche des deux dramaturges : il s'agit moins de défendre une position que d'amener le spectateur à passer du jugement à l'analyse en dégageant les enjeux sous-jacents de la fédéralisation. En l'occurrence, c'est sous l'angle de l'identification que Piemme et Pourveur abordent la question, faisant de la situation politique le symptôme d'une crise du sentiment d'appartenance – ce que souligne à sa façon la mise en scène de Transquinquennal et Dito'Dito.

Une crise de l'identification

La pièce joue sur la tension entre une situation donnée et vouée à la répétition (le spectacle forain présenté chaque jour) et une action qui procède d'une rupture dans le cours des choses : la disparition de Jimmy est la première d'une série de péripéties qui à la fois signalent et contribuent à la

² Pourveur (Paul), *Survivre à la fin des Grandes Histoires*, Carnières, Lansman, coll. Chaire de poésie, 2015, p. 42.

déglingue progressive de la baraque. Les auteurs distinguent, ce faisant, deux conditions constitutives de toute identité nationale : qu'il existe un imaginaire partagé et que le processus d'identification à cet imaginaire opère.

Les B@lges célèbrent à l'envi, et non sans ironie, l'imaginaire de la Belgique et sollicite le spectateur sous cet angle : on y retrouve les mythes fondateurs (les figures de Léopold I^{er} et de Léopold II rôdent sur la pièce ; les allusions à la puissance passée, à la colonisation, etc. sont nombreuses), les mythologies les plus diverses (de l'archevêché de Mechelen / Malines aux petites rivalités footballistiques avec les voisins hollandais), l'évocation constante de l'histoire et des pratiques sociales belges (la « pilarisation », la culture du compromis, etc.) comme des images qui façonnent le quotidien (la météo et les embouteillages à la radio ; les moules ; les modes et les icônes du moment, de Brad Pitt à Cabrel, en passant par les Pokémon ; les baraques de foire, avec leurs lacquements, ici *bruxellisés* en « laekmans »). La situation qu'inventent Piemme et Pourveur participe, quoi qu'on en pense, à cette célébration. Certes, le spectacle de boxe livre de la Belgique l'image d'un pays inéluctablement divisé, mais cette représentation – élevée au rang de stéréotype depuis la fameuse lettre au roi de Destrée, en 1912 – se mue en insigne de la Nation : le spectacle de la Nation, c'est ce pugilat lui-même, offert à un peuple / public qui n'attend rien d'autre que lui ! La situation n'affirme donc pas que la Belgique n'est qu'une illusion ; elle met en exergue la composante imaginaire – voire spectaculaire – de la Nation. Dans un entretien avec Laurent Ancion, les auteurs soulignaient d'ailleurs que ce qui les avait intéressés dans la situation, c'était moins la référence à la boxe que la forme spectaculaire de la foire³.

L'action, déclenchée par la disparition de Jimmy, focalise quant à elle l'attention sur le processus de l'identification, qui s'avère ici défaillant. « Pourquoi ? », s'interroge Jimmy dans la scène d'exposition – c'est-à-dire : pourquoi la baraque ? pourquoi ce spectacle ? « Pourquoi le public a toujours raison ? » (*B*, p. 5) Jimmy se « pose certaines questions » (*B*, p. 5) sur le sens de sa vie et de la baraque. Voilà ce qui a changé : l'élément déclencheur de la pièce concerne donc précisément le processus de nouage du sujet à l'imaginaire et donc à la communauté.

Ce processus fondamental est constitutif du sujet en tant qu'il l'institue dans la communauté comme un semblable : il lui permet, non pas simplement d'imiter des modèles, mais d'adhérer à des idéaux, de partager des représentations, d'intégrer une culture commune et de devenir, ce faisant, un sujet parmi les autres, singulier mais comparable aux autres. Cette dialectique de l'identification détermine, parmi bien d'autres aspects de notre vie, notre

3 *Le Soir*, 6 décembre 2002.

sentiment d'appartenance nationale. C'est sur la structure même de ce sentiment d'appartenance que *Les B@lges* se focalise, ce que le titre de la pièce souligne : « *Les B@lges*, c'est dur à prononcer et ça a un petit côté virtuel, comme pour un pays qui n'existerait pas vraiment », précise Jean-Marie Piemme dans l'entretien déjà cité ; mais l'arobase renvoie aussi à la question de l'appartenance, comme le montre bien la composition de nos adresses mail, où elle a pour fonction de nous affilier (à un pays, à une entreprise, à une université...), de nous épingle aussi. Où l'on mesure l'ambivalence fondamentale de l'identification qui, à la fois, nous identifie et nous aliène.

Le père de la Nation

Cette crise de l'identification est très explicitement reliée, dans la pièce, à la figure du père. Dès la première scène, Jimmy, effrayé lui-même des questions qu'il se pose, envisage de demander conseil : « Faudra que j'en touche un mot à Jonathan. » (*B*, p. 6) Jonathan, comme on le découvrira par après, est une figure paternelle : il est le mari d'Uppercut, celle qui gère la baraque, et c'est en son nom qu'elle exerce le pouvoir, dès lors qu'il ne sort plus de sa roulotte. Lui-même préside aux destinées de la baraque au nom d'un aïeul qui n'est autre que le père de la Nation : c'est l'Aïeul Bifront⁴. Cette relation entre identification à la baraque (à la Nation) et figure d'autorité paternelle prend tout son sens lorsqu'on apprend, à la scène 16 (soit à peu près au milieu de la pièce), que Jonathan est mort il y a dix ans et qu'Uppercut l'a fait momifier :

UPPERCUT : [...] Comme on ne pouvait pas l'enterrer, je l'ai fait momifier... Mais on ne fait rien sans demander son avis. C'est encore lui qui mène la barquette, qui gère tout le côté émotionnel... Il nous parle encore... (*B*, p. 46)

Cette révélation est vécue comme une catastrophe tant la baraque semblait, aux yeux de tous, garantie par cette seule filiation. On retrouve ici la conception de la Nation formulée par exemple par Max Weber, pour qui elle relève des « relations communautaires ethniques⁵ », c'est-à-dire construites par des « groupes humains qui nourrissent une croyance en une origine

4 Une désignation qui en dit long sur l'imaginaire national et le rôle essentiel qu'y joue la division!

5 Weber (Max), *Économie et Société*, Paris, Pocket, coll. Agora, 1995, tome 2, p. 124.

commune⁶ ». C'est cette conception qui supporte la comparaison souvent établie entre les modèles nationaux et familiaux.

Pour situer précisément les contours de la crise repérée par Piemme et Pourveur, la comparaison avec une autre pièce belge qui noue également la question du père et celle de l'appartenance s'avère très éclairante. *Conversation en Wallonie*, de Jean Louvet, est un des textes-clés de l'appel des années 1970 contre la dénégation culturelle et identitaire qui sévit en Belgique dès l'entre-deux-guerres : l'enjeu est de faire pièce à l'amnésie, au refoulement, qui mine, selon la nouvelle génération d'auteurs qui émerge alors, l'espace politique et social. Que ces auteurs défendent la voie de la belgitude ou celle du *Manifeste pour la culture wallonne* (dont Louvet est une des chevilles ouvrières), l'heure est à la réaffirmation identitaire, à la reconnaissance d'une histoire sociale et culturelle partagée. Le contexte est donc tout différent de celui qui préside à la création des *B@lges*, pièce qui répond plutôt à un sentiment général de déperdition, de disparition⁷.

Jean Louvet a expliqué que *Conversation en Wallonie* est née du curieux sentiment d'amnésie qu'il avait ressenti un jour, sentiment de ne plus avoir aucun souvenir de son père⁸. Il avait d'ailleurs intitulé sa pièce *Au nom du père*, avant de la rebaptiser, pour des raisons de pure circonstance, *Conversation en Wallonie*⁹, confirmant ce faisant la corrélation entre la place du père et la question de l'appartenance. La pièce gravite autour d'un personnage, lui aussi nommé Jonathan, qui se voit confronté à une impasse du fait de sa position sociale, celle d'un intellectuel d'origine ouvrière, qui entend donner voix à la classe dont il est issu, mais qui découvre que les ouvriers ne le reconnaissent plus tout à fait pour un des leurs. Jonathan vit donc un problème d'appartenance (de classe), qui se cristallise dans la relation aporétique qu'il entretient avec son père. Celui-ci a tout fait pour qu'il bénéficie de l'ascenseur social. Comment peut-il dès lors lui être fidèle ? Doit-il trahir les siens, la classe dont il est issu, donc son père lui-même, pour obéir à celui-ci, pour être digne de lui ? Telles sont les questions qui structurent toute l'action. Louvet leur

6 *Ibid.*, p. 130.

7 Dans l'entretien avec Laurent Ancion (*op.cit.*), Jean-Marie Piemme précise : « Finalement, le thème le plus concret des *B@lges*, c'est la disparition. » Paul Pourveur renchérit : « De ce point de vue, le thème de la disparition semblait refléter une certaine réalité de la Belgique. On pense à la Sabena, l'entreprise qui disparaît. On pense aux enfants Julie et Mélissa. »

8 Louvet (Jean), *Le Fil de l'histoire. Pour un théâtre d'aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, PULouvain, coll. Chaire de poétique, 1991, ch. 3 (« Amnésie »).

9 *Ibid.*, p. 59.

confère une amplitude remarquable au tableau XII, le plus long de la pièce. Après la mort du père (Grégoire), Jonathan et celui-ci se retrouvent pour une explication *post-mortem* :

JONATHAN: J'ai tout fait pour me tirer de la misère. Et j'ai prêté serment.

LE COMTE: Il a franchi le seuil de la Grande Nomination. Le Verbe s'est fait chair.

LA NOTAIRESSE, *montrant Eugène et Henri*: Ce sont des ratés, des perclus.

GRÉGOIRE: Vous êtes jaloux du bonheur de mon fils.

LE COMTE: Sans toi, mon fils, plus de main-d'œuvre docile.

EUGÈNE: Viens avec nous.

LE COMTE: Père, mot sacré parmi les nations. Même les révolutionnaires, les grands, sont les pères du peuple.

LA NOTAIRESSE: J'allais le dire.

EUGÈNE: Le prolétariat n'est pas la somme des pères ouvriers.

LE COMTE: Pédant.

EUGÈNE: Oublie ton père pour mieux le connaître. Viens, tu connaîtras le poids des mots, la syntaxe de la colère¹⁰.

Jonathan est pris dans la confrontation entre deux classes: d'un côté, le Comte et la Notairesse, auxquels se joint Grégoire, dont le but est de permettre à Jonathan d'échapper à sa condition; de l'autre, Eugène et Henri, camarades militants de Jonathan. Mais, plus fondamentalement, Louvet met en scène un affrontement entre deux discours, entendus comme structuration du lien social par le langage. Il montre, autrement dit, que la lutte des classes ne se réduit pas à la lutte pour le pouvoir socio-économique entre classes rivales au sein d'un cadre donné – ce que voudraient faire accroire le Comte et Grégoire: on ne peut qu'admettre la hiérarchie des rapports sociaux, comme si elle était naturelle, et en jouer. Elle tient aussi à la position que chacun peut prendre dans le discours pour se situer, s'identifier, quitte à subvertir l'ordre établi – comme le réclament Eugène et Henri. Louvet montre très bien que ce qui est en jeu alors, c'est la place du père (comme figure structurale); la question qui se pose à Jonathan est de savoir: qu'est-ce qu'agir au nom du père? S'agit-il d'accepter la structuration patriarcale héritée (à laquelle participent même les révolutionnaires): on peut changer de père, mais ce qui demeure, quoi qu'il arrive, c'est cette structuration même. C'est la première voie qui s'ouvre à Jonathan: il peut, pour ainsi dire, devenir père à son tour

¹⁰ Louvet (Jean), *Conversation en Wallonie*, suivi de *Un Faust*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, p. 106-107.

en s'identifiant à l'ordre symbolique existant, en pérennisant le discours du maître (sans lui, plus de main-d'œuvre docile, remarque le Comte). C'est la voie de la nomination, de l'investiture, par laquelle un sujet entre dans un ordre lui préexistant, rejoint, en l'occurrence, l'élite de la Nation. Ou bien s'agit-il, comme le voudraient Eugène et Henri, d'utiliser le langage, « le poids des mots, la syntaxe de la colère », pour décompléter l'ordre établi, le désacraliser et restaurer une loi juste, qui vaille pour tous ?

Louvet prend acte dans cette séquence de la complexité de l'identification, dès lors qu'il s'agit d'un processus qui relève à la fois, pour reprendre la distinction de Lacan, de l'imaginaire et du symbolique. Réduite au seul registre de l'imaginaire, la figure paternelle se présente au sujet comme un modèle auquel se conformer et une doctrine à respecter – ou à contester¹¹ – pour composer ce que Freud nomme le « moi idéal¹² ». Mais l'identification passe aussi par la reconnaissance de l'ordre symbolique, c'est-à-dire d'une loi qui s'impose à tous et qui décomplète donc chacun, y compris le père. De la distinction freudienne entre « moi idéal » et « idéal du moi », on peut ainsi en déduire une autre, entre « père idéal » et « idéal du père ». C'est sur cette base que Lacan opposait le sacrifice symbolique d'Antigone (au détriment de Créon, figure paternelle s'il en est) au sacrifice imaginaire de Sygne de Coûfontaine, renonçant à l'idéal représenté par la devise familiale (« *Coûfontaine adsum* ») pour s'identifier au « personnage de jeune aristocrate construit, pièce à pièce, par les valeurs de l'Autre¹³ ».

Cette opposition structure également l'identification qui préside au sentiment d'appartenance nationale (ou, une fois encore, à quelque communauté que ce soit). Deux traits structuraux fondamentaux définissent en effet le concept de Nation : la référence à une origine commune et donc à un imaginaire partagé, comme le souligne Max Weber (voir *supra*), et la reconnaissance d'une souveraineté politique, c'est-à-dire d'une loi qui s'impose à tous¹⁴. Ce qui signifie que la Nation renvoie toujours à un principe premier, un principe tiers, que les figures d'autorité et les institutions représentent, mais que nul

11 Car il importe de ne pas confondre identification et adhésion : même la rivalité suppose l'identification ; il n'y a de rivalité qu'entre semblables.

12 Pour une synthèse précise et claire de la question de l'identification paternelle et de la distinction entre « moi idéal » et « idéal du moi », voir : Rey-Flaud (Henri), *L'Éloge du rien. Pourquoi l'obsessionnel et le pervers échouent là où l'hystérique réussit*, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1996, notamment p. 213-217.

13 *Ibid.*, p. 216.

14 Aspect sur lequel insiste par exemple Eric Hobsbawm : voir *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Gallimard, coll. Folio Histoire, 2001, 384 p.

n'incarne. C'est pourquoi celui qui prétend être le père (ou quelque figure d'autorité), et non le représenter, n'est qu'un usurpateur – et celui qui y croit n'est qu'un crédule. C'est pourquoi l'appartenance (notamment) nationale est toujours partielle: il ne s'agit pas d'appartenir totalement ou de ne pas appartenir du tout, mais de s'inscrire dans une dialectique plus subtile qui reconnaît à la Nation son statut d'idéal, c'est-à-dire de fiction. Faute de quoi survient la dérive dite nationaliste, où l'identification imaginaire vient saturer le sujet, lui donner l'illusion d'une identité complète, sans défaut.

Conversation en Wallonie et *Les B@lges* gravitent toutes deux autour de la figure du Père ainsi pensée: non pas le père vivant, personnel – le père idéal –, mais le père mort, principiel – l'idéal du père –, la question n'étant pas de savoir s'il est mort ou vivant, mais plutôt s'il est opérant. Dans la pièce de Jean Louvet, la place du père demeure cardinale aux yeux de tous. La question n'est pas d'être fidèle ou non au père, mais bien de savoir comment lui être fidèle: « Oublie ton père pour mieux le connaître », conseille Eugène, montrant bien que l'enjeu, pour les ouvriers, n'est pas de contester le principe paternel, mais de le rétablir dans sa position d'idéal qui s'impose à tous. Il s'agit, autrement dit, de contester l'appropriation patriarcale de l'ordre symbolique pour restaurer celui-ci. L'histoire du Jonathan de Louvet, ce n'est pas du tout celle du meurtre du père: ce père est mort et la question est de savoir comment lui rendre l'hommage qui lui est dû – comme le révèle on ne peut plus clairement le motif central de la pierre tombale.

La Nation sans le père

Il en va tout autrement dans *Les B@lges*, où l'appel au père est présenté comme un pur slogan, creux et sans effet. Au tableau XVI, au cours duquel est révélée la mort de Jonathan, Uppercut laisse clairement entendre que cette figure paternelle est non seulement morte, mais surtout, désormais, inopérante. Elle repère, au travers du lien qu'elle établit entre un leitmotiv de la pièce – « Le public a toujours raison » – et la mort de Jonathan, une mutation politique fondamentale:

UPPERCUT: Avant, c'était plus simple. La baraque de boxe avait une vision et le public suivait. C'était une grande vision d'un avenir, d'un combat unique – enfin soit – on était en tête du cortège. Maintenant, c'est le public qui commande. Nous, on exécute, c'est tout. Alors si vous avez des critiques à formuler, adressez-vous au public! Et maintenant, chacun à sa besogne! Un match de boxe nous attend! (*B*, p. 47)

Malgré l'annonce de la mort du père, Uppercut relance la baraque, mais reconnaît une inversion de la relation spectaculaire entre la baraque et le public. Que la Nation se donne en spectacle n'est pas nouveau ; c'est même une réalité politique très ancienne, qui a trouvé son expression la plus élaborée sous Louis XIV¹⁵. Mais la représentation avait alors une valeur performative : elle avait pour fonction de produire et de figurer la Nation, instaurant une « vision » (pour reprendre le terme d'Uppercut) valable pour tous, une loi reconnue par tous. Désormais, ce n'est plus la Nation qui se représente au travers de ses institutions, le spectacle n'ayant plus aucune valeur instituante ; il s'agit, au mieux, de correspondre à une image attendue par le public.

Les B@lges interroge en somme l'avènement de ce que certains nomment « l'émocratie » contemporaine, soit la « démocratie » des émotions. La comparaison avec *Conversation en Wallonie* est, sur ce point, édifiante : trente ans plus tard, Piemme et Pourveur présentent une radiographie de la société fondamentalement différente de celle qu'avait réalisée Louvet, parce qu'ils mettent en scène une société où la fonction du père comme loi, comme principe tiers qui s'impose à tous et qu'aucun n'incarne, n'opère plus. De cette disparition première, pour revenir à ce motif essentiel aux yeux des deux auteurs, découle toute la pièce et, en particulier, la crise identitaire de Jimmy, qui lui donne son mouvement. C'est l'ordre symbolique qui est touché, ce qui va de pair avec une inflation de l'imaginaire, comme la pièce le souligne en établissant une relation inversement proportionnelle entre le pouvoir de la Nation (des institutions) et l'imaginaire national : plus la baraque s'effondre, plus les stéréotypes s'affirment. La suite du tableau XVI permet de préciser la nature de cette mutation : Uppercut a sauvé les meubles, mais s'adresse à Jonathan pour qu'il lui livre la voie à suivre ; il ne répond évidemment pas et elle éprouve alors un sentiment d'abandon, de déréliction. Claire commente la scène suggestivement :

CLAIRE : Quand les voix commencent à disparaître... le silence s'installe. Mais si on écoute attentivement le silence... Écoutez...

[MALIKA (*chuchote*) : ... Sur la E40 en direction de Bruxelles, à hauteur de Jabbeke, un camion avec remorque s'est renversé sur une voiture. [...]] (*B*, p. 49)

Lorsque les voix de l'idéal s'estompent, ce qui prend leur place, c'est la rumeur médiatique. Celle-ci s'insinue dans le discours des personnages tout

15 Voir par exemple : Apostolidès (Jean-Marie), *Le Roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minit, coll. Arguments, 1981, 165 p. ; Marin (Louis), *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, 254 p.

au long de la pièce, et ce dès la première scène : Jimmy, au moment de disparaître, se sent envahi par la parole radiophonique, au point que son état évolue en fonction des bulletins météo :

[JIMMY : Depuis quelques semaines, je suis influencé par des courants maritimes d'origine tropicale associés à une zone de basse pression située à l'Ouest.] (*B*, p. 5)

On comprend rétroactivement la portée de cette curieuse scène initiale : la déroute du symbolique prive le sujet de la possibilité de s'inscrire, par son énonciation, dans le discours, si bien que la parole ne témoigne plus d'une prise de position subjective et singulière, d'un engagement ; elle se réduit à un certain nombre d'énoncés prêts-à-porter, qui étiquettent aussitôt le sujet qui s'en empare – ou qui s'en pare.

Car cette crise de l'identification, qui dérégule la relation du sujet au langage, s'avère ambivalente, comme la pièce le souligne en distinguant les trajectoires des personnages. Il y a ceux qui s'accrochent à un reste de croyance et ceux qui ne le peuvent pas : ils partent alors à la dérive, perdent toute consistance et finissent par rejoindre le grand cortège des disparus. Jimmy, Le Foireux, puis d'autres encore s'évanouissent de la sorte sans raison apparente. À l'opposé, on trouve l'issue du narcissisme, représentée notamment par Malika, dont la seule ambition est de correspondre au modèle que l'Autre lui renvoie. Elle s'en pare, littéralement, faisant valoir par exemple les mensurations parfaites de sa poitrine. Conforme en tout point à ce qu'on attend d'elle, elle ne se pose pas de questions, ne connaît pas le doute, éprouvant la complétude du moi idéal. C'est pourquoi elle adore ce pays qui n'existe pas et qui ne peut donc la soumettre à une identification qui la dépasse et la décomplète : « L'impression de ne pas appartenir à quelque chose, à quelqu'un, à quelque part – c'est ce qui rend cet endroit si magnifique. » (*B*, p. 65) Entièrement référée à l'imaginaire, Malika se présente ainsi comme le miroir inverse de Jimmy, à qui elle se substitue (c'est elle qui ramène à la baraque la valise de Jimmy, trouvée vide sur un parking).

À côté des effets subjectifs, Piemme et Pourveur mettent en scène les effets politiques de cette crise de l'identification, dès lors qu'elle voue le discours à l'insignifiance, au sens premier du terme. La Nation sans le père conduit à un éparpillement des positions, qui, toutes, se valent : sans repères symboliques, sans idéaux, comment établir des hiérarchies et des références partagées ? La structure de la pièce le souligne sur un mode parodique : le dispositif forain autorise une distribution sans règle de la parole sur scène. Les voix semblent se croiser aléatoirement, comme si chacun intervenait à sa guise pour exprimer son « ressenti », comme on dit aujourd'hui. D'où le caractère digressif

de la pièce, où on entend celui qui cause le plus fort ! Cette démultiplication des positions ne laisse guère place à l'argumentation, à la pensée dialectique (laquelle structure, au contraire, *Conversation en Wallonie*) : ce que met en scène *Les B@lges*, c'est une lutte entre des intérêts particuliers, sans arbitrage possible. Pour finir, le personnel de la baraque adopte le plan présenté par Uppercut : « mise en veilleuse de nos querelles, suspension provisoire de nos activités et constitution d'une commission. Je procéderai personnellement à un audit. » (*B*, p. 70) Une vaste négociation s'engage, sous l'œil de l'Aïeul Bifront et à l'enseigne d'une Brabançonne revisitée, pour engager les réformes et sauver le navire. Le père n'étant plus qu'un fantoche, les slogans se substituent aux idéaux et chacun vient défendre son petit pré carré. Les communiqués de presse se succèdent pour conclure à un « accord méga global mais qui nous permettra quand même de continuer les activités – dans une forme plus légère, très légère » (*B*, p. 80).

Rapportée au seul registre imaginaire, la politique se mue ainsi en pure rivalité mimétique. La pièce présente une radiographie de positions toutes très stéréotypées (politique de l'autruche, appel à temporiser, défense de privilèges de castes, appel révolutionnaire, catastrophisme, bonne gouvernance, etc.), qui ne peuvent entrer en dialogue. Cette composante satirique très affirmée réfère la pièce au genre de la farce, en tant que le rire qu'il suscite ne s'appuie pas sur des idéaux partagés, à la différence de celui que suscite la comédie. Dans la comédie, le rire dénonce et corrige, il fait donc appel au sens moral du spectateur, aux valeurs qui régissent la communauté. Dans la farce, par contre, le rire profite au plus fort ou au plus rusé, il ne mobilise en rien les idéaux du public.

La mise en scène de Dito'Dito et Transquinquennal

Dans mon souvenir, la mise en scène des *B@lges* par les compagnies Dito'Dito et Transquinquennal a suscité le rire, mais aussi la perplexité, sans doute parce qu'il était difficile de saisir les tenants et aboutissants de ce qui se jouait là dans le moment de la représentation. Revoir le spectacle en captation¹⁶ m'a permis de confirmer la fidélité de la mise en scène à l'égard du texte, qui était joué à peu près tel quel, à l'exception de quelques modifications (par exemple, les paroles de Jimmy, disséminées dans les premiers tableaux, ont été rassemblées dans un tableau liminaire, ce qui rendait le texte plus clair) et de quelques coupes. La surprise tenait plutôt au dispositif mis en place,

16 Aimablement transmise par la compagnie Transquinquennal, que je remercie vivement.

qui gravitait autour d'un gros enregistreur à bandes, placé au centre de la scène, très imposant. Après le « prologue » de Jimmy, joué « classiquement » par Stéphane Olivier, le travail des comédiens se dédoublait : ils avaient préalablement enregistré leur rôle ; au moment d'intervenir, chacun apportait « son » haut-parleur et s'installait face au public, debout, immobile, tandis que le texte enregistré était transmis au public via le haut-parleur. Chaque haut-parleur était doté d'une ampoule qui s'allumait lorsqu'il était activé, ce qui permettait de repérer à quel comédien il fallait attribuer tel propos. Ce dispositif ne pouvait qu'étonner dès lors qu'il semblait rompre avec le principe de l'incarnation théâtrale : il semblait ruiner le travail du comédien en dissociant les paroles et les corps ; il semblait contredire le présent du théâtre, la reproduction technique des voix faisant place au différé. Ce dispositif était ensuite progressivement désactivé, dans la seconde moitié du spectacle, les comédiens reprenant en charge leur rôle dans le présent de la représentation.

À l'analyse, il apparaît que ce choix de mise en scène résonne avec deux motifs cardinaux de la pièce. Le premier est la disparition : celle du père comme figure structurant le lien social, avec tous les effets qui en découlent ; celle d'un monde régi par le père ; celle des sujets qui ne peuvent surmonter la crise de l'identification et qui s'évanouissent littéralement. Dans la mise en scène, juste avant la disparition de Jimmy, un comédien relevait à la craie, sur un tableau noir placé à l'arrière de la scène, sa silhouette ; il en allait de même pour les disparus suivants. Le collectif insistait de la sorte sur le rôle – déterminant – que les disparus continuaient à jouer sous une forme spectrale. Au début de la pièce, en effet, la baraque est hantée par son glorieux passé : elle perpétue un modèle obsolète, qui s'épuise ; elle maintient un mort en vie. De même, la diffusion de voix enregistrées suggérait que les personnages présents « étaient parlés », qu'ils ne faisaient que reproduire un discours auquel ils n'adhéraient plus.

Ce qui nous amène au deuxième motif, celui des voix, qui, on l'a vu, insiste dans toute la pièce : voix de Jonathan et, au-delà, de l'Aïeul Bifront (qui prend carrément, lui, la forme d'un haut-parleur !), voix de l'autre monde (Claire se disant voyante, comme le fut sa mère, Uppercut), voix médiatiques, etc. La dissociation de la voix du comédien et de son corps met en exergue la difficulté du sujet à s'inscrire dans le discours par son énonciation singulière dès lors que l'ordre symbolique défaille. Chez Louvet, c'est « au nom du père » que Jonathan tente de donner sens à son existence : tel est l'idéal, le « signifiant-mâitre » (dirait Lacan), qui à la fois le décompte et l'oriente, un idéal qui lui est propre et qui lui permet de s'inscrire singulièrement dans la communauté, dans le discours, de prendre la parole depuis

sa position subjective, fruit de son histoire personnelle. La mise en scène des *B@lges* montre l'obsolescence de ce paradigme dès lors que le père s'avère d'emblée inopérant, comme Jimmy le comprend le premier : ce qui régit désormais la baraque, c'est l'audimat, la loi du marché, imposée par « l'étage d'en haut [qui exige] que l'on s'adapte à l'environnement socio-économique. [...] Globalisation et cætera. » (*B*, p. 54) La baraque n'est plus régie par la loi du père : elle ne fait que prolonger la vie d'un cadavre (littéralement!), que répéter, par conformisme, une histoire d'un autre temps. À l'« idéal du père » s'est substitué le « père idéal » (une marionnette imaginaire), laissant la place à une nouvelle figure du maître, anonyme, masquée et d'autant plus puissante. Significativement, c'est au moment où le mensonge quant à la mort de Jonathan est dévoilé que le dispositif des voix enregistrées est abandonné, les comédiens reprenant leur rôle en charge.

En ce sens, la mise en scène de *Dito'Dito* et *Transquinquennal* propose une interprétation des *B@lges* qui réfute toute nostalgie. Il ne s'agit pas de célébrer la Belgique de papa ni, plus largement, l'ordre patriarcal, mais de prendre acte d'une mutation avec laquelle il faudra composer, en inventant de nouveaux modes de discours. C'est ce que tentent de faire les personnages, de manière évidemment ridicule puisqu'il s'agit d'une satire. C'est que réaffirmer sa position de sujet dans un monde qui méconnaît les idéaux au profit de la seule loi du marché n'est pas une mince affaire...

Conclusion

Si *Les B@lges* livre une allégorie de la situation politique belge, elle ne se limite donc pas à une simple transposition, mais propose une analyse des logiques sous-jacentes aux évolutions qu'elle épingle. J'ai tenté de montrer qu'elle met le doigt sur un moment particulier de notre histoire, marqué par une transformation des modalités de l'identification liée à une dérégulation de l'ordre symbolique. Certes, la pièce multiplie les allusions (au point que la mettre en scène aujourd'hui exigerait sans doute un certain nombre de mises à jour) et en tire de nombreux effets comiques, mais, fondamentalement, elle ne cherche pas à refléter l'actualité (*Dito'Dito* et *Transquinquennal* l'ont bien compris et n'ont pas du tout joué cette carte); elle s'attache plutôt à analyser les discours qui la structurent.

C'est dans cette perspective qu'il faut situer l'ambition, manifestée par les deux auteurs, de créer un théâtre qui se saisisse du présent. À ce projet commun, chacun contribue avec son style et ses outils d'analyse propres. Qui connaît leurs deux œuvres reconnaît d'ailleurs aisément l'apport de l'un et de

l'autre : multiplication des points de vue, complexification des enjeux, repérage critique des positions idéologiques pour Jean-Marie Piemme ; mise en relation des questions travaillées avec les paradigmes qui déterminent notre époque (discours de la science, néolibéralisme, fin des grands récits, société du spectacle, etc.) pour Paul Pourveur.

Par cette ambition analytique, *Les B@lges* apporte un éclairage fécond sur la question de l'appartenance nationale, qui traverse et détermine toute l'histoire du théâtre et de la littérature francophones de Belgique. La pièce montre en effet fort bien que l'évolution du sentiment d'appartenance n'est pas aléatoire, parce qu'elle n'est pas réductible à la seule histoire des représentations imaginaires (qu'on ne peut que constater) ; elle est aussi fonction de logiques de discours transversales (qui sont, quant à elles, analysables). *Les B@lges* est, de ce point de vue, exemplaire, comme le montre la comparaison avec *Conversation en Wallonie* : elle témoigne d'une réaction, largement répandue dans les années 2000, de mise à distance à l'égard de l'appel des années 1970, réaction qui déplace radicalement les enjeux et les termes du débat. L'heure n'est plus à la levée du refoulement (de l'amnésie, pour reprendre le terme de Louvet), mais à l'invention de nouveaux modes d'appartenance. En conclusion de l'entretien cité avec Laurent Ancion, Jean-Marie Piemme constate : « tout le monde croit que ça va finir. Mais non, ça dure encore¹⁷. » Si la pièce a divisé le public, si elle ne pouvait être entendue de la même façon des deux côtés de la frontière linguistique et dans les différentes régions du pays, elle interpellait pourtant chaque spectateur sur cette persistance au-delà de toutes les disparitions : le processus de l'identification peut être perverti, il n'en reste pas moins nécessaire, puisqu'il conditionne la possibilité même, pour le sujet humain, de s'inscrire dans la communauté.

17 *Le Soir*, 6 décembre 2002.

Élisabeth CASTADOT

Université de Mons – Université Saint-Louis Bruxelles

Un plaisant fantasme de meurtre au féminin ?
Sur *Les Pâtisseries* et *La Vie trépidante de Laura Wilson*

« Le théâtre ne dévoile pas, il multiplie¹ », écrit Jean-Marie Piemme, en un remarquable aphorisme. Mais quelles modalités ce principe de démultiplication peut-il prendre ? Là aussi, la réponse est multiple. Récits entrecroisés, polyphonie, temporalités et situations qui s'entrechoquent... L'observation d'un motif ponctuel de déclinaison, présent dans deux œuvres récentes mais distinctes, pourrait-elle jeter un éclairage, sur ces pièces mêmes, et sur ce qui confère à la dramaturgie de Piemme une prise ferme sur des enjeux contemporains, en particulier dans l'Europe des années 2010 ?

Deux pièces récentes de Jean-Marie Piemme confrontent le spectateur à des séquences de structure similaire : *La Vie trépidante de Laura Wilson*² (créée en 2015) et *Les Pâtisseries*³ (créée en 2013). Le ou les personnages principaux – personnages féminins – y imaginent, au travers de divers *modus operandi*, tuer un homme qui exerce sur elle(s), de façon légale et policée, une domination arrogante. Même s'il s'agit de moments courts, presque fugaces, soit tout au début de la pièce pour *La Vie trépidante de Laura Wilson*, soit à l'approche de la conclusion pour *Les Pâtisseries*, ces répétitions de meurtres fantasmés constituent des moments charnières, sur lesquels le dramaturge s'appuie pour multiplier les potentialités de l'action et les perspectives ouvertes par les protagonistes sur l'histoire qui s'élabore. Déployer – ne fût-ce qu'en pensées

1 Piemme (Jean-Marie), *Le Souffleur inquiet. Et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, 2012, coll. Espace Nord, p. 303.

2 Piemme (Jean-Marie), *La Vie trépidante de Laura Wilson*, Narbonne, Camus et Compagnie, 2015, abrégé ci-après *VTLW* et suivi du n° de page.

3 Piemme (Jean-Marie), *Les Pâtisseries*, Carnières, Lansman, 2013, abrégé ci-après *LP* et suivi du n° de page.

ou en paroles, de façon fantasmée – un éventail de déclinaisons pour un acte pourtant moralement inadmissible (l’assassinat) offre une voie ambivalente, tracée entre le regret perpétuel et l’amnésie destructrice. C’est pourquoi un passage par quelques observations de la théorie freudo-lacanienne sur le concept de fantasme ainsi que par plusieurs réflexions de Jean-Marie Piemme permet de mieux saisir l’importance de ces séquences, en particulier dans ces quelques œuvres centrées sur des personnages féminins.

Fonction polyphonique du fantasme

L’effet d’insistance produit par ces deux passages tient sans doute d’abord à leur structure : ils se présentent sous la forme de déclinaisons à la fois variées et répétées. Pour *La Vie trépidante de Laura Wilson*, Piemme note que « la répartition du texte entre les acteurs se fait selon le projet de mise en scène » ; de nombreux propos ne sont pas attribués à un énonciateur. C’est le cas de la séquence initiale, qui comprend cinq récits brefs, cinq scénarios de meurtre du « directeur » :

Eau, glace, deux doigts de Jack Daniel’s: voici votre whisky, Monsieur le directeur. Laura Wilson ne précise pas qu’elle vient d’y ajouter une bonne dose de cyanure.

Monsieur le directeur, il fait doux aujourd’hui, venez donc prendre le soleil sur la terrasse, dit Laura Wilson. Oui, c’est une bonne idée, Laura. Le directeur s’avance, et Laura le balance du 12^e étage. [...]

La ville tremble. Métamorphosée en Godzilla, Laura Wilson traîne son grand corps de lézard dans les ruines. Et qui Godzilla aperçoit-il dans ses paupières de saurien ? Le directeur, le minus en chef qui court à toutes jambes vers sa voiture. Contact, démarrage: trop tard ! La patte de Laura Wilson l’écrase pour l’éternité. (*VTLW*, p. 7-8)

Après ces récits, le spectateur apprend que « Laura Wilson vient tout simplement de perdre son travail » (*VTLW*, p. 8) et que ce qui va suivre est son histoire, à la fois singulière et représentative de ceux qui « pâtissent du monde plus que d’autres [et] souffrent par la faute de certains » (*VTLW*, p. 9). Cette existence est relatée à la première personne, mais aussi présentée par des voix anonymes, qui échafaudent des hypothèses sur ce qui pourrait advenir – comme si elles imaginaient le scénario d’un film ou d’une série télévisée :

En tout cas, imaginons que le petit garçon pleure, ce qui fait aussi pleurer Laura Wilson.

Bonne idée, du coup, le môme calé sur le siège arrière de la Mercedes et l’amère chômeuse plantée comme une idiote devant l’école ont dans la tête

au même moment la même chanson, « Une chanson douce que me chantait ma maman... »

[...]

C'est une bonne séquence. On fera le gros plan sur le visage de l'enfant. Ça et Henri Salvador en fond, c'est sûr, ça le fait. (*VTLW*, p. 27)

Est-ce Laura Wilson qui échafaude des projections fantasmagoriques pour réécrire son parcours chaotique, ou n'est-elle elle-même qu'une projection fantasmagorique dans l'esprit de scénaristes friands de nœuds dramatiques et de climax à bon marché? Rien ne permet d'en décider. Le tiraillement entre ces diverses interprétations possibles dissout en partie la charge pathétique induite par les situations terribles que vit la protagoniste – perte de la garde de son enfant, abus d'alcool, errance –, et fissure aussi en l'identification affective du spectateur avec la malheureuse Laura :

Plus de travail, plus de couple, l'enfant éloigné: que devient Laura?

[...]

Elle claque tout. N'en a plus rien à foutre d'épargner. Elle claque tout.

Comment?

Fringues, coiffeur, chaussures, sac, s'installe trois jours dans un palace. Commande champagne, fruits de mer, se la joue star, [...].

Non, ça ne va pas. Ça va passer pour un remake de « *Pretty Woman* ». (*VTLW*, p. 36)

Quant aux récits du meurtre, dans *Les Pâtisseries*, ils sont attribués à l'une des trois personnages, mais les deux autres y prennent part. Cette pièce met en scène trois sœurs qui s'adressent directement au public pour évoquer de façon un peu décousue leur parcours, des débuts glorieux et joyeux aux derniers temps difficiles de la pâtisserie familiale qu'elles géraient, pour finir sur le rachat de la demeure ancestrale par un spéculateur sans scrupule :

Mina: Bon, avant que ceux-ci (*les spectateurs*) ne se lèvent et s'en aillent, résumé des épisodes précédents. En ce temps-là vivaient trois sœurs. Avenantes, parce qu'aucun commerce n'autorise le relâchement des apparences [...].

Flo: moi, j'opte pour une présentation brève.

Mina: Alors disons simplement: Lili, Flo et Mina. Profession: pâtisseries.

Lili: C'est marqué sur l'affiche!

Flo: Sur l'affiche, rien ne dit que la maison Charlemagne existe depuis deux siècles.

Mina: Fin de race. Fin de siècle. Fin de monde. (*LP*, p. 6)

Au milieu de la cinquième et dernière séquence, la sœur aînée, Mina, joue ou rejoue le fait d'adresser des propos cordiaux au promoteur qui rachète leur maison, tandis que la benjamine, Lili, incarne la victime, et que la troisième sœur, Flo, évoque différents *modus operandi* pour le crime :

Mina : Bonjour Monsieur Purpol.

Flo : Il me tourne le dos. Je lève ma hache, le crâne du malfaisant craque, le sang gicle. Je n'ai pourtant pas frappé assez fort, il titube, ouvre la bouche, je lève la hache une seconde fois, j'ai l'impression qu'elle monte au ciel. Je l'abats une fois encore, la tête s'ouvre jusqu'à la mâchoire, les dents tombent par terre, je les ramasse. Pintrol, vos dents, je vous les remets en poche. Je ne suis pas une voleuse.

Lili (*imitant l'acheteur*) : « Mina, Lili, Flo, un peu d'optimisme ! Vous verrez, ce n'est pas si difficile ! Qui vous rachèterait votre vieille baraque à mon prix, hein ? Mon offre ne tient-elle pas la route ? Votre chance, c'est moi ! [...] »

Flo : Je ligote le martien sur la chaise. Je brandis le sécateur, je coupe les extrémités une à une, mains et pieds : vingt petits bouts, c'est long, douloureux, il hurle. Les morceaux, je les lui fourre dans la bouche. Mâche ça, je dis. Je plonge la main entre ses jambes, je sors son sexe. Et maintenant, Pinsol : la quéquette !

Mina : Asseyez-vous, installez-vous. Voulez-vous un café, monsieur Pétrol ? [...]

Lili : « [...] va pour une part de Charlemagne. Pas mal, je le reconnais. Goût un rien bizarre. Ma tête... ça tourne... que se passe-t-il?... »

Mina : Un problème, monsieur Purpol ?

Lili : « Je... Je... »

Mina : Vous... Vous...

Lili : « Mon ventre, ça brûle, qu'avez-vous mis ? Au secours, au secours ! »

Flo : Quelque chose ne va pas, monsieur Pindol ?

Lili : Rrrrrrrrrrr ! Il râle !

Mina : Il crève. Il crève !

Flo : Il clamse. (*LP*, p. 40-41)

Ce passage, tout comme l'ouverture de *La Vie trépidante de Laura Wilson*, présente plusieurs caractéristiques de la dramaturgie de Jean-Marie Piemme, analysées par différents critiques mais aussi par l'auteur lui-même, tout au long de ses propos et écrits réflexifs : spectateur « pris dans une situation métathéâtrale, qu'il intercepte tel un voyeur⁴ », emboîtements de récits multiples,

4 Piret (Pierre), « Un théâtre de situations. Postface », dans Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir* suivi de *Scandaleuses* et *1953*, Bruxelles, Communauté

où « le présent s'étire tout à coup et est mis en perspective par la médiation de ce passé⁵ ». Et dans les interstices de cette présentation temporelle se glissent aussi projections, rêveries et fantasmes, où le protagoniste (re)modèle la réalité vécue, sans s'enfermer dans un seul et unique scénario.

