

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'esthétique du sensible ou comment le théâtre de Jan Lauwers fédère autour du récit

Autrice : Hélène De Wilde
Promoteur(s) : Jonathan Châtel
Année académique 2019-2020

Remerciements

Au terme de ces années passées au Centre d'Études Théâtrales (CET), nous ne pouvons faire l'impasse sur quelques remerciements.

Nous tenons tout particulièrement à exprimer notre reconnaissance envers notre promoteur, M. Châtel, pour sa disponibilité, sa bienveillance, ses conseils judicieux et son soutien.

Nous adressons également nos sincères remerciements à l'ensemble des professeurs du CET pour leur enseignement et leur disponibilité, source d'une grande richesse.

Nous déclarons aussi toute notre gratitude à notre sœur, Charlotte, pour sa confiance, ses encouragements et son soutien indéfectible, ainsi qu'à nos frères, Mathieu, pour sa générosité, sa compréhension et ses débats inspirants, et François, capable de dédramatiser n'importe quelle situation.

Merci encore à nos merveilleux amis qui veillent sur nous et nous ont apporté une aide précieuse, tant intellectuelle que psychologique. Merci à Alice (fée de l'informatique) pour sa très grande disponibilité et son écoute attentive ; merci à Benoît pour sa présence et son amitié inconditionnelle et merci à Benjamin pour sa confiance inébranlable en notre travail.

Enfin, nous adressons nos remerciements à tous nos camarades du CET, les anciens, Marine, Clémence, Corentin, Élise, Aurélie, Émilie et Ramin ainsi que les nouveaux (et inoubliables compagnons d'ADN), Sophie, Guillaume, Yéroné, Isabelle, Laura, Marie-Cécile, Tom, Marine, Lucie, Matthieu, Caroline et Kris. Ces années d'études à leurs côtés ont pleinement contribué à notre épanouissement.

À tous ces intervenants, nous présentons nos remerciements et notre profond respect.

L'esthétique du sensible
ou
comment le théâtre de Jan Lauwers fédère autour du
récit

La Chambre d'Isabella
Guerre et Térébenthine
Le Poète aveugle

Autrice : Hélène De Wilde

Introduction

P.S. Nous avons décidé de ne plus faire de l'art pour tout le monde, mais uniquement pour toi¹.

Jan Lauwers

Aller au théâtre est devenu une démarche régulière au cours des années passées au Centre d'Études Théâtrales (CET). Choisir son spectacle selon des critères toujours plus pointus, élaborer une critique après chaque séance, élargir l'horizon des connaissances de la scène théâtrale (belge le plus souvent). Un impressionnant mélange de pratiques artistiques diverses. Dans notre parcours personnel, nous avons été confrontée à la question de savoir quel spectacle nous bouleversait et pourquoi ? Que va-t-on chercher au théâtre ?

Dans le cadre d'un cours sur la scène belge, nous avons découvert le travail de Jan Lauwers, metteur en scène flamand, et de sa Needcompany (collectif d'artistes de tous horizons). De manière subjective, cette démarche artistique nous est apparue comme le point culminant de tous les débats critiques ayant animés les années d'études au CET. Quelle surprise, quelle gifle, quel feu d'artifice que d'être conviée à la représentation de la *Chambre d'Isabella*. Quelle joie d'y assister en tant que néophyte d'une telle démarche, d'une telle audace : tout était découverte. Mais très vite, la volonté de comprendre l'origine d'une telle émotion pour un spectacle nous est revenue. Pourquoi nous impressionnait-il plus que les autres ? Pour la première fois depuis longtemps, ce spectacle semblait montrer la vie telle qu'elle est, c'est-à-dire de manière non linéaire, mettant en scène un certain chaos où des accidents peuvent survenir (la comédienne oublie un bout de texte ou bute sur un mot ; un performeur se trompe d'objet à utiliser, fait retentir un gong au mauvais moment) sans que cela soit perçu comme une erreur de jeu, mais bien comme un rappel de la réalité. Il y a une proposition esthétique forte, un maillage de pratiques faisant la part belle à la danse et la musique. Mais si l'on pousse la recherche d'une caractéristique qui fait de ce spectacle une expérience marquante, c'est sans doute l'impression de fête qui règne alors dans la salle. Hans-Thies Lehmann disait qu'un spectacle de la Needcompany proposait avant tout « *An evening with Jan Lauwers and his friends*² », soulignant de ce fait qu'il s'agit surtout d'une invitation à faire communauté, le

¹ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Bulletin de la Needcompany, octobre 2002.

En ligne : https://www.needcompany.org/ckfinder/userfiles/files/Newsletters/NC_NIEUWS_200210_FR.pdf, consulté le 15/07/2020.

² LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2016, p173.

temps d'une soirée. Cette manière de s'adresser directement au spectateur- l'inclut au cœur du propos et du processus théâtral.

Dans *La Chambre d'Isabella*, nous assistons premièrement au récit d'une femme qui raconte sa vie, ses origines et, ce faisant, nous plonge dans notre passé commun à travers le sien, car tout est imbriqué et revisite finalement l'Histoire. Quand la petite histoire rencontre la grande, cela nous parle de notre humanité et cela fait appel aux origines du théâtre : se raconter pour mieux se questionner- et se comprendre. Peu importe l'histoire intime sur scène tant qu'elle nous connecte à nous-même. C'est de ce constat qu'est né la volonté d'étudier de plus près la démarche de Jan Lauwers, afin de comprendre les mécanismes qui permettent l'émergence d'une expérience esthétique singulière devenant intrinsèquement humaniste.

Un an plus tard, se jouait à Bruxelles *Guerre et Térébenthine*, spectacle adapté du roman éponyme de Stefan Hertmans. À nouveau, un choc esthétique, à nouveau une expérience sensible de la violence de l'Histoire, à travers celle d'Urbain Martien, le personnage principal. Sauf qu'ici, ce dernier ne prononcera pas un seul mot de tout le spectacle. Ses mots ont été confiés à une narratrice, lui se contente de dessiner au fusain, tranquillement installé dans son atelier, à l'écart de l'action. Or, ses mots, consignés précieusement dans des cahiers, ne seront pas l'essence du spectacle, l'essence du propos. Ce sont des danseurs-performeurs et des musiciens qui vont, par leurs corps, leurs cris, leurs notes, nous raconter l'histoire d'Urbain.

Dès lors, nous nous sommes interrogée sur la pertinence d'aborder sur scène de tels sujets. Est-ce une démarche historico-politique que poursuit Lauwers ou une critique politique ayant pour cible l'identité ? D'ailleurs, y a-t-il un quelconque engagement politique dans ses spectacles, ou s'agit-il d'une forme de subversion ? Si subversion, il y a, cela s'exprime-t-il à travers la forme ou le fond, ou les deux ? Comment les moyens du théâtre peuvent rendre compte du lien entre l'histoire intime et l'Histoire ? Pourquoi Jan Lauwers choisit-il ce média, lui qui vient des arts plastiques ?

Qu'en est-il de ces personnages qui s'érigent en figure quasi mythique, comme Isabella ? Nous voulons étudier le phénomène Jan Lauwers dans une perspective globale. Fascinée par ce théâtre, dont les codes semblent imperméables, de prime abord, nous voulons en décortiquer toutes les strates. Pourquoi y a-t-il autant d'acteurs sur scène et pourquoi un tel brassage de discipline artistique ?

Nous avons donc choisi ces trois spectacles de Lauwers en raison de leur thématique commune autour de l'intime et de l'Histoire. *La Chambre d'Isabella* (2004), où

Lauwers initie le récit de soi (à la suite du décès de son père) et où il revisite sa propre histoire familiale. *Le poète aveugle* (2015), où il élargit sa sphère familiale à celle de ses artistes, en se penchant sur leurs ancêtres pour s'attaquer à l'autoportrait. Et enfin, *Guerre et Térébenthine* (2017), pièce dans laquelle il s'empare de l'histoire intime d'autrui. Dans son roman, Stefan Hertmans poursuit la même démarche que Lauwers, à savoir évoquer et rendre hommage à son grand-père, là où Lauwers célébrait son père dans *La Chambre d'Isabella*. C'est également une question de deuil pour ces deux auteurs. Une histoire en équilibre entre l'horreur de la guerre et la peinture, d'une part, et l'art face aux luttes émancipatrices, d'autre part.

Ces trois spectacles poursuivent un questionnement autour de l'héritage, car finalement les histoires se ressemblent (en tout cas, elles se recoupent, voire se répondent). Ce qui change, c'est la forme. Le point de vue de Jan Lauwers rejoint celui d'Isabella, d'Urbain Martien et de tous les autres personnages du *Poète aveugle* : un regard lucide sur l'Histoire, mais sans concession : « les pères » sont morts, ne restent plus que les mensonges, il faut trouver ses propres vérités. Ce qui fait écho à une phrase prononcée par Isabella dans les premières minutes : « C'était un peu morne, comme enterrement, mais il faut s'y attendre quand il n'y a pas de dieu dans le coin³ ».

Lauwers, dans ces trois pièces, incite à assumer les horreurs de l'Histoire, « l'origine du mal », par la transmission, renouant de la sorte avec le principe de *catharsis*. Si le récit intime torpillé par l'Histoire sous-tend chacun des spectacles, c'est pour amener le spectateur à se questionner : « un théâtre éminemment personnel transcendant la vanité afin de parvenir à toucher le public et lui faire se poser des questions sur lui-même⁴ ». Notre analyse explorera la mise à nu des tensions entre l'individu et la communauté.

Le récit de type monologue est pratiquement le seul mode de communication verbale dans les trois pièces. Comment s'amorce donc le jeu entre les personnages/acteurs ? Sans dialogue, Lauwers explore d'autres canaux de communication (essentiellement la danse). Apparemment, les mots ne suffisent pas, ne suffisent plus. Le narrateur existe par son récit et en même temps il n'existe chez Lauwers que par la présence des autres performeurs qui ne parlent pas, mais sont dans une illustration réaliste, voire bien souvent poétique, des mots du narrateur. Que seraient les spectacles de Lauwers sans les performeurs qui encadrent la narration ? Si l'on réduisait le spectacle au monologue sur une scène nue, sans musique, sans danse, sans objets, sans rien, qu'est-ce que cela changerait ? Sans doute la volonté réaffirmée,

³ LAUWERS, Jan, *La Chambre d'Isabella*, trad. Monique Nagielkopf, Actes Sud-Papiers, France, 2006, p. 11.

⁴ VANHAESEBROUCK, Karel, *op. cit.*

de spectacle en spectacle, de rendre la complexité de chaque élément sur scène. Le récit n'est qu'une infime partie permettant d'entrer dans l'appréhension du sujet : l'organisation scénique ne transmet aucun message, mais crée des images multisensorielles.

L'analyse des spectacles est à la fois basée sur nos souvenirs et expériences de spectatrice et sur les captations (vidéo) obtenues, sur demande, de la Needcompany. Jan Lauwers ayant débuté dans les années 80', il n'y a pas encore d'ouvrage théorique (en langue française du moins) qui lui soit entièrement consacré. De plus, c'est un artiste qui continue d'évoluer et de modifier sa pratique, spectacle après spectacle, encore aujourd'hui. Nous avons donc eu recours à plusieurs articles de revues théâtrales, mais nous avons également pris en compte de nombreux articles de critique de théâtre (provenant principalement d'Internet) - qui à leur niveau, permettaient de saisir la phénoménologie de ce théâtre. D'autre part, Lauwers-lui-même- communique beaucoup par l'intermédiaire des *bulletins* qui sont consultables en ligne, sur le site de la Needcompany⁵. Il y fait part de ses interrogations en tant qu'artiste, du suivi de ses spectacles, mais aussi de ses réflexions par rapport à l'actualité ou la politique. Certains de ces billets nous ont permis d'apporter de la nuance ou au contraire d'affirmer certains concepts. Nous avons également eu recours aux dossiers de presse, élaborés pour chacun des spectacles, qui renseignaient les recherches dramaturgiques de Lauwers.

Par ailleurs, Lauwers a largement été associé au courant postdramatique, à ses débuts, et fut donc pris comme exemple ou modèle dans un grand nombre de ces théorisations. Cependant, la présente étude tend à explorer le travail de Lauwers à partir des spectacles où il s'est réapproprié le récit, s'éloignant de ce fait des théories postdramatiques qui visent à détrôner le texte. De plus, nous voulions nous éloigner de cette théorie, afin de ne pas réduire, voire influencer, notre champ de recherche et d'enfin dépasser le clivage autour du drame dans le théâtre contemporain. Nous verrons que le texte ne joue pas non plus un rôle central chez Lauwers, mais qu'il est néanmoins structurant et permet un retour progressif vers le théâtre épique.

L'autre démarche poursuivie à travers nos recherches est d'analyser les moyens utilisés par Lauwers pour rendre le récit de soi de manière organique. Quels sont les mécanismes mis en œuvre pour créer l'irruption de l'histoire intime et collective dans le réel ? La question de la réception est centrale dans la démarche de Lauwers. Nous allons donc développer, à travers ces trois spectacles, les concepts esthétiques qui permettent de rendre le récit sensible. Nous nous appuierons, en ce sens, sur les ressorts dramaturgiques qui nous permettront de

⁵ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, *Bulletin- Archives*.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/bulletin/archive>, consulté le 15/07/2020.

naviguer à travers le texte, la représentation, le chant et la performance aussi bien qu'à travers l'Histoire, la philosophie ou encore la psychologie ou la sociologie.

Il s'agit, dans un premier temps, d'analyser les ressorts dramaturgiques utilisés pour amener le spectateur à sortir du carcan référentiel basé sur le *logos*, pour ensuite tenter de décrire en quoi cette expérience formelle permet au spectateur de s'approprier une partie du récit proposé sur scène ou de questionner sa propre histoire. Nous verrons, par exemple, en quoi la notion de chœur assure le sens politique et social de la représentation (tout comme dans la tragédie grecque). Ce que Lauwers recrée, par son esthétique, c'est un chœur d'artistes, mais aussi d'êtres humains qui, telle une famille, vit ensemble, chante ensemble, créant une communauté dans laquelle le spectateur est inclus, le temps d'une représentation.

Par contre, nous avons décidé de ne pas analyser ces spectacles en suivant la chronologie de création, mais d'après l'ordre dans lequel nous les avons découverts. Nous n'avons malheureusement pas pu assister à une représentation de la pièce *Le poète aveugle* au théâtre. Nous l'avons malgré tout incluse dans notre corpus d'études, car elle s'inscrivait parfaitement dans notre problématique. Le non-respect de la chronologie dans le présent travail s'explique aussi par le besoin de développer certains concepts, qui sont plus concrets dans une pièce que dans l'autre. La performance, par exemple, occupe une place importante dans l'esthétique lauwersienne et *Guerre et Térébenthine* est le spectacle où cela nous semblait le plus probant. C'est pourquoi, entre autres choses, nous l'analyserons avant *Le poète aveugle*.

Par souci de clarté, les spectacles sont analysés l'un après l'autre (marquant les différentes étapes de l'évolution de la pratique de Jan Lauwers), mais entrecroisés d'une étude transversale des pièces ayant pour objectif de mettre en lumière les procédés qui relèvent de ce que nous appellerons l'esthétique du sensible. Il ne s'agit donc pas d'une analyse complète de chaque spectacle, ni d'une énumération exhaustive des concepts esthétiques, mais bien d'une recherche des spécificités propres à Lauwers. Chaque élément singulier qui se retrouve dans les trois spectacles participe de la même expérience formelle (même s'il y a des variations d'un spectacle à l'autre).

La première partie du présent travail sera consacrée aux fondements et origines de la démarche artistique de Jan Lauwers. Nous procèderons à une courte biographie de l'artiste, suivie d'une recherche historique sur le théâtre flamand et son incidence sur la pratique de Lauwers, tout en nous intéressant également aux raisons qui l'ont poussé à se tourner vers le théâtre. Nous analyserons ensuite en quoi Lauwers opère une rupture esthétique amenant les trois concepts dominant dans *La Chambre d'Isabella*, à savoir le traitement particulier de la

parole sur scène, le chant et le collectif vecteurs de choralité. Pour la deuxième partie, nous aborderons le concept d'identité et sa répercussion au niveau de l'Histoire, en lien avec les spectacles de Jan Lauwers, mettant en évidence son questionnement sur la violence, la notion d'héritage et la place de l'art au sein de la Communauté. Nous réaliserons ensuite une exploration des principes d'abstractions qui traversent *Guerre et Térébenthine*, tels que l'addition des éléments sensibles de la représentation, la non-incarnation des personnages par les acteurs, et le traitement particulier de l'espace scénique. Enfin, nous approfondirons les notions de danse, performance et de théâtre-performance pour analyser la perception sensible des corps sur scène. Dans la troisième et dernière partie, nous ferons apparaître les éléments du *Poète aveugle* permettant de parler de spectacle total, chez Jan Lauwers, en nous penchant notamment sur son œuvre plastique déterminant, entre autres, son théâtre d'images. Nous enchaînerons avec une étude du principe de distanciation et ses différentes applications dans le spectacle (présence du metteur en scène, narration, musique, costumes). Nous terminerons par une recherche permettant d'identifier en quoi le processus de travail de Jan Lauwers peut s'inscrire dans une démarche politique.