Les énonciations polyphoniques, de voix qui s'entrechoquent, se trouvent exploitées pour produire une distanciation. Dans *La Vie trépidante de Laura Wilson*, la séquence initiale mêle des propos de Laura Wilson (« Votre whisky, Monsieur le directeur ») et de la narration à la troisième personne, sans aucune didascalie pour préciser par qui ou comment doit être énoncée cette partie. Dans *Les Pâtisseries*, les trois sœurs se racontent l'une l'autre, assument sur le mode du jeu, dans une sorte de discours direct libre, l'évocation de propos des hommes auxquelles elles ont été ou sont confrontées : elles rejouent ou fantasment des échanges non seulement avec le promoteur immobilier, mais aussi avec leur père, avec un policier ou avec le directeur de leur maison de retraite. Elles entrecroisent également les temporalités, entre situation actuelle (parquées en établissement pour personnes âgées), passé glorieux et florissant de la pâtisserie familiale, et avenir fait soit de la répétition de jours mornes et doux – où sans cesse « elles bavardent, c'est ça ou mourir » (*LP*, p. 23) –, soit d'écarts par rapport à l'attitude socialement attendue de femmes âgées. Comme le remarque la benjamine, « c'est [s]on côté scandaleux, ça! [...] en [elle], un excédent de désirs refuse de se résorber. » (*LP*, p. 33)

Tant dans la séquence d'assassinats fantasmés et déclinés des *Pâtisseries* que dans *La Vie trépidante de Laura Wilson* se retrouve la tonalité épisodiquement comique et farcesque d'autres pièces de Piemme. Cet effet comique prend appui sur le contenu même du fantasme : paradoxalement, l'évocation de la violence suscite le rire, surtout s'il s'agit d'une violence en forme de revanche, à l'encontre de celui ou de ceux qui exercent une domination sociale. Ceci correspond à l'analyse freudienne d'un des effets du mot d'esprit, à savoir ce qui permet, de façon indirecte et temporaire, de relâcher la pression du refoulement des pulsions agressives ou sexuelles :

Les impulsions hostiles qui nous poussent contre nos semblables sont soumises, depuis notre enfance individuelle comme depuis celle de la civilisation humaine, aux mêmes limitations, au même refoulement progressif que nos aspirations sexuelles. [...] À partir du moment où nous avons dû renoncer à exprimer notre hostilité par des actes [...], nous avons commencé, tout à fait comme dans le cas de l'agression à caractère sexuel, à développer une

française de Belgique, 2018, Espace Nord, p. 265.

5 Michel (Cécile), « *Ciel et simulacre* de Jean-Marie Piemme », dans Aron (Paul) et Bertrand (Jean-Pierre), dir., *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (1), 1996, p. 95.

nouvelle technique, celle de l'outrage [...]. En rendant l'ennemi petit, bas, méprisable, comique, nous réussissons par un biais à jouir de l'avoir dominé, jouissance dont la tierce personne, qui n'a dépensé aucun effort, nous donne témoignage par son rire⁶.

L'évocation de la violence produit dans les deux pièces un effet d'autant plus comique qu'elle vise le détenteur d'un statut supérieur, assuré d'une domination structurelle. Comme le remarquait Piemme en 2011, « plus un pouvoir se précise, plus il importe d'en rire et d'en faire rire⁷. » L'aspect jubilatoire se trouve donc d'autant plus fort qu'il s'agit d'un meurtre d'homme par une ou des femmes, et plus encore dans *Les Pâtisseries*, où la figure du promoteur immobilier est décrite de façon un peu caricaturale, à travers la vision qu'en livrent les trois sœurs, comme l'incarnation du pragmatisme et de l'arrogance : « aucun goûts des mots, pas de goûts du tout, une parfaite soumission au fonctionnel. Cet individu était le parfait prolongement humain de son téléphone portable. » (*LP*, p. 20)

Par ailleurs, l'effet comique repose aussi sur deux dynamiques : d'une part, celle de l'hyperbole, figure consistant à mettre en relief un élément par l'exagération des termes ou des images employés, et d'autre part, celle du renvoi à des références connues (cinématographiques, historiques ou culturelles). La multiplication des scénarios de meurtre constitue déjà une exagération en soi – il n'est normalement pas possible de tuer une seconde fois et d'une manière différente quelqu'un qui est déjà mort –, mais l'hyperbole se révèle aussi dans la version des fantasmes de meurtre qui renvoient à des blockbusters du cinéma d'anticipation apocalyptique : Laura Wilson s'imagine en Godzilla écrasant le directeur sous une patte lourde et griffue, et Flo qualifie le promoteur immobilier de « martien », qu'il faut décortiquer par petits bouts, tel un *alien*.

Fantasmes de substitution ou de reconstitution ?

La déclinaison des meurtres fantasmés sur un mode parodique correspond donc aux positions dramaturgiques présentées par Jean-Marie Piemme, par exemple dans une conférence de 2003 :

La vie quotidienne comme champ de bataille, la circulation des pouvoirs dans la banalité relationnelle. Le conflit interpersonnel comme mode de contact, la contradiction comme façon de réaliser sa vie ou de survivre

6 Freud (Sigmund), *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de l'allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, 1988, coll. Folio essais, p. 197-199.

7 Piemme (Jean-Marie), *L'Écriture comme théâtre*, Carnières, Lansman, 2012, coll. Chaire de poésie, Deuxième série, 9, p. 57.

tout simplement, tels sont les fils de mon théâtre. Un peu de bouffonnerie les noue. [...] pas de héros et pas d'héroïsme (et surtout pas celui du malheur), mais des figures du temps construites dans l'éloignement, vues à travers le filtre de l'ironie et du grotesque⁸.

Mais qu'en est-il du principe de projection fantasmatique? Le concept de fantasme permet d'appréhender l'inscription, dans ces deux œuvres, de « la question du déterminisme et de la liberté [...] centrale chez Piemme⁹ », et du « fil rouge de l'impermanence dans l'identité¹⁰ ». Le fantasme a, dans la théorie freudienne, partie liée avec le comique et l'humour, puisqu'il constitue aussi une voie de percée à travers le refoulement pour atteindre un désir inconscient. Laplanche et Pontalis le définissent, dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse*, comme un « scénario imaginaire où le sujet est présent, et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient¹¹ ».

Le fantasme relève cependant plutôt de l'intime du sujet, dans sa relation personnelle à sa propre histoire, à son passé, à ses idéaux. Contrairement à l'humour, il n'instaure pas d'identification commune ou collective. Dans les pièces ici étudiées, le fantasme figure l'accomplissement d'un désir de disparition, de suppression d'un facteur qui induit lui-même une perte, un déclassement. Pour Laura Wilson, il s'agit de la perte de son travail, qui entraîne la dissolution de son couple et la perte de la garde de son fils, et pour les ex-propriétaires de la vénérable pâtisserie Charlemagne, du déclin de leurs affaires et de la dégradation physique liée à leur âge.

La confrontation à la perte, à la disparition, constitue un fil rouge de l'œuvre de Piemme – fil qui se noue au principe d'impermanence de l'identité, pour en restituer aussi la dimension positive, qui permet la réinvention, contre le figement. Le dramaturge observe d'ailleurs que l'importance du principe de la disparition lui est apparue au moment où il entamait le travail d'écriture des *Pâtisseries*.

La disparition nous fait mourir et nous fait vivre. Quelque chose finit, quelque chose commence. La fin d'une émotion peut être le début d'une

8 Piemme (Jean-Marie), « Si mon théâtre a des pattes », dans Michaux (Ginette), éd., *Théâtre et Société*, Carnières, Lansman, 2006, coll. Chaire de Poétique de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'Université catholique de Louvain, deuxième série, 4, p. 161.

9 Piret (Pierre), « Un théâtre de situations. Postface », *op. cit.*, p. 264.

10 Piemme (Jean-Marie), *L'Écriture comme théâtre*, *op. cit.*, p. 32.

11 Laplanche (Jean) et Pontalis (Jean-Bertrand), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1968, p. 152.

écriture. J'oscille donc souvent entre un sentiment de perte et une jubilation d'avoir enfin perdu. Commençant à écrire à plus de quarante ans, il n'est pas étonnant que, tendu vers ce qui sera, je sois accompagné dans cette tension par ce qui déjà a été. [...] La disparition ouvre à la conscience du temps.

Je n'ai saisi l'importance du motif de la disparition dans mes textes que très tard. Le motif était présent, je ne l'apercevais pas clairement, frontalement. Je l'ai reconnu dans son évidence en travaillant sur *Les B@lges* avec Paul Pourveur. [...] De mon côté, je venais de mettre en chantier une autre pièce, intitulée *Les Pâtisseries*. Trois sœurs d'une cinquantaine d'années tiennent une pâtisserie vieille de deux siècles, et bientôt les temps qui changent vont la faire disparaître. Mais la disparition dans cette pièce, c'est aussi celle du lien de proximité qui enchaîne les sœurs les unes aux autres, qu'elles chérissent profondément et qu'elles voudraient aussi voir détruit¹².

Par rapport à cette attitude essentiellement ambivalente face à ce qui disparaît, comment situer les récits fantasmatiques et burlesquement déclinés de l'anéantissement de l'élément qui a enclenché le processus de perte et de disparition? Le concept de fantasme reflète bien l'ambivalence mise en évidence par Piemme: il peut, tout comme la disparition, faire mourir et/ou faire vivre. En effet, le sujet qui esquisse le scénario imaginaire qui accomplirait son désir se leurre et s'égare dans une illusion, mais cette scénarisation permet aussi de reconstituer un élan autour de la perte.

L'une des répliques des trois sœurs pâtisseries exprime leur lucidité par rapport au caractère illusoire de cette réécriture qui aurait maintenu un statu quo – ou en d'autres termes, de cette opposition à la disparition. À ses sœurs qui déclarent: « Tous les jours nous rêvons d'avoir fait ça. [...] Tous les jours nous regrettons de ne pas l'avoir fait », Mina répond ainsi: « À quoi ça aurait servi, cervelles de mouche! un pou qui tombe, un autre prend sa place. » (*LP*, p. 41) Quant à ce qui se produit pour Laura Wilson, il est clair que la disparition du directeur du personnel n'aurait pas pu lui éviter le chômage, car il s'agit de l'effet d'une domination structurelle, indépendante d'une volonté individuelle:

Déclaration de Laura:

Au micro, la déclaration aura plus de poids.

Laura au micro

Dans le système des rapports humains, les positions sont très inégales, certains pâtissent du monde plus que d'autres, certains souffrent par la faute de certains, et c'est toujours les mêmes et y en a marre. (*VTLW*, p. 8-9)

12 Piemme (Jean-Marie), « Si mon théâtre a des pattes », *op. cit.*, p. 147-148.

Si le fantasme de meurtre insiste tout de même, alors que le désir dont il représente l'accomplissement n'aurait servi à rien, c'est sans doute parce qu'il constitue une représentation qui offre cet entre-deux à ce qui a disparu, qui lui réaccorde son statut de désirabilité sans chercher à en assurer la permanence et le maintien, puisque le scénario fantasmatique offre des variations autour d'un motif central, qui ne s'est ou ne se sera jamais produit.

Pour saisir ce parti pris de la reconstitution fantasmatique, il est utile d'approfondir les aspects de cette notion, inscrite dans la théorie psychanalytique. La philosophe et écrivaine Catherine Clément s'est penchée sur la formalisation du concept et sur son apport éventuel pour l'analyse sémiotique d'œuvres littéraires, dans « De la méconnaissance: fantasme, texte, scène ». À la suite de Freud et Lacan, ainsi que de Laplanche et Pontalis¹³, elle y décrit le fantasme en ces termes :

Scénario, mise en scène, séquence d'images, le fantasme est à la limite de la représentation et de sa cause ; à la limite du texte et de sa production ; à la limite de la subjectivité structurée et du temps antérieur et futur qui la détermine. Il est plus précisément la limite même [...]. Le fantasme occupe métaphoriquement la place de la vitre : un écran qui rend possible le spectacle. Brisé, déchiré, ou intact, réfracté de multiples façons, il demeure le filtre nécessaire de toute vision, le cadre obligé de toute représentation. Aussi bien est-il la pierre angulaire de la *méconnaissance* : à la limite du discours produit et de sa production¹⁴.

Catherine Clément rappelle le caractère fondamental de « scène » attribué au fantasme par Laplanche et Pontalis – scène dans laquelle le sujet se « figure lui-même pris dans la séquence d'images » –, ainsi que l'insistance saisissante que peut lui conférer la répétition, en tant que « forme fixe, dont les éléments changent¹⁵ », qui « donne l'illusion d'être la reproduction d'un événement réel, passé, daté, localisé, alors qu'aucune histoire réelle n'a suscité cette apparence¹⁶ ». Ainsi le fantasme se situerait-il dans la théorie lacanienne à la jonction entre imaginaire et symbolique, et la fascination produite par celui-ci proviendrait de la mise en scène et en récit, laquelle articule à la fois permanence et changement en un « *récit-cadre*, [...] qui,

13 Laplanche (Jean) et Pontalis (Jean-Bertrand), « Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme », dans *Les Temps modernes*, n° 215, avril 1964, p. 1833-1868.

14 Clément (Catherine), « De la méconnaissance: fantasme, texte, scène », dans *Langages*, 8, n° 31, *Sémiotiques textuelles*, 1973, p. 37.

15 *Ibid.*, p. 40.

16 *Ibid.*

comme le découpage cinématographique, change sans cesse de *point de vue*, et rend impossible la localisation de l'énonciation¹⁷ ». Le fantasme, dans cette optique, se place alors à l'intersection entre l'imaginaire qui perdrait le sujet dans un dédale d'illusions, et le symbolique qui se fonde dans la dimension partagée du langage.

Cette conceptualisation du fantasme fait écho à l'ambivalence ressentie par Jean-Marie Piemme par rapport à la disparition, qui « permet d'appréhender ce qui a disparu comme ayant existé¹⁸ » : « Ce qui n'est plus là nous lance dans ce qui vient¹⁹. » Elle converge aussi avec son affection pour les « personnages “bord cadre²⁰” », pour les « nageurs que la brutalité du monde a jeté à la mer et qui n'ont d'autre choix que de nager²¹ », « qui se tiennent au bord de leur vie [mais] répugnent à prêter main-forte à la mort²² ». C'est le cas de Laura Wilson : dans la « vie trépidante », qui suit son licenciement, elle prolonge la multiplication et la variation, autour des façons de réenvisager son existence hors d'un cadre conventionnel bourgeois. Elle fait des rencontres, un peu au hasard, essaie des petits boulots, va au musée voir les tableaux de Bruegel, pour imaginer son dialogue avec les patineurs peints, ou retrouver le moral en se plongeant dans la contemplation amusée de *La Chute des anges rebelles*. C'est une figure qui oscille ainsi sans cesse entre errance et désir de s'inscrire dans la société, de se reconnaître dans des références communes. Les différentes « voix » et figures qui l'entourent le soulignent également :

Pourrait-on imaginer que Laura est une femme des commencements ?

Expliquez-nous ça !

Elle a commencé le piano, elle a commencé le dessin, l'étude de l'italien [...] elle a commencé avec Jacques, Pierre, Paul, Julien. [...]

Véro : On ne trouve pas sa voie aussi facilement qu'on le voudrait.

Pardon, vous êtes Véro, son amie, c'est ça ? Vous la comprenez sûrement mieux que nous.

Véro : s'élancer, retomber ; s'élancer, retomber ; s'élancer, retomber, c'est son mouvement. Mais nous en sommes tous là !

(Laura Wilson) c'est quoi vos gesticulations ? Je suis à sec. Si vous avez des solutions, dites-le.

17 *Ibid.*, p. 44.

18 Piemme (Jean-Marie), « Si mon théâtre a des pattes », *op. cit.*, p. 148.

19 *Ibid.*

20 Piemme (Jean-Marie), *L'Écriture comme théâtre*, *op. cit.*, p. 52.

21 *Ibid.*, p. 75.

22 *Ibid.*

(*Voix féminine en off qui appelle*) - Laura Wilson. Laura Wilson.

Oui, qui m'appelle? [...]

Je suis la fille sexy sur l'affiche publicitaire à dix minutes d'ici. [...]

Mon affiche est juste en face du MacDo. [...] Et rapport à ce que vous avez dit, je voulais aussi vous signaler qu'en face, ils engagent. (*VTLW*, p. 40-42)

Cette façon de réenvisager la limite sans toutefois la dénier, couplée à l'expression communicative du comique, amène les trois protagonistes des *Pâtisseries* à se dégager d'un perpétuel ressassement de leur passé. Elles se réinventent aussi à travers le récit partiel et décomposé de l'abandon de la vénérable enseigne familiale, un récit dans lequel des éléments, tels que le nom de l'acheteur, varient d'un moment à un autre: elles l'appellent Pintrol, Pimpol, Pétrol, Purpol... selon un principe qui conjoint permanence – le « P » initial et la finale en « ol » – et changement. Ces modifications patronymiques constantes sèment d'ailleurs aussi le trouble: la rencontre avec l'avid promoteur immobilier ne pourrait-elle être, comme le récit d'assassinat, que le produit d'une projection fantasmatique? Deux des sœurs évoquent d'ailleurs dans le cours de la pièce leurs espoirs, les rêves qu'elles caressaient, restés dans les limbes :

Mina: On n'a jamais su si c'était vrai.

Flo: Quoi?

Mina: Ce qu'elle dit.

Flo: Qu'elle voulait être chanteuse et tout ça?

Mina: C'est ce qu'elle racontait aux clients.

Flo: Foutaise.

Mina: Si! Elle racontait ça aux clients!

Flo: Elle n'a jamais esquissé le moindre pas concret vers l'art lyrique. Peut-être fait-elle le boulot en cuisine avec la Callas dans l'oreille, mais est-ce le signe d'une vocation brisée? Et pourquoi être une simili Mimi quand on peut être une vraie pâtissière de la maison Charlemagne? [...]

Lili: N'a pas la grâce qui veut. (*LP*, p. 27)

Le regard rétrospectif, la reconstitution du vécu à travers l'élaboration d'un récit multiple – ce « récit-cadre » qui peut changer en permanence de point de vue –, qui reprend aussi les rêves inaboutis et les idéaux imaginaires, va induire un changement de disposition. Peu avant la séquence des récits meurtriers et jubilatoires, les trois sœurs avaient évoqué les clichés de leur vie passée et de leur pâtisserie, qu'elles avaient entassés dans des cartons délaissés :

Mina: [...] Tous les cartons sont remplis de photos. Qu'est-ce qu'on peut faire avec des cartons de photos, sinon comprendre que ce qui a été n'est plus?

Flo: Après nous, il n'y aura plus de photos: on ne va tout de même pas se photographier devant une maison qui n'existe plus.

Lili: Ce qui faisait notre fierté fait à présent notre honte, et nous n'y sommes pour rien. (*LP*, p. 29)

Mais après la séquence d'assassinats aux multiples modes opératoires, elles vont poser ce geste symbolique qui consiste à prendre la pose en tenue de pâtisseries, pour une ultime photo perpétuant la tradition familiale, malgré le rachat et la démolition de la maison :

Mina: La photo!

Lili: Oui, la photo!

Mina: Il faut faire la photo. La maison n'est plus là, mais on fera la photo quand même!

Flo: Tout juste, rien n'est fini, tout recommence.

Mina: Je vais chercher ma veste.

(*Lili installe l'appareil automatique*) (*LP*, p. 45)

Et leurs dernières répliques semblent finalement portées par un lyrisme enthousiaste à propos de leur propre disparition et persistance à venir, sous forme de traces fantomatiques :

Lili: Quelque chose finit, quelque chose commence. Si on n'y croit pas, on ne voit devant soi qu'une nuit épaisse et aucun couteau ne peut la couper.

Mina: Dans cent ans, ici quelque chose enchantera les gens. Quoi? Nous ne savons pas. Ils capteront des vibrations anciennes. Ils se pencheront sur notre « Charlemagne ». Leur curiosité sera infinie. Ils nous imagineront. Ils nous seront reconnaissants d'avoir été là. Ils comprendront ce que nous avons voulu être. Ils diront que nous sommes une partie d'eux-mêmes enfouie dans le temps. Et dans l'éclat des yeux qui se souviennent, nous n'aurons jamais été aussi vivantes, aussi jeunes, aussi belles.

(*Le plateau passe au noir. On ne voit plus les sœurs que sur la photo qui s'affiche en grand*) (*LP*, p. 46)

Conclusions: « S'avance[r] sur des territoires virtuels²³ »

Face aux crises multiples et permanentes qui ont saisi les sociétés européennes dans la décennie 2010, face à la gravité des épreuves traversées

23 Piemme (Jean-Marie), *L'Écriture comme théâtre*, *op. cit.*, p. 114.

par les protagonistes, le ton de ces deux pièces et les motifs étudiés plus en détail ci-dessus produisent un contraste. Toutefois, ils participent bien de la dramaturgie de Jean-Marie Piemme, pour lequel un théâtre de la dénonciation, un théâtre didactique et manichéen, n'aurait ni sens ni répercussion, tout particulièrement pour une époque saisie par des enjeux aussi divers qu'en tension. Les questions les plus graves n'appellent pas pour lui un point de vue militant, engagé pour de grandes causes, mais plutôt un approfondissement des agencements et arrangements personnels, tout à la fois inventifs et bancals.

Il s'agit aussi plutôt de montrer des protagonistes qui vivent de failles et de contradictions, et qui s'égarerent parfois dans des excès et des voies hors du principe de réalité. Cela rejoint alors ce que Nancy Delhalle a mis en évidence à propos de quelques « figures féminines dans le théâtre de Jean-Marie Piemme » :

Le personnage féminin se trouve toujours en quête d'un dépassement. Son excès se heurte à une sorte d'étroitesse du monde des hommes. En retour, c'est bien celui-ci qui relève du scandale. Cette inadéquation incite les figures féminines à une constante sortie de soi-même et du monde. Le style du texte épouse ce motif combiné du flux, du débordement et de la révolte²⁴.

Le passage par le fantasme et ses déclinaisons participe de ce mouvement d'excès et de quête d'un dépassement, dans *La Vie trépidante de Laura Wilson* comme dans *Les Pâtisseries*. Certes, la dimension qu'il apporte demeure de l'ordre de la satisfaction imaginaire, mais celle-ci bouscule bien cette « étroitesse du monde des hommes ». En cela, il constitue un ressort fondamental de cette dramaturgie, en particulier dans la construction de ces personnages de femmes attachantes, car

Il y a un plaisir particulier à l'écriture des figures féminines, elle met en activité un travail de l'imaginaire moins attendu, une zone où les parts d'ombre sont plus fortes, [...] c'est un mélange d'observation et de fantasmes, de traits objectifs et de projection. [...] Elles n'incarnent pas un quelconque angélisme, elles sont, comme les rôles masculins, traversées d'affects et de discours, de désirs et de stratégies, de conséquences et d'inconséquences : contradictoires comme eux. Mais plus qu'eux, elles font grincer la mécanique humaine²⁵.

24 Delhalle (Nancy), « Les figures féminines dans le théâtre de Jean-Marie Piemme », dans *Alternatives théâtrales*, n° 75, *Jean-Marie Piemme*, décembre 2002, p. 17.

25 Piemme (Jean-Marie), « Positions et prises de paroles », dans *Alternatives théâtrales*, n° 75, *op. cit.*, p. 30.

Karel VANHAESEBROUCK

Université libre de Bruxelles

Piemme chroniqueur
À propos d'*Eddy Merckx a marché sur la lune*

Le 21 juillet 1969, Eddy Merckx et Neil Armstrong se rencontrent, à quelques heures d'intervalle, dans les livres d'histoire. Merckx remporte son premier Tour de France, tandis que Neil Armstrong pose sur la lune un petit pas pour l'homme mais un grand pas pour l'Humanité. Deux faits distincts, deux points de repère dans la mémoire culturelle.

Ces deux « faits divers » forment également le point de repère historique d'*Eddy Merckx a marché sur la lune* de Jean-Marie Piemme. Ce dernier écrit la pièce près de 50 ans après les faits, à l'heure où la France s'apprête à commémorer les cinquante ans de Mai 68. Cette période historique, d'une vitalité sans précédent mais aussi d'un tragique désenchantement, hante tel un fantôme le texte de Piemme. *Eddy Merckx a marché sur la lune* ne nous parle pas de 1968, mais plutôt de ce qu'il (n')est (pas) advenu de cette année-là, de la façon dont elle hante encore l'histoire. Merckx et Armstrong marquent un point de basculement symbolique: « Jusque-là l'être humain se transformait dans la planète. Maintenant il se transforme en transformant la planète¹. » Désormais, plus rien ne semble pouvoir arrêter l'homme. Mais cette victoire sera aussi le début de sa chute.

Piemme relie cette vaste narration historique au récit d'une famille fictive: un couple, Pierre et Angèle, et leur fils, Max. Ils n'ont pas de nom: « Nom de famille de Max? -. Sans importance. » (p. 3) *Eddy Merckx a marché sur la lune* signe un portrait de famille kaléidoscopique, mais c'est aussi le portrait de deux générations qui avancent, chacune à leur manière, dans la vie et dans l'histoire. Autour de ces trois figures centrales gravitent toute une série de voix: elles non plus n'ont pas de nom, Piemme les distingue

1 Piemme (Jean-Marie), *Eddy Merckx a marché sur la lune*, tapuscrit inédit, p. 8.

par un tiret. Ces voix gravitent autour des trois personnages principaux, tels des frelons nerveux. Elles les questionnent, mettent en doute leurs propos, jouent les confidents ou donnent l'impulsion. Parfois aussi, elles semblent inventer de toutes pièces la narration biographique du personnage. Ensemble, elles forment un chœur épique de narrateurs pas toujours fiables. Piemme les a aussi écrites à la manière d'une partition chorale, et non comme des personnages. Son unique indication scénique suggère que c'est finalement la distribution qui décidera du nombre de voix.

La colonne vertébrale narrative de la pièce, c'est Max. À New York, ville de rêves et de désillusions, il rencontre Julia. Le coup de foudre est immédiat : « Un feu d'artifice qui grogne, couine, gémit en rythme jusqu'au bouquet final façon grandes orgues. » (p. 4) Max est totalement sous le charme des États-Unis, des artistes américains, des écrivains – tels qu'Arthur Miller, Tom Wolf, James Ellroy : « Quelle force d'ébranlement, cette littérature, quel regard lucide, féroce, sur le rêve américain. » (p. 5) Il aime flâner dans Little Italy et vit le rêve de la *city novel*, comme s'il déambulait dans la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster. Et pourtant, il doit rentrer en Europe, sur le Vieux Continent. « On a des racines, Julia, on ne peut pas les piétiner » (p. 38), dit-il pour expliquer son départ. De retour en Europe, il tente de mettre sa vie sur les rails. Mais sans grand succès.

Pierre et Angèle, le père et la mère de Max, se rencontrent en 1969 – l'année d'Eddy Merckx et de Neil Armstrong – dans un bar ; ils finissent à l'Hôtel des Trois Angelots : « Ça marche très fort entre Pierre et Angèle. Si fort que le plan cul tourne rapidement à l'affaire de cœur. » (p. 19) Max est le fruit de cette énergie. Pierre vient de Bruxelles, il fait la navette pour Paris. Il est professeur à Vincennes, le centre universitaire créé à l'automne 1968 en réponse au mouvement étudiant. La fine fleur de ce qui allait devenir l'élite de gauche y donne cours : Daniel Bensaïd, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Étienne Balibar, Alain Badiou. Et donc Pierre qui, en tant que jeune prof, fait sensation avec ses cours : « Ses cours sont explosifs, il y a toujours un chevelu pour l'interrompre et proposer d'aller soutenir des grévistes quelque part. » (p. 19) Pierre est un intello totalement imprégné de l'esprit de Mai 68. À Angèle, il lit Marcuse, Mao, Rimbaud, Sade, et surtout Wilhelm Reich et sa révolution sexuelle. Ensemble, ils aiment Joan Baez, Bob Dylan, et participent aux manifestations contre la guerre du Vietnam. Pierre aime aussi le cyclisme, mais en digne intellectuel qu'il est, car lui-même n'a jamais enfourché un vélo. Le cyclisme est le sport de l'ouvrier, le tennis du bourgeois : « Le petit short blanc et les chaussettes

impeccables, il déteste ça. » (p. 20) Il voit dans la victoire de Merckx le début d'une sorte de révolution prolétarienne.

Dix ans plus tard, après un cours à Vincennes, sa voiture s'écrase contre un arbre : « Salut l'arbre, je suis venu, tu vois. » Pierre s'est suicidé, Angèle est jeune veuve. Enfant, Max avait déjà remarqué que la vie ne souriait pas toujours à son père : il souffrait d'imprévisibles sautes d'humeur, toujours à prendre des médicaments, et s'absentait parfois pour une plus longue période, après une nouvelle overdose. Un jour, Max surprend son père dans la salle de bains, une seringue à la main. La révolution est un échec et Pierre sombre douloureusement dans son désenchantement existentiel et intellectuel : « Morte, l'insurrection. Ils baissent leur pantalon, ils vont à la soupe, ils lèchent aujourd'hui les culs qu'ils voulaient botter hier. » (p. 25)

Piemme fait resurgir Pierre d'entre les morts, tel un fantôme qui vient hanter les vies de ses bien-aimés. Max est désormais adulte, mais lui aussi fuit. Il se fuit lui-même, il fuit l'autre, mais surtout il fuit le passé. Angèle est devenue auteure de livres jeunesse, elle est heureuse avec un entraîneur de football. Mais elle n'a pas qu'un entraîneur de football, elle a aussi deux chiens. Neil et Eddy, qu'ils s'appellent. En plus d'être un révolutionnaire désenchanté, Pierre se révèle aussi petit-bourgeois jaloux. Et en prend directement pour son grade de la part d'Angèle : « Et ce qui m'énerve particulièrement, là, maintenant, c'est ta mauvaise foi, ta façon de continuer à planquer ta jalousie sous ton blabla idéologique. » (p. 32) Pour l'avoir aimé, elle sait ce qui se joue vraiment dans la tête de Pierre : « Laisse l'idéal aux dieux. Redeviens humain. Redescends sur terre. » (p. 25) À vouloir l'impossible, Pierre nie sa petite condition d'humain et ne pourra éviter le crash.

L'industrie du souvenir

Dans *Eddy Merckx a marché sur la lune*, point de décor. Le lieu de rendez-vous est indéfinissable, situé quelque part entre le passé et le présent, entre les faits et la fiction, entre la nostalgie du Vieux Continent et l'insatisfaction du Nouveau Monde. Même si Max plonge allègrement dans la culture américaine, seules les peintures sur l'amour de Fragonard parviennent à le toucher vraiment. Il ressemble à une version plus jeune de l'antimoderne Marc Fumaroli qui, dans *Paris-New York et Retour*, confronte les « grandes traditions » européennes au postmodernisme américain. Mais surtout : la scène forme une sorte de purgatoire, un entonnoir où les gens se retrouvent pour jeter un regard en arrière, pour parler d'eux. C'est le lieu fictif où Max, Angèle et Pierre mort se rencontrent à nouveau. Mais

c'est aussi un espace réel, car cette rencontre fictive a lieu soir après soir, en présence du public.

Dans l'œuvre de Piemme, le passé hante les vies de ses personnages. Il est en ce sens un naturaliste : ses personnages sont prisonniers de leur passé, ils sont – pour reprendre la terminologie du déterminisme historique – déterminés par « la race, le milieu, le moment », et sont dès lors toujours un peu tragiques. Dans l'univers de Piemme, c'est permis, d'être *un peu* tragique. Souvent, ses personnages se débattent avec leur origine (sociale), avec le contexte historique ou avec le chemin qu'ils ont pris dans la vie. « D'une génération à l'autre, il y a transmission, mais aussi trahison », écrit Pierre Piret dans sa postface de *Bruxelles, printemps noir*².

Dans *Eddy Merckx a marché sur la lune*, la micro-histoire et la macro-histoire sont aussi intimement mêlées. L'histoire est un paysage impossible à défricher d'un regard. Et ce chaos ne se laisse pas raconter de manière linéaire, il est par définition polyphonique. Et parfois, comme dans le cas de Pierre, l'auto-mythification est un moyen d'appréhender cette complexité. Mais qui érige son histoire en mythe finit par se renier.

Quand Piemme écrit cette pièce, la machine commémorative bat son plein en France. Les commémorations nationales sont toujours une forme d'auto-mythification. Et les mythes servent alors à occulter la vérité. La narration héroïque qui entoure Mai 68 semble détourner brièvement l'attention de l'actualité : le populisme de droite du FN, la crise migratoire à Calais, les Gilets jaunes, les protestations contre la nouvelle loi sur l'enseignement de Macron. Avec l'instrumentalisation de Mai 68, le président français prend l'initiative. Chaque État-nation cherche à stabiliser sa mémoire. Mai 68 n'est donc pas commémoré comme une révolution, mais comme la quintessence de l'identité française : un combat libre, rhétoriquement et intellectuellement étayé et, bien sûr, un brin libertin. Mais surtout, l'industrie du souvenir entourant Mai 68 permet à Macron d'incarner son rôle de prédilection, celui de « grand réconciliateur ». Avec son mouvement citoyen « La République en marche », il a en effet réussi à transcender l'histoire par-delà les clivages partisans.

En France, l'industrie mythologique autour de Mai 68 s'est mise en marche quasi immédiatement. Dans une bibliographie de 1969, Michel de Certeau recensait déjà plus de 70 publications rien qu'en français³. Mai 68

2 Piret (Pierre), « Un théâtre de situations », dans Jean-Marie Piemme, *Bruxelles, printemps noir*, Bruxelles, Impressions nouvelles, coll. Espace Nord, 2018, p. 276.

3 Certeau (Michel de), « Une littérature inquiète : Mai 1968. Pour un mode d'emploi », dans *Études*, mai 1969, p. 751-763.

n'est pas né à Paris, comme veut nous le faire croire le discours eurocentriste⁴. Varsovie, Rome, Rio, New York, Tokyo, Louvain, à chaque lieu sa narration. Et les étudiants n'étaient pas seuls à monter au créneau, il y avait aussi les ouvriers, les agriculteurs, les collégiens, les artistes, etc. Dans *1968. De grands soirs en petits matins* (2018), Ludivine Bantigny déconstruit une narration dominante qui a la peau dure : Paris, les étudiants, le Quartier Latin⁵. De même, dans *May 68 and its afterlives*, Kristin Ross souligne que Mai 1968 n'était pas en premier lieu une révolution politique, mais un clash générationnel⁶. C'est aussi ce point de départ que l'on retrouve dans *Génération*, une série télévisée et un livre en deux tomes de Hervé Hamon et Patrick Rotman⁷.

Mai 68 n'est pas une révolution politique au sens marxiste du terme, où le prolétariat va renverser le pouvoir de la bourgeoisie. 1968 marque symboliquement une transformation profonde de la bourgeoisie, d'autoritaire et réactionnaire à libérale et progressiste. Cette bourgeoisie en mutation ouvrira ensuite grand la porte, dans les années 1980, à l'idéologie du libre marché et à l'individualisme effréné. L'euphorie de 1968 contenait ainsi déjà les germes de la désillusion. Outre l'apogée d'une culture de la jeunesse hédoniste, Mai 68 marquait aussi l'hégémonie définitive de l'individu créatif et entreprenant, et donc la fin de la lutte des classes absolue. C'est *pour cette raison* que Macron célèbre Mai 1968, parce que cette transformation est à la base de son discours sur la dérégulation. Alors que la contestation contre ses réformes du travail et de l'enseignement fait rage et que l'idéologie réinvestit l'arène politique, il se rend compte que le timing n'est sans doute pas très bon et détourne l'attention vers la commémoration de la fin de la Première Guerre mondiale.

L'industrie du souvenir autour de Mai 1968 est donc vouée à entretenir un mythe. La nostalgie est inoffensive, et Angèle le sait aussi : « Vivre dans le regret, ce n'est pas vivre. Plie ta nostalgie en huit, fous-y le feu une fois pour toutes. Et dispersons joyeusement les cendres au cimetière des grandes espérances. » (p. 26) Le jeune Max perce, lui aussi, les attentes démesurées de son père : « La tentation du geste magique te pendait au nez et tu t'es mis à la recherche de la baguette qui ferait le travail. Mais les baguettes magiques

4 Pour une plus large perspective, voir : Buelens (Geert), *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis*, Amsterdam, Ambo, 2019.

5 Bantigny (Ludivine), *1968. De grands soirs en petits matins*, Paris, Seuil, 2018.

6 Ross (Kristin), *May 68 and its afterlives*, Chicago, Chicago University Press, 2004.

7 Hamon (Hervé) & Rotman (Patrick), *Génération*, 2 volumes, Paris, Seuil, 1988.

ne poussent pas sur les arbres. » (p. 28) Et finalement, Pierre lui-même doit admettre qu'il ne reste pas une miette de son programme idéologique :

Dix ans d'écoulement de l'illusion dans la cuvette de la réalité. J'étais un père attentif, emballé par la présence de son fils. Et dix ans d'abdication de l'époque devant le veau d'or, dix ans de plongée dans le cynisme des reconversions, dix ans de merde ont fait du père attentif un ancien combattant des guerres perdues. En dix ans, je suis devenu laid, fade, morne, chiant, gris, le parfait chevalier inexistant, une enveloppe vide, un guignol. (p. 27)

Seuls restent les souvenirs d'une révolution inachevée. Pour Pierre, le fossé entre son discours et la réalité historique est trop grand.

La mélancolie d'un soixante-huitard

Pierre n'est pas un nostalgique (comment d'ailleurs pourrait-il l'être, il est mort?), mais un vrai mélancolique dans la tradition de l'époque moderne, un prince lunaire qui, un peu comme Hamlet, est écrasé par le poids de l'histoire. Angèle : « Quand tu veux la lune, ton esprit est mobilisé et tout ton corps est habité jusque dans les moindres recoins, pas un millimètre de peau qui échappe. Et quand tu vois que la lune, ce n'est que poussière et caillou, tu te vides, tu te dis le jeu n'en vaut pas la chandelle, tu creuses un trou et tu rentres dans ton trou. » (p. 35)

Pierre est ravagé par l'impossible conciliation entre ses passions et ses ambitions politiques, entre son idéalisation de la réalité et cette réalité toute crue. Yves Bonnefoy dit de la mélancolie : « La mélancolie, c'est d'aimer une image du monde dont on sait qu'elle n'est qu'une image, et qu'elle prive donc de ce retour que l'on désire, c'est vrai, mais sans accepter d'en payer le prix⁸. » La mélancolie s'abreuve de l'inaccessibilité de la réalité, de la peur dévorante du vide existentiel de l'existence. Dans la tête du mélancolique alternent les épisodes d'apathie et d'euphorie maniaque, écrit Kristeva : « On appellera mélancolie la symptomatologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance, le plus souvent, avec la phase dite maniaque de l'exaltation⁹. » Pierre aussi cherche à compenser sa mélancolie, dans l'exaltation rhétorique de ses cours, dans l'illusoire vitalité des drogues. Mais

8 Bonnefoy (Yves), « La mélancolie, la folie, le génie – la poésie », dans Jean Clair, éd., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 15.

9 Kristeva (Julia), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 18-19.

cette quête ne mène qu'à un terminus : un état de permanente insatisfaction impossible à soulager – ce que le mélancolique ne veut d'ailleurs pas. Tout comme Hamlet, Pierre est victime de la théâtralité du monde, mais aussi et surtout de sa propre théâtralité. C'est précisément pour cela que la scène de théâtre est le lieu mélancolique par excellence.

La mélancolie de Pierre n'est pas qu'un phénomène historique. Elle est aussi l'extériorisation de *notre* mélancolie politique. Après le Printemps arabe, le Mouvement des Indignés, la place Tahrir, Occupy Wall Street, rien n'a suivi. Pis encore, les révolutions ont déclenché tout l'inverse : la guerre en Syrie, l'État islamique, etc. La situation climatique semble d'ores et déjà rendre toute action impossible. Pour Lieven De Cauter, ce découragement relève d'une mélancolie posthistorique : « Melancholy is a disorder of extremes: overestimation of oneself and despair, enthusiasm and existential or even metaphysical disillusionment¹⁰. » La nostalgie, c'est regretter le passé ; la mélancolie, c'est (continuer à) désirer l'insaisissable. Et c'est ce désir qui consume Pierre.

Max – et peut-être est-ce là l'avantage qu'il a sur son père – est douloureusement conscient de la comédie de l'existence. La créativité des années 1960 n'a pas chassé l'aliénation et l'incertitude. Plus encore qu'auparavant, l'homme est devenu étranger à lui-même, et c'est précisément cette aliénation qui le rend profondément tragique. Tout comme Max, l'homme occidental est un orphelin, un enfant sans parents, sans passé, sans histoire, égaré dans l'univers. Et cet égarement est au cœur de la mélancolie postmoderne.

Autour des personnages gravitent des voix. Ensemble, elles forment un chœur : « Nous sommes deux, nous sommes cent, nous sommes mille, inquiets du lendemain, indécis dans l'aujourd'hui, quoique pas satisfaits de cet aujourd'hui, avant tout soucieux de ne pas ajouter du gris au gris, de la mort à la mort. » (p. 1) Dans la tragédie grecque, le chœur parle d'une seule voix (même si ce n'est pas toujours vrai). Ce chœur-ci, par contre, est un tohu-bohu de voix qui se bousculent, corrigent les personnages, se corrigent entre elles, au besoin fabriquent l'histoire. Sans le chœur, pas de réalité historique, mais pas non plus de parcours biographique.

Quelque part dans le chaos de sa polyphonie, le chœur débat du concept d'histoire de Walter Benjamin. Quelqu'un trouve un livre dans un avion et lit : « Le chroniqueur qui narre les événements, sans distinction entre les grands et les petits, tient compte, ce faisant, de la vérité que voici : de tout ce

10 De Cauter (Lieven), « *Small anatomy of political melancholy* », dans *Crisis & Critique*, vol. 3, Issue 2, 2016, p. 97.

qui jamais advint, rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. (*Thèse III Sur la philosophie de l'histoire*). » (p. 7) Ce n'est pas un hasard si Piemme fait émerger la figure du chroniqueur. Elle donne vie à l'histoire, en rassemblant les événements, en les insérant dans une ligne narrative et en leur donnant ainsi un sens dans le cours des choses. Entre les mains du chroniqueur, l'histoire n'est plus un flot de magma effervescent : il réactive le passé, pour pouvoir exister dans le cours des choses. Raconter devient ainsi un remède à la mélancolie, ne pas expliquer, ne pas expliciter, mais dire les choses telles qu'elles sont. Raconter dans une tentative de faire renaître l'histoire dans le présent, ici et là, avec les spectateurs¹¹. Peut-être est-ce là la force de cet art archaïque nommé théâtre : entreprendre soir après soir, telle une île dans une réalité de simulacres tapageurs, une nouvelle tentative de recomposer le passé, de revivre l'histoire ensemble. Raconter pour enclencher un mouvement (pensons au cynisme de Diogène), pour ainsi dévoiler de nouveaux liens insoupçonnés.

Pierre est un acteur, certes destructeur, mais un acteur tout de même, jusque dans son suicide. À la fin de la pièce, le feu semble soudain rejaillir. Mais ensuite, il quitte la scène.

11 Voir Opsomer (Geert), « *Geschiedenis en theater: de speler en de chroniqueur* », dans *Etcetera*, 15-60, 1997, p. 3-9.

Élise DESCHAMBRE

FNRS/Université Catholique de Louvain

Dire l'(après) attentat: enjeux formels de *Bruxelles, printemps noir*

En 2007, Jean-Marie Piemme écrit *Métro 4*¹ pour un exercice de fin d'études à l'INSAS. Marqué par les attentats de Madrid et de Londres, il imagine alors l'explosion d'une bombe dans le métro de Bruxelles à la station Porte de Namur. Quelques années plus tard, le matin du 22 mars 2016, deux bombes explosent à l'aéroport de Bruxelles-National et une autre dans une rame de métro de la capitale, à la station Maelbeek. Piemme et Philippe Sireuil, qui travaillait alors *Métro 4* avec ses élèves suisses, ressentent tous deux la nécessité de prendre cet événement en compte: lorsque la réalité rejoint la fiction, le théâtre ne doit-il pas expressément tenir compte du présent? De leur collaboration naît *Bruxelles, printemps noir*, texte créé au Théâtre des Martyrs au début de l'année 2018² et publié quelques mois plus tard dans la collection Espace Nord³.

Piemme est ainsi amené à revoir son projet initial, la réalité de l'attentat générant de nouveaux enjeux dramaturgiques: quelle place accorder aux faits? qu'en est-il de la fiction? Les notes liminaires des deux textes témoignent de cette nouvelle interrogation. Tandis que dans *Métro 4* l'auteur

1 Nous remercions Jean-Marie Piemme de nous avoir transmis une version du texte original non édité, ainsi que Philippe Sireuil de nous avoir remis la version qu'il a travaillée avec ses élèves des Teintureries à Lausanne. Tout renvoi à la première version sera dorénavant abrégé *Métro* et indiqué entre parenthèses dans le texte.

2 *Bruxelles, printemps noir*, mis en scène par Philippe Sireuil, 2018, coproduction La Servante / Théâtre en Liberté / Théâtre National Wallonie-Bruxelles / Compagnie Biloxi 48, avec l'aide du Centre des Arts Scéniques. Nous avons été assistante stagiaire à la mise en scène sur ce projet.

3 Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir* suivi de *Scandaleuses* et *1953*, Bruxelles, Impressions nouvelles-FWB, coll. Espace Nord, 2018, 287 p. Tout renvoi à cette édition sera dorénavant abrégé *BPN* et indiqué entre parenthèses dans le texte.

informe le lecteur au sujet de l'usage possible de son objet textuel et fictionnel⁴, *Bruxelles, printemps noir* s'ouvre d'emblée sur un avertissement de l'auteur qui précise que tous les personnages du texte sont fictifs, et qu'ainsi « [t]oute ressemblance avec des personnes existantes serait pure coïncidence » (*BPN*, p. 6), ceci alors même que, en vis-à-vis, les événements de mars 2016 sont brièvement rappelés (*BPN*, p. 7). Dès les premières pages du texte réécrit, Piemme inscrit son écriture dans une tension entre fiction et référence aux faits réels.

La réalité des attentats renforce par ailleurs leur caractère traumatique. Le public auquel le texte s'adresse a personnellement vécu ces derniers, et les perçoit comme un acte de violence fondamentalement étranger : accompli par un ennemi masqué ou peu identifiable, l'attentat confronte brutalement et soudainement le sujet à sa propre mort, impensable et radicalement autre – et cela que ce dernier soit témoin ou survivant direct de l'événement, ou encore *bystander*, pour reprendre le terme d'Ann Kaplan⁵, c'est-à-dire une victime indirecte apprenant le fait par des amis ou, dans la plupart des cas, via les médias. Le sujet, comme le fait d'ailleurs Piemme dans la séquence « L'Auteur » (*BPN*, p. 78-79), s'imagine parmi les victimes ou se confronte à la mort, tout aussi impensable, de ses proches – *Et si j'avais été dans ce métro ? Et si ma sœur avait pris le métro plus tôt ?* Dans sa rencontre avec cette altérité violente, il ne peut dire ni se représenter cet autre qui ne fait pas sens pour lui : l'acte terroriste est spécifiquement indicible et irreprésentable, et fait alors traumatisme, le sujet butant sur cette absence de sens. Pour reprendre les termes de Jean Florence⁶ qui part des réflexions de Ferenczi autour du traumatisme, l'individu se retrouve « anéant[i] » : sa réalité s'effondre, il est comme « anesthésié », prisonnier d'une absence de réponse face à la situation violente dans laquelle il est pris malgré lui. Précisons néanmoins que, comme le souligne Kaplan, chaque individu réagit différemment à un événement traumatique selon son « histoire psychique individuelle », ses possibles « souvenirs inévitablement mêlés de fantasmes de catastrophes précédentes » et le « contexte culturel et

4 « Les scènes qui suivent déclinent certaines situations consécutives à un attentat dans le Métro. Les lieux, les heures et les dates peuvent être changés. L'ordre de succession des scènes est aléatoire, sauf pour les scènes de début et de fin. Le nombre des scènes jouées sera fixé par les artisans du spectacle. » (*Métro*, note liminaire)

5 Kaplan (Ann), *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick-New Jersey-London, Rutgers University Press, 2005, p. 2.

6 Florence (Jean), « La Violence symbolique : du trauma à la reconstruction », dans Watthée-Delmotte (Myriam), dir., *La Violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 254.

politique particulier dans lequel a lieu la catastrophe », notamment la façon dont il est « géré par les forces institutionnelles⁷ ». Une autre question qui a présidé à l'écriture de *Bruxelles, printemps noir* a donc été la suivante : comment dire, malgré tout, quelque chose de cet attentat traumatique que chacun a vécu différemment ?

Les attentats de Bruxelles ont confronté Piemme non pas à la question de savoir comment les représenter (ce que Piemme a d'ailleurs évité, se concentrant davantage sur les éclats laissés en chacun par les bombes, nous y reviendrons), mais plutôt à une configuration dramaturgique nouvelle, où le mécanisme de l'identification – inhérent au théâtre – opère tout différemment. Quelles « stratégies » d'écriture et de composition dramaturgique ont présidé à sa réécriture ? Nous nous focaliserons ici sur deux caractéristiques dramaturgiques de *Bruxelles, printemps noir* (qui traversent par ailleurs toute l'œuvre de Piemme), à savoir le travail d'une multiplicité hétérogène et celui d'une théâtralisation affichée ; par une comparaison de la dernière version publiée du texte avec *Métro 4*, nous montrerons en quoi le surgissement de l'attentat complexifie ces deux traits d'écriture en les mettant en tension constante avec l'événement traumatique survenu.

Un texte qui multiplie

Composé de dix-huit séquences titrées, *Bruxelles, printemps noir* additionne des fables toutes indépendantes les unes des autres, chaque séquence constituant un tout et faisant sens individuellement. Si de la sorte le texte se rapproche de la fragmentation du drame théâtral telle que décrite par Jean-Pierre Ryngaert⁸, il s'en éloigne néanmoins par l'absence d'une « logique narrative » qui malgré tout régirait, rassemblerait et articulerait les différents fragments. De fait, l'organisation des séquences est intentionnellement laissée à l'appréciation du metteur en scène, Sireuil ayant d'ailleurs interverti des passages jusqu'aux dernières répétitions ; aucune logique narrative prédéterminée ne définit la succession des épisodes ou ne les lie entre eux, contrairement,

7 Kaplan (Ann), *Trauma Culture*, op. cit., p. I. Notre traduction. (« [...] *how one reacts to a traumatic event depends on one's individual psychic history, on memories inevitably mixed with fantasies of prior catastrophes, and on the particular cultural and political context within which a catastrophe takes place, especially how it is "managed" by institutional forces.* »)

8 Ryngaert (Jean-Pierre), « Le Fragment en question », dans Danan (Joseph), Ryngaert (Jean-Pierre), dir., *Études théâtrales*, n° 24-25, *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, Louvain-la-Neuve, 2002, p. 15.

par exemple, à *Rwanda 94*, texte cosigné par Piemme partant également d'un événement tragique où les différentes séquences sont ordonnées et liées les unes aux autres⁹. C'est pourquoi à la notion de construction fragmentaire – laquelle supposerait un tout (le fragment étant, selon la définition du CNRTL, un « (Petit) morceau d'une chose qui a été brisée » ou un « (Petit) élément d'un ensemble¹⁰ ») – nous préférons, pour qualifier la structure singulière de *Bruxelles, printemps noir*, celle de construction de la multiplicité. L'écriture de Piemme ne fractionne pas une fable, elle *ajoute*¹¹, elle *multiplie*, pour emprunter le terme d'un titre de Piemme¹². Une remarque de l'auteur au sujet des personnages d'Heiner Müller permet de préciser le principe dramaturgique de son texte : les séquences de *Bruxelles, printemps noir* sont moins les morceaux d'un puzzle, « la pièce du puzzle renv[oyant] encore à une totalité possible », que « des morceaux de mille puzzles qui n'en feront jamais un¹³ ».

Cette multiplicité des séquences était déjà présente dans *Métro 4*, qui compte également dix-huit scènes. Néanmoins, la réécriture de Piemme ouvre le texte à plus d'hétérogénéité. De fait, en sus des séquences largement retravaillées, plusieurs séquences se déroulant dans les minutes suivant les explosions ont été condensées dans la séquence « Blessures » ; la séquence « La voisine », où une dame observe ses voisins par la fenêtre, a par ailleurs été supprimée, et les séquences « L'Honneur du Royaume », « Le miroir », « L'Auteur », « Les enfants », « J'aime la mort » et « Discordes » ont quant à elles été ajoutées¹⁴. Ce travail de réécriture maintient tout d'abord la disparité spatiale initiale. Au fil des diverses parties, le texte traverse une multitude de

9 Notamment grâce aux didascalies qui décrivent les transitions entre les séquences et aux instances d'énonciation qui interviennent dans différentes séquences. Voir Collard (Marie-France), Delcuvelierie (Jacques), *et. al.*, *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.

10 <https://www.cnrtl.fr/definition/fragment>.

11 Piemme nous a d'ailleurs précisé que le nombre de séquences de *Bruxelles, printemps noir* est aléatoire : il aurait pu en écrire plus, ou moins.

12 Piemme (Jean-Marie), « Le théâtre ne dévoile pas, il multiplie » (2010), dans Piemme (Jean-Marie), *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, Bruxelles, Communauté française de Belgique, coll. Espace Nord, 2012, p. 303-304.

13 Piemme (Jean-Marie), « Müller donc, récrivain » (1983), dans *ibidem*, p. 61.

14 « Le miroir » et « Discordes » figurent déjà dans la version travaillée par Sireuil avec ses élèves, écrites par Piemme à la demande du metteur en scène peu après les attentats. Elles ont ensuite été retravaillées, la séquence finale ayant par ailleurs été adaptée à la distribution de la création scénique.

lieux: lieux indéterminés, intimes (appartements), publics mais permettant une certaine intimité (la sandwicherie, le bureau de presse, la salle d'interrogatoire), publics (le métro, l'hôpital, la salle de conférences), mais aussi métaphysiques lorsque la Mort fait l'appel des victimes (« L'appel ») et lorsque les Parques interviennent (« Les Parques »). Dans cette dernière séquence, ce lieu métaphysique fictionnel fusionne de surcroît avec le lieu scénique lui-même, les trois sœurs fatales désignant les spectateurs tandis qu'elles s'entre-tiennent à leur sujet. D'autres séquences ont également la scène pour lieu: dans « Ouverture », une instance rappelle aux spectateurs les faits du 22 mars; dans « L'Auteur », l'auteur vient « interromp[re] le spectacle » (*BPN*, p. 78) pour livrer au public ses intentions d'écriture; dans « L'œil », une voix décrit un dispositif de caméra de surveillance qui, nous apprend une didascalie (*BPN*, p. 109), finit par filmer le public lui-même; dans « Discordes », enfin, les comédiens débattent sur le plateau, touchés eux aussi par l'onde de choc des attentats.

Mais la réécriture de *Piemme* crée en outre une plus forte hétérogénéité temporelle. Tandis que les fables des séquences de *Métro 4* se situent principalement juste avant, pendant et juste après l'explosion de la bombe dans le métro (la fin de « La Chaleur », future séquence « Amour(s) », faisant exception), *Bruxelles, printemps noir* couvre une plus longue période. En effet, s'il conserve les instants avant l'attentat (« Les Parques »; premières parties d'« Amour(s) »), le moment des explosions (« Litanie des vies interrompues »), les minutes juste après l'attentat (« Blessures ») et les vingt-deux années qui séparent Mathieu Victor de l'attentat (fin d'« Amour(s) »), désormais le texte traverse majoritairement un « après-attentat » vague qui court de deux jours à plusieurs semaines ou années après l'événement. Les séquences métathéâtrales, qui ont pour lieu le plateau, se spécifient quant à elles par une fusion du temps fictionnel et du temps de la représentation, à l'exception des « Parques » dont la particularité réside dans une dichotomie entre lieu – celui des spectateurs à qui elles s'adressent – et temporalité – passé fictionnel des spectateurs et de l'attentat, puisqu'elles placent l'Homme qu'elles séduisent dans le métro qui n'a pas encore explosé (*BPN*, p. 77).

Cette diversité temporelle traduit un nouvel enjeu d'écriture. Les séquences de *Métro 4* se focalisaient sur le surgissement brutal et imprévu de l'événement dans le quotidien des individus, comme *Piemme* le précise lui-même dans sa note d'intention :

C'est ça qui est montré: que l'imprévisible se rappelle à nous sous mille visages, qu'il traverse nos vies, même contre notre gré bien sûr, qu'il danse

en riant devant ceux qui proclament que cela ne les concerne pas. (*Métro*, p. 2)

De cette manière, *Métro 4* se rapproche du texte *11 septembre 2001*, écrit par Michel Vinaver après les attentats de New York, qui se concentre également sur l'irruption de l'attentat dans la vie ordinaire et le choc instantané qu'il provoque. En revanche, *Bruxelles, printemps noir* envisage les *répercussions* de l'événement sur les individus et leurs comportements dans l'immédiat des explosions mais aussi – et surtout – dans les jours, semaines et années qui suivent.

Si la réécriture de Piemme ouvre le texte à une hétérogénéité temporelle plus grande, elle produit surtout une plus forte disparité des points de vue. De fait, les personnages (sachant que chez Piemme personnages et acteurs ne coïncident pas, le personnage étant construit par le discours sans devoir être nécessairement incarné) sont considérablement plus nombreux. Peuvent être recensés nonante-quatre personnages identifiables car nommés, ne serait-ce que par leur fonction, leurs habits ou un numéro. S'ajoutent à cela trente-quatre voix non identifiables intervenant dans « Ouverture », « Litanie des vies interrompues » et « L'œil ». De surcroît, tandis que les séquences de *Métro 4* traduisaient déjà des vécus et perceptions de l'attentat différents, les nouvelles séquences de *Bruxelles, printemps noir*, pour la plupart issues des discussions avec Sireuil et avec les acteurs lors de la création du spectacle, introduisent des points de vue inédits et profondément divergents : « L'Honneur du Royaume » inclut la perspective des autorités politiques alors en place, « Le Miroir », celle des proches d'un jeune radicalisé, « L'Auteur », celle de Piemme lui-même, « Les enfants », celle de la communauté musulmane, et « J'aime la mort », celle d'un djihadiste.

Par le biais de toutes ces figures, *Bruxelles, printemps noir* présente ainsi un groupe éclaté, diffus, tenant plus de la choralité que du chœur¹⁵. Le thème commun de l'attentat engendre effectivement un réseau de « fils » qui fait de ces instances un seul ensemble choral, celui de victimes directes et indirectes plus ou moins touchées par l'attentat. Néanmoins, à la différence du chœur antique, ce groupe est composé de figures individualisées, séparées spatialement et temporellement, et qui ne parlent plus à l'unisson, allant même jusqu'à exprimer des idéologies diverses, voire opposées. Par là, Piemme multiplie et déplace les perspectives et les réponses possibles face à l'événement ;

15 La choralité, selon la définition qu'en donne Christophe Triau, renvoie à une pratique diffuse, diffractée du chœur antique. Voir Triau (Christophe), « Choralités diffractées : la communauté en creux », dans *Alternatives théâtrales. Choralités*, n° 76-77, 2003, p. 5-11.

ce faisant, il met en évidence le « caractère partiel de toute explication¹⁶ » et fait de son texte, comme à son habitude, « un lieu d'affrontement de forces contraires et non dialectisables¹⁷ » dans lequel est impliqué le spectateur. Ce dernier, de fait, peut partager différentes réactions fictionnelles parfois opposées ; il est en outre d'autant plus impliqué qu'il est invité à prendre part à ce qui se dit au travers des nombreux passages narratifs qui peuvent supposer une adresse au public, voire qui s'adressent explicitement à lui (« Les Parques » ou « L'Auteur », par exemple). Ce mode d'énonciation narratif concourt par ailleurs à l'hétérogénéité énonciative de *Bruxelles, printemps noir* : bien souvent, les dialogues « classiques », autrement dit les échanges de répliques entre personnages qui se répondent, s'inscrivent au sein d'une narration à laquelle ils viennent s'entremêler, comme s'ils étaient rejoués. Le texte de Piemme participe ainsi d'une tendance théâtrale épique : les figures transmettent le récit d'un événement ou un dialogue tous deux passés, prenant fréquemment de la distance avec l'action relatée. À cette structure d'enchâssement s'ajoutent des polylogues de voix, c'est-à-dire des successions de répliques dont les instances ne communiquent pas entre elles (« Litanie des vies interrompues », « Blessures ») et des monologues entièrement narratifs.

Cette hétérogénéité multiple qui caractérise *Bruxelles, printemps noir* non seulement fait écho à la disparité des vécus réels de l'(après) attentat, mais traduit également l'impossibilité de l'auteur de traiter le sujet désormais tangible et traumatique de l'attentat en une histoire continue et délimitée, d'autant plus, a-t-il reconnu lors des répétitions, qu'il ne peut avoir une vue globale et uniforme sur un événement qui le touche personnellement en tant qu'habitant de Bruxelles. Par conséquent, l'écriture de Piemme donne lieu à une multiplicité qui ne réduit pas les singularités des diverses expériences à un point de vue unique qui produirait un sens unique : l'auteur, d'une part, met en place une manière stratégique d'appréhender quelque chose qui n'entre pas dans un discours univoque et établi et laisse, d'autre part, le sens ouvert pour le spectateur. À l'instar de Müller, il

[...] laisse aux multiples récits toutes leurs chances : aucun de ceux-ci ne vient totaliser les autres ni les positionner dans une hiérarchie à partir de quoi du sens comme valeur significative trouve à se reconstituer¹⁸.

16 Piret (Pierre), « Postface », dans Piemme (Jean-Marie), *Bruxelles, printemps noir*, *op. cit.*, p. 283.

17 Piret (Pierre), « Préface », dans Piemme (Jean-Marie), *L'Écriture comme théâtre*, *op. cit.*, p. 6.

18 Piemme (Jean-Marie), « Müller donc, récrivain », *op. cit.*, p. 64.

Comme le précise Piemme, le sens n'est pas pour autant exclu, il est multiplié: « Cela signifie partout, mais jamais n'advient la possibilité du sens récapitulatif bouclé sur sa force transcendante [...] »¹⁹. » Ainsi, la dernière séquence qui rassemble tous les comédiens n'apporte pas un sens rétroactif qui éclairerait les séquences précédentes; elle n'est qu'un « morceau de puzzle » supplémentaire qui, pour citer Pierre Piret²⁰, se clôt par un « débranchement » abrupt plus que par une conclusion.

Cependant, l'hétérogénéité n'induit pas l'informité: le texte est formellement structuré par une succession de séquences toujours titrées. De la sorte, Piemme offre à ce qui est informe, le traumatisme, une forme claire et cohérente pouvant facilement être lue et assimilée – cela apparaît d'autant plus lorsque nous comparons les séquences successives de *Bruxelles, printemps noir* aux voix et histoires entremêlées de *11 septembre 2001*. Piemme donne un espace ordonné à ce qui paraît comme diffus et sans prise possible.

Du rapport entre la fiction et la réalité traumatique: références à l'événement et théâtralisation affichée

Dès lors qu'il aborde un événement brutal qui n'est plus fictionnel mais directement issu de la réalité, le théâtre renvoie deux questions au dramaturge. La première d'entre elles concerne la représentation de cet événement: comment traiter la violence qui lui est inhérente? sera-t-elle représentée, et, le cas échéant, selon quel mode de représentation? Face à cette question, Piemme choisit de ne pas figurer la violence de l'attentat en tant que telle: il se focalise plus sur les répercussions de l'attentat sur les individus que sur l'attentat lui-même. Il se refuse ainsi à une représentation dionysiaque, spectaculaire et foisonnante de l'événement où la violence serait rendue dans l'exaltation des corps, ou encore à une représentation sanglante hyperréaliste où la violence serait rendue dans l'acte, et qui toutes deux interrogeraient l'attentat davantage du côté de la sidération et la fascination. La violence n'est pas pour autant exclue de *Bruxelles, printemps noir*, mais elle est exposée en second plan, transparaissant derrière la situation dans laquelle est pris le sujet déboussolé face à un événement qui ne fait pas sens pour lui.

La seconde question à laquelle s'est confronté Piemme, et qui n'avait pas lieu d'être posée à l'époque de la rédaction de *Métro 4*, est celle de la perspective à adopter pour traiter un fait réel dont il n'est pas possible de faire abstraction. Si l'auteur décide d'aborder l'attentat par le biais de la fiction, nous

¹⁹ *Ibidem*, p. 66.

²⁰ Piret (Pierre), « Postface », *op. cit.*, p. 285.

l'avons évoqué, une tension constante s'établit cependant entre la fiction et des références récurrentes à la réalité de l'attentat. Par exemple, là où *Métro 4* s'ouvre sur la narration de faits fictionnels, la séquence « Ouverture » qui amorce *Bruxelles, printemps noir* débute par un bref rappel des événements du 22 mars 2016 réalisé par une instance d'énonciation indéterminée; néanmoins, de cette référence aux éléments factuels, l'instance narratrice glisse rapidement vers la fiction, racontant la réaction de deux personnages fictifs, Mireille et Rachid, le matin des explosions (*BPN*, p. 9-10). D'autres épisodes, écrits après les attentats, témoignent de cette tension. Les autorités politiques de « L'Honneur du Royaume » peuvent être facilement identifiées à des politiciens belges réels, mais sont présentées, au travers de leurs discours, comme des guignols enfantins caricaturaux (« Les étrangers, caca. », *BPN*, p. 23). Dans « L'Auteur », Piemme intervient pour livrer ses intentions d'écriture, mais rappelle que c'est un acteur qui assume(ra) ses propos sur scène et que l'on se trouve par conséquent dans un système fictionnel²¹ – remarquons en outre que dans *Bruxelles, printemps noir* la note d'intention de l'auteur s'inscrit au sein du dispositif fictionnel en tant que séquence là où dans *Métro 4* elle le précède. Dans « Discordes », enfin, la coïncidence des noms des comédiens de la création avec ceux des instances d'énonciation fait directement référence à la réalité du plateau, mais elle s'arrête là, le contenu des discours de chacun provenant tout droit de l'imagination de Piemme. Dans cette dernière séquence, la figure d'Agathe introduit par ailleurs une distance narrative entre le spectateur et les propos tenus par les autres instances puisqu'elle commente les actions et remarques de ses comparses au public; le dialogue est de cette manière relégué dans un passé énonciatif fictionnel et est comme rejoué au profit de la narration d'Agathe.

Cette tension entre fiction et référence aux faits réels, précise Emmanuel Bruno Jean-François²², est inévitable dès lors qu'un auteur s'empare d'un sujet historique réel. Néanmoins, chez Piemme, le factuel ne prend pas le dessus sur le fictionnel: l'(après) attentat, s'il est présent au travers des références qui lui sont faites, est malgré tout toujours présenté par le biais d'une fiction

21 À quoi le choix de Sireuil de confier le rôle de Piemme à l'actrice Janine Godinas répond judicieusement. La féminisation du terme « acteur » dans l'édition du texte (*BPN*, p. 79) provient d'ailleurs de ce choix de mise en scène.

22 Jean-François (Emmanuel Bruno), *Poétiques de la violence et récits francophones contemporains*, Leiden, Brill-Rodopi, 2017, coll. Chiasma, n° 29, p. 172.

théâtrale constamment rappelée comme telle²³. L'auteur pratique ainsi un « théâtre qui se sait théâtre » et qui n'a que faire du « mythe du document brut » et de « la croyance d'un choc immédiat entre le document et le public²⁴ ». Sans cesse, il recherche l'équilibre, la « bonne distance d'écriture » qui soit « ni effondrement de l'écriture dans la parlerie du réel, ni sophistication pseudo-esthétique de la matière brute » mais bien un « effort constant pour que la dynamique du montage mette en jeu une possibilité d'appropriation par le spectateur d'une matière par une forme²⁵ ». Avec *Bruxelles, printemps noir*, il est donc question de passer consciemment de la vie à la scène, de la réalité à la fiction, de l'immédiat au médiat. En cela, le texte effectue un pas de côté par rapport à l'événement traumatique : la scène donne « à la réalité un visage d'invention pour que, ensemble, nous puissions voir autrement ce que nous avons vu » (*BPN*, p. 79).

S'opère de ce fait une théâtralisation affichée qui, selon la volonté de l'auteur affirmée lors des répétitions de *Bruxelles, printemps noir*, et déjà exprimée au sujet de *Rwanda 94*, éloigne le texte des champs plus réalistes du témoignage ou du documentaire, qui auraient été d'autres voies possibles pour aborder l'attentat, mais qui d'après Piemme « ne stimule[nt] en rien la pensée » et « rédui[sent] l'acte théâtral à la propagation d'un contenu qui marcherait tout seul²⁶ ».

Pour un théâtre poétique

Bruxelles, printemps noir n'impose donc pas une seule vision de l'(après) attentat : il présente une multitude de vécus et de réponses fictionnels auxquels le spectateur peut parfois s'identifier ou au contraire s'opposer, voire individuellement rajouter ses propres points de vue, ressenti et expérience. Par là, le spectateur se voit donc offrir la possibilité, d'une part, de se situer à l'intérieur d'une histoire commune qu'il reconnaît – comme les figures de la fiction de Piemme, nous Occidentaux avons tous été frappés d'une façon ou d'une autre par cet attentat –, et, d'autre part, de redevenir sujet

23 Remarquons que dans *Rwanda 94* les rapports entre la matière réelle et la fiction sont plus ambigus, notamment concernant l'insertion du témoignage de Yolande Mukagasana.

24 Piemme (Jean-Marie), « Fiction toujours » (2011), dans *Le Souffleur inquiet*, *op. cit.*, p. 320.

25 *Ibidem*, p. 322.

26 Piemme (Jean-Marie), « Construction de "Rwanda 94" », dans Danan (Joseph), Ryngaert (Jean-Pierre), dir., *Études théâtrales*, n° 24-25, *op. cit.*, p. 68.

de son histoire. De la sorte, Piemme construit un récit théâtral qui permet de contrer le défaut de narrativité de la réalité traumatique et d'assurer ainsi une certaine « réparation symbolique²⁷ » pour le spectateur. Toutefois, il amène également ce dernier à prendre distance par rapport au récit qu'il met en place en soulignant le mécanisme fictionnel au travers d'une théâtralisation affichée. Partant, il contre cette fois le trop-plein de narrativité des discours médiatiques qui entraîne le sujet dans un ressassement perpétuel de l'événement – pensons au récit des faits et aux images passés en boucle à la télévision, ou aux témoins interviewés en masse. *Bruxelles, printemps noir* s'inscrit par conséquent dans un juste milieu entre identification et distance critique. Piemme ne veut ni panser les plaies du spectateur, ni lui offrir un sens explicatif; son texte se fait, à l'image de son théâtre, « le lieu d'un risque symbolique important²⁸ » où le spectateur est renvoyé à sa propre subjectivité, ses propres questionnements.

En outre, l'art théâtral touchant à la collectivité – tout le monde respire et vit ensemble et simultanément dans un même endroit, autour d'une même représentation – et *Bruxelles, printemps noir* invitant à une certaine reconnaissance d'une histoire partagée, Piemme lutte contre l'éclatement du collectif que l'attentat vise à provoquer. Cependant, cette collectivité appelée par le texte est marquée par l'hétérogène et la discordance, puisque le texte met en jeu une multiplicité de réponses et de vécus aussi bien fictionnels que spectatoriels. Composée donc de sujets singuliers traversés par des affects et des histoires propres, elle s'oppose à une communauté utopique présumée par certains discours politiques contemporains et qui serait, selon les termes de Piret, « unifiée » et « mue par un idéal partagé²⁹ ». L'aspect choral du texte que nous avons décrit précédemment n'est pas sans lien avec cette tension entre collectivité et singularité, la choralité se manifestant intrinsèquement « comme une tension », pour citer Triau :

[...] elle [la choralité] semble s'inscrire sur fond d'une certaine conscience de son impossibilité même, ou plus exactement de sa difficulté et de sa labilité, tout autant que de la nature fondamentale de ses enjeux. Être ensemble, dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe, et la dialectique permanente entre les deux, ouvrir la représentation vers le spectateur et en être le relais : autant

27 Pour reprendre les termes du sous-titre de *Rwanda 94*.

28 Piemme (Jean-Marie), « Du Théâtre comme art minoritaire » (1983), dans *Le Souffleur inquiet*, *op. cit.*, p. 43.

29 Piret (Pierre), « Postface », *op. cit.*, p. 285.

de points de tension reconvoqués par le recours à une « choralité » qui ne cesse de mêler leur désir à la conscience de leur fragilité³⁰. [sic]

De la sorte, la choralité présuppose moins une communauté que l'« interrogation perpétuelle » de celle-ci, « le travail perpétuel de sa limite³¹ ».

Notre réflexion met ainsi en exergue la position spécifique et alternative de *Bruxelles, printemps noir* dont les enjeux consistent à contrer le manque de narrativité du traumatisme et l'éclatement du collectif – premier enjeu – tout en n'entrant pas dans le mécanisme des discours médiatiques et politiques – deuxième enjeu. De la sorte, *Bruxelles, printemps noir* est un texte « politique » mais qui est, pour reprendre les termes de l'auteur au sujet de l'art, « politique de ne pas être politique comme la politique³² ». De fait, Piemme s'oppose au surplomb prescriptif du discours politique ou médiatique³³ et favorise une écriture tout en tensions : il refuse de « mimer ce qui n'est pas / plus, [de] feindre le plein (comme le fait aujourd'hui la parole politique et / ou médiatique) », et entend bien plus « donner figure d'écrit à l'inadéquation de l'homme à lui-même et à son histoire³⁴ ».

Aussi le texte de Piemme se fait-il politique non pas via un prétendu message idéologique unique qui serait à transmettre, non pas non plus exclusivement en raison d'un sujet à tendance politique au sens où il provient de l'actualité et concerne la cité, mais en vertu de son caractère *poétique*. Nous reprenons ce dernier terme dans l'acception que lui donne Pascal Vacher dans son ouvrage *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines*³⁵, lui-même empruntant le néologisme à Enzo Cormann : la poétique désigne, comme sa construction lexicale le laisse supposer, un lien organique entre poétique théâtrale et politique. Effectivement, *Bruxelles, printemps noir* est caractérisé par une interrelation entre le projet à propension politique de son auteur – interroger l'impact de la violence de l'attentat par les moyens alternatifs du théâtre – et la poétique du texte dramatique,

30 Triaux (Christophe), « Choralités diffractées : la communauté en creux », *op. cit.*, p. 5.

31 *Ibidem*, p. 11.

32 Piemme (Jean-Marie), *Accents toniques : journal de théâtre (1973-2017)*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2017, p. 410.

33 Voir Piemme (Jean-Marie), *Voyages dans ma cuisine : conversations avec Antoine Laubin*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2008, p. 6.

34 Piemme (Jean-Marie), « Müller donc, récrivain », *op. cit.*, p. 65.

35 Vacher (Pascal), *Violence de l'histoire et poétiques théâtrales contemporaines. Domaines anglais, français et francophone occidental*, Lavérune, L'Entretemps, 2016, p. 34.

interrelation qui s'actualise subjectivement en chaque spectateur dans un mouvement dialectique entre émotion – je reconnais par le biais de cette fiction une histoire commune dans laquelle je suis pris au même titre que les autres, mais toujours à ma façon – et distance – je sais que je suis spectateur d'une fiction, je prends un certain écart par rapport à l'événement autant que par rapport à la fiction, je maintiens donc une distance critique.

De la sorte, Piemme n'opère aucune instrumentalisation du théâtre, ne lui donnant pas un objectif qui lui serait exogène et qui l'appellerait au-delà de la scène, autrement dit, ne faisant pas du médium théâtral un médiateur d'une idée vers la cité. Il exploite plutôt une *fonction* possible du théâtre, le terme de « fonction », comme le précise Vacher³⁶, supposant davantage l'endogénéité que celui d'« objectif » ; cette fonction se veut poétique et réside donc au sein de la dynamique théâtrale même. Il nous semble dès lors que Piemme pratique un théâtre politique autre que celui envisagé par Olivier Neveux. Le théâtre, chez lui, n'est pas « placé sous la condition de la politique³⁷ », mais se fait politique à l'intérieur même de ses enjeux formels.

Bien que la pensée et les écrits de Brecht, comme l'a maintes fois reconnu Piemme lui-même, soient centraux dans son expérience de « dramaturge-écrivain³⁸ », le geste de l'auteur belge s'écarte également du projet politique du théâtre brechtien. De fait, Brecht avait une conception émancipatrice de l'art théâtral : le théâtre devait permettre de montrer le monde à l'homme de telle façon que l'homme puisse le maîtriser. Cette conception émancipatrice reposait sur une vision de la société en tant que structure cohérente et analysable et de l'homme en tant que sujet cohérent et produit d'une collectivité sociale. À la différence de celui de Brecht, le théâtre de Piemme s'adresse moins à une communauté supposée identifiable et circonscrite qu'à des individus et leurs affects personnels et contradictoires : l'important, pour l'auteur, est « d'ébranler chacun à l'échelle de lui-même³⁹ ». Piemme affirme en outre ne pas croire en un théâtre émancipateur qui viserait le « salut de l'Humanité » à la façon d'Edward Bond. Si cette vision émancipatrice lui semble être un « objectif admirable », elle implique une « survalorisation des possibilités des gens de théâtre dont les

36 *Ibidem*, p. 14.

37 Neveux (Olivier), *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, 2013, p. 80.

38 Piemme (Jean-Marie), « Présentation », dans *Le Souffleur inquiet*, *op. cit.*, p. 6.

39 Propos de Piemme lors de la journée d'étude à l'origine de ce volume, organisée à Louvain-la-Neuve le 29 novembre 2018.

gens de théâtre [...] se gargarisent volontiers⁴⁰ ». Son théâtre, et à ce titre *Bruxelles, printemps noir* se fait exemplaire, interroge le présent sans autre but que de l'interroger – c'est-à-dire, sans volonté d'offrir, de dévoiler une réponse –, en le libérant, pour reprendre son expression⁴¹, d'une manière singulière qui ne soit pas celle de la politique ou des médias. Il « déplace les images du monde, les fait vaciller dans leurs certitudes, les empêche de coller, de poisser⁴² », et devient ainsi, pour évoquer le titre d'un des écrits théoriques de Piemme⁴³, le lieu privilégié du contre-pied.

40 Piemme (Jean-Marie), « Spectres » (2006), dans *Le Souffleur inquiet, op. cit.*, p. 271.

41 Piemme (Jean-Marie), « Le théâtre ne dévoile pas, il multiplie », dans *ibidem*, p. 304.

42 Piemme (Jean-Marie), « Du Théâtre comme art minoritaire », *op. cit.*, p. 43.

43 Piemme (Jean-Marie), « Éloge du contre-pied » (1991), dans *Le Souffleur inquiet, op. cit.*, p. 190.

Paul POURVEUR

Mille répliques, mille possibles

On peut désormais représenter la vie artistique de Jean-Marie Piemme – en ce qui concerne ces deux ou trois dernières décennies – en deux périodes créatives bien distinctes : il y a sa période « pré-barbe » – et puis sa période « barbe ».

Bien que la barbe soit symbole de sagesse et d'expérience – je ne vais pas lui faire cet affront –, tout le monde sait que la sagesse est un prix de consolation et que l'expérience est souvent mauvaise conseillère.

Apparemment, c'est au XIX^e siècle que la barbe devient l'attribut favori des contestataires de l'ordre établi. C'est dans cette approche qu'il faut interpréter la période « barbe » de Jean-Marie Piemme.

Ou peut-être qu'il est simplement devenu trop paresseux pour se raser tous les matins.

Mille répliques

Au départ, dans sa période « pré-barbe » donc, il y avait des bouts d'écritures : courts dialogues, commentaires, monologues – du matériel qui était soigneusement rangé dans une valise virtuelle. C'est une pratique que l'on retrouve chez beaucoup d'auteurs : ils font la collecte de matériel venant de toutes sortes de sources – et puis ils espèrent qu'un jour, une de ces idées ou un de ces fragments de texte pourrait évoluer et devenir une pièce. Ce matériel peut aussi servir pour débloquer une situation lors de l'écriture d'une pièce.

Jean-Marie Piemme a néanmoins reconsidéré l'emploi de ce matériel. C'est au début des années 2000 que Jean Marie Piemme envisage ce matériel comme une possible forme dramaturgique. Le thème général pouvant être quelque chose comme le bruit du monde – des fragments de vie et de morts d'êtres humains.

À cette époque-là, il y a environ 200 répliques. Pendant la décennie qui suivit, Jean-Marie Piemme compléta ce travail, voulant ambitieusement atteindre 1 000 répliques avec ce refus volontaire de constituer un tout, d'en faire un système dramaturgique fermé ayant un seul sens. Ni début, ni milieu, ni fin, aucun enchaînement entre les fragments de textes qui soit délibéré. Une composition aléatoire. Finalement, c'est en 2014 que les 1 000 répliques seront terminées – 2014, ce qui est alors sa période « barbe », une période de dissidence bien affirmée, donc.

Pour Jean-Marie Piemme, le texte *Mille répliques* plonge dans l'infini de la singularité. Cela peut être l'infini du spécifique, du particulier – mais cela peut aussi être la singularité comme ce point précis où une formation fortuite de fragments de texte se produit et induit un emballement imprévisible de sens, de significations.

Mille répliques est un objet indéfini, indéterminé qui a le potentiel d'acquiescer mille possibles dimensions – par la grâce du lecteur. Ce texte n'appartient pas à l'auteur, mais au lecteur – ou dans ce cas spécifique : à l'internaute. *Mille répliques* se joue actuellement dans le théâtre virtuel. Un site interactif¹ invite les visiteurs à choisir des fragments de textes, à les juxtaposer, à les monter et à composer ainsi un texte unique et personnel. Ce qui fait de *Mille répliques* un « cybertexte ». À chaque fois qu'un utilisateur revisite le site et recompose un texte, il crée toujours un trajet différent et par conséquent une histoire différente.

Mais le texte de Jean-Marie pose aussi différentes questions : « Je ne sais pas vers quel théâtre ça pousse. D'où ça part ? Où ça va². »

Cet objet particulier questionne les formes dramaturgiques, mais également le statut du texte dans un spectacle théâtral (réel). Ce n'est pas par hasard si *Mille répliques* se retrouve dans le monde virtuel, puisque ce texte est aussi une banque de données. Une banque de données ne raconte pas d'histoires ; elle n'a aucun développement, thématique, formel ou autre. Elle présente des collections d'éléments individuels, où chaque élément a la même signification que tout autre – on peut considérer la banque de données comme la forme symbolique de la culture informatique, de l'internet – et représente en fait le monde comme une liste d'éléments.

1 <https://www.1000repliques.net/>.

2 Piemme (Jean-Marie), *Mille répliques ou le bruit des vies*, texte non publié déposé à la SACD, 2017, p. 4.

Une dramaturgie nomadique

Actuellement, il y a deux moyens de représenter le monde : par une narration, histoire ou récit, qui est toujours linéaire et puis par la banque de données, qui est non linéaire.

Pour Lev Manovich³, théoricien des nouveaux médias, la banque de données représente le monde sous forme de listes sans aucun ordre, sans structure. Un récit par contre crée une trajectoire de cause à effet d'éléments. Par conséquent, la banque de données et une histoire sont des ennemis naturels, qui sont en concurrence pour le même territoire de la culture humaine, chacun revendiquant un droit exclusif de donner un sens au monde.

L'enjeu (depuis quelque temps) semble être de redéfinir ce qui constitue les règles et conventions pour « raconter », pour produire un contenu. L'écriture théâtrale, sa forme, ses structures narratives sont en constante évolution et sont tributaires d'une certaine perception du monde, un monde qui actuellement est apparemment fragmenté, diversifié, complexe, mi-réel, mi-virtuel et post-factuel.

Il est un fait que, pendant le xx^e siècle, les composantes d'une histoire traditionnelle, formant un système fermé, ont été remises en question. Alors qu'en littérature des auteurs comme Joyce ou Perec avaient déjà pris une grande avance et expérimentaient des nouvelles formes narratives plus adéquates pour décrire le monde et l'être humain, les auteurs de cinéma et de théâtre étaient un peu à la traîne.

Afin de rompre avec la linéarité, on a vu passer différentes tentatives avec Brecht et Godard. Ensuite le multilinéaire fut aussi une tentative valable, essayant d'offrir plusieurs points de vue sur un thème. Le postmodernisme aidant, il y eut le *sampling*, la fragmentation, qui au cours des décennies a fortement évolué et qui a préparé le terrain pour une nouvelle forme : le *database narrative* (narration banque de données). Cette nouvelle forme tente de concilier la banque de données et une forme narrative, une histoire – c'est-à-dire d'unir et d'opposer deux représentations différentes et contraires du monde.

Ce type de forme existait déjà avant l'avènement d'internet : au cinéma, Dziga Vertov, avec *L'Homme à la caméra* (1929) et Peter Greenaway avec *Zoo* (1985) peuvent être considérés comme des précurseurs. Mais avec l'arrivée d'internet dans les années 1990, la banque de données étant devenue

3 Manovich (Lev), *The language of new media*, Cambridge, MIT Press Ltd, 2001.

la forme symbolique de ce monde virtuel, le *database narrative* va pouvoir se développer plus concrètement.

Combiner le linéaire et le non-linéaire dans une seule forme nous confronte avec cette tension entre les deux représentations différentes du monde, mais également avec deux manières de décoder : le linéaire dont le décodage est connu et reconnaissable et dont le sens est quasiment unique ; le non-linéaire avec lequel il faut composer, créer des liens causal et / ou associatif, et qui permet autant de sens que vous voulez. Ce qui a aussi comme conséquence que le non-linéaire situe une histoire linéaire dans un cadre d'interprétation plus large, plus exhaustive – il s'agit d'une lecture multiperspectiviste.

Pour les auteurs de théâtre (certains du moins), la technologie numérique semble devenir une manière de penser, de concevoir une dramaturgie pour un texte théâtral. La dramaturgie nomadique renvoie à ce trajet sans but que l'on effectue sur internet, allant d'une banque de données à une autre, récoltant ici et là des informations que l'on assemble, les significations se construisant au fur et à mesure. Il s'agit en fait d'un compte rendu d'un parcours – sans vraie finalité.

Également issu du monde technologique, vint ensuite le théâtre algorithmique. Depuis 2009, Annie Dorsen, auteure et metteuse en scène, développe des projets explorant l'intersection des algorithmes et d'une œuvre théâtrale. Il ne s'agit pas de l'emploi de technologies numériques pour améliorer la scénographie ou pour créer des espaces de représentation alternatifs. Annie Dorsen intègre des algorithmes dans le processus de création et de conception : ils agissent en tant que co-auteurs, co-metteurs en scène, co-concepteurs et parfois mêmes interprètes.

Mais ce qui est aussi et surtout en constante évolution, c'est le statut de l'auteur au sein du processus de production et aussi, par conséquent, le statut du texte.

On peut considérer deux sortes d'auteurs actuellement : l'auteur(e) de bureau (des textes pour la scène) et puis l'auteur(e) de plateau (des textes à partir de la scène). Il y a désormais des auteur(e)s qui travaillent avec des acteurs et des actrices à l'élaboration d'un texte et qui doivent se lever tôt pour aller aux répétitions et puis ceux et celles qui travaillent à la maison, bien au chaud et qui peuvent rester en pyjama jusqu'à midi.