Première partie

Du positionnement politique à une construction esthétique, du retrait du langage au partage du sensible⁶

La Chambre d'Isabella ou le collectif œuvrant au rituel théâtral

L'art, quand il est valable, est toujours politique. L'art, quand il est valable, est toujours en phase avec la société. Mais c'est quoi, de l'art valable ? La notion d'art s'est vidée de son sens et dévale la pente de Sisyphe comme un tonneau vide. Heureusement, il se trouve toujours bien un Zorba pour le ramener en haut en chantant et en dansant, mais cela prend toujours plus de temps et la pente se fait toujours plus raide. Il serait temps d'écrire un bon petit manifeste, une fois de plus. Seulement, à chaque fois qu'un artiste se mêle de politique, ça finit mal⁷.

Jan Lauwers

La Chambre d'Isabella étant, à ce jour, le plus grand succès de Jan Lauwers, il nous semblait opportun de commencer par là. C'est également par l'intermédiaire de ce spectacle qu'il s'est fait connaître mondialement. Pour questionner sa pratique, il semble primordial de connaître son parcours, sa formation et ses origines artistiques. Sauf que dans le cas de Jan Lauwers, artiste dit « flamand », dans une Belgique institutionnelle complexe, il est difficile de faire l'impasse sur les tensions politiques entre les différentes communautés linguistiques. De plus, qu'il s'en revendique ou pas, il est l'héritier d'un théâtre flamand qui semble encore chercher son patrimoine artistique.

Sans entrer dans des considérations historiques trop poussées, nous nous contenterons de souligner que la Belgique est un État fédéral divisé en trois Communautés (francophone, néerlandophone et germanophone) et trois Régions (wallonne, flamande et Bruxelles-Capitale). Les communautés s'occupent principalement de la gestion des personnes, tandis que les Régions ont davantage des compétences liées au territoire. Ce bref aperçu permet de rendre compte de la difficulté de parler d'une construction identitaire (voire politique) belge.

⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique Éditions, Mayenne, 2018.

⁷ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Bulletin, juin 2004. En ligne :

https://www.needcompany.org/ckfinder/userfiles/files/Newsletters/NC_NIEUWS_200406_FR.pdf, consulté le 17/16/2020.

La diversité linguistique a engendré de nombreux conflits politiques au cours de l'histoire belge, dont la revendication au nord du pays d'une identité flamande, qui a donné naissance à des partis d'extrême droite ultra-nationaliste. C'est pourquoi Lauwers revendique si fort le multiculturalisme. Commençons par sa formation artistique, avant de nous intéresser plus largement aux origines du théâtre flamand.

I. Principes fondateurs et répercussions esthétiques

1. Jan Lauwers et la Needcompany

Jan Lauwers est un artiste qui s'essaie à toutes les disciplines artistiques (vidéo, peinture, installations plastiques, musique, danse, photographie, cinéma, écriture), mais il s'est surtout fait connaître par son théâtre et son travail de plasticien. L'influence plastique est d'ailleurs déterminante pour son théâtre en ce qu'elle produit un langage théâtral singulier, voire atypique. Engagé dans l'exploration de la fiction théâtrale depuis ses débuts, Jan Lauwers se revendique artiste de ses propres spectacles, car il entend tout créer, à commencer par le texte, refusant d'être réduit à la fonction de metteur en scène qui n'aurait plus, selon lui, que la moitié du travail artistique à accomplir. Cependant, il est loin d'assumer seul l'entièreté de ses spectacles. C'est une personnalité forte et qui est à l'origine de toutes ses créations artistiques, mais avec le concours de ses acteurs-performeurs, solides piliers. À partir de 2003 et le spectacle *No Comment*⁸, Lauwers travaillera également avec un dramaturge, Erwin Jans, qui rédigera la plupart des introductions dramaturgiques (dont celles des trois spectacles que nous allons étudier). Par facilité, nous parlerons principalement de Jan Lauwers mais nous distinguons ici l'importance de l'équipe aussi bien technique qu'artistique se trouvant derrière l'artiste.

a) Parcours d'artiste

Jan Lauwers est né en 1957 à Anvers, Belgique. Il fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Gand. En 1979, avec le musicien André Pichal, il crée son premier groupe d'artistes, l'*Epigonenensemble*, qui sous l'impulsion de danseurs les ayant rejoints, se muera en collectif dès 1981, devenant l'*Epigonentheater zlv*⁹ (zlv = « *zonder leiding van* », sous la

⁸ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, *No Comment*, Kaaitheater, Bruxelles, 2003.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/no-comment>, consulté le 14/05/2020.

⁹ <https://www.needcompany.org/fr/a-propos/jan-lauwers>, consulté le 10/04/2020.

direction de personne). Hébergé par le Kaaithheater (centre de création artistique bruxellois¹⁰) qui les soutiendra d'un point de vue logistique et financier, ce collectif, va rapidement s'imposer sur la scène internationale par son aspect visuel important, qui restera une marque de fabrique de Lauwers. D'ailleurs, très vite, il jouera ses spectacles en plusieurs langues, pour s'adapter à chaque pays, mais aussi pour cultiver un certain multilinguisme qui lui permet justement de se détacher du relent nationaliste qui existe en Flandre.

En 1986, il crée avec sa compagne, Grace Ellen Barkey, la Needcompany (de l'anglais *I need company* : j'ai besoin de compagnie) qui regroupe des performeurs de différentes origines. Il prendra de la sorte une certaine autonomie vis-à-vis de l'institution que représente le Kaaithheater même s'il en restera proche (les spectacles de la Needcompany y sont régulièrement programmés). En 2001, Maarten Seghers (performeur, plasticien et compositeur de musique) rejoint la compagnie et en devient l'un des piliers au même titre que ses deux créateurs. S'ouvrant largement à la performance, ce collectif s'associe à d'autres artistes pluridisciplinaires tels Hans Petter Dahl, Anna Sophia Bonnema ou encore Lot Lemm. La Needcompany s'agrandissant s'est transformée en une « maison » d'accueil pour ses artistes et leur propre projet/compagnie. Depuis les années 1980, la Needcompany comptabilise près de 80 spectacles répertoriés sous la bannière Arts de la Scène (spectacle de danse, de performance, de théâtre, de musique, etc.), sans distinction de genre.

Par ailleurs, Lauwers ne cesse de travailler à son œuvre plastique et sera exposé partout dans le monde (que ce soit à Bozar à Bruxelles ou au McaM à Shanghai). Ses œuvres plastiques évoluent de manière autonome et son principalement regroupées sous le projet Afang¹¹. *L'énervement*, sa première exposition, en solo, au Bozar a donné naissance à son premier livre traitant de son œuvre plastique depuis 1996.

C'est par son travail de plasticien que Lauwers construit dans ses spectacles une démarche singulière où l'aspect visuel prime sur le texte, ce qui le conduira à jouer dans le monde entier. Mais cela ne fait pourtant pas de lui une exception dans la pratique théâtrale belge. Il est ainsi régulièrement associé au monde de la danse, qui occupe une place prépondérante dans ses spectacles, tout comme l'usage de la performance, et il est surtout associé à l'émergence de spectacles basés sur le visuel et le pouvoir de l'évocation, rompant de la sorte avec une tradition littéraire. Il est donc courant, dans les ouvrages théoriques, de voir

¹⁰ <https://www.kaaitheater.be/fr/mission>, consulté le 12/05/2020.

¹¹ <https://www.needcompany.org/fr/afang>, consulté le 12/05/2020.

son nom cité à côté de ceux de Guy Cassiers, Jan Decorte, Ivo Van Hove pour le théâtre, mais également Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus ou Alain Platel pour la danse. Chacun de ces artistes s'inscrit dans des pratiques et des esthétiques très différentes, de sorte qu'il y a peu de parallèles possibles entre toutes ces personnalités, si ce n'est qu'ils sont tous d'origine flamande. Comment pouvons-nous situer Jan Lauwers et sa pratique dans ce milieu d'artistes influents, et en quoi se démarque-t-il ? Nous proposons deux éléments de réponse, l'un formelle, qui touche davantage au processus mis en place par Lauwers, et l'autre faisant appel à son éthique en tant qu'artiste. Ces deux pôles sont imbriqués l'un dans l'autre et reflètent au final la manière de penser et de travailler de Jan Lauwers, en tant qu'artiste.

b) Lauwers dans le paysage théâtral belge

Jan Lauwers, en tant qu'artiste, est difficile à cerner, tant il est protéiforme et multidisciplinaire. Dans un court-métrage de la Needcompany, en 1986, il revendique son statut d'artiste sans casquette : « ni metteur en scène, ni peintre, ni écrivain, ni cinéaste. Je suis simplement un artiste qui tente d'utiliser tous les médiums de la création artistique. [...] Chaque médium suscite d'autres questions¹² ». À l'instar de plusieurs metteurs en scène, Lauwers fait partie de cette nouvelle génération d'artistes qui sont avant tout des artistes de théâtre, à la fois auteurs et metteurs en scène (voire compositeurs ou performeurs) : « Pour moi, l'art est une révolution, cela signifie que c'est une crise, une remise en cause permanente. Il faut être prêt à accepter de tout changer. L'art est dans le changement. Le théâtre est devenu trop souvent réactionnaire, routinier¹³ ».

Contre les dogmes dans l'art comme dans la théorisation

C'est donc bien au nom d'une pensée très critique vis-à-vis de l'histoire de l'art (contre le conceptualisme) que Lauwers va rechercher une approche plus sensible de l'art (l'affectivité), opérant de la sorte un retour à l'individu, au centre de la création artistique. Il considère le XX^e siècle comme une époque de grande déconstruction, dont l'apogée serait l'œuvre de Marcel Duchamp (créateur de la célèbre *Fontaine*, l'urinoir renversé). Ancré dans le XXI^e siècle, Lauwers œuvre donc à la reconstruction de l'histoire de l'art. Un art, à nouveau accessible grâce à ses moyens de communication, un art vu comme « une relation dialectique avec la société¹⁴ », ou encore un art qui recherche à nouveau la beauté, sans pour autant être

¹² LAUWERS, Jan, *L'énervement*, Actes Sud, France, 2007, p.157.

¹³ DELBONO, Pipo, *Mon théâtre*, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », Arles, 2004, p.148.

¹⁴ DELHALLE, Nancy, *L'art, la philosophie et le théâtre*, Alternatives Théâtrales 85-86, avril 2005, p.41.

séparé du politique. L'art doit, selon lui, garder une certaine importance dans notre société, car il constitue l'un des remparts contre l'extrémisme. Ce discours lui vient de sa pratique des arts plastiques, où, dès le début de ses études aux Beaux-Arts, il n'était pas sensé pratiquer un art selon des propriétés esthétiques, mais bien selon son concept.

Par ailleurs, lui qui s'oppose à tout dogmatisme en matière artistique a vu son théâtre associé au *Théâtre postdramatique* d'Hans-Thies Lehmann. Cette théorie, dans les grandes lignes, prône un théâtre qui se détourne de la narration et la psychologisation. Le monde académique a fait couler beaucoup d'encre autour de cette théorie, souvent de manière très critique à l'égard de cet avènement d'un nouveau théâtre qui s'émanciperait du drame et, de la sorte, des codes traditionnels de compréhension, basés sur la *mimésis* et la *catharsis* (le retrait de la signification¹⁵).

Si la transgression des genres par l'utilisation abondante de la vidéo, du témoignage ou du documentaire, de la photographie, de la performance, des installations ou sculptures ou encore de la peinture - amenant le spectateur à se faire sa propre représentation - a fortement nourri la scène à la fin du XX^e siècle, les praticiens, tels que Lauwers, ne fonctionnent pas selon une théorie. Tout acte esthétique reste sous-tendu par une recherche de sens. Enfermer Jan Lauwers et sa pratique théâtrale dans la démarche postdramatique serait donc réducteur, car, depuis son premier spectacle, en 1987, sa pratique a beaucoup évolué et le processus créatif semble finalement plus important que le résultat. C'est ainsi qu'il développe les *Needlaph*, sorte de laboratoire où il travaille avec ses acteurs, et décide chaque soir de montrer quelque chose de différent au public. Difficile, dès lors, d'inclure une théorie aussi clivante que celle de Lehmann. Quoi qu'il en soit, une rupture se fait jour avec la création de *La Chambre d'Isabella*, où Lauwers opère un retour à la narration, se détournant de la sorte du carcan postdramatique tel que défini par Lehmann. Dès lors, Lauwers cherchera avant tout à produire un théâtre vecteur de sens et permettant de creuser l'histoire intime de l'individu et ses résonnances au sein du collectif. Nous concluons par les mots de Nathalie Heinich, selon qui le théâtre post-dramatique est non-politique, sorte de « *no man's land* de la pensée¹⁶ ». Les raisons en sont principalement, l'absence de distanciation due à l'aspect non fictionnel revendiqué par ce courant, ce qui entraîne une confusion entre la fiction et la réalité, basée sur un théâtre de l'image et du corps surreprésentés, renvoyant de ce fait aux pratiques des médias (l'immédiateté, le sensationnel). Nous verrons au fil de nos analyses comment Lauwers tourne

¹⁵ LEHMANN, Hans-Thies, *op.cit.*, p.129.

¹⁶ HEINICH, Nathalie, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Les éditions de Minuit, Paris, 1998, p.338.

le dos à ce courant postdramatique pour développer sa propre esthétique inspirée du brechtisme. Derrière les apparences se cache un réel positionnement politique. Voyons comment celui-ci s'exprime face à l'actualité flamande.

Contre l'extrême droite flamande

Les premiers grands succès de Lauwers (dont *La Chambre d'Isabella*, en 2004, au Festival d'Avignon) ont lieu alors même que l'extrême droite flamande (le Vlaams Belang) se déchaîne contre les subventions publiques allouées à des artistes vus comme subversifs, tels que Jan Lauwers, mais aussi Jan Fabre ou encore Wim Vandekeybus. La dialectique entre le fond et la forme, entre l'esthétique et le politique, la société et l'individuel, s'invite au cœur du processus réflexif qui sous-tend la démarche de Lauwers. Il ne s'occupe pas ouvertement de politique (même s'il en parle facilement lors d'entretiens), mais il inscrit une certaine attitude politique dans son travail. Le multilinguisme est une réaction concrète à la montée du nationalisme en Belgique. Sa compagnie multiculturelle est également une réponse à l'extrémisme xénophobe. Jan Lauwers raconte lors d'un entretien¹⁷, que sa langue maternelle est en réalité un dialecte très éloigné du flamand parlé actuellement. Or, c'est le résultat d'une politique d'uniformisation qui a dévalorisé les particularités de langage (en fonction des villes flamandes), au profit du néerlandais importé des Pays-Bas (tout comme le wallon qui s'est vu progressivement marginalisé au profit du français en Wallonie). La liberté linguistique dont Lauwers jouit sur scène est donc à associer plutôt à un acte de résistance.

Ce qui peut passer pour des contraintes devient justement des caractéristiques fortes d'une pratique résolument contemporaine. Lauwers et ses artistes s'inscrivent avant tout dans la société qui les a produits et ils sont les héritiers d'une certaine histoire théâtrale, qui dans ce cas-ci est la scène flamande. Par un bref aperçu historique, nous allons tenter de comprendre ses origines, ce que cela implique et quels en sont les répercussions sur la pratique actuelle de Lauwers : de quoi est-il l'héritier, lui qui poursuit une quête de l'héritage collectif à travers ses spectacles ?

2. Le théâtre flamand

Il est communément accepté qu'il n'existe pas de répertoire théâtral flamand étant donné la longue tradition théâtrale française à laquelle la région francophone de Belgique s'identifie largement. Cela se vérifie également dans l'absence de textes de répertoire flamand

¹⁷ SCHWARTZ, Emmanuel, *Dialogue avec Jan Lauwers*, Jeu, revue de théâtre, n°145, 2012, p.103.

dans les théâtres, ainsi que dans les programmes scolaires : il n'y a pas de patrimoine national. Cependant, la situation politique de Belgique ayant dès sa création créé un clivage entre le français et le néerlandais (le français étant la langue réservée à l'élite, à la bourgeoisie, au sud comme au nord du pays), le théâtre va rapidement devenir l'enjeu d'une émancipation identitaire flamande. La nécessité d'une dramaturgie dite flamande sert avant tout de support à une large diffusion de représentation culturelle et linguistique, permettant l'élaboration d'une politique flamande indépendante, d'autant plus que les auteurs flamands qui ont connu le succès en Belgique ou à l'étranger écrivaient en français, comme Maurice Maeterlinck ou Michel de Ghelderode.

a) Le flamingantisme au théâtre

Au Royaume de Belgique, est désigné comme flamingant toute personne partisane du nationalisme flamand¹⁸. Il s'agit donc aujourd'hui d'une appellation péjorative, voire insultante. Or, ce terme apparu dès 1721 désignait à la base toutes personnes défendant la langue flamande et sa culture, en réaction à la France, en tant que puissance hégémonique à cette époque, et par la suite aux francophones de Belgique. Le nationalisme flamand est aujourd'hui principalement caractérisé par une volonté d'indépendance de la Flandre, que ce soit par le biais des revendications séparatistes, confédéralistes ou fédéralistes, ou encore via un rattachement aux Pays-Bas¹⁹.

Origines et perspectives historiques

Dans ce contexte houleux, dès la fin du XIX^e siècle, le théâtre sera utilisé comme média de masse afin de créer un imaginaire collectif et des représentations du passé flamand (historique et politique). Cela va passer par l'édification d'un théâtre national flamand inauguré en 1887 (l'actuel KVS) et par l'encouragement de la création dramatique flamande. Cependant, le succès reste mitigé, étant donné que les auteurs flamands s'évertuent surtout dans leur production à moraliser les spectateurs et à transmettre les hautes valeurs flamandes, c'est-à-dire bourgeoises.

Dès le début du XX^e siècle, ce flamingantisme se radicalisera d'avantage, notamment avec Oscar de Gruyter (soldat sur les bords de l'Yser pendant la Première Guerre

¹⁸ *Le Petit Larousse 2004*, Larousse/VUEF, Malesherbes, 2003.

¹⁹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Nationalisme_flamand, consulté le 11/03/2020.

mondiale) qui initiera la création du *Vlaamsche Vereeniging voor Toneel-Voor drachtkunst*²⁰ (Association flamande pour le théâtre et les arts de la parole), dont l'objectif est d'aller vers un théâtre didactique et militant (dans une optique populaire, il commence par jouer pour des soldats, illettrés, pour la plupart, afin de les sensibiliser à la fibre nationaliste²¹). Il sera également à l'origine du « *Vlaamsche Volkstonee*²²», (VVT, théâtre populaire flamand), qui s'oriente clairement vers un théâtre nationaliste flamand et, quelques années plus tard, associera à ce combat le catholicisme, mais dans une esthétique constructiviste, ce qui entraînera le rejet progressif du public (qui n'y comprend rien).

Le flamand associé à un pangermanisme

La Seconde Guerre mondiale va porter le coup fatal à ces efforts pour un théâtre pro-flamand, étant donné qu'une large partie de ce Mouvement flamand va collaborer sous l'occupation avec les Allemands. Ceux-ci, exerçant une forte censure et imposant l'esthétique réaliste-naturaliste, vont octroyer des privilèges aux théâtres flamands, afin de renforcer la fibre germanique en créant une sorte d'embargo sur ce qui est français (textes, comédiens, etc.). Cette nouvelle influence va définitivement enterrer les désirs émancipateurs, au profit d'une idéologie nationaliste, voire d'extrême droite. Et par ailleurs, cela va bloquer la circulation culturelle entre le nord et le sud du pays, mettant fin à l'avant-garde flamande qui aurait pu rayonner sur tout le pays.

Indépendance du langage verbal sur les scènes flamandes

Les expériences esthétiques du VV ont rapidement rebuté le public, qui ne parvenait pas à concilier les idées nationalistes et le catholicisme avec une scène avant-gardiste. Cela dit, on peut peut-être y voir les prémices de ce qui fera la renommée du théâtre flamand actuel, dans cette volonté de créer un langage scénique qui apporte une lecture plus organique du spectacle (rythme, corps), plutôt que de mettre le texte en avant. La contrainte d'offrir un spectacle accessible aux classes populaires qui n'ont pas toujours accès à la langue « officielle » (la langue flamande regorgeant de dialectes), va finalement permettre de développer l'ellipse de la figuration au théâtre (reléguant le texte au second plan), car les Flamands sont beaucoup moins soumis à la sacralité de la langue que ne le sont les francophones, massivement sous le

²⁰ VANHAESEBROUCK Karel, *Le patrimoine flamingant sur la scène flamande contemporaine. Reconstruction ou déconstruction identitaire ?* l'Harmattan, Études théâtrales, n°44-45, 2009/1, p.163.

²¹ LEMAIRE, Véronique, *La scène belge : institutions en pratiques*, cours magistral, UCL, année académique 2017-2018.

²² VANHAESEBROUCK Karel, *Le patrimoine flamingant sur la scène flamande contemporaine. Reconstruction ou déconstruction identitaire ? op.cit.*, p.163.

joug de *Sire le mot*²³. Cette phrase célèbre est d'ailleurs directement influencée par le théâtre flamand et son esthétique expressionniste²⁴. Ce théâtre flamand était observé en Europe, et Paris y voyait un courant avant-gardiste.

b) Origine de la scène flamande contemporaine

Vers 1970-1980, les artistes flamands recherchent une nouvelle forme de dramaturgie, partant du constat que les codes du théâtre, ainsi que la tradition théâtrale même, sont déphasés de la réalité du XX^e siècle, car tout demeure fondé sur le texte. Ce théâtre linéaire, le drame classique, a tendance à traduire la vie par une ligne, selon un modèle univoque (une seule voix). Or, force est de constater que la vie est simultanée et faite d'imprévus : pourquoi le théâtre ne pourrait pas l'être également ? La relation de cause à effet est beaucoup plus complexe dans la vie, c'est pourquoi la nécessité d'un théâtre hybride, complexe, voire inattendu se fait sentir.

Principes de base

Les artistes vont s'employer à réintroduire sur scène l'aléatoire, le chaos, la fragmentation. La réalité du corps sur scène, la force d'imagination des spectateurs, combinés à une recherche sensorielle, seront les ingrédients phares de la scène flamande. C'est ainsi que l'on en arrive à divers principes de création (largement partagés par Jan Lauwers) :

- ne pas connaître l'issue du processus de création à l'avance, partir d'un thème sans en connaître l'aboutissement ;
- interférer dans l'action principale par d'autres événements qui alimentent la perception du moment.

Pour rendre compte de la réalité, on ne peut pas être linéaire, car la vie ne l'est pas. Au spectateur de faire la synthèse, afin de rendre compte de la réalité au plus près de ce qu'elle est. C'est ainsi qu'il y a une constante disponibilité des artistes sur scène, car ils sont moins dans la représentation que dans l'expérience partagée.

Chez Lauwers, le spectateur est l'auteur du spectacle, dans une perspective inversée du théâtre classique où la résolution vient de la scène. *La Chambre d'Isabella* est, en

²³ BATY, Gaston, *Contribution à une esthétique du théâtre. Sire le mot*, déclaration théorique, 1919.

²⁴ LILAR, Suzanne, *Soixante ans de théâtre belge*, La renaissance du livre, Bruxelles, 1952, p.81.

ce sens, une forme d'incarnation de la « dramaturgie flamande ». Mais qu'est-ce que cette fameuse dramaturgie flamande ?

Peut-on parler de vague flamande ?

Selon Marianne Van Kerkhoven, dramaturge flamande, parler d'une vague flamande sous-entendrait l'existence de codes communs, d'une certaine unité, « une homogénéité qui n'existe pas²⁵ ». Elle distingue surtout la période qui a vu les trois Jan émerger (Lauwers, Fabre et Decorte), durant les années 1980 de celle plus récente, et moins connue à l'international, commençant dans les années 1990 avec des collectifs comme TG Stan. Cela dit, à leur début, il n'y avait que très peu de subsides publics alloués aux jeunes créateurs. Jouer à l'étranger semblait donc une meilleure opportunité. Outre leur talent, si ces artistes se sont fait (re)connaître en Belgique et sur les scènes internationales, c'est notamment grâce au travail d'Hugo Degreef, producteur flamand qui a œuvré à une large diffusion de ces spectacles, via une association de promotion de diffusion et un festival qui aboutiront par la suite à la création du Kaaitheater (institution importante au niveau de la création belge). Et il faudra attendre le décret des arts de la scène de 1993 pour que la Région Flamande décide de consacrer ses artistes, qui deviendront une vitrine de la Flandre à l'étranger. Cette émergence à l'international a été qualifiée de vague flamande.

Il y a certainement une volonté farouche de réinventer la scène et les codes théâtraux, de poursuivre une recherche esthétique propre, un langage formel innovant. Mais chacune de ces démarches reste très individuelle, ce qui rend complexe l'idée d'un mouvement commun. D'autre part, si le travail sous forme de collectif ou de compagnie prévaut, la personnalité des artistes tels Lauwers demeure au centre de toute création. C'est pourquoi l'on parle plutôt « d'une individualisation du théâtre et du langage théâtral²⁶ ». Le rayonnement international de cette « vague » fait également voler en éclat toute catégorisation, à commencer par le qualificatif « flamand » inapproprié.

N'oublions pas que Hans-Thies Lehmann lui-même a pratiquement basé sa théorie du *Théâtre postdramatique* sur ces artistes flamands tels Lauwers et Fabre. C'est bien à travers leur démarche essayant une théâtralité du corps et du langage performatif à travers toute l'Europe qu'ils ont influencé ce mouvement, invitant à aller au-delà de l'action

²⁵ VAN KERKHOVEN, Marianne, *À propos de l'importance des carottes et d'autres choses : nos garçons dans le golf*, Etcetera, vol. 5, n°20, 1987, p.2.

²⁶ WYNANTS, Nele, *Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction*, L'Annuaire théâtral, n°58, 2015, p.154.

dramatique. L'impulsion vient peut-être d'artistes flamands mais ces nouvelles conceptions du théâtre s'exercent partout en Europe, alors même que chaque artiste conserve un positionnement différent face à la société et à la place du théâtre dans celle-ci.

Comme le souligne Karel Vanhaesebrouck, le dénominateur commun de cette vague est sans doute l'absence de dénominateur commun, « la principale raison de son existence [la vague flamande] est une absence : l'absence de tradition, l'absence de structures de travail, l'absence d'un répertoire de textes, l'absence d'un discours²⁷ ». Le nouveau « Décret sur les arts du spectacle » de 1993 a également contribué à consacrer ces artistes flamands, faisant d'eux les figures de proue de la nouvelle scène flamande. L'institutionnalisation, en reconnaissant ces marginaux des années 1980, a donc empêché la reconnaissance d'autres pratiques au même moment en Flandre, ainsi que l'avènement d'une nouvelle génération. Du fait de l'absence d'une tradition théâtrale flamande, ces créateurs, tel Lauwers, ont pu facilement imposer leur style et se faire reconnaître, comme le disait Alain Platel : « Nous n'avions aucun père à tuer. Il n'y avait qu'un terrain en friche et pas un sou en poche. Tout était donc possible²⁸. ».

Et la dramaturgie flamande ?

Si la notion de dramaturgie est relativement récente dans le monde théâtral, elle l'est encore plus en ce qui concerne la Flandre. Celle-ci fut longtemps coincée entre deux courants dramaturgiques difficiles à concilier : l'un de tradition française, basé sur le texte, et l'autre allemand, dans une tradition plus critique (le garant du sens). Le premier dramaturge flamand, Dries Wieme, engagé en 1961 au Nationaal Toneel (Premier Théâtre National) n'aura d'ailleurs pas pour fonction d'élaborer des spectacles, mais sera cantonné à la création d'un répertoire, tout en gérant la documentation du Nationaal Toneel. Il faudra attendre encore une dizaine d'années avant de voir émerger des artistes qui se revendiquent dramaturges, tels Jan Lauwers, mais aussi Jan Fabre et, en danse, des artistes comme Anne Teresa de Keersmaecker ou encore Wim Vandekeybus. Il s'agit de démarches plurielles et à chaque fois singulières, si ce n'est cette caractéristique qui positionne ces dramaturges comme des chercheurs, plutôt que des experts.

« Il devient complice de la matière. Toutes sortes de supports (visuels, textuels, auditifs) issus d'autant de domaines de la vie (art, média, politique, culture populaire)

²⁷ VANHAESEBROUCK, Karel, *L'exception flamande : réalité ou mythe*, Théâtre/ Public n°211, 2014, p. 7.

²⁸ MAES, Anke et HILLAERT, Wouter, *Entrevue audiovisuelle avec Alain Platel*, DVD accompagnant la revue Documenta, n°29, 2009.

font leur entrée lors des répétitions. Ce dramaturge-là est plus un chercheur qu'un expert, il stimule le processus créatif sur le terrain. Il se salit les mains, ose être radical, essaie, se trompe et apprend au fil des répétitions. En bref, il ne se tient pas à l'écart du feu artistique mais saute à pieds joints dedans²⁹. »

Nous comprenons donc qu'associer le qualificatif « flamand » à une pratique artistique, quelle qu'elle soit, n'est pas chose aisée dans le contexte politique belge, ni dans le contexte créatif contemporain. Maintenant que nous avons circonscrit cette délicate question du contexte flamand, dans lequel Jan Lauwers est baigné en permanence, nous allons nous intéresser au choix du média théâtral. Là aussi, nous verrons qu'il ne s'agit pas que d'un choix esthétique, mais bien d'une réflexion qui transcende, elle aussi, l'œuvre de Lauwers.

3. Pourquoi Lauwers utilise-t-il le théâtre comme mode d'expression

L'héritage culturel et artistique que la Flandre a légué à Lauwers est donc relativement maigre et flou : comment construire une pratique artistique sans repères, sans traditions à transgresser ? Est-ce cette absence de repères qui donne une telle liberté scénique à Lauwers ? En tout cas, cela ne manque pas d'ironie, quand on voit comment cet artiste, qui s'érige sur un sol instable, se lance dans une quête d'un socle solide dans le cadre de ses spectacles, en cherchant inlassablement à construire ses personnages à travers leur héritage, à travers l'Histoire.

a) Pourquoi le théâtre au XXI^e siècle ?

Sur la nécessité du théâtre, l'ouvrage de Denis Guénoun (*Le théâtre est-il nécessaire ?*) nous offre des pistes de réflexion intéressantes, car, selon lui, la spécificité première du théâtre est de reposer sur une action double et simultanée : faire et voir. C'est-à-dire qu'il est impératif d'avoir un lieu commun réunissant l'artiste et le spectateur (d'où peut-être la présence de Jan Lauwers sur scène dans beaucoup de ses spectacles). Le théâtre est une rencontre vivante, en direct. Cette particularité amène l'aspect de communion qu'implique le spectacle, l'idée de faire communauté lors d'une représentation théâtrale, car les acteurs n'existent pas sans le public et *vice versa*. Roland Barthes, tentant de définir le théâtre populaire,

²⁹ VAN DEN DRIES, Luk, Jan Fabre. *Esthétique du paradoxe. La signification et la fonction de la dramaturgie dans l'œuvre théâtrale de Jan Fabre*, L'Harmattan, Paris, 2013, p.147.

le caractérisait par sa confiance en l'être humain³⁰. Il en appelait à un public de masse, ce qui a pratiquement disparu aujourd'hui, mais il plaidait néanmoins pour « une dramaturgie d'avant-garde et un répertoire de haute culture³¹ ». En ce sens, on pourrait parler d'un théâtre populaire chez Lauwers, car tout y est construit dans le rapport au spectateur. Mais, le choix du théâtre comme média de communication du sensible est un réel parti pris de la part de Lauwers, et donc un acte posé face à la surabondance de canaux d'expression existants.

Guénoun va même plus loin, en affirmant qu'il s'agit, *in fine*, de célébrer le vivant au détriment de la mort.

« Il faut ouvrir les scènes aux altérations de la vie externe, par l'intrusion effective des vivants du dehors [...] et que les professionnels travaillent, avec les autres, à exhiber dans sa justesse l'impropre de la vie et des morts³². »

Cela se retrouve tout à fait chez Lauwers, qui aime à parler du passé, des morts (voire de la mort), mais d'abord et avant tout pour saisir les vivants. D'ailleurs, les morts réapparaissent dans ses spectacles, ils nous interpellent et continuent de hanter le monde des protagonistes de manière naturelle, et leur statut de morts opposés aux vivants n'est jamais questionné. Et c'est peut-être là une des clés de compréhension de la démarche lauwersienne : le théâtre, comme espace où apprendre à coexister avec les morts, avec le passé.