Dans son discours sur « l'état de l'union », pendant le festival de théâtre en Flandre en septembre 2018, Stijn Devillé, auteur et metteur en scène, donna une image assez sombre du monde théâtral en Flandre – et plus précisément pour ce qui concerne les auteurs. Il n'y a quasiment plus d'auteurs

indépendants, c'est-à-dire d'auteurs de bureau, les commandes de pièces se font rares, il n'y a plus de place pour ces auteurs dans les grandes salles, pas de visibilité et un manque cruel de critique littéraire théâtrale. Si un auteur veut porter ses pièces à la scène, il a intérêt à monter sa propre compagnie et devenir metteur en scène de ses pièces. Ce que Stijn Devillé fait et avec beaucoup de succès.

Les metteurs en scène renommés en Flandre plongent souvent dans le cinéma ou la littérature pour trouver du matériel – ce qui me semble dénué de sens ; d'autres se tournent vers le sacro-saint répertoire classique – ce qui est encore plus dénué de sens ; d'autres s'enferment dans un système de mise en scène ou de jeu qui est devenu un produit commercial. Il y a peu de diversité dans le monde théâtral néerlandophone pour l'instant.

J'exagère. Un peu.

Du côté francophone, les auteur(e)s de bureau sont également devenu(e)s une espèce en voie de disparition. Par contre, les auteur(e)s ayant une compagnie ou étant aussi metteurs en scène sont en forte augmentation. Ce que l'on voit beaucoup à présent, ce sont des jeunes ou des pas si jeunes collectifs pratiquant « l'écriture de plateau » – les textes naissant suite à des improvisations. C'est souvent une écriture à deux, trois, quatre mains.

Dans certains cas, non seulement l'écriture, le texte, mais la scénographie, la lumière, le jeu sont élaborés simultanément dès le début des répétitions (comme c'est le cas pour Joël Pommerat, dont les répétitions peuvent durer jusqu'à 6 mois).

Ce qui semble aussi sévir du côté francophone, c'est le théâtre documentaire. Un type de théâtre qui avait autrefois une fonction bien précise (il était un contrepois à la seule information disponible, c'est-à-dire venant des institutions). Mais aujourd'hui, avec toutes les sources d'information disponibles, la raison d'être de ce genre théâtral a quelque peu disparu. L'information transmise est dans la plupart des cas une information déjà connue. Le but primaire du théâtre documentaire n'est plus d'informer ou de conscientiser. S'agit-il dès lors d'une démonstration esthétique de ce qui a déjà été démontré ? Le théâtre documentaire est aussi un travail collectif. Même s'il y a un metteur en scène, dans la plupart des cas, les acteurs / actrices participent activement à la documentation, à l'étude sur le terrain et amènent leur savoir sur le plateau.

Le statut de l'auteur s'est donc fortement modifié, ou du moins s'est transformé suite à une évolution dans la production d'un spectacle théâtral.

Évidemment, le statut du texte dans un spectacle a aussi connu quelques modifications.

Le théâtre postdramatique a remis en cause la place du texte pendant les répétitions et dans une représentation. Le texte n'est effectivement plus le point de départ des répétitions et il n'est plus le seul vecteur de contenu, de signification. Et même si cela donnait des spectacles intéressants dans les années 1990 – depuis quelques années et sans vouloir généraliser –, j'ai l'impression que le texte s'est vu adjuger une mauvaise réputation. Ou du moins, il y a désormais une volonté de le camoufler, de l'obscurcir, de le désamorcer, de l'inhiber afin que le texte « ne fasse pas texte », pour citer Julie Deliquet⁴, metteuse en scène.

Pour Joseph Danan⁵, cette évolution nous plonge au cœur du paradoxe de la création théâtrale occidentale (du moins en partie) : le théâtre dramatique se fonde sur un texte et celui-ci doit se faire oublier, doit s'inscrire aux abonnés absents. C'est comme si les metteurs en scène ne savaient plus très bien quoi faire avec un texte, comme si le texte était devenu la cinquième roue de la charrette, à l'image de cet oncle chiant qu'on doit inviter à Noël et qu'on ne sait pas où mettre à table et à côté de qui – et tout le monde espère surtout qu'il ne va pas trop parler.

C'est surtout apparent dans les adaptations d'œuvres littéraires ou de films. Dans certains cas, le texte entier est réécrit afin qu'il ne devienne pas trop prépondérant ; dans d'autres cas, seul le titre de l'œuvre littéraire et quelques fragments du texte original sont repris ou, s'inspirant du texte original, le metteur en scène réécrit l'œuvre.

Dans les écritures de plateau, le texte est rarement abouti – mais je crois que ce n'est pas le but. Il s'agit de temps en temps d'une esquisse d'un texte, d'une partition. Le processus artistique semble être plus important que le produit final.

Il est un fait que la scénographie prend également de plus en plus d'importance – allant jusqu'à créer d'abord le dispositif dans lequel un texte peut s'inscrire. Ce qui peut s'avérer intéressant pour l'écriture. Si le théâtre donne accès à l'abstraction et la métaphore, les dispositifs créés par des scénographes génèrent en fait d'autres procédés de sens et donc d'autres possibilités de lecture.

Et puis, il y a la performance, également très répandue. Dans certains cas, le texte est absent, mais dans d'autres cas le texte devient une

4 Deliquet (Julie), « Le théâtre in vivo », dans *Le Monde*, 21 septembre 2016.

5 Danan (Joseph), *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018.

représentation, un texte-écran, une œuvre plastique. Ce qui peut conduire à une expérience intéressante de lecture de la part du spectateur.

Même si cela reste une hypothèse, j'ai l'impression qu'il y a comme une tension qui s'installe entre le théâtre et le texte. Cela n'est pas nécessairement négatif: un nouveau type d'auteur devient nécessaire. Je crois aussi que cela fait partie de cette recherche: comment représenter ce foutu monde actuel sur une scène – avec quels éléments? Quelle est leur place aussi? Et celle du texte en particulier?

Mille possibles

Mille répliques pose également cette question: comment aborder ces « Mille répliques », quelle place faut-il donner à ce texte dans un spectacle, et quel type de spectacle cela peut-il produire? Le texte peut bien sûr uniquement exister sur internet, mais il serait intéressant de le considérer comme une piste valable de recherche pour une création théâtrale, c'est-à-dire de monter cet objet indéfini, indéterminé, qui a le potentiel d'ouvrir à mille possibles.

Et même si l'auteur(e) de bureau est en voie de disparition, pour Jean-Marie Piemme, inutile de désespérer:

Pardon d'interrompre votre lecture. Ce ne sera pas long. Voilà. Souvent je me dis: si le monde autour de nous est falsifié, si le monde n'est plus qu'ersatz, mensonge, vulgarité, bassesses, pourquoi encore ouvrir la bouche? Pourquoi avoir des oreilles? Mais quand on rencontre une femme qui coïncide si fort avec elle-même, comme vous en ce moment, on se remobilise. On se redresse tout simplement.

– Mais je ne vous connais pas, je ne sais même pas qui vous êtes?

– Est-ce important? Parfois une inconnue peut sauver un inconnu. (et vice versa) (Réplique 304)

Il y a donc de l'espoir, pour autant qu'on puisse rencontrer l'inconnue afin de se remobiliser, de se redresser.

Nancy DELHALLE

Université de Liège

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

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

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

fâitage global comme horizon des pratiques, des conceptions et des modes de vie. Dans ce contexte où les points de repère antérieurs ont été rendus obsolètes, l'individu trouve difficilement des balises pour se construire et exister. L'effacement des grands systèmes d'explication de l'homme et du monde a débouché, à la fin du xx^e siècle, sur une ère d'individualisme sans précédent et le sujet social qu'est l'homme a été exhorté à valoriser son autonomie, à devoir « se tenir de l'intérieur », seul, sans le biais des contraintes extérieures qui le structuraient¹ et qui étaient souvent sources de conflits. S'il pouvait s'agir là d'une forme de libération, celle-ci masqua le fait que le conflit jouait un rôle éminemment symbolique en générant des luttes et des repères politiques. Selon Alain Ehrenberg, il conférait aussi une dimension symbolique à la relation intime de l'individu à lui-même². Désormais, le conflit, échouant à générer de la relation, « n'est plus le grand ressort de l'unité du social et de la personne³ » et la dépression investit durablement la société. Comme l'écrit Ehrenberg, « en même temps que le conflit se perd de vue, la vie se transforme en maladie identitaire chronique⁴ ».

S'offrant alors comme un repère, une balise salutaire, la voie de la mondialisation s'impose dans les mentalités comme la réponse idéale car globale. Si le monde est un village⁵, il est *a priori* possible d'y trouver une place tandis que les technologies et les réseaux sociaux donnent désormais à chacun l'opportunité d'être visible, d'exister pour d'autres. Quant au conflit, il semble dépassé dans la gestion collaborative, l'administration par les pairs, le leitmotiv de la participation de tous à tout et de l'autoentreprise. Pourtant, reposant largement sur le dogme de la consommation et la production artificielle de besoins, la mondialisation est désormais de plus en plus largement perçue comme une source de peurs et d'angoisses voire comme un phénomène massif d'acculturation quand l'espace s'uniformise et que les modes de vie s'homogénéisent. C'est que la mondialisation a aussi emporté un repère historiquement important, celui de l'ancrage local dans un espace culturel reconnaissable, identifiable, par des pratiques, des traditions et des normes. S'il commence aujourd'hui, bien que de façon encore minoritaire et dans des endroits « en résistance », à se décliner de façon

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

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

3 *Ibid.*, p. 272.

4 *Ibid.*, p. 241.

5 En écho aux théories de McLuhan.

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

L'enjeu de l'imaginaire

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

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

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

Cette « démediation » convoque une logique associative fondée sur le contact, le partage des sensations et des pulsions. Le rapport au public s'apparente à un partage d'affects qui ne peut générer de débat ni même de conflit : on adhère ou on quitte la salle. L'individu est premier et il est seul. Au final, ces spectacles captent les ressentis d'impuissance comme les énergies désirantes et les font converger vers l'artiste, soit vers un être quasi démiurgique censé apporter une sorte de rédemption. Ce théâtre fait œuvre de consolation mais façonne aussi un imaginaire où se redessine, centrale, la figure de l'être providentiel capable de sauver un monde à la dérive. Un imaginaire où toute compréhension des mécanismes sociaux s'avère inutile puisque la société est d'avance disqualifiée. Où les affects sont un fait de nature qui détermine tragiquement l'individu, où l'individu-victime ne peut assumer aucune responsabilité et où, de ce fait, tout agir collectif se trouve oblitéré⁶.

Prenant forme au cours des années 1980, dans ce que François Cusset désigne comme un « grand cauchemar⁷ » tant on y assiste, selon lui, à l'estompement du sens critique, l'œuvre de Jean-Marie Piemme s'inscrit délibérément au cœur des « paniques identitaires ». Mais les voies de sens esquissées ou creusées dans ce théâtre ne s'ajustent pas à une mondialisation prise comme fait indépassable. C'est même précisément contre toute forme de limite que se profile le mouvement de l'œuvre. Piemme n'écrivait-il pas, à la fin des années 1990, dans une forme d'interpellation du public dont il est friand : « [...] le discours du vide est aussi un discours de la déploration. Écoutez-le. Chaque fois qu'il est servi sur un plateau, il laisse filtrer la petite musique du regret, la petite chanson morose "on est mal tombé, n'est-ce pas ? L'Histoire nous passe sous le nez, c'est bien triste, ah oui, à qui le dites-vous⁸ !" »

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

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

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

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

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

Un imaginaire social

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

Dans *Commerce gourmand*¹⁰, par exemple, il focalise l'attention sur des personnages obsédés par la circulation et l'assouvissement du désir (le sexe et l'argent) ou, à l'instar de Benny, cherchant une réponse infra-sociale par un retrait du monde. Dans *Le Badge de Lénine*¹¹, Roger, le vendeur d'encyclopédies, incarne un individu dérisoire qui deviendrait tragique si très vite, il n'évoluait en une figure de bouffon. Avec ce personnage au croisement du social (l'historique fou du roi) et du théâtral (les personnages de Shakespeare ou de Ghelderode) s'active une dimension ludique, prélude chez Piemme à une forme de distanciation. Alors que Roger a traité devant son auditrice du sublime et de la grâce, il s'écrie « Elle m'a enfermé. Mais elle est cinglée cette fille¹² » lorsque son auditoire fait défaut. Par une constante friction des registres, par l'introduction du matériel dans le spirituel, Piemme détruit la cohérence même de l'être dérisoire. Il fait la preuve que la tragédie, et le personnage comme fatalité, supposent avant tout une assemblée et partant, la cité.

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

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

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

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

12 *Ibid.*, p. 54.

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

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

WILLY. – Tu ne m'aimeras jamais ?

CARMEN. – T'aimer, Willy ?

WILLY. – Oui, m'aimer.

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

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

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

[...]

FREDDY. – Ça ira, patron ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Travail théâtral politique

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

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

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

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

F LIC. – Crasseux, les papiers ! Crasseux !

M O M O. – Mais régle ! Je suis un travailleur sans travail qui aimerait avoir du travail, mais que la caisse d'allocations de chômage soupçonne de ne pas aimer le travail. Pas de quoi déclencher un plan d'urgence¹⁶.

La mécanique qui s'enclenche ne laisse pas place au suspens : le flic va cogner Momo, abattre son chien et tabasser la Femme Rousse accourue depuis le quai d'en face. Mais cette séquence, somme toute stéréotypée, s'avère bien plus complexe car le point de vue circule sans discontinuer. Un jeune stagiaire en journalisme assiste aussi à la scène depuis l'autre quai et filme le tout pour soumettre à son patron un sujet qu'il espère « juteux » et que l'Homme de presse va rendre plus vendeur encore par une manipulation de la vérité des faits au nom d'une philosophie basique : « Le droit du plus fort est un droit plus fort que le droit. Chaque policier le sait. Chaque suspect aussi, et qui ne le sait pas est une autruche, cul en l'air, tête dans le sable¹⁷. » Dans cette réplique, rien que de l'attendu. C'est que la critique des pouvoirs institués ne mérite plus d'autre narration que celle façonnée par les clichés. La violence qui émane de là est désormais sue et connue, elle traverse les médias

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

17 *Ibid.*, p. 41.

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

FLIC.— Ma déposition, la voici. Je me sentais vide. Incapable de trouver en moi un peu d'amour pour moi. Une fois de plus, j'ai senti que j'étais ce fils sale, ce fils vomi que ma mère n'aurait jamais voulu avoir. La femme rousse s'est placée dans mon champ de vision. Une immense fatigue me submergeait. La nuque me faisait mal. J'avais déjà tourné les talons quand le sourire de la rouquine s'est collé dans mon dos. Le triomphe lui montait dans le corps, je l'ai senti. Elle tremblait, la satisfaction la faisait trembler, et les cris c'était de la jouissance, je les ai entendus. Des cris qui emplissaient la station, qui rebondissaient dans les couloirs, dévalaient les escaliers. La bouche des gens riaient [*sic*] de moi¹⁸.

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

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

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

18 *Ibid.*, p. 47.

Molière? Quoi Molière? Qu'est-ce que c'est Molière? Hé, celui-là, ce qu'il est bête, il ne connaît même pas Molière! [...] Pas même besoin de souffrir d'une quelconque humiliation, être là suffit. Être là. Se tenir dans la gaucherie et le mutisme. Dans l'inculture des pas grand-chose. Dans leur silence. Dans leur vocabulaire basique¹⁹.

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

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

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

Quelque chose ne tourne pas rond chez moi.

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

Mais je survis en aveugle.

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

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

Jo. – Rentre avec moi, Paula.

PAULA. – Impossible, Jo.

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

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

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

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

[...]

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

ACHETEUR 2. – Est-ce qu'on peut l'essayer²⁰ ?

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

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

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

[...]

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

[...]

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

[...]

Peux-tu exister pour toi-même ? Non.

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

Tu n'es que culpabilité, refus de toi. Ton vide est froid et tu le réchauffes au malheur des autres²¹...

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

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

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

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

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

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

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

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

ENZO CORMANN

Portrait de l'artiste en facteur de ponts
Notes pensives en résonance de l'œuvre de Jean-Marie Piemme

*L'auteur fait un pas vers ses personnages,
mais les personnages
font un pas vers l'auteur: double devenir.
La fabulation n'est pas un mythe impersonnel,
mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle:
c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel
le personnage ne cesse de franchir la frontière
qui séparerait son affaire privée de la politique,
et produit lui-même des énoncés collectifs.*

Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, 1985

ça débute toujours comme un jeu de massacre
silhouettes figures hautes ou pâles
anthropométrie signalement dossiers complets
tous alignés sous les projecteurs le long du mur du fond
charcutier cafetier vendeuse politicien strip-teaseuse nervis chômeur
la foule atomisée du peuple-qui-manque
capharnaüm des solitudes bousculées par l'Histoire
Der Mob d'Anna Arendt
traduit par *foule* ou *populace*
héritière moderne de la *populace* hugolienne
qui se muera en *misérables*
éclats des *masses* de Marx
contorsions de la *foule solitaire* de Riesman
effractions de la *multitude* de Negri & Hardt
ça vient de partout de là et d'ailleurs

de la rue du troquet du bureau et d'ailleurs
 comme les crobards textuels de Kerouac
 posté avec crayon et carnet à l'angle de la 42^e
 comme Brando qui dit-on squattait les cabines téléphoniques
 pour étudier sans le son les attitudes de ses semblables

THÉÂTRE-TROTTOIR

plus anthropologique que sociologique
 est-ce ainsi que les *homo sapiens post industrialis* vivent ?
 est-ce ainsi qu'est la vie à l'instant de sa mise à mort ?
 théâtre de l'espèce au bout du rouleau
 peloton d'exécution capitale des
 identités pré-cuites
 douze balles dans la peau des assignés à résidence
 en route pour le grand devenir fictionnel
 reconversion des « types » en intercesseurs
 agents doubles de la fiction réalisante et
 du réel fictionnalisant

THÉÂTRE-À-LA-RENVERSE

quand il débarque sur le plateau le théâtre
 commence toujours par mettre à sac la bibliothèque
 monceau de livres jonchant le lieu de l'exécution
 charnier d'idées neuves et vieilles
 philosophie morte philosophez
 devenirs déterritorialisation univers mutants
 ça se passe chez vous en bas de chez vous
 non loin de chez vous c'est
 vous et ce n'est pas
 vous
 c'est *nous* ou plutôt c'est
 « *on* »
 passage au neutre comme on passe aux aveux
 je est multiple
 pas seulement un autre mais tous les autres
constellation de singularités dans le « on »
c'est précisément ça une multiplicité
 dit Gilles Deleuze
 resingularisation du politique

ce pourrait être ça l'opération théâtrale
 inventer le peuple-qui-manque et le penser comme
 constellation agissante de singularités
sommes tous des groupuscules dit Deleuze à Foucault
 le singulier pluriel à l'assaut de l'ordre des choses
il y a beaucoup d'hommes en moi
beaucoup plus que ceux que je montre ici
 dit l'Homme au bonnet dans *L'Instant*

THÉÂTRE DU RÉEL IDIOT

dépourvu de double fond
 qui tient le réel pour ce qu'il est
 et tient qu'étant tout ce qu'il est
 il n'est aussi QUE ce qu'il est
réel idiot dirait Clément Rosset qui rappelle qu'
 « *idiôtès* » « *idiot* » signifie simple particulier unique
puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est
de grande portée
personne dénuée d'intelligence
être dépourvu de raison
toute chose toute personne sont ainsi idiots dès qu'elles sont
incapables d'apparaître autrement que là où elles sont
et telles qu'elles sont
 lors d'un entretien portant sur le Réel et son double
 Rosset improvisera cette métaphore
le réel est une ville à laquelle mène une autoroute
le double est la dernière sortie avant la ville
 le réel de JMP c'est celui qui saute aux yeux
 et ce faisant nous les crève
 les boxeurs savent parfaitement que fermer les yeux en boxant
 augmente dangereusement le risque de KO
 et que la seule façon d'apprendre à ne pas fermer les yeux quand les
 coups pleuvent
 c'est d'accepter d'être touché
 moins ici le théâtre qui défie le réel que
 le réel qui boxe le théâtre
 un réel sans chichi
 se donnant à voir pour ce qu'il est
 et n'étant que ce qu'il donne à voir

exempt de la mauvaise foi sartrienne
 le charcutier n'a pas d'essence
 n'est pas plus vrai que nature
 pas idéalement plus charcutier que le plus charcutier des charcutiers
 le charcutier est mal dans sa peau de charcutier
 contrairement au garçon de café disséqué par l'auteur de *L'Être et le Néant*
 jouer au charcutier ne le protège de rien ni de personne
 le charcutier est plus vrai dans son rôle de charcutier que le
 bonhomme hors de sa charcuterie
 le charcutier se débat dans la peau du charcutier comme « on » guerrioie
 de l'intérieur du sac de peau de l'espèce
 l'homme est un charcutier pour l'homme
 l'homme saigne l'homme
 l'homme en tire du boudin
 ainsi font les charcutiers
 commerce humain n'est que vente de boudin

THÉÂTRE DU POINT DE FUITE

où toutes et tous ne pensent qu'à décamper
 toujours au point de mettre les bouts
 de planter là leur personnage comme une vieille fringue
 un froc démodé
 pour un ailleurs qui a renoncé à ses grands airs d'utopie
 grand large sans lendemains qui chantent
un jour tu deviendras une nuit étoilée
 dit Eva dans *Il manque des chaises*
et ce sera stupéfiant
renversant comme doit l'être toute vraie vie
 lignes de fuite imprévisibles projetant de nouveaux territoires
 théâtre de l'émancipation impersonnelle
 fuyards fugeurs lâcheurs en rupture de conformité
je suis devenu la femme que je n'étais pas
et toi tu n'arrives pas à coller avec le noir que tu es
 dit Tom dans *Il manque des chaises*
fil rouge de l'impermanence dans l'identité
 note JMP dans *L'Écriture comme théâtre*
 ajoutant
le théâtre est par définition le lieu
d'une identité jamais identique à elle-même

THÉÂTRE DE GENS plus que de personnages

de gens à l'affût

l'affût est une propriété du cerveau

comme un genre de promesse

un petit futur qui veut bondir

dit Buisson ardent dans *Les Nageurs*

le kaïros fait le larron

consciencés hantés par la désingularisation générale à marche forcée

le singulier n'intéresse personne

dit le Premier ministre dans *Bruxelles, printemps noir*

on n'a pas de temps pour le singulier

si chacun ici cherche à dire ce qu'il est singulièrement

la lisibilité du monde s'en trouvera brouillée

on ne peut pas se le permettre

THÉÂTRE DE LA DÉBANDADE

plus enclin à débusquer les devenirs révolutionnaires

qu'à trompeter l'insurrection qui vient

pas de lutte finale mais des devenirs infinis

fussent-ils infinitésimaux

nous sommes des êtres incertains finalement

dit Max dans *L'Illusion*

THÉÂTRE DU DÉSORDRE en tant qu'ordre supérieur des choses

ça part dans tous les sens quand

la rationalité managériale ne veut voir qu'une seule tête

les multiples visages que la vie m'offrait ne me suffisaient plus

il me fallait une complète métamorphose

devenir une autre

dans une autre existence

dit Élisabeth dans *Reines de pique*

agaçante humanité éprise de ses incendiaires

THÉÂTRE DE TCHATCHEURS INVÉTÉRÉS

tchatches polyphoniques criblées de dissonances intimes

des discours publics aux discordes intimes

disons plutôt *extimes* puisque nous sommes au théâtre et que

nous n'ignorons rien des errements du flux mental de ces polyvocos

donner à voir le visage contradictoire et tourmenté du réel

dit JMP

je suis un château hanté

dit Gloria que dit Max dans *L'Illusion*

réalisme évadé du copier-coller

Je suis un réaliste de la plus belle eau

mais je cherche une forme affûtée

dit Meyerhold cité par JMP

visages trop ordinairement réduits à quia

en quête de paysages éloquents

qui parlent la langue de la réalité augmentée d'une

conscience consciente d'elle-même

l'étincelle du réalisme affûté qui met le feu au plateau

qui prête à la parole des mots sans usure

et donne DE la parole à la parole

du jeu aux mouvements intérieurs

affûte oui les adresses et les verbes

invente des puissances et du tranchant

THÉÂTRE DE L'AMBIVALENCE qui nous hante

chaque homme possède une frontière dangereuse

dit un homme dans Café des patriotes

sur la frontière il y a un démon

et si on lui ferme pas la gueule on devient moins qu'un homme

il faut se répéter ça souvent

impermanence des identités + impersonnages polyphoniques

pour un

THÉÂTRE LABILE DE LA PRÉCARITÉ

un homme précaire parlant à d'autres hommes précaires dans des temps incertains

dit JMP du dramaturge intranquille dans la peau du souffleur inquiet

nous sommes toujours dans la baraque de boxe

dit Claire dans *Les B@lges*

mais la baraque de boxe n'est plus la baraque de boxe

Nous sommes dans la représentation [...]

Plus du tout dans le réel réel d'une baraque de boxe [...]

On incarne le « ce qu'on a été » mais qu'on n'est plus

THÉÂTRE DE CRISE que hante la catastrophe inéluctable
 mais qu'électrise à flux constant un *conatus* à toute épreuve
 autrement dit l'effort œuvrant à persévérer dans son être
 dont Spinoza fait le moteur de la puissance d'exister
mes textes parlent certainement de la fugacité des choses
des désirs des ambitions du désordre et des blessures
 dit JMP dans *L'Écriture comme théâtre*
pourtant ils soulignent moins l'inéluctable catastrophe personnelle
qu'ils ne pointent le flux continu du temps
où des personnages se débattent avec un fort besoin d'exister
 ce « fort besoin d'exister » nommons-le « *libido* » si le terme paraît plus
 engageant que le « *conatus* » spinoziste
 ou d'un mot nettement tombé en désuétude
 et que détestera l'irréligieux JMP
 à savoir l'« *âme* »
 ce machin invisible impalpable instable et incernable
 quoique possiblement dit-on *bien chevillée au corps*
 qui alimente et pulse
anime précisément
 notre invraisemblable désir d'en découdre avec le temps
 comme avec le réel qu'il charrie
je ne sais qui je suis
ni quelle âme est la mienne
 écrit Pessoa dans *Un singulier regard*
 qui n'en note pas moins dans le même texte
 à la façon d'un tchatteur de JMP
j'ai froid à l'âme
je ne sais comment m'emmitoufler
pour le froid de l'âme il n'y a ni cape ni manteau

THÉÂTRE DES ÂMES EN FROID AVEC LE MONDE
 TEL QU'IL VA

et avec elles-mêmes telles qu'elles ne vont pas
 théâtre des *âmes en peine* si l'on veut
 à condition de dépouiller l'expression de toute connotation cafardeuse
 théâtre des passions tristes plutôt que de la dépression
je veux fristouiller dans la marmite des passions sales
 dit Tom dans *Il manque des chaises*
 âmes en peine d'intégrité de plénitude et de

totalité
ô âme perdue et par le vent dispersée reviens!
 écrivait Thomas Wolfe
 âmes dispersées émietées
 âmes postmodernes
 moléculaires
 atomisées
 en quête non plus de vérité ou d'idéal
 non plus de sens ou de transcendance
 mais d'un récit
 d'une *story* tenable
 d'une *relation* qui se tienne
 et de tout ce qu'implique la polysémie vertigineuse du terme
 âmes non reliées en quête d'*inscription*

THÉÂTRE DE LA RELATION ET DE LA RELIAISON

le dramaturge relate sa vision et la relie à la vision d'autrui
chacun sur cette terre a une mission
 dit Pull rouge dans *L'Instant*
montrer aux autres ce que je vois est la mienne
 à quoi fait écho JMP lui-même
Faire voir autre chose parce qu'on fait voir autrement
voici la première tâche du théâtre
 mission qu'énonce plus précisément encore l'auteur de *Bruxelles, printemps noir*
 qui fait irruption sur le plateau sous les traits d'une actrice
la scène redonne à la réalité un visage d'invention
pour qu'ensemble nous puissions voir autrement
ce que nous avons vu
 au fait qu'avions-nous vu qui nécessiterait
 d'y regarder de la sorte *à deux fois*? la face cachée de Janus? le double
 fallacieux du réel?
 plus simplement et plus brutalement ce qui se donne à nous pour le Réel
 dans un monde entièrement recouvert d'images
je nais des images
 dit le père dans *1953*
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 qui naît de la tyrannie du vu
qui n'est pas autre chose que le visage actuel du mensonge*

THÉÂTRE-DE-PAROLE ICONOCLASTE

qui réinjecte du flou dans le codage numérique de l'imagerie
contemporaine

incertitude indétermination flou

les trois concepts iconoclastes successifs de la physique quantique
qui ont mis fin à plus de deux millénaires de représentation atomique

l'atome c'est ce qui reste

quand on a détruit toutes les images qu'on peut s'en faire

dit Étienne Klein

[...] avec les découvertes de la physique quantique

nous avons compris que la matière n'est pas faite de petits objets

qui ressembleraient aux corpuscules de la physique classique

la matière s'est en somme « déchosifiée »

le physicien et philosophe des sciences cartographie le mouvement du
poète

à moins bien sûr que ce ne soit le contraire

et que ce soit la poésie

science du flou

qui pourvoie les sciences dites

« dures » en lignes de fuite

à preuve la quantité de chats-de-Schrödinger

de rhétoriciens schizos et d'agents doubles qui

peuplent les fictions de JMP

to be AND not to be

pas d'existences dialectiques mais des vies impossibles

l'existence n'est pas dialectique

dit Félix Guattari

n'est pas représentable

elle est à peine vivable!

THÉÂTRE DE LA VIE CAFOUILLEUSE

au sens où l'entendait sans doute Lacan lorsque

s'adressant aux psychanalystes de la Société Française de Psychanalyse

il les tançait en insistant sur

l'évidence qu'il n'y a rien de plus cafouilleux [...] qu'une destinée humaine

à savoir qu'on est toujours blousé

même quand on fait quelque chose qui réussit ce n'est justement pas ce qu'on voulait

il n'y a rien de plus déçu qu'un monsieur qui arrive soi-disant au comble de ses vœux

il suffit de parler trois minutes avec lui [...] pour savoir qu'en fin de compte ce truc-là c'est justement le truc dont il se moque

et qu'il est de plus particulièrement ennuyé par toutes sortes de choses

Max dit-il rien d'autre dans Neige en décembre?

être ici le maître de moi-même

voilà ce que j'aurais voulu [...]

une part de moi n'a rien voulu de ce que je veux [...]

de toutes mes forces j'ai lutté contre ce que je voulais pour l'obtenir

et Lacan d'enfoncer le clou

ce n'est pas par accident [...] [ou] par une chance bizarre [que] nous traversons la vie sans rencontrer personne que des malheureux

on se dit que les gens heureux doivent être quelque part

eh bien si vous ne vous ôtez pas cela de la tête

c'est que vous n'avez rien compris à la psychanalyse

la péroraison qui fait suite à ce coup de semonce pourrait être de la main de JMP

et s'adresser à une assemblée de dramaturges

à nous peut-être

ici même aujourd'hui

écoutons

voilà ce que j'appelle prendre les choses au sérieux

dit Lacan

[et] quand je [dis qu'il faut] prendre les choses au sérieux

c'est [pour] que vous preniez au sérieux justement ce fait

que vous ne les prenez jamais au sérieux

...

dont acte

et venons-en au pont

la vertu du théâtre écrit JMP

réside dans son obstination à faire voir le visage contradictoire et tourmenté du réel

sa grandeur et sa bassesse

sa gravité et son dérisoire

*sa séduction et sa malfaisance
à l'afficher ce réel avec une inventivité
une puissance formelle
une visée de jouissance à cette forme
qui densifient chez chacun la conviction qu'une autre façon de vivre est
possible*

et dans un autre article on peut lire
*le théâtre est un accélérateur de vie
même le pire il le fait voir sous l'angle de la vie*
transcrivant ces lignes je ne peux m'empêcher de les faire résonner avec
ce qu'écrivait Jean Dubuffet à Geert von Bruaene
*mon art vise non pas à instituer des fêtes pour distraire de la vie courante
mais à révéler que la vie courante est une fête bien plus intéressante que les
pseudo-fêtes qu'on institue pour la faire oublier
ce n'est pas faire oublier que je veux
mais la célébrer mise à nue
dépouillée de toute guirlande et*
TOUTES CHOSES MISES AU PIRE

dans sa lettre au galeriste et bistrotier bruxellois Dubuffet souligne ces
derniers mots comme
pour marquer que la trouvaille verbale prend à ses yeux valeur de
manifeste

toutes choses mises au pire par intérêt de la vie courante
(Dubuffet ne dit pas *par amour*)
prendre au sérieux la vie courante et ses *cafouillages*
ce qui suppose de la mettre à nue
de la *dépouiller de ses guirlandes*
et de la considérer sous le jour le plus défavorable
en quoi ce théâtre du paroxysme n'est pas paroxystique en soi
ne revendique pas une esthétique du paroxysme
ni ne se veut un art sismothérapeuthique
il n'use du paroxysme que pour dépeindre l'ordinaire
il n'a recours à la crise que pour scruter l'ordre des choses
où l'on recroise Meyerhold
*chez certains la vue de l'abîme provoque la pensée du néant
chez d'autres celle du pont*
j'appartiens à la seconde catégorie
commentaire de JMP
nous décrivons souvent l'abîme

mais comme le dit Meyerhold
en pensant au pont
 – qu'entend-il par « pont » ?
 – *le travail de l'écriture*
ce travail qui va donner matière à l'acteur et plaisir au spectateur
 – à quoi bon se soucier du plaisir du spectateur ?
 – *écrire c'est toujours opposer à la mort un principe de plaisir*
 – cependant la catastrophe n'est-elle pas inéluctable ?
 – *[le travail de l'écriture] oppose à la catastrophe l'opiniâtre résistance d'une*
forme
 – Sophocle Shakespeare ou Beckett ont-ils jamais rien fait d'autre que
 de montrer l'impossible du monde ?
 – *ils l'ont fait de façon telle qu'ils ont*
donné à l'Humanité par le travail de leur art
autant de raisons d'espérer que de désespérer
 – cette contradiction ne réduit-elle pas le territoire de l'art à une peau
 de chagrin ?
 – *elle est une ligne de crête sur laquelle nous pouvons marcher*
 ligne de crête ou pont
 défiant le chaos l'abîme ou la catastrophe
 l'invention dramatique et théâtrale
 conçue comme expérience de pensée incarnée du *comment* et du
commun de la vie
 du présent et des devenirs de l'espèce
 et comme forme susceptible de dessiner des lignes de fuite et de
composer avec l'impossible du monde
 s'est imposée à JMP comme possibilité dit-il
de pouvoir vivre ce que je ne vivrai jamais
y compris ce que je ne voudrais pas vivre dans la réalité
[...] la capacité de n'être plus enfermé dans l'unidimensionnalité de la vie
courante
 visée cousine de la vision de la littérature par la philosophe américaine
 Martha Nussbaum
la littérature est une extension de la vie
non seulement horizontale
qui met le lecteur en contact avec des événements avec des lieux ou avec des
personnes ou avec des problèmes qu'il n'a pas rencontrés en dehors de son
expérience de lecteur
mais également pour ainsi dire verticale

*en offrant au lecteur une expérience plus profonde
plus aiguë et plus précise qu'une bonne partie des choses qui adviennent
dans l'existence*

le dramaturge défroque donc de ses gesticulations d'illusionniste pour
se faire facteur de ponts

et tenter de *déjouer* le drame *joué d'avance* de l'homme unidimensionnel
homme de l'adéquation au système profilé par la philosophie positive
de la résignation raisonnable aux pouvoirs envoûtants de ce que
Chomsky a nommé « la manufacture du consentement »

l'homme unidimensionnel d'Herbert Marcuse

le *petit homme* de Wilhelm Reich

ou le *thin man* alias M^r Jones de Bob Dylan

ont tous en commun de considérer l'abîme comme susceptible d'être
comblé par l'accumulation hétéroclite de biens de consommation
d'infos anecdotiques et croustillantes

de petites fables distrayantes et d'images médusantes

les écrans font écran

comme le *fait divers fait diversion*

les garde-fous du contrôle social préviennent le vertige et l'appel du vide
et sous couvert de médecine

de confort ou de récréation la camisole chimique s'est imposée au plus
grand nombre

à défaut d'augmenter notre puissance d'être les substances psychotropes
nous dissimulent le néant

en ces temps de cécité volontaire

les concepteurs et facteurs de pont

ni oiseaux de malheur

ni dealers d'optimisme

dit JMP

édifient un point de vue imprenable sur les misères du monde
sans pour autant nous inviter à la regarder de haut

le pont fend l'abîme plus qu'il ne le surplombe

il nous fraye un chemin et nous ouvre la voie

d'un vagabondage pensif par lequel nous nous approprions

le théâtre

composons notre propre poème

et nous émancipons de la fatalité

un bateau fait naufrage

je vois des hommes qui nagent

*entre deux vagues ces nageurs redressent la tête
ils jettent au loin un regard pour apercevoir le rivage d'une île qui les sauvera*
dit Eva dans *Les Nageurs*
cette image-là joue un rôle séminal dans mes textes
dit JMP facteur-de-ponts
à qui nous laisserons le dernier mot

octobre 2018

Jacques DE DECKER

Aux origines de la planète Piemme

Étrange relation que celle qui me lie à Jean-Marie Piemme. Il ne doit pas y avoir beaucoup moins d'un demi-siècle que nous nous connaissons. Je me souviens qu'il était, avec Michèle Fabien, présent à la première du *Rouge et le Noir* que nous avons, Albert-André Lheureux et moi, concocté au départ de Stendhal à la demande de Claude Étienne au Rideau de Bruxelles. Ma fille Irina était sur le point de naître et elle a eu 47 ans cette année, c'est dire. S'ils étaient présents ce soir-là, c'est que nous nous connaissions depuis quelque temps pour avoir participé à des discussions préparatoires au bouleversement de la vie théâtrale dans ce qui s'esquissait au sein d'une communauté française de Belgique qui en était encore à ses vagissements. Nous ne nous doutions pas que, dans ce qui allait suivre, nous ne chômerions pas...

Mais le cadre de cette « première » (trionphale, au demeurant, d'autant plus surprenante que jusqu'à la dernière minute nous étions certains que nous allions au désastre, le maître des lieux ne nous ayant d'ailleurs pas dissimulé ses réelles inquiétudes) était déjà l'augure de nos relations qui allaient suivre, et qui seraient attentives, mais distantes, fondées sur quelques différences entre nous qui n'étaient pas limpides, mais sensibles, et ne s'éclaireraient que lorsque, parvenus à l'âge que nous avons atteint, le temps finisse par veiller à les aplanir.

J'en sais maintenant beaucoup plus sur Jean-Marie que lui n'en sait sur moi. C'est qu'il a abondamment exploré le conditionnement social et culturel qui l'a forgé, et s'en est ouvert, en particulier dans ses très riches écrits personnels (*Accents toniques*) qui occupent à ce jour deux volumes, l'un édité, l'autre plus confidentiel. Pour ma part, je n'ai pas atteint cette sérénité qui autorise l'introspection et surtout la rétrospection.

Je sais seulement que des points fondamentaux nous distinguent. Mon attachement viscéral à la Belgique, d'abord, fondé d'une part sur le goût de l'arbitraire qui a présidé à la naissance du pays, et au fait que j'en suis un produit

parfaitement conjoncturel. Dépourvu de racines autres que flamandes, je suis un francophone d'apprentissage, et qui a mis d'autant plus de zèle à cette acquisition que j'ai toujours douté de son excellence (cela fera sourire de la part du titulaire de la fonction que j'exerce encore durant quelque temps). Je suis par ailleurs fils d'artiste-peintre, ce qui m'a donné, peut-être erronément, de tout temps l'impression d'échapper au conditionnement social. C'est dire que nos planètes d'origine sont largement dissemblables.

D'une certaine façon, cette différence a garanti qu'entre nous une distance s'est installée qui a permis, de mon côté, l'objectivité du discours critique. Parce que les circonstances ont fait que je me suis trouvé en position quasi-officielle d'adopter à l'égard de son œuvre créatrice la posture du journaliste (ce qui n'était pas le cas avec Patrick Roegiers, par exemple, à qui m'a lié, jusqu'à la brouille, une réelle complicité).

Qu'on ne s'y trompe pas, cependant: je n'ai jamais eu la vocation et certainement pas l'ambition de me retrouver chroniqueur théâtral dans un grand quotidien. Je publiais, en collaborateur indépendant, depuis l'âge de vingt-cinq ans, des comptes rendus littéraires dans les colonnes du *Soir* et il arrivait que des lecteurs, sachant ma passion pour le théâtre, me demandent pourquoi je n'intervenais pas aussi en cette matière qui me tenait manifestement à cœur. Chaque fois, je me récriais: « Jamais de la vie! disais-je. J'aime trop le théâtre pour cela! » Je me souviens d'avoir textuellement utilisé cette formule, répondant à une question de Claude Étienne que je tenais pour le « grand old man » du théâtre belge francophone. Et puis, il s'est trouvé, en 1979, qu'Yvon Toussaint, fraîchement nommé rédacteur en chef, m'a engagé à temps plein au *Soir*, et que j'ai donc interrompu mon enseignement du néerlandais à l'EII de Mons. Son intention était de me confier la coordination du service culturel, Jean Tordeur étant sur le point de partir à la retraite. Et par voie de conséquence je me suis vu contraint de parler aussi du théâtre parce que l'équipe, au moment du départ d'André Paris, chroniqueur en titre depuis des décennies, manquait d'effectif pour assurer la rubrique.

Cette mission nouvelle m'a forcé à un examen de conscience. Mon attachement au théâtre n'était pas objectif, il était créatif. Mais je me suis donné pour règle de m'interdire tous autres critères d'appréciation que la reconnaissance des qualités et des faiblesses des spectacles dans le cadre de leurs ambitions respectives. C'est que je m'adressais à une audience qui se calculait par milliers de lecteurs, aux goûts, aux attentes, aux aspirations des plus divers. Et je me suis toujours gardé de vexer celui qui avait apprécié une comédie bien troussée parce qu'elle n'avait pas l'ambition d'un spectacle à l'ampleur artistique affichée. D'où de nombreux malentendus avec une profession qui

me faisait savoir qu'elle aurait davantage encore apprécié mes compliments (Marc Liebens me l'a un jour déclaré clairement) si je n'en avais pas adressé (dans d'autres termes et dans un autre esprit) par ailleurs à une production diamétralement opposée par son esthétique et ses intentions. Il faut dire aussi que jamais, au grand jamais, je n'ai usé du « je » dans l'un de mes papiers. Un journaliste parle au nom de son support, pas en son nom propre. J'ai d'ailleurs encore connu le temps où les comptes rendus étaient anonymes. Au demeurant, quand Virginia Woolf a démolit *Ulysses* dans le *Times Literary Supplement*, c'était sans signer son forfait...

Il n'empêche. Vu à distance, je pense que, en dépit de ce pluralisme auto-contraint, je n'ai pas manqué à une autre ambition : celle de révéler, à la large audience que je m'efforçais de conserver, l'annonce de grands événements théâtraux. La critique théâtrale a ses exigences : on peut, en critique littéraire, parler d'un grand livre des semaines, voire des mois après sa parution. La durée de programmation d'un spectacle dramatique, surtout dans un pays où le potentiel maximal de public est limité (et cette tendance, sauf exception, va en s'aggravant), impose que sa recension ne se fasse pas attendre.