Revenons au parcours de Lauwers et tentons de comprendre comment ce jeune artiste plasticien décide de s'adonner au théâtre, alors que de son propre aveu, il ne l'appréciait pas³³.

Des arts plastiques au théâtre

Même si Jan Lauwers possédait avant tout une formation et une pratique de plasticien, il n'est pas venu au théâtre par hasard. Comme nous l'avons déjà observé, il s'est très vite opposé au conceptualisme qui, selon lui, cadenassait la pratique de l'époque (1976-1977). Il répète souvent que l'art, au XX^e siècle, n'a pas réussi à prendre une place au cœur de la société : « pour la plupart des gens, l'art moderne et contemporain s'est avéré

³⁰ BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, article *Pour une définition du théâtre populaire*, Points Essais, France, 2015, p.99.

³¹ *Id.*

³² GUENOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?* Circé, Coll. Penser le Théâtre, Paris 2006.

³³ DELHALLE, Nancy, *op.cit.*, p.40.

impitoyablement rapide et iconoclaste³⁴ ». Or, Lauwers revendique la place de l'art au centre de l'espace public, l'art accessible pour tous. C'est pour redéfinir son rapport à l'art et la place de l'art en général qu'il s'est tourné vers le théâtre, non pas en tant que plasticien, mais plutôt en tant que philosophe. Il arrêtera d'ailleurs de peindre pendant dix ans pour se consacrer à ses expérimentations théâtrales. Il ne considérerait pas le théâtre comme un art, mais plutôt comme un moyen de repenser l'art, en ce que le théâtre pose d'autres questions, à commencer par le rapport au public et le statut du comédien (artiste ou pas ?). D'autre part, la solitude de l'atelier ne convient pas entièrement à Lauwers, qui a besoin d'un groupe pour créer (*I need company*). Il est cependant clairvoyant sur le paradoxe d'un collectivisme dans l'art : ayant rapidement pris les rênes de la compagnie, il oscille entre le travail en solitaire et en groupe.

D'autre part, Lauwers revendique l'idée que l'art ne doit pas imiter la nature, ne doit pas en être la copie conforme, mais qu'au contraire, l'artiste doit suggérer la nature (certains phénomènes de la nature). Il s'oppose en cela à toute une tradition théâtrale qui cherche le réalisme au théâtre, la vraisemblance. Il ne condamne pas les autres arts, il souligne seulement le fait qu'ils ne doivent être utilisés que comme source d'inspiration pour la création théâtrale.

Mais encore une fois, ses motivations sont plurielles, car sa vision philosophique du théâtre se confronte aux logiques économiques qui tentent de récupérer l'art.

Le théâtre, dernier rempart contre la marchandisation ?

L'attachement à la forme théâtrale, chez Lauwers, est aussi une réaction à la société capitaliste, où tout se monnaie et est une valeur d'échange. Selon lui, le théâtre est l'une des rares pratiques artistiques qui échappent à cette logique : « le théâtre ne peut pas être joué en Bourse comme une peinture par exemple, dont l'artiste perd le contrôle...³⁵ ». Sans la Needcompany, chaque soir sur scène, le spectacle ne peut avoir lieu : ils restent donc maîtres de leur production. Sans oublier que le théâtre de Lauwers s'apparente davantage à un théâtre performatif et que la performance est encore plus complexe à reproduire. Que reste-t-il de la représentation une fois les applaudissements terminés ? Le texte, que l'on peut éventuellement publier, une captation, que l'on peut imprimer sur DVD ? Mais cela ne rendra jamais compte du phénomène théâtral dans son ensemble, une représentation filmée n'est qu'un indicateur du spectacle, mais ce n'est plus du théâtre. Notre théâtre contemporain a tendance à utiliser la

³⁴ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse *Guerre et Térébenthine*, 2017, p.7.

³⁵ DELHALLE, Nancy, *L'art, la philosophie et le théâtre*, op.cit., p.40.

captation vidéo de représentations théâtrales. Or, un spectacle non vu est un spectacle perdu, la vidéo ne pourra jamais remplacer l'expérience du direct au théâtre.

D'autre part, pour Lauwers, la force du théâtre réside dans son incapacité à toucher le plus grand nombre : cela reste, selon lui, une pratique élitiste et, en ce sens, inutile (donc non récupérable par le pouvoir). Sans oublier que la production d'un spectacle est un processus long et donc peu rentable (des mois, voire des années de travail sont nécessaires en amont de la représentation). Lauwers revendique le droit aux subsides publics, car ce n'est que par ce moyen que la création peut exister et devenir un outil de démocratie.

« Avec Needcompany, nous bénéficions de subsides, et nous avons dès lors des comptes à rendre. Notre mission consiste, entre autres, à réaliser des œuvres difficiles, réfléchies et critiques, et à les présenter d'une manière " socialement " responsable. On me dit souvent que grâce à ces subsides, je peux me permettre le luxe de prendre du recul par rapport au marché de l'art, en oubliant que ce "luxe " est un choix politique et social pour lequel on doit se battre bec et ongles. Needcompany est donc un espace public³⁶. »

Or, il s'agit d'une relation paradoxale entre l'État, qui subventionne, mais aussi encourage la prise de risque et la contestation au théâtre, tout en imposant bien souvent de rester dans des lignes directrices. Comme le faisait remarquer Guy Debord, « le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant³⁷ ». Quoi qu'il en soit, la production théâtrale mobilise de nombreuses personnes, que ce soient les techniciens ou les acteurs. Étant donné le collectif qui s'organise autour du théâtre, celui-ci devient « marginal », dans un monde où la culture devient un produit de consommation. Lauwers n'est sans doute pas insensible à une certaine idée de résistance, en investissant ce domaine.

³⁶ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Bulletin, février 2016.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/bulletin/archive>

³⁷ DEBORD, Guy, *La Société de Spectacle*, Folio Essais, Barcelone, 2019, p.17.

II. Recul du système référentiel au profit de l'expérience sensorielle

1. La Chambre d'Isabella

La pièce, *La Chambre d'Isabella*, jouée pour la première fois au Festival d'Avignon en 2004, s'inscrit dans une trilogie appelée *Sade face/Happy face*. De prime abord, cela ressemble à une tragi-comédie musicale (où l'on danse et chante) sur le temps, la vie, l'amour et le XX^e siècle. C'est un tel succès, auprès des spectateurs et des Critiques de théâtre, que le spectacle tourne dans le monde depuis plus de dix ans maintenant. Viviane de Muynck, l'interprète d'Isabella, dira que la pièce incarne un certain esprit du temps : dans une société truffée de difficultés, le spectacle apparaît comme une main tendue vers le public, un signe d'espoir et de joie de vivre³⁸.

a) *Rupture et recherches formelles*

La chambre d'Isabella marque surtout un tournant dans la carrière de Jan Lauwers. S'il se consacre à la fiction théâtrale depuis 1986, il ne s'était pas encore engagé de manière aussi directe dans un spectacle. C'est la première fois qu'il écrit le texte lui-même et aussi la première fois qu'il tente un autre rapport de communication avec le public. Jusque-là ses thèmes de prédilections étaient la mort, le sexe et la violence. Ceux-ci se retrouvent en filigrane, évidemment, il n'abandonne pas ses obsessions, mais il opère un décalage quant au traitement : une reconstruction. Il semble rechercher les moyens de réconcilier le public avec sa part d'humanité, de redonner confiance par la présentation de personnages dignes d'amour et de beauté, malgré la noirceur de leur histoire. D'ailleurs, la trilogie dont est issue *La chambre d'Isabella* est sous-titrée *Trois histoires sur la condition humaine* : il s'agit de reconstruire une société sur des valeurs communes, en commençant par un partage du sensible, porté par des personnes sur scène pour des personnes spectatrices. C'est en tant qu'art vivant que le théâtre peut proposer une autre voie, grâce aux histoires qu'il raconte et qui nous racontent. Le focus est mis sur le bonheur individuel, celui d'Isabella, personnage devenant un mythe auquel tout spectateur peut s'identifier.

³⁸ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/grand-entretien-avec-viviane-de-muynck>, consulté le 23/07/2020.

À l'origine de l'écriture se trouve une impressionnante collection d'objets et d'œuvres d'art, mêlant l'ethnologie et l'archéologie (près de quatre mille objets), collection léguée par le père de Jan Lauwers, Félix Lauwers (1924-2002), médecin et archéologue passionné. La mort de son père semble l'avoir fait basculer vers un type de récit plus sensible. Il s'autorise, dès lors, une percée vers le registre de l'intime, du récit de soi (même s'il ne se met pas directement en scène). L'on pourrait penser que ce choc vécu est devenu une sorte de soupape, alimentant une dynamique de création. En tout cas, cet événement opère un changement de paradigme profond dans la carrière de Jan Lauwers.

Isabella Morandini (double de Félix Lauwers), personnage fictif, est née, elle aussi, au début du XX^e siècle. Lauwers, dans l'introduction de son texte, qualifie justement le XX^e siècle de « siècle le plus rapide et le plus turbulent³⁹ ». Cela annonce la chronologie du récit qui commence en 1910 et qui survolera la Première puis la Seconde Guerre mondiale, la catastrophe d'Hiroshima, les premiers pas sur la lune, les guerres ravageuses en Afrique : « de la Première et la Seconde Guerre mondiale, Hiroshima, le colonialisme, en passant par le développement de l'art contemporain, avec Joyce, Picasso et Huelsenbeck, les voyages sur la lune, Ziggy Stardust de David Bowie, jusqu'à la famine en Afrique et au Vlaams Blok [un parti politique d'extrême droite] à Anvers⁴⁰ ». D'emblée cette construction permettra de mêler le récit intime à l'Histoire. À travers ce personnage, Lauwers raconte son histoire familiale, celle de son père, mais mise à distance grâce au personnage de fiction. Il parvient de cette manière à installer un aller-retour permanent entre la fiction et le réel.

Récit de soi, mais aussi récit fondateur d'une personne, sorte de mythologie créée pour se forger une identité. Isabella est orpheline et donne du crédit aux histoires racontées par ses parents adoptifs. Ceux-ci lui disant que son père était un prince du désert, elle s'autobaptisera donc *Isabella la princesse du désert*. C'est le pouvoir de l'imagination qui est incarné dans ce récit par Lauwers ; par le développement artistique, il est permis de déjouer la banalité du quotidien. Ce voyage dans l'imaginaire et dans le temps est la matérialisation de la démarche de Lauwers au théâtre et s'inscrit dans cette pièce où la chambre devient une figuration de « l'espace mental⁴¹ » d'Isabella et de Lauwers lui-même. Le mouvement perçu en

³⁹ LAUWERS, Jan, *La Chambre d'Isabella*, op.cit., p.7.

⁴⁰ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, dossier de presse *La chambre d'Isabella*, 2004, p.2.

⁴¹ DELHALLE, Nancy, *Théâtre dans la mondialisation*, Presses Universitaires de Lyon, coll. Théâtre et Société, Lyon, 2017, p.110.

scène rappelle le mouvement interne de la vie où les idées, les pensées fusent perpétuellement, tout est toujours en mouvement.

b) La fable

Isabella Morandi, vieille dame de 89 ans, nous raconte son histoire avec l'aide d'un narrateur qui l'interpelle parfois et structure son récit (fournissant notamment les dates et événements marquants de l'histoire d'Isabella, en lien avec l'Histoire). Ce faisant, diverses interpellations émergent tout au long de la pièce avec les personnes qui ont peuplé sa vie : son père et sa mère, ses amants. Mais sont aussi convoqués sur la scène les deux hémisphères de son cerveau, le droit et le gauche, car Isabella, devenue inexplicablement aveugle, participe à une expérience qui lui envoie directement des images dans le cerveau. Isabella, qui n'a pas de secret, va progressivement déconstruire tous ceux qui ont entouré sa naissance, façonné sa vie, rongé les personnes autour d'elle. Elle qui affirme n'avoir jamais menti, elle vit dans le passé, s'adressant à des fantômes, entourée d'une multitude d'objets anciens (ayant appartenu à son père) ; et pourtant, elle nous insuffle son goût de la liberté et sa joie de vivre, que même les pires révélations ne pourront entacher.

c) Isabella, héritière des personnages mythiques ?

Issue d'un viol, Isabella est abandonnée dans un couvent, avant d'être ré-adoptée par ses parents biologiques, mais sous couvert d'anonymat : le père ne révélera jamais à sa femme qu'Isabella est en réalité sa fille biologique. Son père, follement épris d'Anna, la mère d'Isabella, décide de l'assommer afin de la violer. Celle-ci, inconsciente, ne saura jamais qui fut l'auteur du viol, d'autant plus qu'Arthur, le père, est resté auprès d'elle jusqu'à son réveil. Feignant de l'avoir découverte après l'agression et jouant les bons samaritains, il l'aidera à s'en remettre, gagnant de ce fait sa confiance.

Le viol, ici, n'est pas jugé en tant que tel. Or, tous les écrits à ce sujet confirment que le viol est avant tout le produit d'une histoire et d'une culture : le patriarcat. Cela traduit toujours un rapport entre dominants et dominés, projetant, *in fine*, l'expression ultime de la domination masculine. L'histoire des parents d'Isabella reprend le schéma classique, voulant que l'homme soit un sujet sexuel et la femme un objet sexuel. Malgré le silence sur cet acte fondateur de l'histoire d'Isabella, celle-ci parviendra à s'extraire de ces dogmes sexistes. Elle est décrite comme une femme émancipée ayant un rapport très libre à la sexualité : elle a eu plus de nonante amants. Elle apparaît comme une femme féministe, or ce terme n'est jamais

employé et il n'y a aucune revendication en ce sens dans toute la pièce. Ne serait-ce pas une manière d'offrir une représentation positive de la femme, en ne l'enfermant pas dans un combat ? Le statut d'Isabella n'est pas mis en question, elle ne doit pas se battre pour exister, elle n'a pas imposé ce qu'elle était. Dans son parcours, ce que l'on retient, c'est une volonté affirmée de vivre sa vie comme elle l'entend, en se fichant complètement des codes sociaux.

Tout comme le viol n'est pas questionné, l'inceste entre Isabella et son petit-fils ne l'est pas non plus. Sur scène, nous assistons à l'échange d'un baiser d'une grande sensualité entre Isabella et son petit-fils, comme si elle était une jeune fille coincée dans un corps de vieille dame. Or, c'est peut-être ce qui retourne complètement la situation.



Illustration 1 – Scène du baiser entre Isabella et son petit-fils, *La Chambre d'Isabella*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/40971338>

Par cette relation incestueuse, Lauwers choisit de mettre en avant une relation d'amour entre une vieille dame et un jeune homme. Cela devient une scène d'une beauté troublante, faisant passer l'inceste au second plan. D'autant plus qu'il place à côté du couple l'acteur et performeur qui incarne la zone érogène d'Isabella. On le voit grimaçant, car il est dépassé par la situation, la narration nous explique qu'Isabella « ressentit de nouveau la vraie jouissance comme une jeune étudiante⁴² ». Or, ce n'est pas une lutte du bien contre le mal, avec le tabou de l'inceste comme enjeu, mais bien une résistance au désir ravageur qui s'exprime en scène. Cela montre comment Isabella, à soixante-neuf ans, retombe passionnément amoureuse. Lauwers a voulu faire le portrait d'une femme qui est la maîtresse des hommes, jugeant qu'il y a peu de représentations de ce type dans la littérature. Les origines du personnage d'Isabella remontent,

⁴² LAUWERS, Jan, *La Chambre d'Isabella*, Op.cit., p.31.

d'après Lauwers, à des personnages mythiques tels que Marc Antoine, vu par Shakespeare, et Zorba le Grec. Il s'agit donc bien de donner une représentation d'un personnage féminin qui puisse offrir une large résonnance, devenant une sorte de pilier qui renforce les représentations de femmes dans la littérature et dans l'imaginaire collectif, grâce à la scène. Il montre que c'est possible et que cela ne doit pas forcément être un combat, un rapport de force quotidien, malgré l'ancrage du patriarcat. Par l'inceste, Isabella reproduit un système de domination, mais en inversant les rôles : elle brave l'interdit et remet en question le fondement de la société. Or, d'après les mythes antiques, l'interdit de l'inceste permet de passer de la nature à la culture. Isabella, par son acte, réfute cette culture, qui est celle de la domination. On en revient à la question de l'héritage, que l'on peut accepter sans le cautionner pour autant. Lauwers pense que le sexe a un pouvoir de guérison. Est-ce que la relation sexuelle qu'Isabella entretient avec son petit-fils vise à guérir l'enfant qu'elle a été ? À guérir la nouvelle génération ? Isabella utilise le sexe comme remède à la violence qui l'entoure, que ce soient les mensonges, les morts, « la culpabilité et la perversion⁴³».

d) Conte ou tragédie, comment renouer avec le récit épique ?

Tel un conte, l'histoire d'Isabella raconte ses aventures, les faits qui ont jalonné sa vie. Certains sont imaginaires, tel son père, Prince du désert, et d'autres se révéleront faux bien plus tard (l'identité de ses vrais parents). Mais à la manière des contes, ce récit sert de terreau pour édifier les moments-clés de l'Histoire et assoir la mythologie d'Isabella. Il y a différents symboles, tels la lettre, les objets archéologiques, la cécité, le collier, etc. On retrouve également une quête de la vérité et un parcours initiatique qui la mèneront dans une chambre à Paris, où elle terminera dans la solitude. Une solitude factice, vu qu'Isabella tout au long de sa vie, a accumulé suffisamment d'histoires et d'images pour pouvoir vivre à travers celles-ci. D'autant plus qu'elle participe à une expérience scientifique qui, à l'aide d'une caméra, projette des images directement dans son cerveau. Elle vit donc entourée de ses souvenirs : les scènes se rejouent et les personnes qui ont peuplé sa vie réapparaissent.

Cependant, en bien des endroits, l'histoire d'Isabella ressemble à une tragédie moderne : le viol initial, les secrets, les mensonges, la révélation, l'inceste. Ici, le mythe est créé par les parents d'Isabella, qui lui font croire que son père est un Prince du désert. Mais l'on pourrait penser que le mythe commence dès que le père décide de s'adonner à une mise en scène familiale, en adoptant l'enfant issu de son viol sur la femme qu'il prétend aimer. Selon

⁴³LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, dossier de presse, *La Chambre d'Isabella*, Op.cit., p.4.

Georges Forestier, la tragédie doit refléter les dysfonctionnements actuels : « la tragédie moderne s'est [...] conçue dès l'origine comme l'art de la représentation des dérèglements et tout particulièrement des dérèglements passionnels⁴⁴ ». Or, le viol est un dérèglement depuis toujours, mais il semblerait que jusqu'au XVI^e siècle, on n'en trouve peu de traces au théâtre. Sans doute les questions d'éthique de l'époque empêchaient-elles ce type d'évocation. Ici, ce viol est le péché originel, que le père tentera toute sa vie d'effacer. Et la corrélation entre Isabella et sa mère est ainsi surprenante : la mère victime d'un viol n'aura plus jamais de relations charnelles avec un homme, alors qu'Isabella incarne une fougue et un désir ardent pour le sexe opposé.

L'intérêt de traiter ces sujets sur le mode épique, c'est de ne pas tomber dans le discours politique : le viol, l'inceste, la liberté sexuelle d'Isabella, tous les aspects non conventionnels de la pièce, ne sont pas traités de manière politique et c'est sans doute ce qui fait la force du spectacle et son caractère subversif. Lauwers prend le parti de montrer, sur la scène, un autre système de valeurs, une autre manière d'exister pour une femme, mais sans les questionner. Bien souvent, dans le théâtre contemporain, les auteurs/metteurs en scène veulent défendre un propos ou dénoncer une injustice, un dysfonctionnement. Or, ici, la pertinence d'un tel sujet vient justement du fait que Lauwers ne passe pas par un discours sur les actes de ses personnages. Et tout comme dans la tragédie, Lauwers propose de ne pas être dans le jugement, mais dans l'émotion. Est-ce à dire qu'il n'y a pas de distanciation possible pour le spectateur, qu'il n'y a pas de réflexion ? Que du contraire, si la pièce est si prenante pour les spectateurs, c'est bien parce qu'elle ne les met pas hors de sa portée : le public est invité dans la chambre d'Isabella ; à travers son histoire, c'est sa propre histoire que le spectateur revisite, mais aussi l'Histoire. Par ce mécanisme d'aller-retour constant entre le passé et le présent, entre le récit et le jeu de scène, c'est le mouvement de notre pensée qui se trouve mis en scène. Ce joyeux brouhaha, le mouvement des autres acteurs qui parasitent parfois la parole d'Isabella, le mélange du chant, de la musique, de la danse, traduisent merveilleusement le mouvement de la vie. Quoi qu'il se passe, la pensée continue à fuser en tous sens.

⁴⁴FORESTIER, Georges, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Armand Colin, coll. U Lettres, Paris, 2010, p.6.

2. Concepts surplombant la représentation

a) *Le statut de la parole*

Lauwers s'inscrit dans une longue réflexion autour du langage, vu comme outil de pouvoir. Déjà, Roland Barthes, dans ses *Fragments du discours amoureux*, s'amuse à provoquer le lecteur, en avançant l'idée que la langue serait une expression du fascisme⁴⁵. Le langage, en tant que produit d'un système référentiel érigé en autorité, domine la perception du réel. L'absence des mots permettrait donc un accès plus direct à la réalité. Or, il ne s'agit pas de remplacer un système signifiant par un autre. Lorsque Lauwers délègue une partie du spectacle à la danse, à la musique ou au chant, il explore la possibilité d'une esthétique différente et c'est par ce biais qu'il s'inscrit dans une forme d'esthétique politique. Non pas par la forme ou le contenu, mais bien par le processus initial de création. Comme le disait Godard à propos de *L'adieu au langage*, il s'agit d'un film fait politiquement et non d'un film politique⁴⁶. La volonté affichée de Lauwers de passer par des canaux de communication autre que le verbal est en soi une forme de résistance politique face à l'aliénation du langage même. C'est également une manière de lutter contre la consommation culturelle, en ne faisant pas de ses spectacles un produit linéaire avec un sens donné. C'est par ce truchement que Lauwers et ses comédiens offrent une possibilité de participer à une expérience commune abolissant la frontière entre la scène et la salle. En ne reproduisant pas les codes théâtraux traditionnels, en brouillant les repères conventionnels du langage, il amène une nouvelle forme de dialogue entre la scène et les spectateurs. Selon Catherine Bouko, « le grain de voix et les accents des performeurs apparaissent comme la matérialité du signe⁴⁷ ». Comme si ces éléments devenaient à eux-mêmes une performance, une matière « charnelle⁴⁸ ».

Le choix de mettre en scène plusieurs langues relève du même principe : se sentir étranger face au sens et être poussé à le chercher ailleurs que dans les mots. Il s'agit peut-être davantage d'écouter les sons, les voix, les corps en mouvements, plutôt que les mots prononcés. Cela fait d'autant plus sens que l'histoire d'Isabella est celle du mensonge, un mensonge devenu imaginaire. On ne peut avoir confiance en les mots, car ils peuvent être trop facilement manipulés, c'est pourquoi Isabella se crée à partir d'images et finit avec une chambre remplie

⁴⁵ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

⁴⁶ BRENEZ, Nicole Brenez, Nicole, *Jean-Luc Godard : Documents*, Centre Pompidou, Paris, 2006.

⁴⁷ BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, P.I.E.- Peter Lang, Bruxelles, 2010, p.60.

⁴⁸ *Ibid.*, p.63.

d'objets et de souvenirs : « le mensonge de l'imagination comme réponse au mensonge de la réalité⁴⁹ ».

Par ailleurs, Lauwers n'est pas le premier metteur en scène à faire jouer ses comédiens dans une langue étrangère : cela renforce un rapport direct avec le signifiant, puisque le sens des paroles prononcées n'est plus la base de la communication. Et c'est le même procédé qui est à l'œuvre lorsque la musique vient couvrir les voix, « faire entendre le texte en tant que son, indépendamment du contenu narratif⁵⁰ ». Ce déplacement permet une plus grande résonance au niveau des corps, provoquée par l'absence de sens linguistique provoque sur les corps. Anne Ubersfeld, en parlant de Kantor, disait qu'il produisait un théâtre de corps et non de mots⁵¹. Chez Lauwers, les mots restent présents et structurent la représentation, mais savent s'en détacher également : sa création se situe en équilibre entre ces deux pôles.

De plus Lauwers s'ingénie à utiliser différentes langues sur scène. Lui-même s'exprime souvent en français, alors que le flamand est sa langue maternelle. C'est une manière d'échapper au carcan nationaliste qui entoure la langue. Au sein de sa compagnie se comptent au moins dix nationalités différentes, avec autant de langues étrangères, et la plupart des artistes parlent au minimum le français, le néerlandais et l'anglais. Comme le souligne Pascale Casanova, la langue est toujours ancrée dans un passé national. En tant qu'écrivain de ses propres textes, Lauwers ne peut échapper à cette logique, il est lui aussi « l'héritier de toute l'histoire littéraire nationale et internationale qui le fait⁵² ». C'est ainsi que le multilinguisme et le statut du texte, noyés parmi les autres modes d'expression, sont devenus la marque de fabrique de la Needcompany, afin de brouiller le concept d'identité nationale. D'ailleurs, les spectacles se jouent, eux aussi, en différentes langues. Suivant le pays, les acteurs-performeurs sont coachés pour jouer la totalité du spectacle, aussi bien en français qu'en néerlandais ou en anglais. Suivant la sensibilité du narrateur, l'usage d'une langue étrangère se répercute aussi sur le jeu et le rapport aux mots, au sens, qui participent également au concept de distanciation entre le personnage et l'acteur.

En outre, Lauwers ne cache pas ses intentions, dès le début de la pièce : il se présente lui-même, présente ses acteurs-performeurs et dévoile l'ensemble du personnage d'Isabella : la comédienne qui joue Isabella est complétée par la présence sur la scène de son

⁴⁹ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, dossier de presse, *La Chambre d'Isabella*, *Op.cit.*, p.5.

⁵⁰ BOUKO, Catherine, *Op. cit.*, p.61.

⁵¹ UBERSFELD, Anne, *Le Théâtre et la cité : de Corneille à Kantor*, AISS-IASPA, Paris, 1991, p.206.

⁵² CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Editions du Seuil, Paris, 1999, p.64.

hémisphère droit et gauche, ainsi que de sa zone érogène. Quatre personnages en un. D'emblée, il nous offre la possibilité d'appréhender la complexité du personnage par d'autres biais que la parole et l'image donnée par la comédienne qui joue Isabella. Il nous fait entrer dans une sorte de compréhension du personnage en plusieurs dimensions. Les deux hémisphères sont interprétés par deux femmes, telles deux sœurs (Sister Bad et Sister Joy), alors que la zone érogène est interprétée par un homme qui joue également le Prince du désert, le père fantasmé d'Isabella, mais ne dira pas un mot de toute la représentation. Freud aurait de quoi s'amuser avec ce complexe d'Œdipe revisité. Tout ceci nous permet d'accéder à une forme de pensée au-delà du langage verbal et de notre propre histoire.

La narration, chez Lauwers, est liée à la performance, devenant l'esthétique propre de la Needcompany. Car le corps a la même valeur que le texte, mais tout est mis au service de la narration. Celle-ci est à comprendre comme une voix diffractée entre plusieurs personnages, donnant naissance à une forme de dialectique différée où le dialogue ne se déroule pas selon une linéarité classique, mais en opposant différents points de vue en fonction de la répartition de la parole ou du mouvement ou encore du chant.



Illustration 2 – Superposition de la parole et du chant, La Chambre d'Isabella, MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/40971338>

Dès qu'Isabella prend la parole, c'est pour se présenter, mais dès ces premières minutes de parole, Benoît Gob initie un mouvement qui va impulser le chant de Hans Peter Dahl. C'est ainsi que s'exprime rapidement le ressort esthétique lauwersien : de la parole naît le mouvement qui donne à son tour naissance au chant. Et cela ne s'arrête pas là, car progressivement, chacun

de ces éléments va nourrir les autres, se superposant de manière organique. La pièce commence par une courte présentation de Lauwers, puis il donne la parole à Julien Faure (Le Prince du désert et la zone érogène d'Isabella), qui annonce l'année où débute le récit. À la seconde où il prononce 1910, la musique commence, avant même qu'Isabella prononce son premier mot. Elle commence à raconter sa naissance, et de ce récit découlent le mouvement et le chant. Pas de lien logique, on ne repère pas exactement l'endroit exact où le mouvement et le chant débutent, cela survient.



Illustration 3 – La danse de Benoît Gob, La Chambre d'Isabella, MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/40971338>

Le mouvement entamé par Benoît Gob se mue en une danse loufoque, presque un geste de défiance, mais sans lien apparent avec les propos tenus par Isabella. Il passe la langue, il ondule et semble juste s'amuser de ce corps qu'il met en mouvement. Cela traduit ce sentiment de fête que nous avons déjà évoqué, mais ce mouvement prend également sa force par le regard des autres acteurs sur scène, et leur chant qui accompagne Gob. Anneke Bonnema (qui joue la mère d'Isabella), l'attire à lui, comme on le ferait avec un petit chien, en frappant dans ses mains, et danse à son tour avec lui. Ces mouvements semblent n'avoir pour source que le plaisir de la scène, et l'engouement qui se dégage de la musique et du collectif. Gob ne joue pas un personnage, il ne fait que montrer sa technique en tant que performeur. C'est une bonne illustration de la démarche lauwersienne, visant à pousser le spectateur à regarder au-delà du sens premier. Mais chacune de ces actions se fait sous le regard bienveillant des autres acteurs, qui ne participent pas encore au jeu. Jusqu'à Lauwers qui sourit en assistant à cette scène. On

y perçoit le soutien et la cohésion de cette troupe d'acteurs, devenant une communauté à part entière.

Le processus de création commence à partir d'un texte écrit, mais il repose sur une synergie entre corps et texte. La narration, telle qu'envisagée dans *La Chambre d'Isabella*, est finalement de facture très classique (linéaire, avec une chronologie très marquée). Or, c'est justement là que se joue la rupture opérée par Lauwers dans sa pratique : faciliter la compréhension du public. Ce n'est pas simplifier, mais repenser le rapport au public, en s'éloignant d'une vision de l'art comme impénétrable, inaccessible. Les dates, dans le spectacle, constituent autant de repères à l'attention du spectateur. La pièce est sous-titrée « *Souris et sois gentil avec les inconnus*⁵³ », une sorte de slogan lauwersien pour éviter la noirceur au public. Mais Lauwers s'inscrit surtout dans une démarche de communication bienveillante envers le public, en évitant de tomber dans la provocation ou dans l'iconoclasme⁵⁴. Il se demande en quoi la provocation peut encore être d'actualité sur les scènes théâtrales, alors que la vie elle-même est déjà si provocante. Il ne cache pas les horreurs de l'histoire, il ne les édulcore pas, mais par tous les éléments scéniques qu'il crée, il fait en sorte que cela devienne un « joyeux bordel⁵⁵ ».

b) Le chant, vecteur de cérémonie ?

Que les acteurs/performeurs sur scène soient chanteurs professionnels ou non a peu d'importance, tant la puissance du chœur traduit toute l'humanité du propos : « la musique a une force de séduction, un grand pouvoir émotionnel⁵⁶ ». À ce sujet, Seghers parle d'ailleurs de musique performative et dit que « mettre de la musique en scène concerne “ la parole ”⁵⁷ ». Les voix se perdent régulièrement derrière la musique, qui devient une ritournelle obsédante. En tout cas, si cette musique continue à hanter l'esprit, c'est bien parce qu'elle déclenche aussitôt, dans l'inconscient du spectateur, le souvenir, mais aussi l'émotion de l'expérience partagée entre la scène et la salle.

Si la musique continue de revenir en tête bien après le spectacle, c'est peut-être par l'expérience de ce collectif dissonant sur scène et de l'union de ces personnages qui donnent à ressentir les liens possibles entre eux et nous. Entamer un chant à l'unisson renvoie à quelque

⁵³ Laugh and be gentle to the unknow, Dossier de presse *La Chambre d'Isabella*, Op.cit.

⁵⁴ <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/jan-lauwers>, consulté le 14/06/2020.

⁵⁵ Id.

⁵⁶ DELHALLE, Nancy, *L'art, la philosophie et le théâtre*, Op.cit., p.40.

⁵⁷ Id.

chose d'archaïque, quelque chose de la transmission primaire qui mêle les mots, les sons, les corps. Le vœu de Lauwers serait que le théâtre devienne le lieu où l'on se rassemble pour chanter sans « aucune sacralité⁵⁸ ». D'après Lauwers, le « chant de groupe » est réduit à une pratique professionnelle en Occident. Cette réhabilitation du chant collectif invite le spectateur à partager ces moments qui parviennent de la sorte à échapper au langage.