Il faut dire que l'émotion, face une vraie réussite, est un réel stimulant. Pour citer quelques exemples, j'ai ressenti cela (je m'en tiens aux spectacles vus en Belgique) devant des mises en scène de Krejca au National ou au Jean Vilar, des spectacles de Henri Ronse (ces comptes rendus-là, il m'a encouragé à les réunir plus tard en un recueil publié à la Lettre Volée), devant *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* de Louvet au Varia (Piemme en était le dramaturge au sens allemand du terme), devant la « La pilule verte » montée par Martine Wijckaert à la caserne Dailly et précisément ce soir-là, à Liège, à la première de *Neige en décembre* de Jean-Marie Piemme dans la mise en scène de François Beukelaers (étrange comme la Flandre a été bonne conductrice de son propos, ce qui s'est vérifié à Malines quelques années plus tard). J'étais accompagné de mon amie de jeunesse Véronique-Marie De Keyzer qui, avant de devenir députée européenne, enseignait la psychologie sociale à l'Université de Liège à ce moment-là et avait été de l'aventure de l'Esprit Frappeur trente ans plus tôt. Je puis l'avouer maintenant : l'intensité exceptionnelle de cette soirée en la Cité ardente a déclenché le processus d'écriture de mon deuxième roman, *Parades amoureuses*, où la Meuse est très présente.

La joie de découvrir un auteur en pleine possession de ses moyens, parce que, peut-être à son insu (encore que...) il s'est longuement préparé à ce saut dans l'inconnu est l'heureuse surprise à laquelle tout chroniqueur, je pense, aspire. Pour ce qui me concerne, elle me fut réservée ce soir-là et a laissé dans ma mémoire le plus vivace des souvenirs. Ce commentaire sur lequel je ne

suis dans un premier temps pas arrivé à mettre la main (mais Jean-Marie, depuis, m'a permis d'en reprendre connaissance), je l'avais situé dans l'orbite de John Le Carré et ce pour deux raisons. Parce que, d'une part, comme chez l'immense romancier anglais, il y plongeait dans les abysses de l'énigme existentielle et que dans le même temps il préservait cette épaisseur de mystère où Pascal situe le propre de l'homme. À partir de là, on était en droit d'attendre le déploiement d'une œuvre. Et c'est là que l'itinéraire piemmien n'a, depuis, jamais déçu et peut être situé, dans la dramaturgie française contemporaine, en première catégorie, au demeurant pas très peuplée (il faut dire que la loi du marché débauche bien des talents vers l'alimentation des écrans de toutes dimensions, avec les inévitables contraintes mercantiles que cela comporte).

Dans la suite immédiate de ce fracassant début, j'ai pu, avant de mettre un terme, avec un certain soulagement, à mon parcours de chroniqueur théâtral, saluer quelques autres saillies créatrices de l'auteur, comme si, confirmé par l'accueil de son fracassant début, il prenait plaisir à changer de registre et, comme je l'écrivais à propos de *Sans mentir*, face à la politique-spectacle opposait une riposte « qui dénoncerait les menées du spectacle de la politique, qui en démasquerait les grimaces, qui en démontrerait les gags, qui en déshabillerait les histrions ». Cette farce, dont l'impact fut démultiplié par la télévision, fut une des premières confirmations que venait de se révéler un auteur de théâtre aux potentialités insoupçonnables.

Il est un autre critère d'évaluation d'un dramaturge, c'est sa résistance à la transposition langagière, ce que l'on appelle communément l'adaptation, variante dramaturgique de la traduction. Mes compétences de néerlandiste m'ont permis, en octobre 1993, d'en juger lors de la création, par la compagnie malinoise Theater Teater de la pièce *Ça va craquer* (encore inédite à l'époque) que Frans Denissen avait traduite sous le titre *Het gaat barsten*. La représentation m'a enthousiasmé et fait écrire: « On n'a jamais tant ri, tant vibré, tant accusé le coup à la représentation d'une œuvre de l'auteur de *Commerce gourmand*. Ici, la férocité de son humour, la tendresse de sa vision des victimes du jeu social, son étonnante virtuosité langagière sont pleinement rencontrées. [...] La langue de Piemme, à la fois allusive, symptomatique et forte, trouve ici une puissance insoupçonnée. » En début d'article, je faisais remarquer que certaines pièces importantes de Ghelderode, *Barrabas* ou *Pantagleize* par exemple, avaient été créées, dans les années 1930, par le Vlaams Volkstoneel avant de l'être en français. Par cette aventure linguistique transfrontalière, Piemme entrait dans le club très fermé de nos dramaturges majeurs...

Laurence BOUDART

Archives et musée de la littérature

« J'ai banni le stylo avec délice »
Entretien avec Jean-Marie Piemme

En 2013, alors que je lui demandais à pouvoir disposer d'un texte manuscrit pour une exposition que les Archives & Musée de la Littérature préparaient sur le théâtre, Jean-Marie Piemme avait répondu ceci :

Je rédige directement à l'ordinateur. J'ai banni le stylo avec délice. Je hais l'encre. Ça remonte à ce temps-là, (loin!), où s'est constitué mon dégoût physique pour ma façon de tracer les mots sur le papier, ma graphie. Aujourd'hui, je signe encore mes chèques à la main c'est à peu près tout. Avec l'ordinateur, me voilà débarrassé de la cohorte des commentaires mi-ironiques mi-furieux qui accompagnaient mes premiers pas dans l'apprentissage de la graphie : « il s'en met partout », « tu ne pourrais pas faire attention », « va te laver les doigts et la figure, tu en as même sur le nez ! », « Madame Piemme, excusez-moi, ce ne sont pas des cahiers, ce sont des torchons, oui Monsieur l'instituteur, je le lui dis sans arrêt, je le punis vous savez », et surtout me voilà délivré d'un geste qui m'a révulsé toute ma vie : tracer des lettres sur une feuille.

Lorsque j'écris à l'ordinateur, c'est l'autre en moi qui écrit, celui qui fait moins de taches ou pourrait même ne pas en faire du tout. J'ai toujours été deux. De surcroît, l'ordinateur favorise un de mes penchants préférés, à vrai dire très incompatible lui aussi avec la pratique élégante de la graphie : l'exercice forcené de la correction. J'aime revenir mille fois sur une phrase, l'écrire de telle façon, la changer, changer encore, retrouver la première formulation, laisser dormir six mois, changer à nouveau, etc. Dans le monde de l'encre et du papier, cette pratique conduit à l'accumulation des ratures (aïe! voilà le spectre du torchon) ou alors, chaque fois qu'une correction se présente, il faut réécrire entièrement la feuille! Pratique maniaque insensée, avec les pages qui s'accumulent, et aussitôt terminée le premier tour de

corrections l'envie de changer qui vous revient lentement comme la vague sur le sable. Avec l'ordinateur, je cours, je vole, je change, je joue. Ouf!

Cette confession spontanée m'a amenée à vouloir approfondir certaines questions avec l'auteur, pour qui la pratique de l'écriture numérique semble aller de soi et même donner lieu à une forme de jubilation. Or, il appartient à la génération qui s'est trouvée confrontée à l'informatique et ses outils à l'âge adulte. Son apprentissage de l'écriture en tant que moyen de communication s'est donc forgé au contact de l'écriture manuscrite, puis de la machine à écrire. De quelle manière a-t-il intégré l'informatique dans son travail créatif? Comment l'outil numérique influence-t-il sa pratique d'écriture? Quelles sont les implications qui, selon lui, découlent de ce médium? Telles sont quelques-unes des questions que j'ai souhaité lui poser au cours d'un entretien qui s'est tenu au domicile de l'auteur, à Bruxelles, le 22 avril 2015¹.

Laurence Boudart: L'écriture numérique présuppose de passer par un médium autre que le papier et le crayon, et même autre que la machine à écrire. Pour vous, qu'est-ce que l'usage de l'ordinateur détermine en termes de pratique d'écriture?

Jean-Marie Piemme: C'est peu dire que je n'aime pas ma graphie quand j'écris à la main. Je la hais. Le premier mérite de l'ordinateur est de me donner une alternative. La machine à écrire m'apaisait déjà. J'ai commencé à écrire par la machine à écrire, sans en être un spécialiste – je tapais à deux doigts. Mais jamais je n'ai écrit de textes au crayon ou au stylo. Lorsque j'ai acquis un ordinateur, je croyais naïvement que c'était une machine à écrire perfectionnée. Je me suis vite aperçu que ce n'était pas le cas.

Il n'y a pas d'écriture sans une certaine intimité avec le texte écrit. Cette intimité est productive, c'est un moteur. Mais dans le travail, à un moment donné, elle doit être brisée. Si la brisure ne se fait pas, c'est la porte ouverte à l'auto-complaisance, à l'aveuglement. Évaluer ce qu'on a écrit (probablement la chose la plus délicate dans le travail d'écriture), retravailler, passent par l'éloignement. Le temps peut produire celui-ci: si j'abandonne le texte et que je le reprends six mois plus tard, il y a de grandes chances qu'une certaine lucidité soit au rendez-vous. En tout cas, chez moi c'est ce qui se passe.

Le travail à l'ordinateur me donne un effet similaire. L'ordinateur m'apporte une extériorité. L'ordinateur n'est pas du tout le prolongement de ma main. Il est en face de moi, ce qui induit déjà une espèce de situation de

1 Mes remerciements les plus sincères à Jean-Marie Piemme.

confrontation. C'est une machine, elle me fait face et elle peut poser certains problèmes de faisabilité, des problèmes techniques, des problèmes de gestion de l'appareil, tout simplement. Donc, il y a déjà entre elle et moi, une tension, une espèce d'affrontement.

J'ai le sentiment – mais je ne veux pas généraliser – que cela m'est bénéfique. Cette situation de confrontation m'aide bien plus que le crayon ou le stylo sur la feuille de papier, par exemple, parce que la machine n'est clairement pas moi. D'une certaine manière, le crayon, le stylo, c'est encore moi, c'est comme une extension de ma main ; c'est une main un peu plus perfectionnée, comme si j'avais un doigt qui pouvait écrire directement. Avec l'écriture numérique, la différence est la suivante : la médiation de l'instrument est évidente, et cette réalité me mobilise. Elle m'arrache d'emblée à mon moi quotidien. Avec elle, j'ai la possibilité de ne plus être exactement la même personne. Quand je me mets à l'ordinateur, je ne suis plus que celui qui, à la minute précédente, n'écrivait pas. Cela facilite le processus créatif.

Mais il y a plus. La machine me met aussi en position d'ouvrier. Je suis devant une machine, je dois la faire fonctionner. Quand je dis ouvrier, je mets des guillemets, mais la comparaison m'importe. Avec une machine, un ouvrier construit quelque chose. D'une machine quelconque, un ouvrier va « sortir » un objet. Le rapport de l'ouvrier à la machine est très intéressant. De l'objet que l'ouvrier construit, on ne dira jamais qu'il est l'expression de l'ouvrier. S'il a un tour, une fraiseuse ou une aléuseuse et qu'il y travaille, on ne dira pas que l'ouvrier s'exprime dans l'objet qu'il crée : on dira qu'il fabrique quelque chose. Moi, je me sens dans cette position-là. Je fabrique, je ne m'exprime pas. Avec l'ordinateur, je suis d'emblée dans une position de composition, de construction. Là peut-être réside l'avantage principal que je vois à l'écriture numérique.

Par ailleurs, d'une certaine manière – et je l'ai souvent dit – la langue française ne m'est pas naturelle. Elle l'est bien sûr au sens où mon père et ma mère me l'ont apprise mais j'ai longtemps parlé le wallon. Je vivais en situation de bilinguisme et j'ai dû conquérir quelque chose pour parler français. J'ai dû renoncer à quelque chose, même si l'apprentissage des deux langues était simultané. Je n'ai pas parlé en premier le wallon pour ensuite passer au français. Mais j'ai quand même dû, à un moment donné, délaisser le wallon pour le français. En conséquence, l'idée de l'expression est compliquée pour moi car une expression, c'est quelque chose de presque spontané. Une expression, c'est comme une orange qu'on presse et dont le jus coule, c'est ça l'expression. Or, je n'ai pas ce rapport-là à la langue française.

Chez moi, ça ne coule pas. Même la parole banale, commune, ne vient pas toute seule. J'ai un rapport de combat avec la langue, bien qu'elle me soit d'une très grande familiarité. Donc chaque confrontation à la langue française est une espèce de bras de fer avec ce que je voudrais écrire, ce que je n'arrive pas à écrire, ce que je ne devrais pas écrire, etc. Et dans ce bras de fer, l'ordinateur m'aide parce qu'il n'est pas organiquement lié à moi, parce que c'est un objet extérieur.

Proust dit que le *je* de la vie n'est pas le *je* qui écrit. Le *je* de l'écriture est un autre. D'une certaine façon, l'ordinateur donne une version terre à terre de cette idée-là. Lorsque je suis dans la confrontation avec la machine, c'est un autre *je* qui se met à parler, ce n'est pas celui de la vie, que les gens connaissent, le *je* de ma vie sociale. C'est un autre *je* que moi-même, que je ne connais pas trop bien d'ailleurs et que j'apprends à connaître à travers les textes que j'écris. Voilà pour moi le bénéfice global du rapport à la machine.

LB : Parlons maintenant des conditions de travail. Le fait d'écrire exclusivement à travers l'ordinateur, vous cadre-t-il, vous limite-t-il même ou, au contraire, vous offre-t-il une forme de libération ?

JMP : Écrire en numérique ne change rien au fait, par exemple, que je préfère travailler le matin plutôt que le soir. Ni non plus au fait que je préfère travailler dans un endroit que je connais plutôt que dans un endroit que je ne connais pas. Je n'écris pas dans le train (même si le train stimule fortement ma pensée et mon imaginaire) ni dans l'avion (là, rien) ni quand je suis à l'extérieur (trop de sollicitations). Donc cela ne change rien à ces déterminations-là, mais cela influe sur la liberté que je me donne.

L'ordinateur me permet de travailler par expérimentation. Je prends un morceau de phrase, puis un autre. Je les mets ensemble et je vois ce que cela donne. Je me dis que cela tient, le montage donne du sens. Ou au contraire que cela ne tient pas, qu'il manque quelque chose. Je procède toujours par expérience. On pourrait le faire bien évidemment à la main, mais le temps serait ralenti terriblement et, à un moment donné, on s'épuiserait. Avec l'ordinateur, les combinaisons sont infinies alors qu'elles ne le sont pas physiquement avec la page. Et pour moi, cette liberté-là est importante parce que, justement, je ne suis pas quelqu'un de l'expression. Je ne suis pas quelqu'un qui libère un premier jet comme ça, directement, mais quelqu'un qui construit des phrases, les met en rapport les unes avec les autres, modifie des paragraphes, regarde comment la phrase change de sens si j'emploie tel mot au lieu de tel autre, ce que cela me donne comme impulsion, etc. Mais au-delà de l'utilité pratique, il faudrait encore dire que ce jeu de combinaison / confrontation possible avec grande facilité par

l'outil contribue largement à ma joie d'écrire. L'ordinateur est aussi mon terrain de jeu. La disponibilité qu'il me donne remplit mes jours.

LB : Est-ce à dire que le fait de voir sur l'écran le « dessin » du texte vous aide dans ce processus combinatoire ?

JMP : Je n'ai pas besoin de lire le texte à haute voix – je le lis dans ma tête – mais visuellement, je le sens visuellement, si j'ose dire. La voyant sur écran, je repère vite la non-concordance de deux phrases, le trou qu'il y a entre elles, et ce trou, j'ai besoin de le matérialiser en traçant un grand blanc entre les deux. Un blanc qu'il va falloir remplir. Je crée donc des discontinuités graphiques dans mon texte

D'une façon plus générale, je ne possède pas d'idée a priori de la phrase à écrire, de ce que je dois y mettre. J'ai une impulsion puis une autre, j'essaie de les rapprocher, je déplace des morceaux du texte pour les placer dans d'autres contextes. Parfois, je me demande ce que le texte donnerait si je mettais le début à la fin par exemple, ce que cela changerait, comment la narration en serait affectée, quelle incidence cela aurait sur les personnages. Ces expérimentations me stimulent. Si, sans incidence, je peux déplacer à la fin une phrase placée au début, c'est soit qu'il y a un défaut de nécessité quelque part, soit qu'il y a des éléments encore inconnus dans l'écriture du texte, du non perçu par moi, qui pourrait être exploité si je mets la main dessus. L'ordinateur me permet une succession infinie de modifications. Je peux changer toutes les minutes si je le souhaite. À la machine à écrire, ce processus-là était déjà présent, mais il était excessivement laborieux. Si je dois à chaque fois re-dactylographier ma page pour vérifier l'effet de l'une ou l'autre permutation, je m'épuise dans les changements. Cela bloque ma dynamique d'écriture. Je m'enlise. Découper des bouts de feuilles aux ciseaux et coller ne m'emballent pas plus.

Les phrases que j'écris sur l'ordinateur me poussent en avant, elles m'encouragent à continuer alors que si je produis les mêmes phrases sur une feuille de papier, j'ai l'impression d'avancer dans un marécage. Plus j'avance et plus j'ai l'impression de m'enfoncer, de m'embourber. Je ne sais plus ce que j'ai écrit, je perds la visibilité des choses. Mon geste d'écriture s'en trouve stérilisé. Et à cela s'ajoute le fait que j'ai horreur des ratures. Donc l'ordinateur m'a délivré de tout cela, des ratures, de ma graphie. La graphie qu'il me propose, je peux même la changer. Quand tout à coup, je suis saturé par la vision de mon texte dans une telle police, j'en change, et une stimulation nouvelle apparaît. Je change des éléments matériels et ce changement renouvelle mon regard sur les choses, parce que les mots ne tombent plus à la même place sur l'écran, ils n'ont pas la même apparence

visuelle: tout cela contribue à me relancer. Casser l'habitude, briser le rapport automatique que je pourrais avoir avec la page, l'écriture numérique m'en donne la possibilité. Pour moi, c'est un gain de liberté et de plaisir considérable.

Et puis, il y a la fonction informative de l'ordinateur. Lorsque je travaille à l'ordinateur, je suis connecté à internet et ce que je peux rechercher comme informations au niveau du contenu, une simple recherche sur Google me permet de le trouver. Dans ce cas, l'information qui apparaît soit me désarçonne, soit me conforte. Mais peu importe. Dans les deux cas, c'est bénéfique. Si cela me désarçonne, cela entraîne de nouvelles questions, attire mon attention sur de nouveaux problèmes. Et si cela me conforte, je peux continuer à creuser dans cette direction-là. Internet offre aussi un accès plus simple à tout le matériel linguistique emmagasiné, aux dictionnaires des synonymes par exemple.

LB: Justement. Lorsque vous écrivez, vous interrompez-vous pour consulter des outils d'aide linguistique? En quoi ce support vous est utile?

JMP: Si je bloque sur une phrase, je peux commencer à chercher tous les synonymes des mots que j'y ai mis. Il est très rare qu'il n'y ait pas, tout à coup, un synonyme qui me surprenne. Et à partir de là, sans bien sûr que cela fonctionne à chaque fois, dès l'instant où je me rends compte qu'un autre mot aurait été possible sans que j'y aie pensé, un nouveau champ d'investigation s'ouvre à moi. Cet autre mot, qui est synonyme, possède néanmoins d'autres connotations. Le sens est sans doute le même mais les connotations divergent et ces connotations peuvent ouvrir sur une nouvelle idée, donner de nouvelles pistes à l'écriture. En cas de blocage, ce recours est très utile. Sans doute pourrait-on le pratiquer avec un simple dictionnaire papier. Mais on comprend qu'il y a plus de lourdeur à manipuler un dictionnaire papier qu'à se promener sur la toile. Et les possibilités de ce qu'on trouve sur la toile (notamment par les renvois) sont plus larges que celles qui sont contenues dans les dictionnaires papiers.

Il faut préciser: je suis quelqu'un d'assez impatient dans l'écriture. Si j'ai besoin d'un renseignement, je ne me vois pas arrêter ce que je fais, passer trois jours dans une bibliothèque pour essayer de trouver ce que je cherche avant de revenir à mon clavier. Si je le faisais, j'aurais perdu l'impulsion. Je ne veux pas non plus remettre à plus tard cette recherche. Les résultats, j'en ai besoin maintenant. Si je ne les ai pas, cela va me déconcentrer jusqu'au blocage. Grâce au numérique et à internet, il existe donc une immédiateté forte du renseignement qui fait que je peux suivre mon énergie, sans interruption ni frustration. Et pour moi, c'est fondamental de rester dans

l'énergie de l'écriture. Je ne suis pas un auteur qui attend patiemment l'information dont il a besoin et qui reprend le travail, une fois celle-ci obtenue. Dès l'instant où je suis sur la piste, je ne la lâche pas. Elle vient de loin, elle a besoin d'être nourrie, mais, si je la perds, je vais mettre du temps à la rattraper. Peut-être même que je ne la rattraperai jamais. Donc je n'aime pas trop les interruptions du flux. L'avantage de la machine, c'est que ce flux n'est (presque) jamais interrompu.

LB: Qu'en est-il des différentes étapes de travail? Les gardez-vous ou considérez-vous, en quelque sorte, que seul le produit fini importe?

JMP: Ce n'est pas tant que je considère que seul le produit fini importe. Si je commence à garder toutes les variantes, à un moment donné, je suis noyé. Parfois, il y a tellement de variantes qu'il faudrait un logiciel spécifique ou un secrétariat à temps plein pour gérer le tout. Au début, je le faisais. Je trouvais qu'il était très intéressant de tout garder. Je me suis vite rendu compte que c'était un vrai marécage, que je m'enfonçais là-dedans, que je perdais du temps à chercher: fantasmatiquement, je croyais les anciennes formulations bien meilleures que celles que j'étais en train d'écrire. Ensuite, quand, après avoir fouillé dans les dossiers, je les retrouvais, je m'apercevais que ce n'était pas vraiment le cas. Alors j'ai opté pour la solution radicale. C'est-à-dire que je ne garde rien – enfin, je ne garde pas les traces des corrections. Cela me force à prendre mes responsabilités, notamment en cas de suppression. Donc je réfléchis à deux fois avant d'effacer. Et au final, je ne garde que les versions dites définitives. Ce n'est pas nécessairement la version définitive parce que je peux arriver à une version définitive 1, que je crois définitive mais, pour laquelle, deux mois plus tard, j'ai une autre impulsion. Donc je me retrouve avec une version définitive 2. Ainsi je peux avoir des versions définitives successives.

Souvent, je décide de garder la première et la dernière version et d'éliminer les versions intermédiaires, qui ne comportent généralement que des corrections de langue: j'ai changé une phrase, un mot, j'ai ajouté un petit bout de réplique. Mais je ne garde pas toutes les étapes, seulement les grands moments. Par exemple, dans *Dialogue d'un chien*², la première version a été la bonne à 95 %, il ne restait plus que 5 % du texte à changer. Et ce qui était à changer n'a pas été conservé. Seule existe la version finale.

LB: Ne regrettez-vous jamais d'avoir éliminé certaines versions intermédiaires?

2 Piemme (Jean-Marie), *Dialogue d'un maître avec son chien sur la nécessité de mordre ses amis*, Actes Sud Papiers, Arles, 2008.

JMP : Non. Cela va même plus loin. Il m'est arrivé de perdre des versions par accident, en poussant sur le mauvais bouton ou parce que j'ai oublié d'enregistrer le document. Je l'ai donc complètement perdu. Passé le premier moment de frustration, d'énervement et de mauvaise humeur, je me suis mis à recommencer immédiatement à écrire ce que je venais de perdre. On se souvient alors d'une ligne générale dont on repart et cela produit un effet d'écramage, de condensation qui, d'une certaine manière, n'est pas négatif du tout. C'est ennuyeux, on ne peut pas en faire une méthode de travail et je ne vais pas mettre tout à la poubelle à chaque fois pour mieux recommencer. Mais, en attendant, je constate que je préfère toujours la version refaite à celle que j'ai perdue. Comme je me souviens assez précisément des versions, je me rends compte que le fait de reprendre la matière alors qu'elle a déjà été travaillée me la fait envisager autrement. Donc, d'une certaine façon, même l'accident d'ordinateur est bénéfique.

LB : L'écriture sur support numérique permet aussi d'utiliser d'autres outils, comme la recherche lexicale, l'étude du nombre d'occurrences d'un mot. Y avez-vous recours et, dans l'affirmative, en quoi cela vous est-il bénéfique ?

JMP : Parfois, quand je marche dans la rue, je me souviens tout à coup d'une phrase que j'aurais écrite. Ensuite, de retour à la maison, je vais voir dans le document si c'est bien cette phrase-là que j'ai écrite ou ce mot-là que j'ai employé. Un de mes textes s'appelle *Mille répliques*. Métaphoriquement, j'ai décidé d'en écrire mille même si, pour l'instant, il n'y en a que quatre cents, dont chacune va d'une ligne à deux pages³. Elles sont potentiellement numérotées de 1 à 1 000 et ne sont pas encore ordonnées. Si on souhaite les mettre en scène, il est nécessaire de sélectionner celles que l'on veut utiliser parmi les quatre cents parce qu'il est impossible de les prendre toutes. Ce procédé des 1 000 répliques, c'est un peu comme mon journal d'écriture, sauf qu'au lieu de raconter ma vie, je raconte ce qui me passe par la tête. Je note en termes de répliques ce que j'ai vu, que j'aime, que je n'aime pas. Ce sont des petits morceaux que parfois je peux reprendre dans une pièce, comme une espèce de réserve ou de réservoir à répliques. On en a déjà tiré des mini-spectacles. À l'INSAS⁴, par exemple, David Strosberg a demandé à trente étudiants de choisir chacun 5 répliques et de les défendre, ce qui faisait tout de même 150 répliques, un gros paquet en somme – cinq heures

3 Le chiffre mille a été atteint, voir le site 1000repliques.net et l'article de Paul Pourveur dans le présent dossier.

4 Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

et demie de spectacle. Pourquoi est-ce que je raconte cela ? Parce que, grâce à la recherche dans le document, je peux m'apercevoir que j'écris deux fois la même réplique ou à peu près. Ou bien encore parce que je dois vérifier régulièrement si je ne les ai pas déjà écrites. Par moments, j'écris cela sur un bout de table, rapidement, j'écris trois lignes que je ré-élabore ensuite. En les retravaillant, je me rends parfois compte que j'ai formulé ailleurs les choses de la même façon. Donc, grâce au numérique, je tape d'abord tous les mots-clés de mes répliques et je vérifie sur les quatre cents s'il n'existe pas quelque chose de similaire ou si j'ai repris tel quel un bout de réplique quelque part, que j'avais déjà utilisé ailleurs. Je ne me souviens pas forcément de tout. Comme ce projet s'étale dans le temps et que ce sont des choses qui viennent comme cela, qui surgissent – 2 phrases, 3 lignes – je les oublie aussi vite que je les écris. Pour arriver à m'y retrouver, j'utilise les outils informatiques.

LB : Une dernière question en guise de provocation. Étant donné votre aversion pour l'écriture manuscrite et même, finalement, pour la machine à écrire, pensez-vous que, sans l'écriture numérique, vous n'auriez finalement jamais écrit ?

JMP : Oui, c'est possible. En tout cas, je n'aurais pas écrit la même chose, en volume notamment. Là, c'est très clair. Il existe une telle facilité de rapport avec la machine que cela m'a aidé à multiplier les textes et, ce faisant, j'ai évolué dans l'écriture, j'ai bougé. Si on écrit un texte tous les deux ans, le résultat peut sans doute être très bon. Mais si on en écrit un tous les trois ou quatre mois, il arrive forcément un moment où l'écriture s'assouplit. Un apprentissage se met en place et plus on écrit, plus il est facile de se mettre à l'écriture. On n'a plus les mêmes angoisses. On sait mieux quelles sont les erreurs à ne pas commettre. Et pourtant la difficulté reste entière. La mise au travail est plus facile, mais la difficulté du travail reste constante. La multiplication de l'écriture n'aurait pas été possible, dans mon cas, avec une machine à écrire. De cela, je suis absolument convaincu. Le contact avec l'ordinateur, avec l'écriture numérique, est assez dynamique en fin de compte. Cette position me différencie, c'est vrai, d'un certain nombre de mes amis qui, eux, aiment la plume, aiment le papier, le geste de leur main sur le papier. Au fond, ils se servent de l'ordinateur comme d'une machine à écrire. Ils rédigent tout à la main puis dactylographient tout. Chez moi, c'est vraiment le contraire. Il n'y a pas de secondarité de l'outil sur l'écrit.

On parle parfois de l'angoisse de la page blanche, je peux tout à fait la comprendre. Mais dans mon cas, lorsque l'écran est blanc, ce n'est pas l'angoisse qui m'assaille, c'est plutôt un appel que je ressens. Je peux regarder

longtemps mon écran, sans rien écrire et puis, à force de le regarder, des phrases se libèrent. Je peux les tester, les enlever, les reprendre, les oublier, les retrouver, ce que je ne pourrais jamais faire à la main. Je crois qu'il faut être patient pour écrire à la main et moi, je ne le suis pas.

Entretien avec Jean BOILLOT, Antoine LAUBIN,
Philippe SIREUIL et Virginie THIRION

Propos recueillis par Pierre PIRET

Jean-Marie Piemme et ses metteurs en scène

Cet entretien s'est déroulé lors de la journée d'études Jean-Marie Piemme : quel théâtre pour le temps présent? à Louvain-la-Neuve, le 29 novembre 2018. Nous avons voulu donner la parole à quelques metteurs en scène ayant monté un ou plusieurs textes de Jean-Marie Piemme. Cette table ronde, très informelle, a été retravaillée par chacun des intervenants pour aboutir au présent entretien.

Pierre Piret: Comment avez-vous rencontré Jean-Marie Piemme et, plus spécifiquement, son écriture? Pourquoi avoir choisi, à un moment donné, de monter des textes de lui? Est-ce que l'interrogation qui donne son titre à notre rencontre, « Quel théâtre pour le temps présent? », a joué un rôle dans ce choix?

Antoine Laubin: J'ai rencontré Jean-Marie en février 2003, dans le cadre des représentations du *Tueur souriant*, dans la mise en scène de David Strosberg au Théâtre Varia. Le texte, porté par une très belle distribution (François Beukelaers, Dominique Grosjean, Marie Bos, Youri Dirckx, entre autres), m'avait impressionné et j'ai eu envie d'entrer en contact avec lui. Je suis allé le voir à la fin de la représentation et on a discuté. C'est à la même époque que le Centre des arts scéniques a organisé au Varia un événement autour de son écriture avec plusieurs metteurs en scène, et je m'étais retrouvé à traîner là avec une caméra et j'avais interviewé rapidement Jean-Marie. À l'époque, j'étais étudiant en cinéma à l'ULB et je m'occupais d'un atelier théâtre amateur. Je travaillais sur un texte de Brecht et je pense que je suis allé le voir avant tout pour écouter quelqu'un qui allait être capable de m'en parler, ce qui bien sûr a été le cas. Je n'ai pas fait d'école de théâtre et, assez

rapidement, le dialogue avec Jean-Marie est devenu mon école de théâtre. C'est-à-dire que, dans le cadre des conversations ou de la correspondance qu'on a commencé alors, il m'a fait regarder le théâtre et lire le théâtre avec des yeux et un appétit nouveaux. Je me suis mis en tête de réaliser un documentaire sur son travail, documentaire que je ne suis jamais parvenu à terminer mais qui m'a donné l'occasion de réaliser des entretiens avec lui à l'été 2006, entretiens qui ont été publiés deux ans plus tard par Alternatives théâtrales sous le titre *Voyages dans ma cuisine*. Dans le cadre de la préparation de ces entretiens, je souhaitais lire tout ce que Jean-Marie avait écrit. Sa production était déjà abondante à l'époque et Jean-Marie m'a fourni tout ce qui était en sa possession : textes de fiction bien sûr mais aussi tous ses textes théoriques, ses articles, parce que ses réflexions sur le théâtre me nourrissaient tout autant. J'avais 25 ans et c'était important pour moi de comprendre pourquoi ça avait du sens de faire du théâtre aujourd'hui. Ce titre « Quel théâtre pour le temps présent ? » résume très bien ma curiosité quand je rencontre l'œuvre et la personne de Jean-Marie Piemme : moi qui venais plutôt du cinéma, qui avait eu une adolescence très cinéphile, je ne comprenais pas bien pourquoi des artistes d'aujourd'hui, inscrits dans leur temps, avaient envie de faire du théâtre. Ça me paraissait assez anachronique. Ce sont les discussions avec Jean-Marie qui non seulement m'ont fait comprendre cela mais, en plus, m'ont donné l'envie d'en faire peu à peu mon activité principale.

Philippe Sireuil : Nous nous sommes rencontrés en 1979, si ma mémoire est bonne. Il était à cette époque dramaturge à l'Ensemble Théâtre Mobile, où il travaillait avec Marc Liebens. Lors d'une conversation à bâtons rompus sur un spectacle que j'avais complètement raté – j'en avais arrêté les présentations le jour de la générale publique –, j'ai rencontré un homme qui était d'une grande faculté d'analyse, d'une extrême amabilité et générosité, et à partir de là une relation s'est construite, tant professionnellement qu'amicalement. Il est alors devenu le dramaturge de mes spectacles, au Théâtre Varia comme au Théâtre Royal de la Monnaie où j'avais été invité deux fois par Gérard Mortier. Quand en 1986 il écrit sa première fiction *Neige en décembre*, je fais partie du premier cercle de ses lecteurs. Comme codirecteur du Théâtre Varia, je prends alors la décision de mettre à l'affiche du théâtre un de ses textes par saison durant cinq années, que je les mette en scène moi-même ou que d'autres le fassent. Le laps de temps a été plus long que prévu, mais les textes *Neige en décembre* dans la mise en scène de François Beukelaers, *Les Yeux inutiles* dans la mise en scène de Janine Godinas, *Commerce gourmand*, *Le Badge de Lénine*, *Scandaleuses*,

dans les miennes, ont bien été produits, coproduits ou présentés au Théâtre Varia. Depuis cette époque, nous ne nous sommes pas vraiment quittés...

Virginie Thirion : En ce qui me concerne, c'est à plusieurs titres que j'ai eu l'occasion de rencontrer Jean-Marie Piemme lorsque je suis arrivée de France à Bruxelles, en 1988, pour suivre le cursus « Interprétation dramatique » à l'INSAS. Piemme était à l'affiche du Théâtre Varia fraîchement rénové avec *Commerce gourmand*, ou encore la reprise de *Neige en décembre*. Je me souviens d'avoir été intriguée par ces titres, pour moi à l'époque porteurs d'énigmes. Ça me changeait de la programmation du CDN de Dijon ! Les titres de Piemme sonnent souvent comme une mise en garde, un avertissement. L'histoire commence là, avec le titre. Mais quelle histoire ? J'ai ensuite eu l'occasion d'avoir Jean-Marie comme professeur à l'INSAS. À la sortie de l'école, j'ai eu la chance d'être distribuée dans *Le Badge de Lénine*, sous la direction de Philippe Sireuil. Bingo ! J'allais jouer un texte qui n'avait jamais été représenté auparavant ! Je me souviens de ma fierté. Comme si j'avais la chance d'intégrer le cercle très fermé des privilégiés ! Ces rencontres avec Jean-Marie sous des angles différents m'ont donné l'occasion de découvrir non seulement sa capacité d'analyse exercée sur les œuvres des autres, mais aussi de voir ce que les metteurs en scène peuvent faire de son travail et enfin d'expérimenter la chose de l'intérieur en interprétant un de ses textes. Par la suite, me tournant moi-même vers l'écriture, j'ai suivi un atelier d'une durée de trois mois, organisé par Pietro Pizzuti avec Temporalia, où j'ai commencé à écrire pour le théâtre avec toute une série de jeunes auteurs, entre autres Linda Lewkowicz, Corinne Rigaud, Alain Cofino Gomez, Dominique Wittorski, Éric Durnez... sous la direction de Jean-Marie Piemme. En 2003, faisant partie des metteurs en scène du stage évoqué par Antoine, mon travail avec les acteurs a conduit à des remaniements quotidiens du texte par Jean-Marie, l'écriture était ainsi en devenir.

Jean Boillot : C'est presque tout pareil pour moi, sauf que je me suis arrêté au bout d'une année. D'abord je vous remercie de m'inviter ici, je ne suis pas très coutumier de ce genre de rapport, je suis très fier d'évoquer Jean-Marie que j'ai coutume de qualifier comme « l'homme qui ne dit jamais "euh" » ; il a une capacité d'improvisation redoutable alors que moi je ne cesse de dire « euh » tout le temps, je vous prie d'ores et déjà de m'excuser. Donc, je ne connaissais pas Jean-Marie avant d'arriver à Bruxelles, à l'INSAS ; j'ai moi aussi découvert Jean-Marie comme prof – et après, grâce aux mises en scène de Philippe Sireuil. Piemme semble être un passage obligé à la fin des années 1980 en francophonie : on doit passer par lui – et on

ne le regrette pas ! Moi, je suis parti parce que je ne trouvais pas dans cette école-là ce que je recherchais ; je suis allé dans une autre école à Paris. Par contre, nous avons continué la conversation ensemble : j'ai découvert vraiment son écriture un petit peu après ; j'ai d'abord découvert le dramaturge, le lecteur, celui qui amène une interrogation à l'intérieur du texte. Je me souviens des cours autour de Wedekind, Kleist, Brecht, notamment. Cette manière ouverte d'aborder les textes, l'incitation à réfléchir, le dialogue qu'il pouvait y avoir, qui était assez vigoureux, sans tendresse, même si c'était bienveillant, je l'ai retrouvée après lorsqu'il a fallu commencer à travailler à partir des textes eux-mêmes, où cette fois-ci le dramaturge s'était transformé, s'était dissous à l'intérieur du texte. Effectivement, quand on aborde un texte de Jean-Marie, on est obligé de se poser exactement les mêmes questions que celles qu'il aborde dans ses cours.

C'est comme ça que j'ai été amené à collaborer avec lui, via une commande autour d'une forme dédiée aux adolescents. Tout de suite s'est posée la question : « faire du théâtre pour les adolescents, ça ne veut rien dire, ça ne veut rien dire pour moi ». De notre dialogue est sortie *La Vérité* – qui est devenue après *L'Heure du singe* –, *Le Sang des amis*. Il s'est poursuivi jusqu'à aujourd'hui, autour de *La Vie trépidante de Laura Wilson*. J'ai proposé depuis bientôt deux ans à Jean-Marie d'être un peu plus présent – et je tiens à saluer ici l'initiative de Philippe Sireuil, c'est-à-dire que des producteurs de théâtre proposent un rendez-vous régulier, parce que ça permet vraiment à l'auteur et aussi au metteur en scène de faire mûrir leurs projets – en l'associant à la structure que je dirige, le Nest, qui est un centre dramatique national situé à Thionville, en Lorraine, pas très loin d'ici.

Pierre Piret : Ce qui me frappe, c'est le côté fédérateur de Jean-Marie : non pas consensuel, mais fédérateur, au sens où son travail met en rapport des gens qui s'intéressent à des questions semblables, sans présupposer ni exiger pour autant qu'ils soient du même avis. Venons-en alors à vos approches singulières du travail de Jean-Marie Piemme et à la manière dont il vous mobilise. Vous abordez son théâtre par le biais de la pratique et cela vous donne à l'évidence une capacité d'analyse tout à fait spécifique de son travail. Que diriez-vous, en tant que metteurs en scène, dans le rapport que vous avez avec les comédiens, avec les scénographes, avec l'équipe du spectacle, de l'écriture de Jean-Marie Piemme ? Qu'est-ce qu'elle requiert de singulier dans l'approche d'un metteur en scène ? Est-ce qu'on peut le monter comme n'importe quel autre texte, ou est-ce qu'il y a des aspects particuliers dont il faut tenir compte ? Pourriez-vous donner éventuellement quelques

exemples concrets pour expliquer votre processus de travail, les positions que vous avez dû prendre pour monter ses textes ?

Philippe Sireuil : L'écriture de Jean-Marie implique que l'acteur laisse le personnage dans sa loge. Comme metteur en scène, je n'y ai jamais cru – au sens où je n'y donne pas foi – je ne sais pas ce que c'est qu'un personnage : dans *La Mouette* par exemple, je comprends Nina au travers de l'invitation que je fais à une actrice de l'interpréter, mais je ne sais pas qui est Nina. Mais les acteurs ont la fâcheuse tendance, sous le poids et la gangue du réalisme psychologique qui nous embarrasse tant, à chercher à comprendre qui est le « personnage » avant d'avoir abordé le texte – et, avec Piemme, ça ne fonctionne absolument pas. Pour moi, c'est une condition *sine qua non* : la capacité d'une liberté absolue et d'une concentration totale sur le matériau. Il y a dans l'écriture de Jean-Marie une artificialité revendiquée, un recours à la citation, à la rupture, qui implique une capacité de jongleur quand on la prend en charge. Il faut donc des équilibristes, que le vertige n'inquiète pas.

Je songe par exemple à *Café des patriotes*. Le texte est né d'un texte qui lui est antérieur *Les Forts, les faibles*, que j'avais mis en scène en 1994 à la Blauwe Maandag Compagnie avec des acteurs flamands, sous le titre *Zwak / Sterk*. *Les Forts, les faibles* ressortissait à mon sens du poème dramatique, et j'ai proposé à Jean-Marie en 1997 de remettre l'ouvrage sur le métier – je me souviens d'une discussion où je lui avais demandé si, face au traumatisme que venait de connaître la Belgique (nous étions en pleine affaire Dutroux), il ne fallait pas songer à un texte où la fable serait plus évidente, où nous ferions œuvre l'un et l'autre d'un théâtre qui tremperait ses mains dans le cambouis. Les choses se sont peu à peu mises en place. Jean-Marie a réécrit, j'ai transmis le texte à la distribution pressentie (notamment Philippe Jeusette, Olivier Gourmet, Sophia Leboutte, Janine Godinas, et bien d'autres), en leur demandant la manière dont ils envisageaient leur rôle – je veux bien qu'on parle de rôle mais pas de personnage. Jean-Marie a poursuivi, et c'est devenu *Café des patriotes*. Je me souviens des difficultés que nous eûmes, dans la capacité de faire entendre le discours du texte, le flux de la langue, les méandres de l'écriture, sans « établir » les personnages.

Jean-Marie a écrit un texte très pertinent, me semble-t-il, sur ce qui fonde son écriture, intitulé « Un théâtre de la langue ». Il s'agissait d'une note au départ qu'il nous adressait, à la distribution comme à moi-même, où il distinguait deux types essentiels de théâtre : un théâtre de la langue et un théâtre du personnage, affirmant que lui se trouvait du côté du premier et non pas du côté du second...

Antoine Laubin : Du théâtre littéral, si je me souviens bien.

Philippe Sireuil : Je ne sais plus la terminologie exacte. Et c'est toujours une difficulté dans le rapport avec les acteurs. J'en ai encore vécu le cas avec ce moment de théâtre à mon sens extraordinaire que fut *Reines de pique*, avec Jacqueline Bir et Janine Godinas. Dieu sait si je suis heureux du résultat, mais Jacqueline qui, à l'inverse de Janine, n'avait jamais pratiqué la langue de Piemme, a rencontré, dans un premier temps, nombre de difficultés à entrer dans le concret du plateau, tant elle s'inquiétait de qui était ce personnage qu'elle devait interpréter. Et je n'arrivais pas à lui dire qu'en fait c'était elle (une « elle » de fiction bien sûr), et que ça me suffisait.