Illustration 4 – Le chant choral entremêlé à la performance, *La Chambre d'Isabella*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/40971338>

Tout le monde chante à l'unisson, Lauwers, les acteurs/performeurs, jusqu'à la régisseuse sur scène. Et de leur chant, ils accompagnent le mouvement de Benoit Gob (décrit plus haut). Dans *La Chambre d'Isabella*, l'histoire est chantée autant que racontée. C'est également le vecteur d'émotion principal dans le spectacle. Au moyen du chant, Lauwers renoue avec une certaine tradition des récits populaires. Cela évoque d'une certaine manière le mouvement folk américain qui est une mémoire historique et populaire à travers ses textes. Woodie Guthrie, une des figures de proue du folk, s'emploie à véhiculer les histoires ouvrières et populaires. Par ses chansons, il célèbre les opprimés et les luttes de classes, ce qui est très éloigné de Lauwers, mais avant même l'aspect engagé, ce que fait surtout Guthrie, c'est témoigner et partager cette force vitale qui vient des simples gens. Seul le chant permet cette osmose, cette empathie entre les personnes d'horizons différents.

Selon Lauwers, la musique peut revêtir différentes fonctions au théâtre. Il peut aussi bien l'employer comme une incarnation du propos, comme un support émotionnel ou

⁵⁸ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, dossier de presse, *La Chambre d'Isabella*, Op.cit., p.4.

encore sous la forme d'un récit sonore indépendant du narrateur : « on peut utiliser la musique d'une manière illustrative ou pour provoquer des émotions ou d'une manière autonome⁵⁹ ». Nous verrons que le statut de la musique est différent dans les trois spectacles. Pour *La Chambre d'Isabella*, la musique est clairement un vecteur d'émotions, mais aussi un concept dramaturgique à part entière.

La chanson principale du spectacle s'appelle *Song for Budhanton*⁶⁰, contraction de Bouddha et Antoine (l'empereur romain). *Budhanton*, pour Lauwers, c'est la volonté, quoi qu'il arrive, d'aller de l'avant. C'est aussi devenu une sorte de concept philosophique, le rempart contre l'indifférence et la culpabilité, l'absence de divinité n'empêchant pas une régulation des émotions afin d'éviter les débordements, « contemplation et maîtrise passionnée [...] le cercle paisible de Bouddha et l'intégrité d'Antoine⁶¹ ». Le texte de cette chanson est écrit par Lauwers et Anneke Bonnema (il a été écrit au fil des répétitions, en fonction des besoins de la scène), mais la musique est composée par Hans Peter Dahl et Maarten Seghers. Dans la chambre d'Isabella, le chant, qui est très présent, nous ramène à quelque chose de plus primitif, mais aussi, comme le souligne Lauwers, à « une dimension rituelle... car il relève de la fête et de la célébration⁶² ». Isabella semble traverser sa vie comme une fête, malgré les violences de la vie. Mais cette fête n'est possible que par la communion permanente entre les différents protagonistes de son histoire. Une communion entre le passé et le présent, les morts et les vivants, les objets inertes et leurs histoires, la scène et le public. Et c'est sans doute ce qui continue à fermenter chez le spectateur, comme le dit la chanson : « *we just go on and on* ». Ce qu'il y a de particulier avec les chansons, c'est que, bien souvent, on est tout d'abord attiré par la musique, les voix, l'atmosphère ; les paroles ne viennent qu'ensuite. Cela passe par les sens avant la raison, et c'est peut-être ce qui ancre des événements, des sensations, des expériences, dans une chanson précise. *We are the people. The people who never stop. We just go on and on and on*. Ces paroles toutes simples s'érigent presque en philosophie : on ne peut que continuer encore et encore. C'est finalement une ode à la vie et à l'espoir qui se joue là : Lauwers, en convoquant sa part d'histoire personnelle via la collection de son père, interroge également notre héritage (collectif, à travers l'Histoire du XX^e siècle, et individuel, par le biais de notre famille). Tous ces objets sur scène prennent vie grâce à Isabella, par les histoires qu'elle leur confère (vraies ou fausses, peu importe), car ils deviennent un élément prégnant de réalité

⁵⁹ DELHALLE, Nancy, *L'art, la philosophie et le théâtre*, Op.cit., p.40.

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Ui7e2bIO6mY>, consulté le 04/05/2020.

⁶¹ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse *La Chambre d'Isabella*, Op.cit., p.5.

⁶² *Ibid.*, p.3.

qu'elle oppose aux mensonges qu'ils représentent. Cet héritage est important à cause de ce qu'elle décide d'en faire, de l'histoire qu'elle s'en fait, seul acte déterminant posé par Isabella. Que décidons-nous de faire avec les cartes que nous avons en mains, sachant qu'il nous faudra continuer avec celles-là quoi qu'il arrive ? Cette quête du bonheur devient jouissive, en ce qu'elle va à contre-courant de la tendance « *feel good* » actuelle : une abondante littérature contribue à cette sorte de dictature du bien-être. Or, Isabella constitue l'antithèse de cet impératif moral : elle est grosse, vieille, aveugle, elle fume et elle continue d'avoir une vie sexuelle, notamment avec un jeune homme qui se trouve être son petit-fils. Tout devrait la désigner comme une marginale, presque une asociale. Pourtant, c'est tout le contraire : Isabella devient la figure du refus opposé aux injonctions sociétales ; elle fait un pied de nez à la logique capitaliste qui voudrait que chacun naisse avec les mêmes chances de réussite. Ses obsessions ne portent pas sur sa personne, mais bien sur tout ce qui l'entoure, et sur sa quête de vérité, et c'est en cela qu'elle se démarque de l'individualisme à outrance. La vérité, sa vérité, devient le fruit de ses souvenirs, de ce dont elle a décidé de se souvenir. Finalement, c'est le temps qui décide ce qui vaut la peine et c'est l'exercice auquel se livre Isabella.

c) Le collectif faisant communauté

La Chambre d'Isabella raconte l'histoire d'une famille, de la famille qu'elle s'est créée où les objets et les humains se mélangent, les personnages et les acteurs se confondent donnant par ailleurs une impression de communion. Ce spectacle est en quelque sorte cathartique pour Lauwers : il y fait le deuil de son père et se réconcilie avec la vie qui continue inexorablement (*We just go on*) ; il se prépare à accueillir une nouvelle étape de l'existence, entouré de sa famille, à travers le prisme fantasmé d'Isabella, des histoires et du concret des objets qui le relie à sa propre histoire. C'est dans le passé, dans la nécessité d'un passé commun, que chacun sur scène trouve son assise, son ancrage.

Troupe théâtrale ou famille d'artistes ?

C'est à partir de la création de *La Chambre d'Isabella* que ce conflit a trouvé un début de résolution : Lauwers est l'artiste à la base du spectacle, mais sans sa compagnie, il ne peut rien faire. Cette interdépendance est cruciale dans l'élaboration esthétique de la Needcompany. On pourrait même aller plus loin, en disant, comme l'affirme Karel Vanhaesebrouck, que cette compagnie a elle-même besoin d'une autre compagnie pour exister : elle a besoin des spectateurs, en tant que communauté d'un soir. Il y a un va-et-vient de relations, aussi bien professionnelles qu'amicales (voire amoureuses) entre Lauwers et ses

artistes, et cela se répercute sur les liens qui se tissent entre les artistes sur scène et les spectateurs dans la salle, même si cela ne dure que le temps d'une représentation. Cette communauté d'artistes qui entoure Lauwers devient progressivement, à partir de *La Chambre d'Isabella*, le ressort dramaturgique de ses spectacles. C'est également selon ce principe de communauté que Lauwers en vient à préférer le chant à la parole, cette dernière étant pour lui un aspect problématique de la communication, car, selon lui, « le langage est lié au pouvoir et au désir⁶³ ».

La création se fait en plusieurs étapes : il y a d'abord le texte, mais dès le travail de plateau, celui-ci devient un matériau qui peut se modifier en fonction des acteurs-performeurs, tout comme il peut s'enrichir des trouvailles scéniques. Par exemple, l'invention des personnages qui incarnent les hémisphère gauche et droit du cerveau d'Isabella, provient d'un manque sur le plateau : il fallait trouver à ces deux danseuses un motif d'acteur, une raison de se trouver là, dans l'entourage d'Isabella. C'est donc bien un travail collectif où chacun amène une part du spectacle final, même si le cadre est donné par le texte et par les impulsions artistiques de Lauwers.

Réhabilitation du chœur par la Needcompany

La Chambre d'Isabella se présente comme une épopée moderne, mais qui renoue avec les origines du théâtre. La Needcompany devient une sorte de microcosme à partir duquel Lauwers explore les relations de l'individu au groupe. Cela devient presque un laboratoire de recherche, mais aussi un ancrage qui dépasse l'aspect professionnel. Cette communauté d'artistes devient sur scène l'équivalent du *chœur antique*⁶⁴ : c'est à travers lui qu'affluent sur la scène les aspects politiques et sociaux, alors même que le récit semble parfois en être dépourvu. La choralité qui règne entre les acteurs donne une assise aux personnages, mais surtout, crée la jonction avec le public. Le chœur antique élaboré par les Grecs n'avait d'autre fonction que de représenter le peuple sur la scène⁶⁵. Tout comme l'histoire du théâtre nous apprend qu'à l'origine, le théâtre est né du culte (en l'honneur de Dionysos) et est devenu une cérémonie, on peut y voir une analogie chez Lauwers, pour qui la nécessité de la représentation théâtrale naît d'un culte de l'art qui cherche à se décroiser, à entrer en communication plus directe avec le public. Et tel le chœur antique, dans les pièces de Lauwers,

⁶³ *Id.*

⁶⁴ VANHAESEBROUCK, Karel, *Comment vivre ensemble aujourd'hui ? Etcetera*, septembre 2017.

⁶⁵ LEMAIRE, Véronique, *Étude théorique de la scénographie*, cours magistral, UCL, année académique 2016-2017.

à partir de *La Chambre d'Isabelle*, chaque acteur-performeur entourant la narration joue ce rôle de chœur et s'exprime de plus en plus à travers le chant et la danse.



Illustration 5 – Le chœur en scène, La Chambre d'Isabella, MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/40971338>

Pour pousser plus loin la comparaison, on pourrait dire que le narrateur prend la fonction de maître de cérémonie (tout comme l'exarque en son temps) et dirige de la sorte le sens du spectacle (l'espace et le temps). Même quand ils ne participent pas à l'action centrale, les acteurs/performeurs ne sont jamais hors-jeu, ils continuent d'accompagner du regard l'action principale. Tout comme, en Grèce antique, du chœur naît le rite, chez Lauwers, du chœur naît l'organe collectif qui va ritualiser. Tout comme, au temps des tragédies antiques, le chœur qui est sur scène est le témoin des événements, il constitue chez Lauwers notre mémoire collective (sorte de dédoublement du public ou forme d'archive vivante). C'est également un relais du passé (voire l'incarnation des ancêtres) qui opère un retour à la tradition, au sacré. En tout cas, cela crée un lien entre le passé et le présent du spectateur. D'ailleurs, tout comme dans l'antiquité, ce ne sont pas des personnages qui façonnent le chœur, mais plutôt des figures, des silhouettes.

Le chœur, chez Lauwers, représente également la communauté (il constitue une sorte de syndicat de l'humanité) : les citoyens, les victimes, les morts. Mais c'est aussi un exutoire, qui va permettre de canaliser les questions émotionnelles, tout en participant activement à l'action. La dialectique se fait donc à la fois du chœur vers le narrateur et du chœur vers le public, sauf que, chez Lauwers, la communication, le dialogue, peut très bien se passer des mots.

Le parallèle avec le théâtre grec s'arrête là, car celui de Lauwers est tout sauf un théâtre du *logos*, puisque l'action et le visuel sont au centre de toute sa création. Mais l'organisation lauwersienne vise bien à créer un espace de communion, sans rupture possible entre les regardants et les regardés, sans focalisation sur le narrateur, mais avec la traduction scénique d'un rapport au monde basé sur le partage. Ce procédé permet aux spectateurs de s'identifier beaucoup plus profondément, car ils expérimentent l'impact du collectif au fil du spectacle. Cela commence sur scène, où la solitude du narrateur est vite contrecarrée par la participation de tous au récit, puis cela se propage dans toute la salle où le public se reconnaît dans les acteurs et perçoit la possibilité d'être ensemble, malgré l'instabilité.

La Chambre d'Isabella est d'une blancheur immaculée, remplie d'objets, habitée de fantômes, rythmée par la musique et le chant, sous l'œil bienveillant de Lauwers. Au centre de la pièce trône une grande table avec quelques micros, donnant l'impression qu'Isabella tient une conférence de presse. Cette table est frontale, mais lui permet d'assister à tous les tableaux de son histoire comme si elle-même était au spectacle de sa propre vie. Tout ceci nous apparaît comme une allégorie de l'esthétique lauwersienne. Le blanc fait table rase du passé et annonce la rupture esthétique dans le parcours de Lauwers. Les objets rappellent le colonialisme, mais convoquent également les fondements historiques qui structurent le théâtre de l'auteur (l'anti-flamingantisme, l'émancipation linguistique et identitaire). Lauwers, par sa présence sur scène, renoue avec les pairs (dont son père décédé) et assure le principe de transmission. Le personnage d'Isabella nous offre une fenêtre de compréhension du monde, à travers laquelle se crée une mythologie contemporaine. Tous ces éléments jettent les bases du traitement esthétique chez Lauwers, à savoir la création d'une communauté soutenue par un traitement scénique de la narration, du chant et de la danse.

Ces premiers principes étant posés, nous allons poursuivre par une analyse plus détaillée de ces concepts dans le cadre de *Guerre et Térébenthine*. Nous creuserons tour à tour la fonction et les spécificités d'une déconstruction de l'espace scénique, d'une représentation sensible et de sa réception, et enfin de la performance. Mais nous nous intéresserons également au concept d'identité et à la dialectique que Lauwers poursuit entre le récit intime et l'Histoire

Deuxième partie

Le récit sensible de l'histoire intime broyé par l'Histoire

Guerre et Térébenthine ou comment l'invention d'un langage sensible vient suppléer les éléments psychologiques et historiques du récit

Même pendant le processus de travail, je me retrouve confronté à mon attitude agnostique en matière d'art. Remplacer Dieu par l'art, ce sera toujours une idée pauvre. Mais il faut faire avec. [...]. Comment évoquer la guerre sans tomber dans le divertissement ? Qu'est-ce que l'imagination si Dieu est mort ? Comment jouer un héros dont le trou de balle est en feu ? Je m'entends dire aux *performers* : tapez-vous sur la gueule pendant soixante minutes. Brillant, comme indication de mise en scène. Il y a assez de glaçons dans le congélateur ? Le problème du divertissement est aigu⁶⁶.

Jan Lauwers

(À propos de *Guerre et Térébenthine*)

I. Entre existence et violence, l'Histoire du XX^e siècle

1. Crise et héritage

Nous tenterons, dans ce chapitre, de circonscrire les notions complexes d'identité et leurs répercussions dans la démarche de Lauwers. Celui-ci, en partenariat avec son dramaturge, Erwin Jans, se penche largement sur l'essai d'Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*⁶⁷. On y retrouve une approche générale du concept d'identité, mais surtout une critique de sa récupération à des fins nationalistes. En effet, Maalouf conçoit l'identité à partir du principe d'unicité (sorte de carte d'identité, ne pouvant être identique à personne d'autre). Mais il y voit surtout une sommation à appartenir à un groupe identifié. Appartenance de type familiale, religieuse, politique, ethnique, nationale, linguistique ou encore une appartenance de classe. L'identité marginaliserait donc tous ceux qui ne se revendiqueraient d'aucun de ces éléments, voire à l'inverse, d'identités plurielles, créant de ce fait, une identité d'autant plus complexe. C'est ainsi que Lauwers dira que « l'identité est toujours aussi désir, construction et

⁶⁶ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Bulletin, septembre 2017.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/bulletin/archive>, consulté le 17/07/2020.

⁶⁷ MAALOUF, Amin, Le Livre de Poche, Malesherbes, 2009.

imagination⁶⁸». Le point de vue de Maalouf nous semble ancré dans l'actualité et traduire son penchant humaniste. Mais, nous déplorons les évidences consensuelles qui parsèment l'ouvrage.

a) *Exploration historique ou concept d'identité ?*

Il semblerait que Lauwers démontre dans ses spectacles comment redonner du sens au concept d'identité, qu'il soit individuel ou collectif, en repartant des événements traumatisants de l'Histoire, dont ceux du XX^e siècle, qui sont venus nous spolier des repères dont nous aurions besoin aujourd'hui. Il s'interroge surtout sur les possibilités de vivre ensemble aujourd'hui. Il part du constat que le monde, et plus particulièrement l'Europe est secouée par « le spectre de la bête identitaire⁶⁹ ». Or, selon Jean-Claude Kaufmann, l'identité est une fiction, tout au plus un processus, mais en rien une entité, car ce serait « réduire la complexité du réel à une réalité fondée sur quelques éléments⁷⁰ ».

Il y a, à travers les trois spectacles étudiés, une forme de critique de l'identité qui ne serait plus un vecteur de sens (ni une base) pour faire communauté. Comme le souligne l'historien Éric Hobsbawm, les modifications profondes opérées au sein de la société devenue mondialisée ont permis de profonds changements, aussi rapides que complexes, créant une « prédominance d'un individualisme asocial absolu⁷¹ ». Car, son récit du *Court XX^e siècle* ne se limite pas aux faits, mais prend en compte l'ensemble des structures qui font la société humaine, allant aussi bien vers la sociologie que vers l'économie, et la philosophie. Il n'y a pas de cloisonnement, tout comme chez Lauwers, qui non seulement propose une hybridation des arts au niveau formel, mais tâtonne aussi entre l'intime et l'Histoire à la recherche du sens qui permettrait de trouver un équilibre, un lien entre ce passé et le présent, une manière de vivre avec cet héritage encombrant. Kaufmann, pose également un constat sans appel, attestant que « la question identitaire a historiquement résulté de la désagrégation des communautés, libérant un individu contraint de s'auto-définir⁷² ». Ce type d'idée se retrouve matérialisée au cœur des spectacles de Lauwers. Dans *Le poète aveugle*, la recherche du passé par l'intermédiaire de l'histoire de chacun des membres de la Needcompany constitue le ressort d'écriture, mais surtout l'occasion d'approfondir la recherche de sens permettant la communion entre les êtres.

⁶⁸ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse, *Le poète aveugle*, 2015, p.11.

⁶⁹ *Ibid.* p.12.

⁷⁰ KAUFMANN, Jean-Claude, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Librairie Athènes Fayard/Pluriel, France, 2010, p.18.

⁷¹ HOBBSAWM, Éric, *L'âge des extrêmes. Histoire du Court XX^e siècle*, Édition Complexe, Bruxelles, 1999, p.37.

⁷² KAUFMANN, Jean-Claude, *Op.cit.*, p.58.

Ce spectacle pousse la logique du récit de soi encore un cran plus loin, en abordant la généalogie des acteurs, démontrant l'impermanence de l'Histoire, donc, en quelque sorte, l'aporie de l'identité. Finalement, ce n'est pas la quête d'identité que poursuit Lauwers à travers ces trois spectacles, mais bien une quête de sens, parfois de vérité, au sujet de notre passé, pour trouver les moyens de vivre ensemble aujourd'hui (l'identité collective).

Dès lors, on peut chercher à analyser, dans la démarche de Lauwers, quelle est la différence entre l'identité individuelle et l'identité collective et pourquoi ce concept devient creux dès lors que l'on dissocie l'être de son passé, l'être de son héritage, l'être de son appartenance. Or, comme l'indique le sociologue Jean-Claude Kaufmann, il y a un paradoxe inhérent au concept d'identité tel qu'il est défini aujourd'hui, par la nature même de cette définition qui, pour arriver à déterminer la particularité essentielle d'un individu, doit en passer par ses liens et ses affinités avec le collectif⁷³. L'individuel et le collectif se retrouvent intimement imbriqués, tout comme les personnages de Lauwers, qui tentent de nous raconter leur histoire, mais qui sont obligés, pour ce faire, d'en passer par l'Histoire.

Et pourtant l'historien Hobsbawm démontre comment le déclin des sociétés occidentales au cours du XX^e siècle a précipité toutes les sociétés vers la mondialisation, entraînant de ce fait la perte de tous repères idéologiques à travers la perte de l'Histoire. Bref, la théorie de l'économie capitaliste qui a triomphé à la fin des années 1990, la recherche du profit (de préférence individuel), a précipité une rupture entre les individus et leur passé. Lauwers, qui justement part systématiquement d'un héritage (matériel ou symbolique), reconnecte l'individu (le spectateur), via ses personnages, au passé, c'est-à-dire à l'histoire du XX^e siècle, mais aussi à la naissance des civilisations, comme dans *Le poète aveugle*. Nous connaissons tous les faits, les dates et les horreurs commises, l'Histoire politique, économique et sociale menant à la crise politique du XX^e siècle échouant, après la période des utopies issues de mai 68', à redonner du sens à l'existence collective. Mais la question posée par Lauwers et à laquelle il tente de répondre dans ses spectacles est de savoir ce que nous en faisons, quel est leur impact sur nos identités actuelles et comment repartir de ce dénominateur commun qu'est l'Histoire pour faire Communauté. C'est d'ailleurs en ce sens que ces spectacles peuvent être vus et compris dans le monde entier.

⁷³ *Ibid.*, p.121.

b) Répercussions scéniques

Que l'on parte d'histoires individuelles vécues en Flandre n'empêche en rien un rayonnement universel, car Lauwers ne tombe pas dans le piège de l'identification, mais recherche plutôt une déconstruction collective. Par ailleurs, cela rejoint la position de Denis Guénoun qui cherche à comprendre l'utilité d'aller au théâtre dans son livre *Le théâtre est-il nécessaire ?* étant donné la multiplication des médias d'expression. Le principe d'identification, hérité des Grecs, n'a plus vraiment cours aujourd'hui : le spectateur s'identifie au personnage de cinéma et non plus à celui de théâtre, selon Guénoun. Le principe d'illusion s'est déplacé (et c'est aussi ce que pratique Lauwers, qui s'amuse à cultiver une ambiguïté entre l'acteur et son personnage), amenant les spectateurs de théâtre à rechercher une idéalisation, « une actualisation possible⁷⁴ » du personnage, plutôt qu'une identification. Cette idéalisation, « l'idéal du moi⁷⁵ » est justement ce qui permet aux spectateurs d'appréhender, voire d'accepter un pan de l'Histoire moins glorieux. Cette manière de ressasser un passé douloureux et violent ne peut se faire qu'à travers un récit intime qui nous propose un point de vue possible sur ces faits. Par l'intermédiaire du personnage, le spectateur renoue, lui aussi, avec ce passé, avec cette part sombre de l'humanité. Il ne s'agit pas de prendre position, de donner un aspect politique à la chose, mais bien se réapproprier un héritage commun.

Selon Denis Guénoun, on ne va plus au théâtre pour regarder un spectacle ou découvrir des personnages, mais plutôt pour voir comment l'action se déroule, comment l'histoire va être racontée, comment les personnages seront interprétés : quelle alternative, quelle lecture sera proposée. Une différence observée entre le fait d'aller au cinéma ou au théâtre réside justement dans la démarche. Le cinéma, étant donné ses effets de réalisme, permet une identification totale, une déconnexion de la réalité permettant de s'immerger complètement dans l'histoire, tandis que le théâtre, s'étant adapté, ayant évolué pour survivre (voire pour se démarquer du cinéma), a décalé le principe d'identification, pour laisser une place plus grande à la réflexion, grâce à la distanciation. Et c'est pour cela que Lauwers choisit le théâtre, qui devient le seul moyen de proposer une plongée réflexive dans l'Histoire, tout en s'ancrant dans le monde d'aujourd'hui. D'autant plus que le théâtre se substitue à la théorie, à l'intellect justement, par l'expérience du sensible. Tout concept politique, idéologique, philosophique ou autre peut ainsi être appréhendé, compris par le plus grand nombre via les sens. De ce point de

⁷⁴ GUENOUN, Denis, *Op.cit.*, p.91.

⁷⁵ *Ibid.*, p.92.

vue, on pourrait presque qualifier le théâtre de Lauwers de théâtre populaire, en ce qu'il permet aux spectateurs d'acquérir un savoir hors du monde des idées ou de la théorie, seulement à partir de ce qu'ils voient et de ce qu'ils ressentent.

c) *La représentation de la violence*

Est-ce à dire pour autant que c'est du théâtre immersif, nous proposant de vivre l'expérience en direct ? Non, car la distanciation reste toujours présente. *Le Fils de Saul*⁷⁶, film du hongrois László Nemes, a provoqué de violentes polémiques dès sa sortie en salle, car le réalisateur affirmait qu'il avait recréé l'expérience d'Auschwitz, qu'il ne fallait donc pas réfléchir, mais juste se laisser faire par le film. Cela donnait à penser toute la nuance qui existe entre la démonstration d'une idée et la (re)présentation sensible de cette même idée. Certains ont rapidement taxé le film de pornographie historique. Dans un spectacle comme *Guerre et Térébenthine*, alors même que Lauwers montre les ravages de la guerre (la violence, le viol, la malnutrition, le choc post-traumatique, etc.) par l'intermédiaire des corps de ses performeurs, la frontière du voyeurisme n'est jamais franchie, car le curseur se place systématiquement sur la quête de sens et sur la recherche d'identité collective, ce qui nous rassemble malgré tout.

d) *Vers l'universel ?*

Jan Lauwers part du principe que l'art tire sa force de son inutilité, de son incapacité d'influencer le moindre événement. Et c'est là, pour lui, que réside sa force : c'est « une recherche de la réalité authentique⁷⁷ ». Vouloir représenter le monde dans lequel nous vivons n'a pas de sens, vu que ce monde est en perpétuel changement, tout y est éphémère, alors que l'art restera un témoin, mais qui ne perdurera que parce qu'il est extérieur aux données historiques ou politiques. Comme le dit Lauwers, l'art est « ce qui ne passe pas⁷⁸ ». L'art ne passe pas, contrairement aux modes, aux époques, aux idéologies, car il serait irrécupérable par les élites. Lauwers qualifie le théâtre d'artisanat, d'art mineur, d'art trop lourd et lent en raison de son fonctionnement collectif et c'est ce qui fait, d'après lui, son caractère universel et le transforme en un espace de résistance. Cependant, il reconnaît à l'art en général l'importance d'être connecté au monde social.

⁷⁶ NEMES, László, *Le fils de Saul*, Laokoon Filmgroup, Hongrie, 2015.

⁷⁷ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Bulletin, décembre, 2007.

En ligne : https://www.needcompany.org/ckfinder/userfiles/files/Newsletters/NC_NIEUWS_200712_FR.pdf, consulté le 13/07/2020.

⁷⁸ *Id.*

Chacun des récits portés à la scène recèle une part d'universel, en ce qu'ils portent en son contenu les éléments fondateurs de ce qui constitue l'individu, voire l'humanité : la famille, l'amour, la guerre, le viol, l'inceste, la vie et la mort.

2. Guerre et Térébenthine

Le point de départ de cette histoire est le récit que le grand-père de Stefan Hertmans a consigné dans deux cahiers, fruit de dix-sept années de travail. C'est de cet héritage, six cents pages de notes manuscrites du grand-père, qu'est née l'écriture de *Guerre et Térébenthine*, l'objet-livre devenant à son tour un héritage pour la collectivité. Puis, Lauwers, comme à son accoutumée, est lui aussi parti de cet héritage pour donner vie à une œuvre d'art qui fait revivre le passé tout en l'ancrant dans une réalité.

Lauwers part du constat que la numérisation du savoir réduit les possibilités d'une transmission orale. Cela peut paraître romantique ou nostalgique qu'il déplore que l'histoire ne se raconte plus de génération en génération, mais cela traduit surtout une rupture avec l'Histoire, rendue anonyme et réduite à des faits ou à des dates : « nous ne sommes plus les enfants de nos pères, mais les enfants de notre époque⁷⁹ ». Dès lors, Lauwers s'interroge sur la manière dont une société transmet son héritage, car au-delà de l'Histoire à laquelle on appartient, il y a aussi la transmission de la culture, qui est elle-même vecteur de stabilité, en ce qu'elle s'inscrit dans une certaine connaissance du monde, une certaine représentation de celui-ci. Or, nous vivons dans un monde dans lequel il faut sans cesse créer du nouveau, se dépasser en permanence, projetant ainsi les individus dans une spirale de consommation effrénée, régie par la dictature de la jouissance, qui ne permet aucune entrave à nos libertés, vu qu'elles se sont réduites au seul pouvoir de consommer. Comment faire dès lors pour rester connectés à notre passé, « conserver une conscience historique⁸⁰ » ? Lauwers voit notre modernité comme une rupture de la transmission.

Cependant, l'histoire n'est pas racontée par Urbain, mais par une femme qui fut son épouse. Cette distance entre la narration et le personnage est également un geste de mémoire, de transmission : le corps du peintre est toujours présent, créant une image, un souvenir, car on parle déjà de lui au passé.

⁷⁹ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, dossier de presse, *Guerre et Térébenthine*, *Op.cit.*, p.12.

⁸⁰ *Ibid.*, p.11.

a) La fable

La vie d'Urbain Martien, né dans les faubourgs de la ville de Gand, en Belgique, avant 1890, nous est racontée par la voix d'une narratrice, personnage qui semble de prime abord hors action. La première partie décrit la vie d'Urbain avant 1914, son enfance dans un milieu ouvrier et pauvre, l'importance de son père, artiste « manqué » qui restaure des fresques dans les églises. Très vite, il sera lui-même attiré par le dessin qui constituera un allié tout au long de sa vie, faisant de lui un modeste peintre-copiste. Asthmatique et précaire, son père meurt jeune, laissant sa femme seule avec cinq enfants, dont Urbain est l'aîné. Celui-ci part travailler dès l'âge de treize ans à la fonderie qui le marquera à vie, aussi bien physiquement que psychologiquement, par sa manière féroce de broyer les hommes. Afin d'y échapper, il part pour l'école militaire, seule solution d'avenir pour un jeune homme sans le sou. Il y apprend une certaine éthique de la guerre, la morale et la bravoure du soldat, avant d'être catapulté quelques années plus tard dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, qui fera voler en éclats toutes ses conceptions.

Dans la deuxième partie du récit, la plus dense, Urbain est confronté à l'horreur, à la bassesse humaine, et à la violence de l'ennemi, pour qui tous les coups sont permis, mais aussi à la violence de classe qui provient des commandants parlant le français et méprisant les Flamands. Blessé à plusieurs reprises, il continue durant toute la guerre à se battre au détriment de ses convictions et de ses illusions.

Le troisième et dernier acte porte sur l'après-guerre. À la libération, il rencontre Maria Emelia, son grand amour, qui décèdera de la grippe espagnole avant même qu'ils aient eu le temps de se marier. Se sentant une obligation envers la famille de celle-ci, il acceptera d'épouser sa sœur aînée, Gabrielle, restée vieille fille jusqu'alors. Chaque détail du récit d'Urbain provient de deux cahiers de notes, dans lesquels il a consigné durant six années les faits importants de sa vie, racontant comment il fut constamment tiraillé entre sa vie de soldat et sa vie de peintre, entre la violence et l'art, d'où le titre, *Guerre et Térébenthine*.

b) L'adaptation

C'est un imposant défi que d'adapter un *best-seller* comme le roman de Stefan Hertmans, qui a d'ailleurs reçu plusieurs prix. Ce roman met au premier plan le récit du grand-père, mais aussi le questionnement intérieur d'Hertmans. Cela donne un ton tout à fait personnel à l'histoire qui n'en demeure pas moins un long récit historique. Il s'agit par ailleurs d'adapter

de la littérature au théâtre. Il y a très peu de dialogues dans le roman et l'action n'y est pas directe. Lauwers est parti de la forme du triptyque propre au roman : la jeunesse (pauvreté et prémices de la guerre), la guerre, et l'après-guerre (la vie enfin ou malgré tout).

Pour s'approprier le texte, Lauwers a conservé la structure narrative, mais il a fait disparaître la voix d'Hertmans : le petit-fils n'existe plus sur scène. Pourtant Lauwers, n'a pas changé une virgule du texte, si ce n'est les pronoms personnels, qu'il a mis à la troisième personne du singulier pour faire parler sa narratrice. Il s'agit là d'un réel parti pris de faire raconter cette histoire par une femme, car, dans le roman, les femmes sont toutes au second plan. Lauwers en fait au contraire un point central sur scène, qui est d'autant plus pertinent que l'on apprend dans la troisième partie que la narratrice est en fait Gabrielle, l'épouse incomprise. Il fait de son adaptation la « revanche » de cette femme qui a vécu toute son existence dans l'ombre de sa défunte sœur, ce qui donne un relief aussi tragique qu'ironique à certains passages, dont ceux qui décrivent les frustrations sexuelles d'Urbain.