Virginie Thirion : Je suis tout à fait d'accord avec ce que dit Philippe en ce qui concerne le personnage. De ce que j'ai pu expérimenter, je peux dire que si un acteur prend connaissance de son rôle et se laisse aller à l'évocation, à ce qu'il pense être, dans l'immédiateté, le personnage, il fonce droit dans le mur. Il y a quelque chose dans l'écriture de Jean-Marie de faussement quotidien, proche, facile, de prime abord. Si l'acteur se laisse aller à cette facilité, à cette proximité, il y a un moment où – je ne sais pas comment dire autrement – l'acteur se retrouve pieds et poings liés par le texte. Il n'en est plus qu'un vecteur appliqué. Il faut, de façon presque artificielle et forcée, arriver à garder le texte à distance de façon à ce que l'acteur se ménage la liberté, dans l'écart qu'il maintient entre lui et le texte, d'insuffler, d'introduire de l'imaginaire. Cette distance peut se trouver et se maintenir en s'appuyant sur la matérialité du texte. C'est certainement valable pour tous les textes, mais ça se vérifie tout particulièrement avec l'écriture de Jean-Marie. Il y a quelque chose dans le rythme de ses phrases qui va ouvrir l'imaginaire, qui fait que l'acteur va pouvoir se nourrir, non pas pour créer un personnage à côté de lui-même, en dehors de lui-même, mais pour nourrir quelque chose de cette écriture à partir de ce qu'il est, lui. Je crois que c'est quelque chose qui est extrêmement important, cette construction d'un objet théâtral spécifique à ce corps-là, à cet acteur-là, avec ce texte-là.

Pierre Piret : Tu penses à un exemple concret où tu aurais rencontré cette impasse, qui t'aurait amené à dépasser cette approche psychologique en prenant appui sur la matérialité de l'écriture ?

Virginie Thirion : Oui, quand en 2003 il y a eu ce stage avec des jeunes comédiens, je travaillais sur *Boxe*, que j'ai mis ensuite en scène au Théâtre National. Je travaillais avec Ludmilla Klejniak, Joëlle Franco, Hervé Piron et Christophe Lambert. Ils interprétaient deux personnages, Toni et Olga. Olga est coiffeuse, elle parle d'une cliente particulièrement exécrationnelle, Madame Pinson. Travaillant le personnage de cette Madame Pinson, qui

allait être porté par une des deux Olga, au fur et à mesure des lectures, nous avons décidé que lorsqu'elle parle, tous ses « a » ressembleraient à des « o » et tous ses « o » à des « a », qu'elle ferait tous les « e » muets, sauf lorsqu'elle dit à propos d'Olga « ma p'tite », ce qui termine en gros chacune de ses phrases. Et lorsqu'elle prononçait, ce « ma p'tite », elle devait à chaque fois faire sonner le plus possible l'enchaînement « p-t ». On a trouvé ces pistes petit à petit. Réunies, ces consignes étaient dans un premier temps très contraignantes pour la comédienne, puis répétition après répétition, son imaginaire a pris le relais, cette façon de parler l'a amenée à bouger différemment, à se tenir différemment, Madame Pinson était née. Dans cette façon de faire, on ne se perd pas en discussions préalables sur le personnage qui doit être comme ci ou comme ça. On commence par trouver des pistes dans le jeu, on pourra toujours discuter pour rectifier après. On se place d'emblée du côté du jeu et de l'imaginaire, du concret. Si je devais traduire le processus par une image, je dirais qu'il s'agit de donner à l'acteur l'occasion de jouer des coudes pour se faire une place dans le texte. Plus généralement, c'est une bonne manière d'établir un terrain de discussion, un lexique commun lorsqu'on travaille avec un acteur pour la première fois. Une bonne façon d'apprendre à se parler. Bien avant, en travaillant *Le Badge de Lénine*, j'avais pu approcher quelque chose du même ordre en travaillant les différences présentes entre deux « époques » d'écriture de Jean-Marie puisque, dans le *Badge*, la jeune comédienne répète un monologue de *Neige en décembre*. Je me souviens d'avoir eu conscience du « jeu » entre les deux époques d'écriture, comme quand on parle du « jeu » qu'il y a entre deux pièces de mécanique. Prendre acte de ce jeu, en ressentir les effets sur la langue, m'a permis de donner une orientation au rôle de la jeune comédienne.

Jean Boillot : Je ne mettrais pas complètement le personnage de côté car l'écriture de Jean-Marie Piemme est une écriture de l'hétérogène. Cela implique donc un acteur qui soit un jongleur, comme disait Philippe, qui ait la capacité de passer d'un registre à l'autre. Je pense à un acteur-metteur en scène ou un acteur-caméra, c'est-à-dire qui est capable de s'ajuster en fonction du matériau qu'il a en face de lui, bref, un acteur super libre, et d'une certaine manière très technique, très en rupture. Il faudra peut-être regarder un jour la dette que Jean-Marie a à l'égard du vaudeville : moi qui travaille du Labiche en ce moment, je vois bien qu'il y a des ressorts qui sont paradoxalement – car ce n'est pas du tout un théâtre bourgeois, on est bien d'accord – assez proches. Par exemple, dans *La Vie trépidante de Laura Wilson*, d'un côté, l'acteur doit citer son texte comme en aparté, de l'autre,

s'il n'y a pas un minimum de réalisme psychologique, il y a un truc qui ne se fait pas. Inversement, d'un seul coup, l'acteur prend un autre rôle. Ce réajustement constant de la profondeur de champ, de la valeur du cadre, du rapport à la langue, du rapport à l'imaginaire, c'est ce que je qualifierais d'épique – d'une certaine manière, ça fait partie de la grande famille de l'épique – avec du corps. Ce n'est en effet pas seulement un théâtre du texte, c'est un théâtre du corps. C'est ce que permet aussi cette sorte de respiration dans l'hétérogénéité qui fait que, effectivement, il faut donner les textes de Jean-Marie Piemme à des gens qui sont des acteurs créateurs ou des acteurs – je ne sais plus comment disait Vitez – des acteurs poètes, qui sont assez autonomes.

Virginie Thirion : C'est ce que j'appelle être capable de « trouver son projet dans le projet ». Et quand je dis « trouver », je veux bien sûr dire « chercher ». C'est là que doit s'exercer l'autonomie et la créativité de l'acteur. Ce qui lui permettra de garder son indépendance par rapport au texte.

Jean Boillot : Il y a une chose très paradoxale dans cette sorte de théâtre épique. Notre premier dialogue, je m'en souviens, était autour du théâtre-récit justement, de Vitez, et des *Cloches de Bâle*. Le fait de passer du dramatique au narratif constamment donne une apparence de facilité, parce que dans la vie quotidienne on passe très facilement par tous ces registres-là. D'ailleurs, selon mon expérience, les premières lectures des textes de Jean-Marie sont d'une facilité déconcertante. Ce qui est très difficile après pour le metteur en scène, c'est d'affirmer les choix dans la direction d'acteurs qui vont creuser la vision qu'on a nous-mêmes du texte et *a fortiori* celle de l'acteur. L'acteur va devoir reconstruire tout ce qu'il a d'abord joué spontanément. Il y a quelque chose d'infiniment théâtral dans cette rupture nécessaire : la construction, l'artificialité et l'hétérogénéité du texte impliquent de la part de l'acteur un savoir-faire, un sens artistique exceptionnel.

Antoine Laubin : On a beaucoup parlé de rythme, mais on n'a pas utilisé le mot « style ». Je pense qu'il y a une phrase de Piemme. Il y a une musicalité qu'on peut reconnaître, et ça passe notamment par cette capacité à glisser du narratif au dramatique, d'un niveau de jeu à un autre, l'air de rien : le compte rendu de l'événement après-coup et des « extraits » du même événement s'entremêlent dans un seul mouvement du récit ; la citation *in situ* et le commentaire *a posteriori* avancent de front, imbriqués l'un dans l'autre. L'écriture de Jean-Marie est très souvent tissée comme ça, ce qui suppose un savoir-faire qui n'a pas l'air d'être un savoir-faire mais qui en est un. Il y a un phrasé propre à Piemme qui naît de cette construction-là, de cet agencement.

Virginie Thirion : Et puis il y a les images, une poésie qu'il faut arriver à porter. À l'occasion des représentations de *J'habitais une petite maison sans grâce, j'aimais le boudin*, qui est l'adaptation que Philippe Jeusette et moi-même avons réalisée de *Spoutnik*, une série de récits autobiographiques de Jean-Marie, j'avais mené un atelier d'écriture. Une dame était venue vers moi et m'avait dit : « Bon, on parle de la poésie, mais la poésie, c'est quand ça rime, alors c'est quoi la poésie dans un texte qui ne rime pas ? » J'ai essayé de répondre comme je pouvais, très mal certainement, mais heureusement le soir elle est venue voir la représentation et j'ai pu lui donner un exemple : à la fin du texte sur saint Nicolas, le narrateur dit savoir maintenant que saint Nicolas n'existe pas, mais ce n'est pas grave, car dans la famille on va faire semblant et saint Nicolas existera toujours. Le personnage dit « un feu de naïveté s'est éteint ». Cette phrase, vous en comprenez tout à fait le sens, elle suscite en vous une émotion. Essayez de la décortiquer, vous allez galérer avant de donner dans l'absurde et le lourd, ça va devenir terrible. C'est une image poétique. Les textes de Jean-Marie sont truffés de ces images, parfois et même souvent paradoxales, emblématiques d'une situation ou d'un état. Il faut donc arriver à porter ces images sans les détruire ni les banaliser.

Pierre Piret : Jean Boillot a comparé le travail de Jean-Marie Piemme à celui de Labiche. Pour essayer de cerner le style spécifique de Jean-Marie, et la théâtralité qu'il implique, pensez-vous à d'autres rapprochements significatifs ? Vous avez monté ses pièces à partir de votre propre orientation esthétique, mais aussi de votre propre trajet, et cela vous a peut-être amené à opérer certains rapprochements, par exemple parce que vous veniez de monter telle ou telle pièce. Je pense par exemple au rapport assez évident entre *Scandaleuses* et Tchekhov. Est-ce qu'il y a des rapprochements, des relations, des oppositions qui auraient nourri votre travail sur les textes de Jean-Marie Piemme ?

Antoine Laubin : À plusieurs reprises, Jean-Marie a écrit combien la lecture d'Heiner Müller avait été déterminante dans son passage à l'écriture. On le ressent parfois à la lecture. Ce que l'on ressent plus encore, ce sont les mécanismes de retour sur sa propre écriture. Au fond, les textes qui, dans le travail, m'ont le mieux fait comprendre ceux de Jean-Marie sont ses textes précédents...

Jean Boillot : J'ai envie de le rapprocher aussi d'une écriture cinématographique et télévisuelle à un moment donné. C'est-à-dire dans l'art du montage, l'art de la rapidité. Paul Pourveur a évoqué le projet *Mille répliques*. Dans la pièce qu'il est en train d'écrire, de même, des scènes très

courtes se succèdent, si bien que l'acteur doit rebondir constamment – j'y vois une référence permanente au montage cinéma. Ça m'est très utile dans ma direction d'acteurs, de constamment avoir pour référence, d'avoir toujours dans l'idée quelque chose de cinématographique, non pas dans une image, mais dans la notion de rythme et de changement d'échelle.

Virginie Thirion : Quand j'ai travaillé sur *Boxe*, Jean-Marie a continué à écrire à partir de ce qui s'était fait sur le plateau, sans vouloir pour autant calquer ce qui avait eu lieu. C'est plutôt comme si, d'avoir vu explorer, tenter des rapports entre les corps, des mises en situation, ça lui permettait de situer plus précisément l'écriture, d'affiner le propos, d'aller plus loin. De ce point de vue là, c'est quelqu'un qui, sans être un auteur de plateau, écrit avec la sensibilité du plateau. Ça lui permet de finaliser, d'avancer dans la forme.

Philippe Sireuil : Pour reprendre la formule de Paul Pourveur, qui distinguait les écrivains de plateau et les écrivains de bureau, je dirais que Jean-Marie Piemme est un écrivain en pyjama qui vient sur le plateau. Il a une capacité d'écoute absolument phénoménale, qui lui permet de faire de nouvelles propositions, de manière assez rapide, non pas pour se plier à quelque impératif de mise en scène – ça n'a rien à voir, il ne s'agit pas d'instrumentaliser l'écriture pour moi, jamais –, mais pour aller au-delà de ce qu'il avait envisagé au départ.

Pour *Bruxelles, printemps noir*, le travail s'est construit par phases successives. Il y a d'abord eu la version de Vidy-Lausanne qui n'est ni *Métro 4* ni *Bruxelles, printemps noir*, résultat d'un travail pédagogique en juin 2016 avec les acteurs des Teintureries, école de théâtre de Lausanne, travail dont j'avais pensé arrêter le cours, par peur d'être taxé d'opportunisme. Au sortir des présentations, un confrère, Hervé Loichemol, à cette époque directeur de la Comédie de Genève, a fait part à Jean-Marie de ses commentaires, discussion qui a eu pour suite immédiate qu'il se mette lui-même en scène dans le texte, avec la séquence *L'Auteur*. Plus tard, l'idée est venue – et ce n'était pas la chose la plus aisée à écrire – de donner la parole à un djihadiste, et c'est ainsi qu'est née la séquence *J'aime la mort*. À la suite de quoi, nous nous sommes dits « ça ne va pas : en fait le seul Arabe à qui on donne la parole, c'est un djihadiste, on va se faire allumer et on aurait raison de se faire allumer », et c'est ainsi qu'il a ajouté la séquence *Les Enfants*. Alors que les répétitions avaient débuté, il a continué d'être attentif aux questions qu'elles soulevaient, notamment dans le chef de Ben Hamidou et de Soufian El Boubsi que j'avais invités à me rejoindre et qui nous ont conduits à réexaminer nos réflexes d'« homme blanc » : je me souviens de

Ben disant à Jean-Marie: « Oui d'accord, je veux bien être tenancier de l'épicerie du coin, parce que c'est vrai qu'à Bruxelles il y en a beaucoup d'épiceries du coin qui sont tenues par des Maghrébins, mais ça serait peut-être mieux que je sois libraire. » Et l'homme ensanglanté de la séquence *Conférence de presse* est devenu libraire. La capacité d'écoute de Jean-Marie, c'est une chose extrêmement précieuse, et dire de lui qu'il s'agit d'un écrivain en pyjama qui vient facilement sur le plateau n'est donc pas une affirmation fausse.

Virginie Thirion: Capacité d'écoute et de respect du projet artistique développé. La didascalie liminaire du *Tueur souriant*, « Le nombre d'acteurs sera déterminé en fonction du projet artistique », ce n'est pas du tout une façon de botter en touche, c'est une façon de dire: « Voilà, c'est à vous, acteurs, metteurs en scène: qu'est-ce que vous allez faire? » Jean-Marie invite à ce qu'on détermine le projet artistique dans lequel on va pouvoir intégrer son écriture. Il se montre extrêmement ouvert aux choix artistiques divers qui peuvent être faits. C'est même parfois un peu angoissant de pouvoir travailler ainsi sans aucune limite.

Pierre Piret: Il y a donc une grande responsabilité qui est renvoyée aux comédiens, mais aussi aux metteurs en scène, manifestement.

Antoine Laubin: Et au final au spectateur.

Pierre Piret: On a beaucoup parlé du comédien. Une autre question que j'aimerais aborder, qui rejoint évidemment l'évolution actuelle de la scène contemporaine, est celle des différents médias que vous avez, ou non, mobilisés, qu'il s'agisse de vidéo, de cinéma, de musique, etc.

Philippe Sireuil: Une des caractéristiques de l'écriture de Jean-Marie, c'est de chercher la meilleure façon d'écrire par rapport au sujet traité, la forme qui en rendra le mieux compte. Certains nécessitent tel type d'articulation scénique, d'autres en demandent d'autres. Le vieux débat du fond et de la forme est tout le temps posé par et dans son écriture.

Pierre Piret: Mais dans vos pratiques à vous? Avez-vous été amenés à convoquer certains autres médias, dans certains cas, sur la scène? À passer par d'autres moyens que le comédien, dans le fond? Je pense notamment à *Bruxelles, printemps noir*.

Philippe Sireuil: Dans *Bruxelles, printemps noir*, la séquence *J'aime la mort* met en scène un djihadiste au travers d'une interview: se posait donc la question de savoir comment donner à écouter son discours, et la projection de l'entretien en vidéo m'a semblé le meilleur moyen d'y parvenir. Pour la séquence *Litanie des vies interrompues*, Jean-Marie souligne qu'elle est un « matériau pour une scène de chœur et / ou pour une scène filmée

où des visages prononcent les phrases suivantes ». Je pensais au départ recourir au tournage d'un film dans des décors réels, mais la frilosité de mes interlocuteurs m'a découragé, et j'ai laissé tomber. En cours de répétitions, j'ai essayé nombre de choses impliquant la distribution, et j'ai finalement tout annulé, laissant la vidéo prendre le relais en donnant à lire le texte qui s'imprimait au fur et à mesure sur l'écran, rythmé par la numérotation des phrases retenues.

Cela étant, il est peu d'exemples où la didascalie « oblige » à tel ou tel traitement dans les textes de Jean-Marie ; tout se passe un peu comme s'il nous disait : « Voilà, le texte est là, je l'ai écrit, maintenant c'est à vous, débrouillez-vous. » C'est stimulant.

Antoine Laubin : Cela dit, il aime être surpris. Ce « débrouillez-vous » dont parle Philippe est une manière de nous forcer à être inventifs, à utiliser tout ce qui sera à notre disposition pour porter son travail à lui. Il y a une conscience aiguë des responsabilités de chacun : sa responsabilité à lui est dans le texte, entendu comme matériau textuel, la nôtre est ailleurs. Et tant mieux si ça dialogue, tant mieux si ça résonne.

Jean Boillot : Je trouve de ce point de vue là que c'est une écriture amoureuse des autres formes. Et – pour revenir sur la question précédente – je ferais le lien avec un auteur qui m'a beaucoup marqué, Armando Llamas, qui a fait ce qu'il appelait des matrices pour inviter d'autres arts – vidéo, danse, etc. – en tout cas, c'était des potentiels. L'écriture de Jean-Marie invite au développement pas seulement sur la scène effectivement, pas seulement au travers de l'acteur, mais aussi, par exemple, via la musique. Ce qui m'a amené, dans ma mise en scène de *La Vie trépidante de Laura Wilson*, à mettre une chorale dans la salle. Ce n'était pas écrit, mais en même temps complètement possible. Puis, en cours de travail, est arrivée à un moment donné une caméra, qui s'est ensuite transformée en smartphone, lequel a trouvé complètement sa place. Là, on est en train de travailler sur un orchestre permanent sur le plateau, comme une sorte de vie en parallèle d'autre chose : c'est pareil, ça trouve sa place, c'est naturel. Le côté fragmentaire et modulaire de l'écriture – en tout cas de cette veine d'écriture que j'aime tout particulièrement, qui est l'écriture épique – permet de jouer sur plusieurs registres d'énonciation, tant au niveau des personnages qu'au niveau artistique : on peut établir des relais ou des contradictions entre les registres théâtral, sonore, visuel. Il y a vraiment la place pour articuler une mise en scène là-dedans. À tel point que je suis très curieux de savoir pourquoi Jean-Marie n'a pas encore été sollicité pour écrire un livret d'opéra (je ne veux pas parler d'opéra XIX^e siècle !), parce que je trouve que c'est une

écriture très ouverte à ce genre de choses. *Souffle coupé*, par exemple, est une pièce courte et ramassée, mais elle témoigne vraiment d'un amour des combats esthétiques potentiels.

Yannic Mancel : Juste avant que Pierre Piret parle de la sollicitation des autres médias, notamment la vidéo, je pensais effectivement à cet étrange consensus très spontané : tous, vous avez parlé de direction d'acteurs, et vous êtes restés très longtemps là-dessus, comme si, en quelque sorte, la réponse sur la direction d'acteurs suffisait à une question sur la mise en scène. Et ça se comprend très bien. Jean Boillot a fait allusion à Antoine Vitez et à son travail sur *Les Cloches de Bâle* : dans le petit texte d'accompagnement de son travail, la conclusion c'est « l'acteur peut tout », c'est-à-dire qu'il y a une énorme confiance affirmée sur les potentialités artistiques de l'acteur aussi bien chez Vitez que chez Piemme, et apparemment chez vous quatre.

Jean Boillot : Et je préciserais juste : l'acteur *de théâtre*. L'acteur de théâtre entre en dialogue – pour reprendre le générique de cette journée d'étude – dans un temps présent : l'acteur, ici et maintenant, dans un dialogue avec la salle.

Yannic Mancel : Voilà, il peut même représenter les rues, les maisons et la cathédrale de Bâle – c'est comme ça que se termine le texte de Vitez. Alors, c'est vrai qu'il y a un amour de l'acteur chez Jean-Marie, je veux dire : un amour direct que vous médiatisez, vous en tant que metteurs en scène. Et de ce point de vue là la *Lettre à une actrice* est un texte à la fois théorique et affectif : c'est une déclaration d'amour. Mais il y a un deuxième temps dans le travail de metteur en scène tel que le définissaient les fondateurs – André Antoine, Firmin Gémier... –, c'est le choix de l'espace, le choix esthétique de l'espace, et la question que je voudrais vous poser, c'est : est-ce que, justement à cause de ce que je viens de dire, il vous faut l'espace le plus dépouillé possible pour permettre à l'acteur son mouvement, ses déplacements, mais aussi pour permettre ce travail de sollicitation de l'imagination du spectateur ? Ou alors : quelles sont les réponses que, sur des textes ponctuels, vous avez été amenés à donner dans vos directives scénographiques ? Est-ce que vous pensez scénographie quand vous lisez un texte de Piemme avec l'intention de le monter ?

Philippe Sireuil : Tout dépend des textes. Tout dépend aussi du trajet de la mise en scène. Je suis très sensible à ce que dit Jean quand il parle de référence au montage cinématographique. Les derniers spectacles que j'ai mis en scène ont pris parti d'un plateau quasi vide comme point de départ, pour qu'il y ait une totale prédisposition à accepter l'inventivité du moment. J'essaie d'obtenir des espaces les plus dégagés possibles, sans

doute aussi parce qu'il y a aujourd'hui une sorte de méfiance *a priori* du décor, de son inflation, en tout cas. C'est Patrice Chéreau qui disait, dans un entretien avec Georges Banu : « J'adore répéter avec des acteurs en salle de répétition, et le jour où vient le décor, et les costumes, c'est l'enfer. » Je trouve ça tellement juste ! Il précise : « Vous voyez ce à quoi vous avez rêvé, ce que vous avez construit intellectuellement avec le scénographe et les costumiers, mais le problème c'est que, dans le temps de la répétition, les choses ont évolué, et vous n'y êtes absolument plus. » Pour en revenir à l'écrin dans lequel déployer le texte, j'ai le sentiment qu'on peut, non seulement « abstractiser » l'espace, mais aussi le dégager. Je n'ai pas agi ainsi pour *Toréadors* ou pour *Dialogue d'un chien avec son maître sur la nécessité de mordre ses amis*, où il y avait la nécessité d'un support plus concret, de servir un peu plus les situations de jeu. Pour *Reines de pique* ou *Bruxelles, printemps noir*, il n'en a pas été de même... Et les quatre spectacles cités sont l'œuvre du même scénographe, Vincent Lemaire. Peut-être n'est-ce après tout qu'affaire de temps, de trajet personnel comme je le disais : je ne suis plus tout à fait ce que j'ai été, la peur du vide m'a abandonné...

Antoine Laubin : Nous avons sans doute tous insisté spontanément sur la direction d'acteurs parce que, au-delà des esthétiques convoquées (et les nôtres sont parfois très différentes les unes des autres), nous avons tous à nous poser cette question-là. Une autre constante dont on ne peut faire l'économie quand on s'empare des textes de Jean-Marie, et elle touche directement à la conception de l'espace, est celle du rapport au spectateur, donc au rapport salle-scène. Bien sûr, c'est toujours le cas quand on fait du théâtre, mais c'est très présent dans son travail, et c'est sans doute lié à cette imbrication du narratif et du dramatique évoquée tout à l'heure, à la dimension épique du théâtre-récit... Les textes de Jean-Marie obligent à penser l'adresse, ce qui me semble être une question essentielle.

Virginie Thirion : Yannic Mancel parlait de Firmin Gémier. Il y a une citation de lui que j'aime beaucoup et qui n'est pas sans rapport avec l'écriture de Jean-Marie : « pratiquer un théâtre où le texte est son propre décor ». C'est souvent possible avec l'écriture de Piemme. Mais se limiter à ça, certainement pas. Quand on a travaillé avec Philippe Jeusette sur l'adaptation de *Spoutnik*, pour créer *J'habitais une petite maison sans grâce, j'aimais le boudin*, on s'est dit que les textes pourraient être simplement dits sur la scène nue, que ça passerait. Pourtant nous avons opté pour une scénographie qui se place sous le signe de l'évocation, car nous ne voulions pas, en figurant quoi que ce soit, risquer de tomber dans la nostalgie. Nous avons cherché quelque chose qui puisse titiller la mémoire et l'imaginaire du

spectateur, le renvoyer à quelque chose de « son » vécu à lui, ou de « son » connu. Évocation gustative avec le partage de morceaux de boudin, musicale avec la chanson d'Elvis, typique d'une époque. Scénographiquement nous en sommes arrivés, avec Sarah De Battice, à mettre un petit morceau de cuisine ouvrière sur un plateau tournant. Au début du spectacle l'acteur parle devant un mur noir, puis le mur pivotait, révélant la cuisine ouvrière. Littéralement une ouverture de la mémoire, une citation. Le dispositif tournait à certains moments du spectacle, permettant différents points de vue sur l'ensemble, avec à chaque fois un éclairage spécifique, contribuant à des ambiances particulières à chaque moment.

Intervention d'une personne du public : J'aimerais poser une question à Jean-Marie Piemme. Qu'est-ce que ça te fait d'être ainsi analysé, décortiqué? Est-ce qu'il y a des choses que tu découvres, est-ce qu'il y a des choses qui sont évidentes pour toi?

Jean-Marie Piemme : Pour dire les choses simplement, j'ai l'impression d'être un papier plié, ce papier plié, on le déplie, me voici objectivé, je me vois vu par les autres. Il en résulte un certain paradoxe. Dans l'écriture, je cherche une langue qui va droit au but, qui ne bavarde pas, qui vise la condensation plutôt que l'expansion. Une langue qui frappe, qui a un effet immédiat m'importe. Or, c'est précisément, cette immédiateté-là, quand j'y atteins, qui constitue une des préoccupations des metteurs en scène. Comment faire matière à jeu avec cette langue-là? Comment l'acteur peut-il lui imposer un traitement adéquat? Comment ne pas se tromper sur le rapport qu'on entretient avec elle? Il est évident que jamais je ne travaille avec l'idée que la langue dans laquelle j'écris contiendrait un piège, mais, je suis obligé de reconnaître, par les questions que cette langue pose aux metteurs en scène et aux acteurs féminins ou masculins, l'existence de cette dimension piègeante. L'objectivation problématise le rapport d'évidence que j'ai avec mon écriture. Elle le complexifie, elle me rend conscient de choses que je pratique à l'insu de mon plein gré, pour reprendre une phrase célèbre. Et ça passe souvent par des façons de formuler qui me surprennent. Par exemple, quand Paul Pourveur a parlé à propos de *Mille répliques* de « texte banque de données », je me dis : « Tiens, c'est vrai, je n'ai jamais pensé à l'expression mais c'est tout à fait ça. » Ou quand Pierre Piret m'interroge sur un possible rapprochement entre le Jonathan des *B@lges* et celui de Louvet dans *Conversation en Wallonie*, je vois tout de suite la pertinence du rapprochement et pourtant, je suis incapable de répondre à la question, parce qu'elle ne m'est pas venue en tête au moment de l'écriture. Elle pouvait parfaitement être présente en moi, car en effet, je connais bien la pièce

de Louvet, mais cette présence ne m'est pas venue à la conscience en écrivant. On écrit souvent avec ce qu'on ne sait pas qu'on sait. Et il appartient aux autres de mettre les points sur les « i ». Entendant les différentes prises de parole, je constate facilement que nous parlons un langage commun, que nous faisons famille. Mais à l'intérieur de ce périmètre « familial », chacun place sa singularité. Cette tension entre un cadre commun et la singularisation à laquelle chacun procède a quelque chose de stimulant. Et, existentiellement, ça vous remue.

Pierre Piret : Ça me permet de ne pas conclure, tu nous offres là une très belle conclusion. On va mettre fin à ton supplice existentiel !

Sarah GRUNENWALD

Université Catholique de Louvain

Achille Chavée: une poétique de l'ineffable

La complexité de l'œuvre d'Achille Chavée¹ découle notamment de son désir de dire un réel qui échappe à la langue. Ce désir transparait, plus ou moins explicitement, dans nombre de ses textes, où il évoque son projet poétique et ce qu'il en attend. Plus fondamentalement, il sous-tend son travail poétique, lequel vise à pallier les limites de la langue, en explorant différentes stratégies d'écriture. L'équivoque, l'hermétisme, l'humour et l'écriture automatique sont autant d'outils esthétiques lui permettant de tenir compte du « réel de la langue² » et d'en faire un levier poétique majeur pour atteindre ce réel que la langue ne peut dire autrement.

Équivoque

La poésie chavéenne poursuit l'ambition de dire l'ineffable par l'exploration des voies de l'équivoque. Si selon Jean-Claude Milner tout énoncé est équivoque, Chavée, lui, exacerbe cette pluralité inhérente à la langue. Pour Milner :

[...] il est toujours possible [...] – sans s'écarter de l'expérience immédiate – de faire valoir en toute locution une dimension du non-identique : c'est l'équivoque et tout ce qui en relève, homophonie, homosémie, homographie, tout ce qui supporte la double entente et le dire à demi-mot, incessant tissu de nos entretiens³.

1 Chavée (Achille), *Œuvre*, La Louvière, Les amis d'Achille Chavée, 1977-1994, 6 vol. Désormais: *Œuvre*.

2 Milner (Jean-Claude), *L'Amour de la langue*, Lagrasse, Verdier, coll. Poche, 2009.

3 *Ibidem*, p. 16.

L'usage courant, instrumental, de la langue lève l'équivoque en apportant les distinctions voulues, c'est-à-dire en distinguant des strates significatives :

Sans doute, on peut par des procédures déterminées pourchasser l'équivoque : si c'est pour le son qu'elle se constitue, recourir au sens ; si c'est pour le sens, recourir au son ; si c'est pour l'écriture, etc., en un mot s'appuyer sur ceci qu'*il y a des strates*⁴.

Dans ses textes, Chavée, par ses associations de signes incongrues, ses images ambivalentes, ses métaphores antithétiques, empêche au contraire le lecteur de distinguer les strates et de dégager par ce biais un sens univoque.

Le dernier poème du recueil *De Neige rouge* illustre la pensée de Chavée à ce propos :

De rive en rive crépusculaire
 un sexe de proie dramatique
 une panoplie de haine dans l'amour
 une fontaine de neige et de sang
 C'est le désir créant ses métaphores
 ses images d'ambivalence
 qui défriche son éternité
 en quête du symbole ultime de la vie (*Œuvre II*, p. 113)

La première strophe du poème présente un exemple d'équivocité poétique telle que la conçoit Chavée ; la seconde en livre un commentaire. Le poète propose d'abord une série d'images insolites jaillissant d'associations improbables de signes afin d'illustrer sa démarche, qu'il commente ensuite. Il explique que les métaphores sont dictées au poète par le désir (Chavée est, surtout à ses débuts, un adepte de l'association libre) et que ces « images d'ambivalence » permettent de « défriche[r] son éternité » – de cultiver les sens dans une terre poétique en friche – dans le but d'atteindre le « symbole ultime de la vie » – la combinaison de signes la plus à même de décrire la vie. Le poème exprime cette recherche effrénée du sens de la vie – ce réel qui échappe à la langue – à travers des images paradoxales, le paradoxe se trouvant plus efficient que l'univocité dans l'appréhension d'une telle réalité.

Le premier vers annonce d'emblée le ton clair-obscur du poème avec le terme « crépusculaire » et instaure un mouvement oscillatoire avec l'image du cheminement « de rive en rive ». Tel un balancier, ce mouvement rythme le poème, liant des réalités paradoxales, passant du jour à la nuit,

4 *Ibidem*, p. 17.

de l'amour à la haine, de la neige blanche au sang rouge. Dans le second vers, le sexe est à l'image de l'oiseau de proie, qui, selon Lourdes Terrón Barbosa, est symbole de cruauté chez Chavée: « L'aigle ne dévore pas, il déchire⁵. » L'association du sexe / oiseau au drame, en outre, renvoie au domaine du théâtre. Or, Terrón Barbosa rapproche la poésie chavéenne du théâtre cruel d'Antonin Artaud:

Cette cruauté du poète est exploitée seulement en quelques occasions, soit par pur jeu surréaliste, soit parce que, d'une certaine manière, elle est sous-jacente, dans l'inconscient de l'auteur comme partie occulte de sa personnalité. Antonin Artaud, contemporain du poète, emploie le même recours au théâtre. La cruauté, la destruction, deviennent un instrument créatif au service d'une conception de la vie passionnelle et convulsive⁶.

La cruauté, envisagée dans le sens d'Artaud, est particulièrement représentée dans ce poème. Pour le théoricien du théâtre:

Tout ce qui agit est une cruauté. [...]

En un mot, nous croyons qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé.

Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la pensée à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prenne vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté⁷.

Les griffes et le bec du rapace sont des instruments lui permettant de lacérer la chair de ses proies. Ici, la métaphore est également liée à la sexualité dans sa conception la plus violente: le viol. Le viol, omniprésent dans la poésie chavéenne, constitue souvent chez le poète une métaphore

5 Terrón Barbosa (Lourdes), « Un bestiaire surréaliste: symbole et image de l'animal dans l'œuvre poétique d'Achille Chavée », dans *Francofonía*, n°17, 2008, <http://revistas.uca.es/index.php/francofonía/article/view/61/65> (consulté le 4 mai 2019).

6 *Ibidem*.

7 Artaud (Antonin), *Le Théâtre et son double* suivi de *Le Théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1971, p. 130-132.

du travail de découverte (découverte du « symbole ultime de la vie »). Il s'agit de creuser au plus profond des choses, de lacérer la chair avec *cruauté* afin de découvrir ce qui se trouve à l'intérieur. La vie est aussi la vie intérieure : l'inconscient, lequel est constitué de multiples paradoxes. Ainsi, la haine est un sentiment ambivalent bien souvent composé d'amour. Une fois l'intime mis à nu par le travail cruel du rapace, la vérité intérieure jaillit. Dans le poème, à l'eau de la fontaine se substituent la neige (symbole de pureté qui se souille⁸) et le sang (associé à la violence) qui la macule de rouge. La neige et le sang métaphorisent le jaillissement du sens de la vérité intérieure constituée de paradoxes, de bonté mais également de crime venant entacher la pureté de l'enfance. Dans ce poème, Chavée montre que l'usage des images ambivalentes est nécessaire au déchiffrement de la vie, puisque la vie est elle-même constituée de paradoxes.

Hermétisme

Selon Milner, « la poésie a affaire à la vérité, puisque la vérité est, de structure, ce à quoi la langue manque, et à l'éthique, puisque le point de cessation, une fois cerné, commande d'être dit⁹ ». Ce point de cessation est la limite de la langue à dire le réel, limite à laquelle la poésie se confronte (c'est du moins une des missions que les poètes lui confèrent). Dans la tradition critique, ce point de manque porte plusieurs noms : l'hermétisme est l'un d'entre eux. Le poète tente d'atteindre le « sens le plus pur, [...] en arrachant les mots au cercle de la référence ordinaire¹⁰ ». Comme le rappelle Lourdes Terrón Barbosa, « l'hermétisme dans toutes ses formes a servi de culte au surréalisme¹¹ » et Chavée s'inscrit directement dans cette tradition. Elle écrit que le poète considère l'esprit humain comme « étouffé par les antécédents du rationalisme¹² » et que dans sa quête de connaissance, il préfère au rationalisme l'hermétisme et l'automatisme. Pour Achille Béchet, la poésie chavéenne se caractérise par une « certaine

8 Béchet (Achille), *Achille Chavée*, Tournais, Unimuse, coll. Le miroir des poètes, 1968, p. 47.

9 Milner (Jean-Claude), *L'Amour de la langue*, *op. cit.*, p. 35.

10 *Ibidem*.

11 Terrón Barbosa (Lourdes), « Achille Chavée. Hermétisme et alchimie », dans *Autour d'Achille Chavée*, cat. exp., (Musée Lanchelevici, 1999-2000), La Louvière, 1999, p. 63.

12 *Ibidem*, p. 67.

difficulté dans son expression, difficulté due à la profondeur du propos, jamais à un hermétisme gratuit¹³ ».

L'hermétisme est omniprésent chez Chavée. Dans un poème intitulé *Commentaire*, il écrit : « ô lumineuse nuit mère des nuits / tout cela fut visible que je sentais caché » (*Œuvre II*, p. 133). Pour lui, c'est dans la nuit que se trouve la vraie lumière – lumineuse connaissance surréelle qui ne peut s'atteindre qu'à travers l'opacité poétique. Un poème intitulé *Le Viol*, dédié à René Magritte, déploie une allégorie du déchiffrement de la poésie hermétique, l'ampleur du travail en amont et la percée finale du sens :

On vit apparaître le cortège bouleversant des concepts sortant d'un cratère éteint

La femme sculptée dans le concept Virginité ouvrait la marche vêtue d'un invisible corset d'acier garni à l'intérieur de courtes pointes acérées qui labouraient ses chairs parfumées au rythme de sa marche nuptiale

Depuis longtemps je méditais son rapt
 Mon imagination s'enflammait à la seule idée de la tenir captive dans une caverne secrète spécialement aménagée qui devait lui servir à la fois de lit de viol et de tombeau
 Ce viol je le voulais consommé selon la plus pure tradition
 Il devait me conférer tous les droits despotiques et charnels que la légende et l'hérédité nous ont si complaisamment transmis

Le rapt minutieusement préparé s'accomplit au crépuscule du matin

Dans la rosée et la lumière de l'aurore je l'emportai en croupe d'une magnifique cavale ainsi que je l'avais vu faire par de brillants cavaliers au temps où mon adolescence se nourrissait des plus illustres exemples

Prise dans un indémaillable filet que j'avais soigneusement confectionné c'est à peine si elle résista aux liens de soie et de fleurs qui la maintinrent impuissamment livrée à son destin

Le viol accompli me servit de manteau d'assassin ce manteau que parfois je porte pour mieux passer inaperçu dans les grands rassemblements humains (*Œuvre I*, p. 236-237)

13 Béchét (Achille), *Achille Chavée, op. cit.*, p. 47.

Chez Chavée, la poésie est souvent comparée à une belle jeune fille, racée et intouchable, qu'il s'agit de violer, le viol symbolisant le déchiffrement du sens voilé par l'hermétisme des vers. Dans la dernière strophe du poème *Critique de la poésie*, il écrit ainsi : « une putain de fille qu'on appelle la poésie / qui se dérobe et se refuse toujours / que nous finirons bien par violer un jour » (*Œuvre III*, p. 71-72). *Le Viol* met en scène une vierge dont le poète planifie le rapt et le viol, plan qu'il met ensuite à exécution. La jeune femme symbolise le poème qui n'a pas encore été déchiffré – inviolé –, lequel apparaît initialement au lecteur comme un « cratère obscur » de signes insondables, d'où jaillissent des images *bouleversantes*¹⁴. L'hermétisme des associations de signes dans le poème vise donc à produire un effet perlocutoire sur le lecteur : si le poème est suffisamment bouleversant, le lecteur sera prêt à en déchiffrer le sens, malgré les difficultés auxquelles il doit faire face (la poésie est entravée par un corset d'acier dont les pointes acérées emprisonnent le sens sous la chair). Le déchiffrement nécessite un long travail en amont (« Depuis longtemps je méditais son rapt »), qui doit être nourri d'un bagage culturel préalable. Dans un poème de son recueil *L'Enseignement libre*, Chavée écrit que le fantôme de la rue Ferrer (lui-même) « connaît bien son métier et ses classiques » (*Œuvre IV*, p. 149). En effet, pour lui, « la légende et l'hérédité » transmettent au lecteur les outils nécessaires à la pénétration du sens poétique. Le travail « minutieusement préparé » doit alors mener à l'éclaircissement progressif du sens (le rapt « s'accomplit au crépuscule du matin »). Seulement après s'être nourri « des plus illustres exemples » de la littérature, le lecteur peut alors percer les codes de lecture, et lorsqu'il s'en saisit, les symboles prennent alors rapidement sens (à la vitesse d'une cavale) et l'hermétisme du poème ne représente plus un obstacle. Le lecteur peut alors emprisonner le sens dans « un indémaillable filet », et le travail accompli, il s'en confectionne un manteau de connaissance, derrière lequel il peut se cacher en société.

Dans la poésie chavéenne, abondent les paradoxes et les antithèses résultant d'associations étonnantes de signes qui rendent le sens obscur. Derrière l'hermétisme apparent de son verbe, Chavée recherche en réalité une manière d'appréhender la connaissance qui ne soit pas régie par le rationalisme. En travaillant l'équivoque à l'extrême, il cherche à atteindre le point de cessation de la langue, porteur de surréalité.

14 Adressé à René Magritte, le poème fait référence aux objets bouleversants de Magritte et Nougé.

Humour

L'humour répond à un besoin paradoxal du poète de se montrer tout en demeurant caché. Dans la poésie de Chavée, il tient parfois du pur comique (lorsque le poète se moque des femmes, des philosophes, de la religion), mais relève plus souvent de l'esprit¹⁵.

Dans la théorie freudienne, le mot d'esprit (*Witz* en allemand) permettrait « la levée des inhibitions internes¹⁶ », c'est-à-dire le contournement de la censure, tout en prenant celle-ci en considération :

La tendance de l'esprit, dès l'origine, est de lever les inhibitions intrinsèques et de rouvrir les sources de plaisir que l'édification des inhibitions avaient offusquées. La plaisanterie devient mot d'esprit dès que son propos détient quelque fond et quelque prix. L'esprit entre alors au service des grandes tendances et pulsions de la vie psychique et prête son concours à leur lutte contre le refoulement. En séduisant la pensée et en se jouant de la critique, l'esprit offre une « prime de séduction », un petit appoint de plaisir qui permet de libérer un supplément considérable de plaisir qui autrement fût demeuré inaccessible. Ce plaisir qui sert à en libérer un plus grand, appelé « plaisir préliminaire », relève d'un principe qui régit par exemple les caresses sexuelles¹⁷.

Le mot d'esprit exige, en outre, d'être pratiqué en société :

L'identification dans le trait d'esprit assure une solidarité, conditionne la réussite de la communication d'un message inconscient et produit une communauté – éphémère, puisqu'elle dure ce que dure le jaillissement du trait d'esprit –, mais effective. Grâce à cette identification – ce transfert des désirs – a lieu une sorte de *pacte inconscient* dont le signe conscient est le rire¹⁸.

15 « D'entrée de jeu, Freud différencie le trait d'esprit et le comique : “Le comique, dit-il, peut se contenter de *deux personnages* : celui qui découvre et celui chez qui on le découvre. Le tiers, à qui le comique est communiqué, intensifie de processus comique sans y ajouter aucun élément nouveau. Dans le cas de l'esprit, ce tiers est indispensable pour clore le cycle (*Vorgang*) qui produit le plaisir ; par contre, la deuxième personne peut être omise, sauf dans le cas de l'esprit tendancieux ou agressif. *L'esprit se fait ; le comique se trouve...*” » (Florence [Jean], *L'Identification dans la théorie freudienne*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1978, p. 43)

16 *Ibidem*, p. 44.

17 *Ibidem*, p. 47-48.

18 *Ibidem*, p. 42.

L'humour de Chavée relève souvent du mot d'esprit : il instaure un pacte inconscient entre le poète et son lecteur ; il s'inscrit donc dans un contexte de communication nécessitant un partage de références entre les deux parties. Le lecteur, s'il partage les codes référentiels du poète (« [...] l'effet du mot d'esprit est soumis à la condition que producteur et auditeur possèdent les *mêmes inhibitions ou résistances internes*¹⁹ »), sera à même d'en déchiffrer la teneur humoristique. Par l'esprit, Chavée instaurerait donc une certaine complicité avec son lecteur : « [...] l'échange d'un bon mot se comprend [...] comme l'échange masqué des désirs, comme la mise en commun de tensions subjectives symbolisées²⁰ » :

Quant à l'identification du trait d'esprit qui assure le « transfert » des « besoins individuels », elle est le détour, la déviation, la dilation de ces besoins dans une manière de « fond commun » social. Détour qui soulage, mais partiellement, les tensions dues au conflit originel. Dans ce dernier cas, les désirs ne sont ni satisfaits ni accomplis ni réalisés mais significés, partagés, échangés pour donner une énergie accrue à la « Révolution »²¹.

Le partage est essentiel pour Chavée. Par le biais du trait d'esprit, il peut se dire, dévoiler une part de son moi inconscient. Néanmoins, l'usage même de l'humour – qui constitue une manière détournée de dire ce qu'il pense réellement – témoigne également de sa crainte de se révéler totalement à lui-même (« L'esprit trouve sa motivation dans des pulsions réprimées et contenues par la censure²² ») et à l'autre. Florence rapproche le mot d'esprit de la tragédie, où « l'illusion efficace engendre la catharsis²³ ». Or, cette illusion, pour fonctionner, s'opère par sympathie du spectateur pour le héros de la tragédie. Chavée, par l'humour, tente certainement de gagner la sympathie de son lecteur, de s'affranchir de ses tabous inconscients sans être jugé par lui.

En fin de compte, le mot d'esprit est une création de l'inconscient qui dévoile la nature de celui-ci, à savoir qu'il est, comme le dit Lacan, structuré comme un langage. La structure du mot d'esprit reflète dès lors celle de la vie intérieure du poète. Par le truchement de l'équivoque, il permet de dire, tout en ne disant pas, un réel invouable, interdit.

Pour Florence, avec l'esprit, « l'enfant impérissable fait retour, s'affirme frauduleusement et se gausse de l'adulte. [...] l'esprit rappelle au moi sa

19 *Ibidem*, p. 43-44.

20 *Ibidem*, p. 40.

21 *Ibidem*, p. 41.

22 *Ibidem*, p. 49.

23 *Ibidem*, p. 51.

vérité infantile (pervers polymorphe)²⁴ ». C'est dans l'enfance que le mot d'esprit prend racine: ainsi, le complexe d'Œdipe, par exemple, apparaît fréquemment dans les poèmes de Chavée et est souvent traité avec humour. Tantôt évoqué de manière indirecte à travers la figure de cette mère tendrement aimée,

[...]
 Toi ma vieille maman moi-même
 Toi dans mes douleurs et dans mon cœur
 Moi qui ne suis que toi libéré

Je serai près de toi dans ta tombe
 Pour que tu n'aies pas froid au néant
 Je serai ton enfant fidèle maman
 Tu me pardonneras d'avoir souffert pour toi.
 [...] (*Œuvre I*, p. 15)

tantôt explicitement abordé (« moi / le complexe d'Œdipe / je m'en manicule l'auriculaire » (*Œuvre IV*, p. 146)), cet amour interdit est omniprésent dans son œuvre.

L'aphorisme est un médium privilégié de dérision pour Chavée. Il en écrira des centaines, à partir de 1948, où il publie une série de vingt-deux aphorismes dans le recueil *L'Enseignement libre* (*Œuvre IV*, p. 138-142). Ces courtes sentences sont parfois de simples prétextes au comique potache, parfois elles arborent un ton plus solennel, et dans certains cas, elles constituent des traits d'esprit, comme dans l'aphorisme suivant: « L'inceste porte un petit col marin. » (*Œuvre II*, p. 151) L'effet humoristique tient au décalage produit entre le concept « inceste » et le « petit col marin », pièce caractéristique de l'habillement enfantin masculin. Par la personnification de l'inceste en petit garçon portant un col marin, Chavée évoque le complexe d'Œdipe de manière explicite, sans toutefois s'identifier directement à celui-ci. L'effet amusant qui découle du jeu de mots, cependant, est produit par un phénomène d'*identification* qui permet de contrer la censure, et qui, sans satisfaire les désirs refoulés, les matérialise néanmoins poétiquement à travers une figuration indirecte, produisant ainsi un plaisir partagé entre le poète et le lecteur. En impliquant ainsi le lecteur dans la plaisanterie, le poète, ironiquement, suggère que celui-ci est traversé par les mêmes pulsions. Derrière les masques trompeurs (« le petit col marin » renvoie l'image d'un petit garçon bien élevé), courent les pulsions; elles sont l'affaire de tous, même des plus respectables (en apparence).

24 *Ibidem*, p. 49.

Automatisme

La position de Chavée par rapport à l'écriture automatique est complexe: on observe une nette différence entre le discours qu'il tient à son propos et l'usage qu'il en fait. À cet égard, le poète semble osciller entre fascination et méfiance. Ses débuts poétiques sont particulièrement marqués par l'automatisme. Les *Jeux surréalistes appelés dialogues* font montre de cet attrait pour ce procédé surréaliste: coécrits avec son ami Raymond Dauphin, ils consistent en un exercice automatique de questions-réponses. Dans un texte intitulé *La poésie doit être faite par tous, non par un*, il explique comment, pour lui, ces jeux constituent des productions de l'inconscient:

Une étude approfondie de ces jeux serait sans doute de nature à donner bien des renseignements précieux sur les mouvements dialectiques inconscients qui s'y font jour.

À certains moments, le parallélisme, la concordance même des questions et des réponses laissent à croire que chacun des partenaires voit, comme dans un livre ouvert, dans la réalité psychique de l'autre.

Mais ce qu'il importe de souligner, c'est que les jeux surréalistes constituent des sources authentiques d'images irréfutables, de cette sorte d'image surréaliste dont la plus forte, pour reprendre la définition d'André Breton, « est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s'annonçant sensationnelle elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire ».

[...]

Ce que je désire rendre sensible, c'est comment, ainsi que dans n'importe quel mécanisme secret qui préside à la naissance de n'importe quelle autre production, des matériaux poétiques ont été réunis par des jeux qui constituent à l'examen comme un bref raccourci de ce qu'il est convenu d'appeler généralement une expérience humaine, ces jeux laissant filtrer toutes mes préoccupations secrètes et le situant dans un temps délimité dans le dur contact d'autres réalités constituées par les préoccupations de mon partenaire; c'est comment ces matériaux ont subi une longue gestation inconsciente pour apparaître subitement et complètement malaxés, transformés, développés dans le poème automatique. (*Œuvre I*, p. 185-186)

Pour Chavée, l'écriture automatique se trouve être une source d'« images irréfutables » qui traduisent l'inconscient, révélant les « préoccupations secrètes », les pensées les plus intimes du scripteur. L'ambition de ce procédé consiste à saisir un instantané de la pensée, à créer un rapport immédiat entre l'écriture et l'inconscient du poète.

Dans le poème *Matière première*, le poète décrit le fonctionnement des mots dans l'écriture automatique, comment ceux-ci agissent sur l'esprit. Pour lui, l'écriture automatique agit sur l'auteur comme sur le lecteur. Les mots sont « criminels et purs », détenteurs de l'absolue vérité dans toute sa cruauté. Les derniers vers mettent en exergue cette cruauté des mots dans la poésie surréaliste :

stylets de la durée exacte
amulettes et chiffres d'or
maîtres magiques des objets
serpents de la dialectique
mots créateurs brûlants qui nous livrez le monde
croissez multipliez plus cruels et plus forts (*Œuvre I*, p. 235)

Dans ces vers, deux conceptions de la poésie se font face. Chavée adopte d'une part un point de vue psychanalytique : les mots, « matière première » poétique, sont présentés comme des stylets permettant l'accès à l'inconscient. Le stylet, qui désigne soit un « instrument pointu servant à écrire, dessiner²⁵ », soit un « poignard à lame mince et très pointue²⁶ », renvoie à la fois à la plume du poète et aux mots en tant qu'instruments d'écriture aptes à transpercer les choses pour en découvrir le sens, prompts à « explorer les canaux naturels, les plaies²⁷ ». Les mots issus de l'exercice automatique constituent pour le poète des outils perforateurs de l'inconscient et leur retranscription dure le temps exact du flot ininterrompu des pensées du scripteur. La plume se lève et la course des mots sur la feuille s'achève lorsque la symbiose entre le flux de pensées et l'acte d'écriture s'interrompt. Ces mots, « serpents de la dialectique » ondulent au rythme des mouvements de la pensée – Chavée considérant l'esprit comme constitué de « mouvements dialectiques inconscients » (*Œuvre I*, p. 185). Petits poignards cruels, ils creusent la chair pour révéler la vérité triviale qui se cache sous celle-ci. Chavée juxtapose d'autre part une vision fantasmagorique à cette métaphore psychanalytique. Selon lui, la poésie est liée au surnaturel,

25 *Le Petit Robert*, 2006.

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

les mots détiennent des pouvoirs magiques, ils sont capables de saisir la vérité au fond de l'âme. Nombre de ses textes sont par ailleurs liés à l'ésotérisme, à l'alchimie et à la magie²⁸. Dans le poème, différentes métaphores renvoient à ces disciplines. Si le poète utilise des métaphores liées à l'inconscient pour désigner les mots, ils sont également perçus comme des amulettes : ils appartiennent au domaine de la superstition et incarnent un objet de protection (le poète peut se cacher derrière eux). Semblables au nombre d'or²⁹ – aussi appelé *proportion divine*, il s'agirait d'une proportion parfaite se retrouvant dans certains éléments de la nature –, les mots peuvent dire parfaitement les choses : il s'agit de trouver la formule d'écriture idéale. Le poète, tel l'alchimiste, recherche la manière la plus adéquate de retranscrire le monde. Là où les mots sont initialement semblables à de simples métaux, il est capable de les transformer en or (dans son poème intitulé *Décrets*, Chavée affirme posséder « la puissance des métamorphoses » (*Œuvre I*, p. 203)). « Maîtres magiques des objets », les mots sont par ailleurs de puissants outils de compréhension du monde et de la vie – la recherche du sens de la vie constituant une des quêtes fondamentales de l'alchimiste : ils « nous [livrent] le monde ». *Matière première* propose une vision intrinsèquement paradoxale du langage poétique. Chavée croit en une poésie capable de sonder l'inconscient, tout en lui conférant une dimension surnaturelle.

Bien qu'il se plaise à discourir sur sa fascination pour l'automatisme, Chavée ne mettra pourtant jamais vraiment à exécution ses idées. En effet, ses textes prétendument écrits de manière automatique sont sans aucun doute retravaillés ultérieurement. C'est le cas, par exemple, du poème *Identité*, dédié à André Breton, qui affiche un ton litannique mimant le flot continu de la pensée, mais dont l'impression de non-maîtrise du texte est un leurre. En effet, la syntaxe parfaite du poème, la division en vers et les mots détachés (initialement, les théories de Breton sur l'écriture automatique veulent que les mots soient attachés les uns aux autres) indiquent que le texte a subi un travail de remaniement. Selon André Miguel, la « spontanéité d'écriture de Chavée a rarement – sinon dans les premiers recueils – le débit haletant et profus du texte automatique ³⁰ » : « Adepte

28 Lourdes Terrón (Barbosa), « Achille Chavée. Hermétisme et alchimie », *op. cit.*, p. 63-72.

29 Voir Cleyet-Michaud (Marius), *Le Nombre d'or*, Paris, PUF, coll. Que sais-je?, 1985.

30 Miguel (André), *Achille Chavée*, Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1969, p. 5-6.

de la spontanéité d'écriture, et se fiant dans une certaine mesure à l'automatisme, [il] n'a pourtant jamais, dans la pratique, accordé la primauté à l'inconscient³¹. » Sa poésie, certes souvent submergée par l'émotion (« elle vise l'adéquation des mots et des émotions³² »), demeure très travaillée.

L'ambivalence du poète par rapport à l'écriture automatique peut en réalité s'expliquer par la manière dont il conçoit la langue. D'un côté, il prête à l'écriture automatique une valeur exploratoire (héritage de Breton) ; de l'autre, il privilégie une conception alchimique de la poésie, laquelle s'oppose à la conception spontanéiste adoptée par les surréalistes parisiens et bruxellois. S'il croit au pouvoir révélateur de l'écriture automatique, il pense néanmoins que seul un travail d'orfèvre sur la langue peut pallier les lacunes laissées par l'écriture automatique et « parfaire » celle-ci.

Cette ambivalence rend compte de la difficulté de Chavée à dire l'intime dans la langue. Selon Christine Barré-De Miniac, l'écriture automatique a trait avec « le plus intime de l'être » :

L'écriture comme expression, « révélation » de soi dans son identité propre est source de fascination. Cette fascination pour l'écriture dans son lien avec le plus intime de l'être est repérable dans des domaines tout à fait divers. Elle est présente par exemple dans l'écriture automatique des surréalistes, sorte de dictée de l'inconscient, tenant de la transparence ou de ce que les surréalistes appellent eux-mêmes « l'automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée » (manifeste de 1924)³³.

La question de l'intime est omniprésente dans la poésie chavéenne, passant par divers motifs tels que la nudité (qui symbolise en général un dévoilement, une découverte), les pulsions criminelles honteuses (viol, inceste), les peurs secrètes (peur de la vieillesse, de la mort). Dans certains poèmes, Chavée invite même le lecteur à observer l'intimité d'une scène, par exemple à travers une porte entrebâillée ou par le trou d'une serrure (« dans la serrure de mon œil / le paysage prit la forme d'une clef ») (*Œuvre II*, p. 85). Toutefois, il semble craindre de trop en dire, évoquant ses pulsions de manière détournée, tantôt en exposant l'intimité d'autrui, tantôt

31 *Ibidem*, p. 25.

32 Dantinne (Alain), « Achille Chavée : grand seigneur du sang de l'éphémère », dans Fels (Laurent), *Regards sur la poésie du XX^e siècle*, Namur, Les éditions namuroises, coll. études et essais, 2008, p. 135.

33 Barré-De Miniac (Christine), *Le Rapport à l'écriture. Aspects théoriques et didactiques*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 19.

en se cachant derrière la dimension équivoque du langage poétique. Il prétend dire l'intime mais « se méfi[e] du pouvoir des mots comme révélateur de l'inconscient³⁴ ».

Conclusion

La poésie, forme supérieure et synthétique de la magie, de la morale et de la philosophie, la poésie, moyen de connaissance, doit contenir les vérités essentielles de comportement; elle doit pour reprendre la formule lapidaire de Lautréamont « avoir pour objet la vérité pratique »... La grandeur du surréalisme, dès ses origines, réside pour une bonne part dans le pressentiment de cette vérité³⁵.

L'ambition poétique de Chavée est totalisante. « En affamé de vérité », il aspire à « dévorer le monde » (*Œuvre III*, p. 124), à faire de la poésie une synthèse de la connaissance. La conquête de la « vérité pratique », ce réel si complexe qu'il ne peut être énoncé dans le langage traditionnel, est laborieuse et ne peut s'effectuer qu'au prix d'un effort inouï :

Grandiose aventure humaine
Exaspérant effort
Fichu poète
Insaisissable vérité!
[...] (*Œuvre III*, p. 118)

Cette vérité, Chavée la qualifie ici d'insaisissable, reconnaissant peut-être à demi-mot l'échec inexorable de son entreprise, quelles que soient les stratégies d'écriture qu'il invente pour déjouer l'obstacle de la langue. Le travail de l'équivoque, y compris dans la forme particulière du mot d'esprit, conduit toujours à l'hermétisme, signe que la langue atteint un « point de cessation », qu'elle échoue à dire. Mais si ce défaut du sens manifeste un impossible, elle le reconnaît du même coup, indiquant au destinataire du poème cet envers que la langue, dans son usage ordinaire, dénie. C'est ainsi que, pour Chavée, la poésie hermétique est à la fois un lieu de découverte et une manière détournée de dire l'ineffable. L'hermétisme permet de contourner l'obstacle linguistique en disant là où autre chose est dit. L'effet d'étrangeté qui en résulte produit alors un bouleversement chez le lecteur

34 Dantinne (Alain), « Achille Chavée, le trafiquant de l'invisible », dans Aron (Paul), dir., *Textyles*, n° 8, *Surréalismes de Belgique*, 1991, p. 151.

35 Chavée (Achille), « Notes sur la poésie surréaliste », dans *Salut Public*, n° 5, cité dans Miguel (André), *Achille Chavée, op. cit.*, p. 27-28.

qui lui permet d'accéder au sens surréel révélé par l'hermétisme. On comprend alors l'attitude ambivalente de Chavée à l'égard de l'automatisme : s'il souscrit au spontanéisme de la dictée de l'esprit, sa vision ésotérique de la poésie le pousse à retravailler ses textes pour combler les lacunes du procédé, qu'il juge insatisfaisant bien qu'il lui octroie un certain crédit. C'est que l'expérience de l'ineffable procède à ses yeux moins d'une résistance à dire l'intime que du réel de la langue en tant qu'elle est indistinguable de son usage.

Comptes rendus

Bénit (André), *Légendes, intrigues et médisances autour des « archidupes »*. Charlotte de Saxe-Cobourg-Gotha, princesse de Belgique. Maximilien de Habsbourg, archiduc d'Autriche. Récits historique et fictionnel, Bruxelles, Peter Lang, 2020.

Spécialisé dans les rapports entre histoire et fiction, tout particulièrement dans la littérature belge, André Bénit s'intéresse cette fois aux figures de la princesse de Belgique, Charlotte de Saxe-Cobourg-Gotha, et de Maximilien de Habsbourg, archiduc d'Autriche, unis pour le meilleur et pour le pire dans la mésaventure étrange et hasardeuse de l'Empire du Mexique. Une destinée de deux monarques dont les choix se révéleront boiteux à tous points de vue – tant dans leur mariage que lors de l'épopée mexicaine. Une histoire de surcroît dense en mystères non élucidés, ce qui alimentera, d'une part, nombre de recherches d'historiens et, d'autre part, l'imagination des

écrivains, tant en Belgique qu'en France et au Mexique.

L'ouvrage intitulé *Légendes, intrigues et médisances autour des « archidupes »*, qui se lit comme un roman, nous offre une synthèse saisissante et précise de l'ensemble de la littérature produite autour de ces souverains. Le récit de leur vie est rapporté en six chapitres relatant chronologiquement les grands événements qui marquèrent leur mauvaise fortune. Chacun d'eux se divise en trois pans : d'un côté, les récits historiques qui reprennent les faits au plus près des vérités révélées par de sérieuses recherches à travers archives, correspondances et témoignages, de l'autre, les récits fictionnels qui, tout en laissant libre cours aux fantasmes des romanciers et des dramaturges et en sondant les ressorts affectifs qui motivent les personnages, suppléent aux manques de l'histoire. Il est vrai que les nombreuses incertitudes relatives aux faits sont autant de brèches par lesquelles s'infiltrèrent fables et divagations fantaisistes. Une réflexion de l'auteur

vient brièvement soupeser, à la fin de chaque période étudiée, ce qu'il faut retenir de ces narrations qui se réclament soit de la vérité, soit de l'invention. Une postface de Marc Quaghebeur cautionne le sérieux et l'originalité de la structure de l'ouvrage, et rappelle la constante interférence de l'imagination romanesque avec la réalité ainsi que la propension de certains historiens à embellir ou à corser l'histoire en se fondant sur des rumeurs non vérifiées.

Les romanciers et dramaturges belges n'ont pas été en reste dans le développement des intrigues autour des monarques. En matière de romans, André Bénit retient et explore *La Passion mexicaine*, d'Horace Van Offel (1932), *L'Épopée des Habsbourg. Charlotte, l'Impératrice fantôme*, de Robert Goffin (1937) et, plus récemment, *La Séduction des hommes tristes* de Françoise Lalande (2010) ainsi que *Charlotte, Princesse de Belgique, archiduchesse d'Autriche et impératrice du Mexique. L'empire de la folie*, de Patrick Weber (2011). Il prend également en compte les romans-feuilletons de Janine Lambotte, *Charlotte et Maximilien. L'Empire des archidupes* (1993), ainsi que ceux de Patrick Roegiers dans *La Spectaculaire Histoire des rois des Belges* (2007). Bien évidemment, des extraits des pièces de théâtre de Liliane Wouters (*Charlotte ou La Nuit mexicaine*, 1989) et de Michèle Fabien (*Charlotte, Sara Z., Notre Sade*, 2000), considérées aujourd'hui comme des classiques, sont largement repris et analysés.

Les secrets à élucider concernent, entre autres, autant l'ascendance que la descendance du couple impérial. Si la princesse Charlotte est bien la fille de

Léopold I^{er}, bonapartiste depuis son plus jeune âge, celle-ci se plaisait à croire les ouï-dire selon lesquels son mari, Ferdinand Maximilien de Habsbourg, fils de Sophie de Bavière et de François-Charles d'Autriche, était en réalité l'héritier de son idole, l'enfant naturel de Sophie et du duc de Reichstadt, de cet Aiglon pour qui sa belle-mère eut un affectueux penchant. Un secret de famille qu'elle se garda bien de révéler à son mari et qui fut peut-être le support de son inconditionnelle admiration à son égard. Mais quelle est la part de fantasme et de vérité dans ce rêve généalogique?

Par ailleurs, la relation entre les époux fit l'objet des pires spéculations à la suite du constat de leur stérilité. S'il ne faisait pas de doute que Charlotte était amoureuse, Maximilien l'aurait, quant à lui, épousée par convention ou pour sa belle dot, sans jamais consommer le mariage. Mille preuves contribuent à montrer qu'il fuyait son épouse... et une descendance illégitime serait issue de ses multiples maîtresses mexicaines. L'adoption d'un héritier acheva d'outrager l'Impératrice. Charlotte, quant à elle, serait cependant tombée enceinte. À la suite de quelles amourettes? Serait-ce du colonel Alfred Van der Smissen qui dirigeait la légion belge? L'enfant lui aurait-il été dérobé à la naissance, à la suite d'un accouchement advenu dans le plus grand secret lors de son retour en Europe? Jamais une grossesse impériale n'aura fait l'objet d'une telle occultation! Et cet enfant ne serait autre que le futur général Maxime Weygand, lequel aurait bénéficié dès son plus jeune âge des plus hautes protections. Rien n'est pourtant plus incertain que

ces racontars qui firent le lit de l'imagination d'un public avide de scandale.

Mais s'il ne s'agissait que de cela! De nombreuses inconnues subsistent concernant l'attribution de cet Empire au Mexique. Cette nomination a-t-elle servi à éloigner Maximilien de son frère l'Empereur François-Joseph I^{er} désireux de régner sans l'ombre d'un puîné? Napoléon III était-il conscient qu'il envoyait le couple vers une souricière, l'Empire du Mexique ne pouvant résister à l'avancée des Juaristes? Éblouis par le miroitement d'un règne glorieux, Maximilien et Charlotte s'embarquent donc dans l'aventure sans prêter attention au sobriquet d'« archidupes » qui, avant même qu'ils n'atteignent l'Amérique, déjà les ridiculisait. Ce qui est certain, c'est que lorsque l'Empereur s'absente, retenu en province par de multiples occupations supposément frivoles, c'est en personne avertie que Charlotte prend en mains les rênes du gouvernement. Son caractère est indiscutablement celui d'un chef d'État. Elle force l'admiration de son entourage. Et lorsque la situation l'exige, elle n'hésite pas à se rendre en Europe pour y demander, à Paris, le soutien de Napoléon III, à Rome, celui du Saint-Père. Cette détermination s'émaille cependant d'une folie naissante dont l'origine fait, elle aussi, l'objet d'innombrables spéculations. Charlotte aurait-elle été empoisonnée au Mexique? La paranoïa qu'elle développe envers la nourriture est-elle fondée? Veut-on encore l'éliminer à Paris, puis à la Cour d'Autriche, où on décide, semble-t-il, de l'enfermer? Mille et une anecdotes se plaisent à donner du relief aux scènes de crise qui se déchaînent lors des visites qu'elle effectue auprès

des plus hautes instances dans le but de sauver un Empire qui s'en va irrémédiablement à vau-l'eau. Les ragots se répandent comme la poudre, concernant aussi bien un verre d'orangeade qu'elle renverse suspicieuse devant Napoléon, que le chocolat chaud du Pape qu'elle boit goulûment, elle qui ne s'abreuve à Rome que de l'eau de la fontaine de Trevi. Bref, elle dérange et on se plaît à raconter qu'elle est dérangée.

Le dénouement tragique de l'arrestation et de l'exécution de son mari fusillé à Queretaro le 19 juin 1867 lui sera longtemps caché; elle n'en sera informée que bien après qu'elle a été rapatriée dans sa famille à Bruxelles. Les circonstances de la mort de l'Empereur manquent elles aussi de clarté. Le colonel Miguel López l'a-t-il trahi ou a-t-il suivi strictement ses ordres? L'Empereur a-t-il été induit sciemment en erreur par le Père Fischer, un prélat qui le convainc de rester sur place, alors qu'il souhaitait abdiquer et repartir en Europe?

Pendant près de soixante ans, Charlotte de Belgique vivra recluse dans sa folie, prise de graphorrhée, s'épanchant dans de longues lettres où émergent cependant les points forts de son inconscient, le moindre n'étant pas celui de se sentir de nature masculine et de signer une partie de sa correspondance du nom de Charles. Curieusement ni les récits historiques contemporains ni les fictions les plus récentes n'évoquent cette possibilité aujourd'hui considérée comme plausible, une piste que l'auteur de ce passionnant essai n'a toutefois guère envisagée: l'affirmation selon laquelle l'Impératrice Charlotte pouvait être un homme trans. Sans aucun

doute, l'étude minutieuse de l'entièreté de sa correspondance permettrait-elle, de ce point de vue, de revisiter une folie peut-être issue des nombreuses contraintes et censures imposées à une personne déclarée femme au XIX^e siècle. C'est d'ailleurs sur cette conclusion, sur ce vœu, que se clôt l'ouvrage. On devine par cet épilogue que la recherche concernant la souveraine belge est loin d'être terminée.

Martine RENOUPEZ
Universidad de Cádiz

ČEČOVIĆ (Svetlana), Roland (Hubert) et Béghin (Laurent), dir. Réception, transferts, images. Phénomènes de circulation littéraire entre la Belgique, la France et la Russie (1870-1940), Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2018, 194 p.

Cet ouvrage contient huit articles issus des présentations faites au colloque *Réception, transferts, images. Phénomènes de circulation littéraire entre la Belgique, la France et la Russie (1870-1940)*, organisé à Louvain-la-Neuve, les 10 et 11 février 2014. Les contributions présentent des perspectives nouvelles sur la circulation et les transferts interculturels entre la Russie (avant et après la révolution d'octobre 1917), la France et la Belgique. La période étudiée est étendue et permet ainsi de se pencher sur les romanciers russes dits « classiques », comme Dostoïevski et Tolstoï, ceux de l'ère soviétique avant 1940 et également sur les œuvres produites par les émigrés russes en France et en Belgique. En parallèle, c'est une période féconde pour la littérature belge qui trouve un public

de lecteurs en Russie. Les contributions sont regroupées autour de plusieurs enjeux : la place de la Belgique au sein de cette médiation culturelle, la réception des littérature(s) russe(s) en Belgique, les médiateurs et les réseaux ou encore comment les cultures francophones belges et françaises sont représentées dans la littérature russe.

L'avant-propos de Svetlana Čečović et Hubert Roland permet au lecteur de saisir les enjeux de ces transferts culturels et le rôle crucial que jouent certains des médiateurs et des réseaux de passeurs qui font le pont entre ces trois pays. Svetlana Čečović et Hubert Roland retracent également l'historique du domaine de recherches des échanges multilatéraux entre la Belgique francophone et flamande, la France et la Russie. Il s'agit d'un axe de recherche croissant, comme l'indiquent plusieurs articles du dossier thématique « Les passeurs. Médiation et traduction en Belgique francophone » du n° 45 de la revue *Textyles* (2014), ainsi que la thèse de Svetlana Čečović (2016) à ce sujet.

Dans son article, Martina Stemberger étudie le rôle étonnant que joue la Belgique comme espace intermédiaire entre ces pays. Elle dévoile notamment la façon dont la France, la Belgique et la Russie se trouvent décrites dans des textes littéraires ou des récits de voyages et s'interroge sur l'image de l'« autre » dans l'entre-deux-guerres, tel qu'il se retrouve dans ces textes sous les regards distincts de penseurs belges (Joseph Douillet, Jules Destrée, Émile Vandervelde), français (Georges Duhamel, André Gide) et russes (Guéorgui Ivanov, Il'ja Ehrenbourg). Wim Coudenys, quant à lui, développe

la question de la réception des différentes littératures russes en Belgique entre 1918 et 1940. Il distingue ainsi entre la littérature russe classique de la fin du XIX^e siècle, celle soviétique après 1917 et finalement celle écrite par des immigrés russes en France et en Belgique à cette époque. Il propose de comprendre comment ils sont perçus par une analyse approfondie des traductions néerlandaises et françaises de ces œuvres. Wim Coudenys examine également la contribution importante des médiateurs des cultures belges francophones et flamandes en Russie aux transferts interculturels entre les deux pays. Les réseaux de circulation sont également au centre de l'article d'Elena Galtsova, qui se penche sur deux de ces médiateurs entre la littérature russe et belge et leur rôle crucial à cette époque. La correspondance entre le romancier, poète et essayiste Franz Hellens et la traductrice Maria Vesselovskaïa témoigne d'une liaison professionnelle et amicale de longue durée. Elena Galtsova étudie non seulement leurs échanges épistoliers, particulièrement féconds pour retracer les questions de réception et celles du travail de traduction, elle offre aussi une perspective inédite sur le développement de la carrière de la traductrice. Cette dernière a en effet une influence importante sur la diffusion des lettres belges en Russie, notamment par ses traductions de Georges Rodenbach et Georges Eekhoud. Elena Galtsova montre également comment des romanciers russes comme Dostoïevski ont eu une influence importante sur les écrits de Franz Hellens. Laurent Béghin étudie un autre moyen de transmettre les savoirs d'une culture à une autre,

notamment la création de la « slavistique universitaire » durant les années 1920 en Belgique et le rôle pionnier que joue Wacław Lednicki dans le développement de cette discipline d'étude au sein du monde académique belge.

Quant à l'influence de la littérature russe sur les transferts culturels, quatre des contributeurs proposent des perspectives originales de sa réception en France et en Belgique, ou encore examinent la façon dont les deux pays sont représentés au sein des œuvres littéraires russes. Svetlana Čečović étudie la réception des œuvres des grands romanciers russes comme Tolstoï et Dostoïevski en se penchant sur leurs adaptations théâtrales au théâtre bruxellois du Parc entre 1900 et 1930. Comme elle le développe, la transformation de ces romans pour la scène permet d'atteindre un public plus étendu. Svetlana Čečović étudie plus particulièrement les recensions de ces adaptations, notamment celles de Louis Dumont-Wilden ainsi que son rôle de médiateur de la culture russe en Belgique. Karine Alaverdian, quant à elle, étudie comment Léon Tolstoï représente la pédagogie des langues européennes dans plusieurs de ses romans, principalement *La Guerre et la paix* et *Anna Karénine*. Renvoyer à ces cultures étrangères permet au romancier d'indiquer les idéologies politiques slavophiles ou européenistes des familles de la noblesse russe peintes au sein de ces œuvres. Alexandre Stroeï présente une interview inédite accordée par Dmitri Merejkovski au quotidien *L'Aurore* le 13 août 1906, ainsi que la réception des écrits du poète et romancier russe en France à la fin du siècle. Enfin, Dimitri Tokarev étudie la façon dont les recueils

de poésie de deux poètes russes émigrés, Boris Poplavsky et Nicolas Gronsky, sont vus au sein des cercles littéraires de Russes émigrés en France durant les années 1930. Plus révélateur encore est le regard russe émigré sur la culture et les paysages belges qu'on retrouve dans certains des poèmes de Nicolas Gronsky, qui lui permettent de faire un lien « entre la Belgique et la Russie nordique », bel exemple de transfert culturel à cette époque.

Les huit contributeurs développent leurs sujets selon plusieurs axes de recherche et regroupent des questions théoriques et méthodologiques qui permettent d'aborder le rôle des passeurs culturels et celui de la réception des écrivains russes en France et en Belgique. Les approches éclectiques adoptées par les différents contributeurs permettent d'approfondir les connaissances des réseaux multilatéraux complexes des transferts entre les cultures belges, françaises et russes et de leurs interactions. Si les articles abordent des écrivains ou des perspectives différentes, les points communs entre eux attestent de la richesse de l'ouvrage et laissent à espérer que ces axes de réflexions seront développés plus amplement dans des travaux futurs.

Michael ROSENFELD

Université catholique de Louvain et
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Colinet (Paul), *Vendredi – Une correspondance surréaliste, préface et notes de Xavier Canonne, Bruxelles, Ludion, 2020, 1056 p.*

Est-ce grâce à ses rencontres et à sa complicité avec Tom Gutt, Marcel

Mariën, Louis Scutenaire et Irène Hamoir – parmi bien d'autres –, que Xavier Canonne manifeste un esprit propre aux surréalistes qui peut se traduire par des saillies où se mêlent une grande acuité critique, une orientation politique marquée et, surtout, un sens de l'à-propos dans les circonstances les plus triviales et les plus exceptionnelles, les plus délicates comme les plus révoltantes? Oui, le surréalisme est aussi une affaire de mœurs qui n'ont rien à voir avec celles décrétées « bonnes » pour le casier judiciaire, mais il y a tout simplement, dans la ligne générale du surréalisme, des choses qui se font, se disent et s'écrivent, tandis que d'autres ne se font, ne se disent et ne s'écrivent pas. Xavier Canonne en est parfaitement conscient, conscience qui s'est traduite en une indéfectible amitié vis-à-vis de Robert Willems et de son épouse Odette, un couple merveilleux de malice distillée sur le mode de la retenue et, pour ce qui concerne Robert, un immense talent de dessinateur et de collagiste, tout aussi subtil qu'aimablement discret. De par ses contacts privilégiés avec les Willems, Canonne a été amené à prendre en charge les destinées d'un trésor peu banal : la correspondance que Paul Colinet, l'oncle des Willems, adressait à ses neveux alors partis aux colonies, le Congo belge. Fort de son expérience comme éditeur des *Marées de la Nuit*, Canonne avait entre les mains une pêche miraculeuse qu'il a multipliée de sorte à lui éviter un destin de bouteille à la mer.

Cette correspondance, adressée selon un rituel immuable, tous les vendredis du 11 novembre 1949 au 5 octobre 1951, Colinet l'intitule au

nom du jour d'expédition qui est aussi celui où les Willems, Paul Colinet et Marcel Piqueray se rencontraient avant 1949. *Vendredi* représente donc la bagatelle de cent lettres, ou plutôt livraisons, puisque ce courrier réparti sur plus de mille pages se présente sous l'apparence d'un journal, certes manuscrit, mais conçu dans les règles de l'art, trois colonnes à la une tracées avec ou, le plus souvent, sans l'appoint d'une règle ou d'une latte. Colinet savait y faire puisqu'il s'était déjà fait la main, en 1945, avec la revue *Le Ciel bleu* dont la titraille se présente aussi en caractères manuscrits. Si Colinet tient les ficelles de *Vendredi*, Marcel Piqueray le seconde brillamment à la manœuvre. Grande est leur connivence qui remonte au moins à 1941 où Colinet écrit ce très bel exergue au premier recueil publié des frères Piqueray : « Exercice exigeant de lecture ralentie. » La recommandation est restée valable dix ans plus tard, bien que la régularité de *Vendredi* ait réclamé un mouvement d'écriture soutenu, ne souffrant guère de retard. La plupart des surréalistes du groupe de Bruxelles répondent à l'appel de Colinet en apportant un concours variable à *Vendredi* : avec un petit air de famille pour Colinet – qui signe parfois « Oncle Paul », Scutenaire – « grand-père Scut », et certains membres du cercle familial des Willems parmi lesquels « Tante Lulu ». Parmi les surréalistes et apparentés, épinglons dans le premier cercle Paul Nougé, René Magritte, Irène Hamoir, Marcel Lecomte, Marcel Mariën, Christian Dotremont, Max Bucaille, Marcel Havrenne, voire Pierre Alechinsky et, dans une constellation plus éloignée,

Armand Permantier, Edmond Kinds, Charles Sanders, Bruno Capacci, Rachel Baes, Suzanne Van Damme. Ici également se retrouvent plusieurs collaborateurs du *Ciel bleu*.

À première vue, *Vendredi* pourrait apparaître comme un fourre-tout ouvert au tout-venant. Mais à y regarder de près, il y a un programme, variable d'une livraison à l'autre selon les disponibilités et l'inspiration de chacun, avec l'apparition progressive de certains numéros thématiques, une constante assez fréquente dans la vie d'un périodique : sont ainsi abordés l'élégance, la machine, Duke Ellington, etc. Mais il faut attendre le n° 46, à mi-parcours de l'aventure, pour voir Colinet s'expliquer dans l'équivalent d'un bref éditorial :

Vendredi, gazette hebdomadaire abondamment illustrée, comptant parmi ses collaborateurs plusieurs génies des deux sexes, organe sur l'importance duquel il est difficile d'attirer suffisamment l'attention, moniteur manuscrit qui n'a que deux lecteurs environ, présente ses vœux de bonheur d'un poids immense, en mettant à profit le premier anniversaire de mariage civil et religieux des dits Lecteurs qui, de toute façon, sont géniaux.

Vendredi représente donc un cadeau de mariage à répétition où l'on ne se répète pas. Les fêtes chrétiennes (Noël, Pâques) font l'objet de numéros spéciaux, malgré l'opprobre anticlérical des surréalistes, mais Colinet a toujours répugné à verser dans les exclusives comminatoires, bien qu'il lui

arrive (deux fois plutôt qu'une) d'avoir le trait mordant, d'une affectueuse acidité. Et quand viennent les vacances, que Colinet passe dans la commune de Harre située aux confins des provinces de Liège et de Luxembourg, *Vendredi* devient *Vendredharre*.

Franchement délurée, la bande s'en donne à cœur joie pour mettre le lecteur à l'épreuve par un contenu que l'on retrouverait dans un journal ou un périodique « normal » et normé: mots croisés pas piqués des hannetons, rébus soi-disant faciles en regard de ceux qui le sont moins, devinettes, charades, bandes dessinées dont les légendes ont été rebattues comme au rami, petites annonces, offres d'emploi et blagues de potache en wallon namurois découpées dans la gazette humoristique *L'Arsouye*, brèves pièces de théâtre, critiques artistiques bidon, comptes rendus de concerts de jazz-hot, partition musicale pour orchestre et chœurs pléthoriques, casse-tête mathématique, tout semble devoir farine au moulin. Et ce, pour quoi? Pour jouer. Jouer au plus fin aussi, ou au détective, car les textes et les images sont cryptés. Exemple: le titre d'un dessin de Marcel Piqueray est *Lianes lient base*. L'image et sa légende sont dûment commentées par Colinet, entre les lignes forcément, de sorte que par permutation des mots on induise que Piqueray vise Liliane Bael, princesse de Réthy et seconde épouse de Léopold III, dont les noces illégalement célébrées sous l'Occupation exploseront comme bombe au visage de leurs altesses. Sévère et hautaine, la future « Première Dame de Belgique » ne bénéficiera jamais de la sympathie de ses compatriotes et, s'il faut en croire

le dessin de Piqueray, son portrait tiendrait dans l'image d'un rideau de scène brun sur le point de se lever ou plus vraisemblablement s'abaisser. Dans la même veine caricaturale à sous-entendu politique, Piqueray déforme à loisir la tronche et le patronyme du ministre Paul Van Zeeland et du baron Henri Carton de Wiard, grand partisan du retour sur le trône du coupable souverain. Quant à son fils et successeur, alias « Bowdweyn », Piqueray l'a couronné d'un couvre-chef de chef de gare bariolé aux couleurs nationales. Hasard des circonstances ultérieures, les manuscrits de *Vendredi* ont été aiguillés vers la Fondation roi Baudouin! Cela dit, la découverte des textes que Marcel Piqueray a écrits pour *Vendredi* permet de dater avec précision ceux qu'il reprendra bien plus tard dans les *Non inhibited poems* et *Monument Tobacco*.

Vendredi contient aussi des nouvelles du pays d'ordre privé telles que le récit d'un déjeuner pris par Colinet, Permantier et Piqueray dans un restaurant ixellois de la chaussée de Wavre: la description – par le menu – de la carte et de la clientèle vaut le détour, on s'y croirait. Colinet est d'ailleurs un prodigieux diariste, ce qui se traduit encore par l'allègre relation, étape par étape, d'une séance de titrage d'un tableau par Magritte et Mariën, le tableau étant dû à un vieux peintre amateur féru de pittoresque auquel ils rendaient visite. Tous événements que Colinet présente sous l'angle de « Choses vraies ».

Bien des questions risquent cependant de rester sans réponse: saura-t-on jamais si les collaborateurs et collaboratrices de *Vendredi* ont eu l'occasion de lire les textes des uns et des autres, des

unes et des autres? Et où diable sont passés les *Cahiers de Vendredi*? En attendant, on peut imaginer lire *Vendredi* tous les vendredis, deux années durant, pour refaire l'expérience telle que l'ont vécue les heureux destinataires. De quoi faire ses choux gras d'un jour réputé maigre.

Philippe DEWOLF

Laroche (Daniel), *Une chanson bonne à mâcher. Vie et œuvre de Norge*, Préface de Pierre Piret, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2019, 266 p.

La recherche évoluant, tout comme les approches appliquées à la littérature, la tendance ne semble plus être à la production de monographies consacrées à des auteurs singuliers; l'heure est davantage aux vues d'ensemble, aux questions transversales, aux thèmes particuliers. Mais la démarche n'a pas pour autant totalement disparu: s'agissant de nos poètes, on se souvient, entre autres et à diverses époques récentes, de la sorte de biographie de l'œuvre qu'était le *Marcel Thiry* de Charles Bertin (1997), ou de l'exercice analogue mené par Laurent Béghin dans *Robert Vivier ou la religion de la vie* (2013). De ces monographies, qui mêlent en un récit unique le parcours biographique et la description diachronique de l'œuvre, se distingue un autre type d'étude: des ouvrages scindés en deux parties, l'une purement biographique, l'autre développant une analyse ciblée de l'œuvre. C'était le cas de l'appréciable ouvrage de José Havet, consacré au poète Louis Daubier, dont il analysait l'œuvre au prisme de trois

angles propres à la structure de celle-ci (*Louis Daubier, Poésie transparence et tentations contradictoires*, 2013). C'est aussi à cette forme double que ressortit l'excellente contribution de Daniel Laroche, *Une chanson bonne à mâcher. Vie et œuvre de Norge*.

Comme le dit l'auteur lui-même, l'ouvrage ne prétend pas épuiser son sujet en couvrant tous les aspects de son objet, ni livrer l'étude définitive consacrée au poète — laissant ainsi ouverte la lecture de Norge. Il constitue toutefois une solide approche de l'œuvre, fortement ancrée sur une méthode totalement adéquate. Celle-ci se fonde sur plusieurs principes scrupuleusement respectés: éviter de pratiquer la lecture complice, de chercher à toute force une unité, de postuler une homogénéité qu'en l'occurrence, cette œuvre ne possède pas; ne pas s'appuyer a priori sur les déclarations du poète lui-même pour expliquer son œuvre. Entre ordre chronologique et approche globale et transversale, Daniel Laroche choisit donc la première option. On relèvera surtout que, tout en s'appuyant sur les sciences humaines et les avancées cumulées de la recherche en études littéraires, Daniel Laroche tire sa méthode, ou davantage encore les angles sous lesquels l'œuvre est étudiée, de celle-ci même.

Le premier chapitre, consacré à la biographie, est essentiellement factuel: tirant l'information des sources premières (entretiens, correspondances, revues, etc.), le biographe ne romance pas son récit: seuls les faits avérés sont rapportés, et l'ensemble tend à dessiner un parcours marqué par quelques moments marquants: les relations familiales et conjugales, l'entrée en

littérature, les relations littéraires et l'insertion dans les réseaux, les revues, les cercles, les rapports conflictuels avec les surréalistes, en 1926, autour de la représentation de la pièce *Tam-tam*, la Seconde Guerre mondiale, les publications de recueils et les changements de paradigmes poétiques, l'émergence de l'œuvre au sortir de la guerre, les activités professionnelles. Une telle biographie est d'abord un outil de référence, qui se signale par sa sobre complétion.

Les quatre chapitres suivants examinent chacun une question saillante dans la poétique et l'œuvre de Norge. C'est donc celle-ci qui génère la grille de lecture qui lui est appliquée. Daniel Laroche identifie les axes fondamentaux qui définissent et distinguent l'œuvre, puis développe, en recourant aux instruments appropriés (rhétorique, sémantique, histoire littéraire, psychanalyse), la méthode d'approche propre à chaque aspect. Le deuxième chapitre a pour objet le « tableau du monde » manifesté par l'œuvre, et plus précisément le « biocentrisme » de Norge, véritable « moteur thématique et imaginaire » ; la poésie de Norge est innervée par la vie comme force torrentielle, l'élan vital bergsonien, la volonté de vivre schopenhauérienne, le vouloir-vivre nietzschéen. Les thèmes, relevant bien de l'imaginaire du poète, en sont la naissance de la vie, la germination, la gestation, la génération, mais aussi la manducation et la violence qui lui est associée. L'oralité (souffle, voix, ingestion) s'avère tout à la fois un axe majeur de cet imaginaire et de la poétique de Norge. Le chapitre s'achève sur le constat (qui constitue une des avancées récurrentes de l'ouvrage de

Daniel Laroche, par lesquelles certaines idées reçues sont contestées ou remises en cause, et certains aspects de l'œuvre mis au jour) selon lequel ce vitalisme, loin de dénoter un humanisme voire un spiritualisme foncier, que l'on prête habituellement au poète, trahit une vision pessimiste de l'existence et du monde.

Le troisième chapitre, intitulé « Une poétique du réemploi », traite de l'intertextualité chez Norge, et plus précisément d'une « démarche créative » particulièrement représentative chez lui, consistant à « prendre pour matériau poétique des entités préexistantes, telles que légendes anciennes, fables, genres paralittéraires, recueils de dictons, etc. ». Sont ainsi mobilisés les fonds biblique, mythologique et merveilleux, la littérature (médiévale), la culture populaire et le folklore enfantin, la parémiologie. Convoquant Kristeva, Riffaterre et surtout Genette, Daniel Laroche montre que Norge pratique bien davantage la récréation que la réécriture, une méthode créative « déplaçant avec force les valeurs classiques de personnalité, d'originalité ou d'actualité ». Tantôt classique tantôt populaire, mais nullement passéiste, le poète ne cherche pas a priori la cohérence, mais bien le renouvellement et la diversité. C'est bien l'inscription de Norge, souvent alléguée, dans le courant néoclassique, qui est ici réexaminée et remise en cause.

Le quatrième chapitre, intitulé « Le pluriel rhétorique », s'intéresse de plus près à la langue, à l'écriture et au style de Norge, en recourant à la « batterie conceptuelle de la rhétorique », étendue à la poétique et à la stylistique. Sont ainsi examinés, dans une analyse fine,

fouillée et riche, à nouveau, les aspects de l'œuvre qui en émergent de manière saillante, tels que le verbuludisme, l'alternance des registres, tons et formes métriques, le rire et l'humour, la « primauté de l'allocutif ». Se fait également jour un jeu de contradictions et de paradoxes qui mettent en question le statut du sujet lyrique et son rapport à l'auteur.

Le dernier chapitre, « Dieu l'introuvable », aborde la question idéologique, éthique et spirituelle de l'auteur. Daniel Laroche relève l'absence quasi-totale d'engagement politique ou social de Norge dans son œuvre, qu'il s'agisse des crises ou des guerres, sa défiance à l'égard des partis politiques, et singulièrement à l'égard du communisme. Le poète, qui s'occupe davantage « de la nature humaine supposée éternelle », a pu toutefois préciser ses positions hors de son œuvre, dans sa correspondance ou ses entretiens. Sur le plan spirituel et métaphysique, Daniel Laroche, selon sa méthode, identifie et développe un axe majeur de l'œuvre dans sa dimension sémantique: la quête d'un « dieu introuvable », progressivement détaché du modèle chrétien, un dieu « tantôt paternel, tantôt indifférent, tantôt cynique ». Au-delà du doute à cet égard se dessine une interrogation sur le sens de la vie et sur la mort. Sur le plan éthique, l'auteur dégage chez Norge un « code sapientiel » plus empirique que systématique, variable, circonstanciel, fait de recherche du consensus, de stoïcisme et d'épicurisme, rejetant les certitudes et les dogmes. À nouveau, l'étude, menée sur un matériau textuel et sémantique mouvant, peu cohérent, parvient à identifier des lignes de force qui transcendent cette diversité sans générer un

sens unique qui n'existe guère chez le sujet Norge.

La conclusion de Daniel Laroche va forcément dans le même sens: on ne peut parler d'évolution chez un tel poète, mais de « variabilité chronique », voire d'instabilité. Interrogeant ce trait majeur de l'homme et de l'œuvre, l'auteur fait droit à son ambiguïté, son indécision, son « balancement irrépressible et incurable » entre foi et scepticisme, dans un monde marqué par l'ordre et le désordre, le vitalisme et la barbarie: sans céder « purement et simplement à [son] démon destructeur et déstructurant », Norge a produit une œuvre dont la logique secrète serait « la poursuite — jamais explicitée par l'auteur, qui n'en était certes pas conscient — de la fragmentation, du décloisonnement généralisé, du retour au non-structuré archaïque ».

La démonstration, appuyée sur l'étude globale menée sur quatre chapitres éclairants, est convaincante: elle fait droit à l'œuvre sans la dénaturer ni en forcer le sens, elle illustre l'application judicieuse d'une méthode multiple et appropriée à un matériau complexe, tout aussi riche que fuyant. On tient ici la contribution décisive qu'attendait cette œuvre majeure.

Gérald PURNELLE
Université de Liège

Hellemans (Jacques), *Les Éditions Marabout, Bob Morane et le Québec, Québec, Les éditions du Septentrion, 2019, 200 p.*

Bibliothécaire à l'ULB et passionné par l'histoire de l'édition, Jacques Hellemans publie ici un bel ouvrage

abondamment illustré et très agréablement mis en page sur l'audience des éditions Marabout au Québec. L'auteur commence par rappeler l'histoire de la maison d'édition, née, comme on le sait, à Verviers, et qui s'impose en 1947-1948 comme le premier relais francophone du *pocket book* anglo-saxon. André Gérard et son complice Jean-Jacques Schellens allient en effet de rares compétences techniques (c'est Gérard qui met au point la formule de son vernis de couverture et qui gère l'imprimerie) avec le sens des affaires et de la publicité. Ensemble, ils montent un catalogue d'ouvrages de fiction destinés aux adolescents et de livres pratiques à l'intention du grand public. Ils font aussi appel à de nombreux auteurs belges, consacrés ou débutants, à qui ils offrent une visibilité internationale. Mis en valeur par un graphisme dans le goût du temps et par une belle finition éditoriale, leurs livres conquièrent le monde francophone. Au Québec, l'agent de la maison se nomme Dimitri Kazanovitch, dit Kasan; ce sont ses archives qui permettent de cerner le rôle considérable de Marabout au Québec, et de suivre les invitations faites à l'auteur vedette de la maison, le Belge Henri Vernes, dans ses périples en terre nord-américaine. Il en tirera notamment un livre de commande, *Terreur à la Manicouagan*, qui est aussi une ode au « plus grand chantier du monde ».

Publiés par d'anciens scouts respectueux (avec quelques nuances) des valeurs catholiques, les livres de Marabout trouvent grâce aux yeux du monde ecclésiastique québécois, et ils sont recommandés comme lectures pour la jeunesse scolaire. Dès lors, rien ne s'oppose à leur commercialisation avec toutes les

ressources de la publicité et du bar-num médiatique. Kasan organise par exemple une parade automobile dans les rues de Québec avec la marionnette Marabout grandeur humaine, ou l'accueil triomphal d'Henri Vernes pour lequel les élèves de Québec, de Montréal et d'Ottawa bénéficient d'un congé exceptionnel.

À tous ceux qui ont fréquenté les aventures de Bob Morane, ce livre distillera d'heureux souvenirs; il révèle également un pan méconnu de la diffusion du livre et des auteurs belges au Québec.

Paul ARON

FRS-FNRS,

Université Libre de Bruxelles

Richir (Alice), *L'Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Leiden / Boston, Brill / Rodopi, coll. Faux Titre, n° 429, 2019, 288 p.

Dans cet ouvrage, Alice Richir livre un condensé des résultats de la recherche doctorale qu'elle a terminée en 2016. Elle y fait résonner les conclusions auxquelles l'ont menée ses analyses des romans de Jean-Philippe Toussaint et de Tanguy Viel avec les intuitions qui ont donné l'impulsion à l'étude. Ces intuitions partent du lieu commun qui voudrait que le roman contemporain opère, depuis une trentaine d'années, un « retour au récit » traditionnel d'héritage balzacien, sans pour autant renoncer aux innovations du Nouveau Roman. Richir relativise toutefois les termes de cette doxa: si l'acte de raconter demeure problématique, sa remise

en cause n'aboutit plus nécessairement à un éclatement des catégories romanesques. En contrepoint des diégèses à l'œuvre dans les romans, Toussaint et Viel déploient plutôt un registre virtuel fait de fictions secondes. Réhabilitant l'imaginaire, leurs écritures semblent moins soucieuses de déconstruire le récit que d'attirer l'attention sur la mise en récit; elles donnent voix à des narrateurs inconsistants, qui échappent à l'ordre symbolique et dont les projections fantasmatiques engendrent autant de « diffractations littéraires de l'identité ».

Richir décline sa réflexion en trois grands temps, qui lui permettent d'interroger tour à tour les stratégies d'esquive, de distanciation voire d'étrangéisation des sujets narrateurs; les processus d'ébranlement auxquels ils soumettent le récit, ainsi que leurs implications esthétiques; et, pour finir, l'incursion de dispositifs optiques dans la matière textuelle, œuvrant à la virtualisation du rapport que le sujet entretient avec le réel.

L'entame de la première partie, intitulée « Identifications inconsistantes, énonciations hétérogènes », aborde d'emblée le défaut d'identification des narrateurs par le biais du « stade du miroir » théorisé par Lacan et que Richir diagnostique comme défaillant. En réponse à l'impossibilité de se saisir en tant que sujets unifiés, les narrateurs optent pour une série de stratégies de renonciation ou de truchement, les amenant à adopter une posture qui rappelle celle du *Bartleby* de Melville. Plutôt que flegmatiques ou simplement passifs, les personnages de Viel et de Toussaint font preuve d'involontarisme: leurs « modes d'énonciation *obliques* » (p. 59) leur permettent de « préserver

leur inconsistance » et de « se soustraire à tout signifiant qui prétendrait épingle leur singularité » (p. 19). Richir nuance toutefois la comparaison au personnage de Melville, ne serait-ce que parce que les auteurs qu'elle étudie écrivent à une autre époque, qui a montré les limites et les dérives d'une simple identification du moi au lien social. Le désarroi des personnages-narrateurs face à leur dessaisissement du soi apparaît alors comme une invitation à « considérer l'identité comme un processus plutôt que comme un principe immuable » (p. 57), fait de récits et de mises en récits, d'une pluralité de discours susceptible de révéler quelque chose du sujet.

La deuxième partie explore la façon qu'ont les auteurs d'« [é]crire le fantasme », au moyen d'un appareillage méthodologique et conceptuel qui prolonge et précise le mouvement amorcé en première partie, articulant psychanalyse freudo-lacanianne et théorie littéraire. Cette articulation se révèle tout à fait opérante, dans la mesure où Richir utilise le concept du fantasme non seulement comme projection d'une fiction seconde, répondant au désir du narrateur, mais aussi voire surtout comme « moyen de se dire en dehors des déterminations symboliques qui lui sont conférées par les autres » (p. 68). Ce faisant, la logique du fantasme qu'elle met au jour permet tout autant d'apporter des réponses supplémentaires aux questions posées en première partie, que d'expliquer certaines tendances à l'œuvre au sein des cultures contemporaines, dont les littératures proposent une radiographie. Ainsi, alors que Toussaint avoue dans ses romans – et plus particulièrement dans sa tétralogie – les insuffisances du récit

par rapport à une « vérité qui s'affirme comme mensongère » (p. 100) que se créent ses narrateurs, Viel réhabilite la fiction en rappelant son appartenance au réel, notamment lorsqu'elle prend la forme du fantasme, c'est-à-dire lorsqu'elle sert de mise en scène (et en récit) au désir du sujet en quête de ressaisissement dans l'échange signifiant. Dans les deux cas, le fantasme agit comme « principe générateur de la narration » (p. 176), qui mine la vraisemblance diégétique par l'exacerbation et la subversion des dispositifs romanesques qui la supportent. Ce faisant, le fantasme ouvre une nouvelle voie dans l'expérimentation du réel, irréductible au « savoir » et aux formalisations que lui font subir la science; une voie qui donne sa place au sujet ou plutôt, qui lui permet d'interroger sa place dans le réel, à la fois en coupure avec celui-ci et inclus en son sein.

La troisième partie de l'essai se propose de boucler la boucle et interroger le recours singulier des deux écrivains aux images – photographiques dans le cas de Toussaint et cinématographiques dans le cas de Viel –, considérées comme médiations permettant aux sujets de se ressaisir. Intitulée « Image littéraire et virtualité », cette partie explore successivement les romans *L'Appareil-photo* de Toussaint et *Cinéma* de Viel. Richir en retire une série de dispositifs ou d'interfaces que les écrivains mobilisent dans leurs autres romans, sous des formes moins évidentes, tantôt comme moyen de « résister au caractère insoluble du moi comme à la part perdue du réel qui échappe éternellement au sujet qui voudrait la saisir » (p. 223); tantôt comme outil de démultiplication des niveaux

diégétiques qui, par surimpression, fait coexister virtuel et actuel, et configure une image littéraire fantasmée, lieu de « l'apparition subjective » (p. 232) du narrateur. Le dispositif optique œuvre ainsi à la représentation d'un « narrateur spectateur » qui, prenant conscience de sa dépossession par la distance qui le sépare de son image, « réinvesti[t] par l'imaginaire la scène de sa propre diffraction » (p. 258).

Destiné à un lectorat averti, en raison de l'ancrage psychanalytique des analyses menées, l'essai apporte néanmoins un éclairage efficace et accessible aux poétiques de Toussaint et de Viel. Si la plupart des analyses sont menées au plus près des textes et en révèlent de ce fait tant la complexité que la richesse, elles ne font jamais l'économie d'observations plus générales sur l'œuvre complète (au jour de l'étude) des romanciers. Cela permet à Richir de mettre en lumière plusieurs trajectoires dans leurs carrières, d'en préciser les ruptures et les continuités. Parmi celles-ci, elle met au jour de façon convaincante le recours à une logique du fantasme qui irrigue autant qu'elle bouleverse la production romanesque des auteurs étudiés. Face à la suprématie du visible, les narrateurs expriment un malaise contemporain par leur difficulté à se saisir en tant que sujet. Pour pallier cela, ils court-circuitent la linéarité diégétique des textes qui les portent par le déploiement d'images fantasmatisques ayant la particularité d'emprunter leur mode de manifestation aux dispositifs optiques, plus à même de figurer le lieu de leur subjectivation.

Maxime THIRY
UCLouvain

Frackowiak (Jean-François), *La Tentation symbolique du roman français au tournant du XXI^e siècle*. Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe Le Guillou, Paris, Honoré Champion, coll. Littérature de notre siècle, n° 71, 2019, 435 p.

Programme intellectuel extrêmement intéressant que celui que se propose de développer Jean-François Frackowiak dans ce qui a été une thèse soutenue en 2015 sous la direction de Bruno Blanckeman à La Sorbonne nouvelle-Paris 3. Par la question théorique, d'abord, qui cherche à comprendre en quoi peut consister une pensée du symbole dans un contexte contemporain et en quoi elle permet à certains écrivains un renouvellement des formes romanesques. Par le choix du corpus à étudier ensuite, qui s'attache à explorer trois œuvres où se repèrent des intertextualités puisant à des fonds mythiques différents : la mythologie grecque chez Henry Bauchau, le légendaire celtique pour Philippe Le Guillou et les références bibliques chez Sylvie Germain. La question de recherche, clairement posée, est de comprendre comment la figuration symbolique peut offrir à un écrivain la possibilité de déployer un imaginaire cohérent qui offre la trame de fonds de son écriture singulière, tout en intégrant un patrimoine culturel collectif issu d'un mode de pensée très éloigné.

Le principe méthodologique ici adopté est celui de « saisir le symbole à l'œuvre comme un principe actif, qui permet une figuration particulière, et exerce de manière dynamique une fonction dans la construction sémantique de l'œuvre, par-delà les occurrences

de signes, sans s'appuyer sur une clé d'interprétation qui serait fournie par des considérations externes » (p. 24). L'ouvrage se donne donc un objectif de théorie littéraire tout en s'ancrant dans l'analyse textuelle, et l'approche est, à cet effet, inductive et synthétique, globalisante et non monographique.

L'étude se déploie en trois volets. La première partie fait le point sur la problématique de la représentation symbolique de la réalité dans le genre romanesque et réfléchit à ce que devient la *mimesis* en contexte contemporain ; la proposition est de penser celle-ci en termes de constitution d'un monde cohérent par le langage et non plus comme copie du réel. La deuxième partie interroge les spécificités du roman d'ambition métaphysique en s'attachant à deux fonctions du symbole : unir et pointer vers l'infigurable. La troisième tente d'élaborer une poétique symbolique du roman tant sur le plan des formes d'écriture que des figures privilégiées.

En parcourant chacun de ces trois aspects, il s'agit d'analyser les moyens mis en œuvre afin de pouvoir donner une forme à l'irreprésentable, à l'invisible agissant au cœur du réel, en misant sur le caractère heuristique de la fiction. L'observation des trois poétiques romanesques met en lumière la façon dont l'effet d'émerveillement est atteint par la forme de l'écriture elle-même, par le jaillissement du sens inouï attaché à la formulation, et par les motifs convoqués dans une perception du sacré comme immanence. On est ici aux antipodes de l'allégorie baroque qui demande une clé d'interprétation hors texte, car c'est au contraire dans la lecture des possibles sémantiques inscrits dans la langue

elle-même que s'active la puissance symbolique des textes.

La conclusion, outre la synthèse habile de l'étude, propose de comprendre sur l'horizon de ce fonctionnement symbolique la place alternative des trois œuvres étudiées dans le champ littéraire contemporain majoritairement marqué par l'épuisement du sens. La figuration est en effet appelée ici à stimuler l'interprétation et la configuration des signes; elle induit une transfiguration qui ouvre au-delà. Il s'agit de « regarder en face l'envers de l'histoire contemporaine et l'inaperçu du monde visible, ce qui peut aider à discerner le mal lorsqu'il se cache, mais aussi à percevoir des raisons d'espérer au cœur du désenchantement » (p. 395).

Cet ouvrage comble assurément une lacune de la recherche scientifique, tant sur le plan de la théorisation des imaginaires littéraires que sur celui de l'historiographie littéraire contemporaine, qu'il contribue à éclairer de biais d'une manière novatrice.

Myriam WATTHEE-DELMOTTE
F.R.S.-FNRS/ UCLouvain

Audiard (Michel) et Simenon (Georges), *Le Sang à la tête, Maigret tend un piège, Le Président*, scénarios présentés et édités par Benoît Denis, Lyon / Arles, Institut Lumières / Actes Sud, 2020, 917 p.

Certes, le volume dont il va être question dans les lignes qui suivent n'est pas à proprement parler un ouvrage critique sur la littérature belge, puisque, pour une bonne part, ses pages sont dévolues à trois scénarios rédigés par le

plus célèbre des dialoguistes français, Michel Audiard – trois scénarios (*Le Sang à la tête* adapté du *Fils Cardinaud*, et *Maigret tend un piège* et *Le Président*, tous deux tirés des romans de même titre) qui s'avèrent, soit dit en passant, très agréables à lire, dans la mesure où ils sont écrits de façon somme toute littéraire et non techniciste comme il est de mise d'aujourd'hui. Mais, ainsi que le souligne Véronique Bergen dans *Le Carnet et les Instants*, ces scénarios sont « souverainement commentés [et] introduits par Benoît Denis¹ ». Regroupées en un livre, la soixantaine de pages de l'introduction générale que le directeur du Fonds Simenon consacre notamment aux rapports entretenus entre Simenon, Audiard et Gabin (interprète principal des trois films concernés) et les trente pages que compte chacune de ses trois introductions aux scénarios proprement dits constitueraient une belle étude, apte à renouveler la critique simenonienne, pourtant déjà tellement riche.

En outre, sauf erreur de ma part, il s'agit d'une première: jamais auparavant des scénarios de film n'avaient ainsi donné lieu à une véritable édition scientifique, avec un appareil critique comparable à celui de la Bibliothèque de La Pléiade. D'ailleurs, on se souvient que Benoît Denis a fait ses armes dans la prestigieuse collection, puisqu'avec Jacques Dubois, il y avait présenté et

1 Bergen (Véronique), « Audiard-Simenon », dans *Le Carnet et les Instants*, article mis en ligne le 30 janvier 2021, <https://le-carnet-et-les-instants.net/2021/01/30/denis-audiard-simenon/>

annoté, en 2003 puis en 2009, trois tomes de romans de Simenon.

Qu'apporte l'édition de ces scénarios aux simenoniens? Un regard qui est à la fois de biais, car il passe par une série de comparaisons nouvelles (entre romans, scénarios et films achevés, entre le Maigret de papier et le Maigret de Gabin ou entre les poétiques de Simenon, d'Audiard et de Marcel Aymé), et d'une clarté édifiante (caractéristique du travail de Benoît Denis). Le chercheur, qui a dirigé *Textyles* de 2004 à 2008, brosse dans son introduction générale un vaste tableau d'ensemble concernant l'idéologie et le parcours du romancier et du dialoguiste, mais aussi les contextes historique, générationnel, sociologique, politique, littéraire et filmographique aussi bien des trois romans que des trois scénarios. Ensuite, il réalise des analyses de détails, notamment au sujet des difficultés d'adaptation cinématographique que présentent les romans de Simenon, ce qui l'amène à des remarques éclairantes quant à l'écriture du père de Maigret. Par exemple :

[...] ce qui fait la singularité de la narration simenonienne est de s'effectuer souvent depuis un point de vue assez improbable, à la lisière de l'intériorité et l'extériorité, en ce point précis où la subjectivité affleure, sans néanmoins s'exprimer clairement – on pourrait ici évoquer les “tropismes” ou la “sous-conversation” de Nathalie Sarraute. Extrêmement fréquente dans les romans de Simenon, la phrase “il se comprenait” condense

cette manière d'appréhender le personnage. À la fois limpide et opaque, cette formule situe parfaitement l'enjeu : pas d'analyse ou d'explication, au sens où des mots pourraient ordonner le chaos ou la crise que traverse le personnage, mais un point d'entre-deux, extrêmement dense et cohérent, que le lecteur saisit comme un passage absolument évident de l'extériorité (les mouvements du corps, les expressions du visage, décrits à distance) à la rumination intérieure, laquelle prolonge en quelque sorte la description du personnage. (p. 40-41)

Comment Audiard s'en sort-il pour rendre cinématographiquement cette dualité dense et complexe? Voilà ce que Benoît Denis explore ensuite. Le scénariste-dialoguiste délègue une part de cette rumination intérieure à des personnages secondaires, qu'il étoffe ou qu'il crée de toutes pièces. Et pour demeurer fidèle à Simenon, romancier qu'il révère par-dessus tout, il va puiser ces personnages... dans d'autres romans de l'écrivain!

Ajoutons que le volume s'ouvre sur une préface de Jacques Audiard, se clôt sur une postface de Bertrand Tavernier, qu'il est rythmé par une série de photographies de plateau, qu'il reproduit les critiques suscitées par les sorties des films en salle, qu'elles soient élogieuses ou assassines (comme celle que le jeune Truffaut signe à propos du *Sang à la tête*) et contient divers témoignages. Terminons par celui de Michel Audiard lui-même, qui nous fait un portrait

enlevé de Simenon : « Je connais bien Simenon, mieux que personne peut-être, je l'ai rencontré cent fois, à travers toutes ses maisons, toutes ses femmes [...]. [...] à travers ses déambules, il est toujours resté le même : picoleur, liégeois, génial. Et gentil, en plus, étonnamment gentil. Parfois un peu enfantin [...]. [...] il aime bien que le mérite soit honoré, les valeurs reconnues, c'est son côté belge. J'aime bien les Belges. » (p. 61)

Laurent DEMOULIN
Université de Liège

La chronique des Archives et Musée de la Littérature Le fonds Alain Dartevelle

Né le 28 février 1951 à Mons et mort le 6 décembre 2017 à Bruxelles, Alain Dartevelle est un des rares auteurs belges francophones reconnus dans le domaine de la science-fiction littéraire. Pétri de culture populaire et inspiré par Philip K. Dick, Lovecraft ou encore Jean Ray, ce romancier, nouvelliste et critique prolifique s'est illustré au travers d'une dizaine de romans et d'une centaine de nouvelles dans les genres de la *fantasy*, du fantastique et de la science-fiction. Loin de rester inféodé aux carcans de ces genres extrêmement codifiés, Alain Dartevelle a su se distinguer en interrogeant sans cesse la frontière entre réel et imaginaire mais aussi en usant d'un ton ironique dans ses productions, et ce, dès *Borg ou l'Agonie d'un Monstre*, son premier roman, paru en 1983, que suivront, entre autres, *Script* et *Les Mauvais Rêves de Marthe* en 1989, *Océan noir* en 1990, *Imago* en 1994 ou encore la trilogie du *Cycle de Vektor* en 1997.

Confîées en juillet 2016 aux Archives & Musée de la Littérature

par l'auteur lui-même, le fonds Alain Dartevelle (ISAD 00176), désormais accessible sous les cotes ML 12560 à ML 12584, est constitué pour la plus large part de romans et de nouvelles (manuscrits, brouillons, textes corrigés, épreuves, etc.) ainsi que de productions journalistiques (critiques littéraires, interviews et articles publiés dans les revues auxquelles il a collaboré, comme *Phénix*, *Fiction*, *Le Vif*, *Art & culture*, etc.), parus des années 1970 à l'an 2000, avant que l'auteur ne délaisse petit à petit le support papier pour le format électronique (le fonds contient des sauvegardes de ses différents écrits sur disquettes). Cependant, ces archives permettent aussi de briser l'image réductrice d'auteur SF à laquelle renvoie (trop) souvent le nom d'Alain Dartevelle et elles éclairent une part méconnue de sa production; en témoignent les récits pour enfants, poèmes, pièces de théâtre et nombreuses tentatives de s'illustrer dans le domaine de la bande dessinée. La correspondance abondante qui est conservée dans

ce fonds est quant à elle indispensable pour mieux comprendre la genèse de certaines œuvres (pointons par exemple l'échange avec Jacques Chambon des éditions Denoël qui concerne l'écriture du roman *Script*) ainsi que les relations tantôt amicales, tantôt difficiles, qu'entretenait Dartevelle avec la sphère littéraire. La correspondance avec le milieu de la SF fut plus naturelle et productive, avec la présence de noms comme Richard Comballot, Alain Le Bussy, Stéphanie Nicot, Dominique Warfa ou encore Daniel Walther qui reconnut en Dartevelle un « vrai écrivain ».

Enfin, comme un écho à la difficile professionnalisation de ce métier d'écrivain, quelques archives témoignent de l'« autre vie » d'Alain Dartevelle, celle d'inspecteur des Postes belges. Ajoutons que, le fonds renferme divers objets tels que des photographies, timbres, ou cette marionnette impressionnante en papier mâché, tissu et plumes du personnage de « Borg, l'homme-oiseau ».

Gautier PIRET
Diplômé UCLouvain

Index

- Alaverdian (Karine) 173
Alechinsky (Pierre) 175
Ancion (Laurent) 39,
41, 50
Annegarn (Dick) 15
Antoine (André) 149
Arendt (Anne) 109
Armstrong (Neil) 65-66
Artaud (Antonin) 155
Audiard (Michel) 184-185
Auster (Paul) 66
Autriche (Françoise-
Charles d') 170
Avery (Tex) 16
Badiou (Alain) 66
Baels (Liliane, princesse
de Réthy) 176
Baes (Rachel) 175
Baez (Joan) 66
Bakhtine (Mikhaïl) 14
Balibar (Étienne) 66
Balzac (Honoré de) 180
Bantigny (Ludivine) 69
Banu (Georges) 150
Barrault (Jean-Louis) 14
Barré-De Miniac
(Christine) 165
Bauchau (Henry) 183
Bavière (Sophie de) 170
Béchet (Achille) 156-157
Beckett (Samuel) 120
Béghin (Laurent) 172-
173, 177
Bénit (André) 169-170
Benjamin (Walter) 71
Bensaïd (Daniel) 66
Bergen (Véronique) 184
Bergson (Henri) 178
Bertin (Charles) 177
Beukelaers (François)
125, 137-138
Bir (Jacqueline) 142
Blanckeman (Bruno) 183
Boillot (Jean) 10, 137-152
Bond (Edward) 85
Bonnefoy (Yves) 70
Bos (Marie) 137
Boudart (Laurence) 10,
127-136
Brando (Marlon) 110
Brecht (Bertolt) 7, 9, 15,
17-19, 85, 89, 107,
137, 140
Breton (André) 162,
164, 165
Bruaene (Geert von) 119
Bruegel (Pieter) 60
Bucaille (Max) 175
Cabrel (Francis) 39
Calvo (Edmond) 16
Canonne (Xavier) 174
Capacci (Bruno) 175
Carton de Wiard
(Henri) 176
Castadot (Élisabeth) 9,
51-63
Castellon (Alexandra) 32
Castellucci (Romeo) 97
Čečović (Svetlana)
172-173
Certeau (Michel de) 68
Chambon (Jacques) 188
Chancerel (Léon) 15
Chapuis (Pierre-Alain) 22
Chavée (Achille) 153-167
Chéreau (Patrice) 14, 150
Chomsky (Noam) 121
Claudiel (Paul) 14
Clément (Catherine) 59
Colinet (Paul) 174-176
Comballot (Richard) 188
Copeau (Jacques) 15
Cormann (Enzo) 10, 84,
109-122
Coudenys (Wim) 172-173
Cusset (François) 98
Danan (Joseph) 92
Dartevelle (Alain) 187-188
Daubier (Louis) 177
Dauphin (Raymond) 162

- De Battice (Sarah) 151
 De Cauter (Lieven) 71
 De Decker (Jacques) 10, 123-126
 De Keyzer (Véronique-Marie) 125
 Delaye (Laura) 11
 Delbono (Pippo) 97
 Deleuze (Gilles) 66, 109-111
 Delhalle (Nancy) 10-11, 63, 95-108
 Deliquet (Julie) 92
 Denis (Benoît) 184-185
 Denissen (Frans) 126
 Depardieu (Gérard) 25
 Deschambre (Élise) 9, 73-86
 Destrée (Jules) 39, 172
 Devillé (Stijn) 90-91
 Dewaere (Patrick) 25
 Dewolf (Philippe) 177
 Dick (Philip K.) 187
 Diderot (Denis) 14, 16
 Dirckx (Youri) 137
 Dorsen (Annie) 90
 Dostoïevski (Fiodor) 14, 172-173
 Dotremont (Christian) 175
 Douillet (Joseph) 172
 Dubois (Jacques) 14, 184
 Dubuffet (Jean) 119
 Duhamel (Georges) 172
 Dumas (Alexandre) 13
 Dumont-Wilden (Louis) 173
 Duras (Marguerite) 16
 Durnez (Éric) 139
 Dylan (Bob) 66, 121
 Eekhoud (Georges) 173
 Ehrenberg (Alain) 96
 Ehrenbourg (Il'ja) 172
 El Boubssi (Soufian) 146
 Ellington (Duke) 175
 Ellroy (James) 66
 Engels (Friedrich) 25
 Étienne (Claude) 123-124
 Fabien (Michèle) 14, 18, 123, 170
 Fabre (Jan) 97
 Ferenczi (Sándor) 74
 Florence (Jean) 74, 160
 Foucault (Michel) 66, 111
 Frackowiak (Jean-François) 183
 Franco (Joëlle) 142
 François-Joseph I^{er} 171
 Fumaroli (Marc) 67
 Gabin (Jean) 184-185
 Galtsova (Elena) 173
 Gémier (Firmin) 149-150
 Genette (Gérard) 178
 Gérard (André) 180
 Germain (Sylvie) 183
 Ghelderode (Michel de) 99, 126
 Gide (André) 172
 Giraudoux (Jean) 14, 19
 Godinas (Janine) 16, 19, 81, 138, 141-142
 Goffin (Robert) 170
 Gomez (Alain Cofino) 139
 Gourmet (Olivier) 141
 Greenaway (Peter) 89
 Gronsky (Nicolas) 174
 Grosjean (Dominique) 137
 Grunenwald (Sarah) 153-167
 Guattari (Félix) 117
 Gutt (Tom) 174
 Habsbourg (Maximilien de) 169-171
 Hamidou (Ben) 146
 Hamoir (Irène) 174-175
 Hamon (Hervé) 69
 Hardt (Michael) 109
 Havet (José) 177
 Havrenne (Marcel) 175
 Hellemans (Jacques) 179
 Hellens (Franz) 173
 Herriot (Édouard) 19
 Ivanov (Guéorgui) 172
 Jean-François (Emmanuel Bruno) 81
 Jeusette (Philippe) 141, 145, 150
 Jouvét (Louis) 14
 Kaplan (Ann) 74-75
 Kazanovitch (Dimitri, dit Kasan) 180
 Kerouac (Jack) 110
 Kinds (Edmond) 175
 Klein (Étienne) 117
 Kleist (Heinrich von) 140
 Klejniak (Ludmilla) 142
 Koltès (Bernard-Marie) 14
 Kristeva (Julia) 70, 178
 Labiche (Eugène) 143, 145
 Lacan (Jacques) 43, 48, 52, 59, 117-118, 160, 181
 Lalande (Françoise) 170
 Lambert (Christophe) 142
 Laplanche (Jean) 57, 59
 Laroche (Daniel) 177-179
 Laubin (Antoine) 10, 137-151
 Le Bussy (Alain) 188
 Le Carré (John) 126
 Le Guillou (Philippe) 183
 Leboutte (Sophia) 141
 Lecomte (Marcel) 175
 Lednicki (Wacław) 173
 Lemaire (Vincent) 150
 Léopold I^{er} 39, 170
 Léopold II 39
 Léopold III 176
 Lewkowicz (Linda) 139
 Lheureux (Albert-André) 123
 Liebens (Marc) 18, 125, 138
 Llamas (Armando) 148
 Loichemol (Hervé) 146
 López (Miguel) 171
 Louvet (Jean) 41-45, 48, 50, 124, 151-152
 Lovecraft (H. P.) 187
 Macron (Emmanuel) 68-69

- Magritte (René) 157-158, 175-176
Mancel (Yannic) 9, 13-19, 149-150
Manovich (Lev) 89
Mao 66
Marcuse (Herbert) 66, 121
Mariën (Marcel) 174-176
Marx (Karl) 14, 25, 69, 109
Melville (Herman) 181
Merckx (Eddy) 65-68
Merejkovski (Dmitri) 173
Meyerhold (Vsevolod) 114, 119-120
Miguel (André) 164
Miller (Arthur) 66
Milner (Jean-Claude) 156
Minyana (Philippe) 15
Miou-Miou 25
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 19, 104-105
Mongin (Olivier) 23
Mortier (Gérard) 138
Müller (Heiner) 9, 17, 76, 79, 145
Napoléon III 171
Negri (Antonio) 109
Neveux (Olivier) 85
Nicot (Stéphanie) 188
Nizan (Paul) 18
Nordey (Stanislas) 8, 32
Norge (Géo) 177-179
Nougé (Paul) 158, 175
Nussbaum (Martha) 120
Paris (André) 124
Pasolini (Pier Paolo) 18
Père Fischer 171
Permantier (Armand) 175-176
Pinget (Robert) 16
Piqueray (Marcel) 175-176
Piret (Gautier) 188
Piret (Pierre) 7-11, 37-50, 54, 57, 68, 79-80, 83, 137-152, 177
Piron (Hervé) 142
Pitt (Brad) 39
Pizzuti (Pietro) 139
Pommerat (Joël) 91
Pontalis (Jean-Bertrand) 57, 59
Poplavsky (Boris) 174
Purvey (Paul) 9-10, 37-39, 41, 45-46, 50, 58, 87-88
Proust (Marcel) 130
Purnelle (Gérald) 179
Py (Olivier) 19
Quaghebeur (Marc) 170
Rabelais (François) 14, 107
Ray (Jean) 187
Reich (Wilhelm) 66, 121
Richir (Alice) 180-182
Riesman (David) 109
Riffaterre (Michel) 178
Rigaud (Corinne) 139
Rimbaud (Arthur) 66
Rivière (Jean-Loup) 17
Rodenbach (Georges) 173
Roegiers (Patrick) 124, 170
Roland (Hubert) 172
Ronse (Henri) 125
Rosenfeld (Michael) 174
Ross (Kristin) 69
Rosset (Clément) 111
Rotman (Patrick) 69
Ryngaert (Jean-Pierre) 75, 82
Sade (Donation Alphonse François de) 66
Sanders (Charles) 175
Sarraute (Nathalie) 16, 185
Sartre (Jean-Paul) 15
Saxe-Cobourg-Gotha (Charlotte de) 169
Schellens (Jean-Jacques) 180
Scutenaire (Louis) 174-175
Selby (Hubert Junior) 22
Shakespeare (William) 18, 99, 120
Simenon (Georges) 184-186
Sireuil (Philippe) 10, 14-15, 22, 39, 73, 75-76, 78, 81, 137-152
Sophocle 120
Stanislavski (Constantin) 15
Stendhal 123
Stroev (Alexandre) 173
Strosberg (David) 23, 32-33, 134, 137
Tchekhov (Anton) 13-14, 145
Terrón Barbosa (Lourdes) 155-156, 164
Thirion (Virginie) 9-10, 21-35, 137-152
Thiry (Maxime) 182
Tokarev (Dimitri) 173
Tolstoï (Léon) 172-173
Tordeur (Jean) 124
Toussaint (Jean-Philippe) 180-182
Toussaint (Yvon) 124
Vacher (Pascal) 84-85
Van Damme (Suzanne) 175
Van der Smissen (Alfred) 170
Van Offel (Horace) 170
Van Zeeland (Paul) 176
Vandervelde (Émile) 172
Vanhaesebrouck (Karel) 9, 65-72
Vernes (Henri) 180
Vertov (Dziga) 89
Vesselovskaïa (Maria) 173
Viel (Tanguy) 180-182
Vilar (Jean) 125
Vinaver (Michel) 15, 78
Vincey (Jacques) 32
Vitez (Antoine) 144, 149
Walther (Daniel) 188
Warfa (Dominique) 188
Watthée-Delmotte (Myriam) 184
Weber (Max) 40, 43
Weber (Patrick) 170
Wedekind (Frank) 140
Weygand (Maxime) 170

- Wijckaert (Martine) 125
Willems (Robert) 174-175
Wittorski (Dominique) 139
Wolf (Tom) 66
Woolf (Virginia) 125
Wouters (Liliane) 170
Zola (Émile) 107

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

79

AUTUNNO 2020

ANNO XL

Sainte-Beuve entre la littérature, la critique et l'histoire

sous la direction de André Guyaux et Romain Jalabert

ROMAIN JALABERT, *Introduction*

ROMAIN BENINI, *L'expérience du vers dans Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*

MICHEL BRIX, *Sainte-Beuve et la critique romantique*

JOSÉ-LUIS DIAZ, *Arouet sous Badinguet. Le « dialogue » Sainte-Beuve – Nisard à l'École normale*

MARIE-CATHERINE HUET-BRICHARD, *Les « choses lues » de Sainte-Beuve. Lettres à Juste et Caroline Olivier (1843-1845)*

PATRICK LABARTHE, *Remarques sur Port-Royal et le roman historique*

VINCENT LAISNEY, *« Peindre au vrai ». De l'usage des souvenirs dans la critique*

JEAN-THOMAS NORDMANN, *Sainte-Beuve et l'idée d'une histoire littéraire de la France*

ANDREA SCHELLINO, *Sainte-Beuve juge de lui-même*

Comptes rendus / Recensioni

A. LEUPIN, *L'Hérésie poétique. Du Moyen Âge à la modernité* (J.-P. Madou)

C. LEBREC, *Combinatoires ludiques : littérature, contrainte et mathématique* (M. Lapprend)

B. ANGLANI, *« Sans issue ». Commento all'Étranger di Camus* (M. C. Gnocchi)

T. LAGET, *Proust, prix Goncourt. Une émeute littéraire ; À l'ombre des jeunes filles en fleurs et le prix Goncourt 1919*, Dossier de presse constitué par T. Laget (M. Bertini)

E. KAËS, *Proust à l'école* (I. Vidotto)

Notes de lecture / Schede

2020 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)
PRIVATI

Italia: € 65,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le Istituzioni sono disponibili alla pagina
<https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Individuel

Étranger € 80,00 (en papier) • € 65,00 en ligne uniquement

La liste de prix et les services pour les institutions sont disponibles sur la page
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbroscio, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, E. Pessini, J.-F. Plamondon, H. Sheeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22
francofonia.rivista@unibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE  LEO S. OLSCHKI

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)
TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
periodici@olschki.it • www.olschki.it