Si Lauwers n'a pas touché à l'écriture d'Hertmans, c'est également dans le but de mettre en exergue l'autonomie des pratiques théâtrales, afin de mettre l'accent sur les passages les plus sensoriels du livre. C'est sans doute le moyen que Lauwers a trouvé pour inverser la perspective : mettre en évidence le tourment intérieur d'Urbain et, au-delà, le conflit, qui reste avant tout le premier ressort du théâtre. Par ailleurs, en se détachant des positions personnelles d'Hertmans, Lauwers permet une plus grande distanciation envers le propos, en évitant de jouer tout au long de la pièce sur le registre de l'émotion, là où le livre nous plonge plus rapidement dans une forme d'empathie envers le personnage d'Urbain. D'ailleurs, il n'y a pas de dialogue ni de recours à la vidéo ou à tout autre procédé technologique pour pallier ce manque de dialogue. Lauwers fait confiance aux ressources théâtrales et mise sur ses acteurs-performeurs qui, sans paroles, inventent une nouvelle forme de dialogue sur scène, en usant de différentes techniques artistiques.

3. Concept d'abstraction

Il y a dans le spectacle de longs passages sans paroles, ou bien lors desquels du texte est seulement projeté sur le mur. Ainsi, dans la première partie, les danseurs exécutent des mouvements saccadés, presque mécaniques, inspirés des ouvriers de la fonderie. Cette frénésie corporelle, associée à un vacarme assourdissant (dont les plaques de bois que l'on cogne les unes aux autres), rend concrètement l'importance des débuts de l'industrie, où le corps devient

un corps-machine. Tout est mis en place pour faire ressentir la violence de la guerre, plutôt que de l'expliquer ou de la montrer.



Illustration 6 – Scène de guerre, *Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Pour ce faire, Lauwers utilise une sorte de lutte chorégraphiée qui exhale la violence, soutenue par des cris, des bruits sourds ou qui déchirent le silence, de la musique aussi, mais sans que cela soit propre à la guerre dont on parle. La lutte qui nous est montrée, possède un caractère universel et s'adresse en cela à chaque spectateur qui peut y voir sa propre histoire. Tout cela crée un chaos qui imprime en chaque spectateur cet effet de guerre. La seule voix que l'on entend est celle de la narratrice, mais à certains moments, elle se tait ; le texte est projeté sur le mur de fond et annonce l'impossibilité d'une résolution : *ils ne peuvent plus continuer, ils doivent continuer*. Mots qui résonnent aussi bien pour la narratrice, qui semble parfois démunie, comme pour les spectateurs.

Les autres acteurs-performeurs sont réduits à des cris, des borborygmes, des plaintes. Il n'y a que Viviane De Muynck, la narratrice qui parle, le reste se joue derrière elle, en créant des sortes de tableaux vivants qui expriment et renforcent le récit. On peut tout aussi bien voir ce spectacle comme une fresque qui se construit sous nos yeux. L'abstraction cède alors la place à la réflexion du spectateur, qui peut dès lors se centrer sur ses propres pensées.

a) *Superposition de représentations sensibles*

Il s'agit d'un spectacle foisonnant qui mélange la musique (jouée en *live* par un trio de musiciens), le théâtre, la danse, des installations, la peinture (en *live* également, retransmise par deux écrans) et la performance. Cela brouille les limites qui existent entre les

différentes disciplines artistiques, mais aussi celles qui définissent la fonction de chacun des acteurs, donnant l'impression de voir un collectif d'artistes sur scène. Les musiciens, tout en jouant de leurs instruments sur la plateforme tournante qui leur est réservée, incarnent des soldats et sont pris dans les bagarres jouées sur scène. Il y a un décloisonnement des pratiques, afin de servir au mieux le propos, un dépassement de nos perceptions, qui permet de dépasser l'histoire intime du personnage. En convoquant diverses pratiques artistiques, Lauwers nous projette dans une exploration sensible du XX^e siècle, où la vue, l'ouïe et même l'odorat et le goût sont conviés (via une distribution de bonbons et la cuisson d'un gâteau sur scène).

La performance permet ici de ne pas tomber dans un questionnement sur le vrai ou le faux, sur la réalité ou l'illusion, car elle consiste en une action qui surgit (elle survient, *they happen*⁸¹), ce qui en fait un élément qui s'inscrit dans le réel (déconstruisant de la sorte la réalité du spectacle).



Illustration 7 – Performance guerrière, *Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

C'est le performatif qui permet une présence sensible sur scène, qui oscille entre le principe de réalité et d'illusion soulignant le geste créatif (l'œuvre en train de se réaliser sous les yeux du spectateur). Ce surgissement d'une action performative dans la réalité du spectateur passe également par la notion de risque (réussite ou échec).

⁸¹ SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, Londres, 2002, p.127.

Les larges plaques de bois en fond de scène produisent des éclats dignes du tonnerre lorsqu'on les fait s'entrechoquer, ce qui immerge le spectateur dans une ambiance guerrière, tout en donnant une impression de chaos. Ce sont des explosions tonitruantes capables de couvrir la voix de la narratrice et les cris des performeurs. C'est assourdissant et cela plonge le spectateur dans une forme de stupeur. Lauwers, en alliant la chorégraphie à des procédés plastiques et au fil narratif, offre ainsi un spectacle aux multiples perceptions : « plusieurs strates de compréhension et de réalités se superposent, se croisent ou divergent, créant ainsi une mise en scène riche et singulière⁸² ». L'histoire d'Urbain en devient presque un prétexte pour explorer ce monde sensible recréé par Lauwers et se tourner résolument vers l'universel : « il veut dépasser le trop intime et inclure le témoignage dans la fresque...⁸³ ».

b) Entre personnage et non-personnages, le pouvoir de l'évocation

Les personnages, chez Lauwers, sont vus comme des symboles, voire comme des archétypes. Les acteurs ne travaillent pas dans le sens d'une incarnation entière du personnage. C'est pourquoi Lauwers fait une distinction entre la représentation, qui est la forme classique de l'interprétation, et la présentation, où l'acteur cherche à montrer son personnage sans se départir de sa propre identité.

Dans le travail de création, les acteurs cherchent comment amener le personnage au plus proche d'eux-mêmes, afin de ne jamais s'éloigner de leur propre personnalité. C'est ainsi que les acteurs de la Needcompany gardent toujours sur scène une forme d'autodérision qui leur confère une grande aisance et qui peut parfois s'apparenter à une forme d'insouciance (on a l'impression récurrente dans les spectacles d'une part d'imprévu, or tout est savamment orchestré). Mais ce processus se met en place à partir de la performance. La performance est théoriquement éphémère, cela n'a lieu qu'une seule fois, tandis que le théâtre peut être reproduit, pas à l'identique, mais dans sa globalité ; un même spectacle peut se jouer sur plusieurs années. Le travail de la Needcompany se situe entre ces deux pôles, ce qui fait que l'acteur peut passer de son personnage à sa personne propre dans une même séquence. Viviane De Muynck, en tant que comédienne, témoigne d'une construction scénique très forte de la part

⁸² CULO, Pierre-Alexandre, *Guerre et Térébenthine. Petites et grandes Histoires. Les mémoires sensibles de Jan Lauwers*, Theatractu.com, 2019.

En ligne : <http://theatractu.com/guerre-et-terebenthine-petites-et-grandes-histoires-les-memoires-sensibles-de-jan-lauwers/>, consulté le 14/05/2020.

⁸³ VANINA, Suzane, *Les mots, et puis les sons, les images...*, Rue du théâtre.eu, 2018.

En ligne : <http://ruedutheatre.eu/article/print/3831/?symfony=ab6cd27d242832d991b0ff0bbd578deb>, consulté le 15/03/2020.

de Lauwers, mais qui ne tient que par la liberté recherchée dans chaque représentation. C'est ainsi qu'elle dira d'Isabella qu'elle peut être selon les soirs « parfois plus séductrice, parfois plus intellectuelle ou plus sévère et parfois plus drôle, tout dépend de la première rencontre avec le public⁸⁴ ». Toujours par rapport à Isabella, elle est présentée dès le début comme aveugle. Or, De Muynck ne joue pas l'aveugle, car tout au long de la pièce, elle est elle-même jouant à être Isabella et cette convention fonctionne parfaitement pour le public. L'alternance entre le personnage et la personne de l'acteur (qui reste malgré tout mise en scène et donc exposée au public) constitue l'un des marqueurs forts de la Needcompany. Cette interaction vise à déconstruire l'unicité du récit pour démultiplier les vecteurs de sens.



Illustration 8 – Scène de relâchement des acteurs/performeurs/musiciens, *Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Une fois la période de guerre terminée, nous retrouvons l'ensemble des acteurs, performeurs et musiciens assis côte à côte, sur le bord de la scène. Ils semblent fourbus, mais contents de ce qu'ils viennent de produire. Cette scène vient clore la deuxième partie. On reconnaît les costumes des uns et des autres, mais il n'y a plus trace des personnages qu'ils ont incarnés. Ils font une pause brève, avant d'entamer la suite du spectacle. Mais en même temps, c'est un petit moment de communion, de retrouvailles : ils se sourient et s'assurent que tout le

⁸⁴ BROUE, Caroline, *Grand entretien avec Viviane De Muynck*, dans l'émission radiophonique *La grande Table*, France culture, 2012.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/grand-entretien-avec-viviane-de-muynck>, consulté le 14/02/2020.

monde va bien. Viviane De Muynck (la narratrice) les observe avec bienveillance et amour, elle leur laisse le temps de reprendre leur souffle, avant de reprendre son récit.

Dans *Guerre et Térébenthine*, le personnage principal du récit, Urbain Martien, joué par Benoît Gob (qui ne fera que dessiner tout au long du spectacle) est esquissé sur scène, mais très peu incarné. Il en va de même pour tous les autres personnages du récit. Cela peut sembler paradoxal de prime abord ; or cela poursuit une logique mise en place par Lauwers, qui recherche avant tout une présence sensible du personnage. C'est pourquoi il a recouru à une narratrice. Contrairement à *La Chambre d'Isabella*, où la narratrice et le personnage ne font qu'un, ici le personnage est démultiplié. Pour le concevoir, il faut assembler chaque pièce du puzzle : un bout de récit, l'image du personnage figé dans son milieu et l'incarnation physique de son vécu, joué par les performeurs.

Le narrateur, dans chacune des trois pièces, est le porteur central du récit, mais sous l'influence de la scène. Il y a plusieurs sources d'énergie : d'abord les objets (De Muynck parlait de la force ressentie face à un objet de plus de deux mille ans dans *La Chambre d'Isabella*), mais aussi les corps des danseurs-performeurs qui figurent des mouvements tantôt fluides ou sensuels, tantôt brusques ou violents. Il en va de même pour la musique ou les installations plasticiennes.

Les personnages principaux du récit se détachent malgré tout et recouvrent chacun une fonction précise, sorte de ressort dramaturgique. Nous allons nous pencher sur ceux d'Urbain et de l'infirmière. Urbain qui est au cœur du roman d'Hertmans, se retrouve en périphérie du spectacle et l'infirmière, qui n'existe pas dans le roman, arrive, quant à elle, en plein cœur de l'action.

À la recherche d'Urbain Martien

Ce personnage ne prononcera pas un seul mot durant tout le spectacle. On peut y voir le silence qui suit les dix-sept années passées à consigner chaque fait important dans ses cahiers : tout a été dit. Ce silence vient renforcer l'image de l'artiste retranché dans son atelier, qui n'a plus besoin du commerce des humains, mais c'est aussi l'incarnation d'une fêlure : « la fracture du XX^e siècle, il tente de comprendre une époque que le sens a déserté⁸⁵ ».

⁸⁵ REVERDY, Marie, *Guerre et Térébenthine*, Mouvement.net, 2018.

En ligne : <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/guerre-et-therebenthine>, consulté le 18/03/2020.



Illustration 9 – *Evasion dans l’atelier d’Urbain Martien, Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

De ce fait, en tant que spectateur, à chaque fois que l’on repasse sur l’image d’Urbain dans son atelier, on se retrouve dans une sorte de bulle où l’on peut penser, appréhender les autres éléments de la représentation qui racontent eux aussi qui était Urbain. Lui est comme protégé du reste de la scène, où il dessine pendant deux heures trente, imperturbable. Cependant, sa présence sur scène ne passe pas au second plan pour autant : tout ce qu’il produit sur la feuille de papier est projeté en direct sur deux écrans, de part et d’autre de la scène. Rien n’échappe au regard du spectateur : la chevelure d’une femme (sa mère ? Maria Emelia ?), un crâne humain dont les orbites vides semblent nous plonger dans un gouffre profond, et enfin, un corps de femme. Par ailleurs, ses dessins permettent aussi au spectateur de s’évader dans la contemplation de la beauté du geste, lorsque, sur scène, la tension devient trop forte, l’effet de violence débordant dans la salle : « fuir dans la beauté artistique lorsque la réalité devient trop brutale⁸⁶ ».

Mais ce qui donne la force à cette représentation d’Urbain, c’est le récit de la narratrice et l’exploration sensible et physique de ses traumatismes, joués par les performeurs. C’est cette combinaison qui donne à voir ce qu’a été Urbain. Et encore une fois, l’intérêt de Lauwers n’est pas de transmettre une vérité autour de ce personnage, mais bien de pousser le

⁸⁶ VAN STEENBERGHE, Els, *La version théâtrale de Guerre et Térébenthine est un merveilleux mensonge*, Knack, 2017.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-terebenthine/critique/381>, consulté le 15/05/2020.

public à réfléchir sur son « Urbain intérieur ». Il incarne une part de notre histoire commune et c'est en ce sens qu'il est important d'en saisir tous les enjeux.

L'infirmière

Ce personnage n'existe pas dans le roman, c'est une pure invention de Lauwers. En costume d'infirmière de l'époque (une grande croix rouge sur la coiffe et sur la poitrine), Grace Ellen Barkey claudique de part et d'autre de la scène, allant d'un personnage à l'autre. Elle aussi ne prononce pas un seul mot, elle agit. Elle soigne, panse les blessures, soutient les mourants. Mais ce faisant, elle subit également la violence des autres, des bousculades, des coups et même le viol. Pourtant, ce personnage ne se plaint jamais, se relève tout le temps et continue inlassablement sa tâche. Le viol qu'elle subit est d'une violence inouïe en raison de sa « banalité ». Mais il n'y a pas de place pour le traumatisme, les larmes, la douleur ou même le questionnement sur un tel acte. Cela se produit et puis tout continue, ce qui marque d'autant plus la violence et l'horreur de la guerre. La mort est partout et le viol fait partie des risques.

Jan Lauwers a pensé ce personnage comme une allégorie de l'amour du prochain, de la compassion et du renoncement. C'est d'ailleurs un personnage difficile à comprendre durant le spectacle. Elle essaie d'apporter du réconfort, une certaine bienveillance. C'est comme si elle pansait les plaies du passé en pansant celles des hommes souffrant sous nos yeux, sur la scène. Par ailleurs, ce personnage incarne cette époque de la guerre. La guerre de 14-18 est l'occasion pour la Croix-Rouge de participer à l'effort de guerre au niveau du service médical, en mettant en place un réseau d'infirmierie, de cantine et d'infirmières sur le front et en amont de celui-ci : « la Croix-Rouge comme auxiliaire de santé de l'armée⁸⁷ ». Or en Belgique, le personnel médical manquait cruellement, la première école d'infirmierie datant seulement de 1907, si bien qu'en 1912, on ne comptait en Belgique qu'une cinquantaine d'infirmières diplômées⁸⁸. C'est donc une fonction qui s'est popularisée avec la guerre, permettant à de nombreuses femmes d'obtenir un métier.

Lauwers considère ce personnage comme l'ange de l'Histoire : elle voit tout, mais ne juge pas.

⁸⁷ En ligne : <https://www.croix-rouge.fr/La-Croix-Rouge/La-Croix-Rouge-francaise/Historique/Premiere-guerre-mondiale/Premiere-Guerre-mondiale>, consulté le 10 /07/2020.

⁸⁸ En ligne : https://www.1914-1918.be/resume_service_sante.php, consulté le 10/07/2020.



Illustration 10 – *Le désespoir de l’infirmière, Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Ce n’est pas sans rappeler l’*Angelus Novus* peint par Paul Klee en 1920. Walter Benjamin qui en était le propriétaire, en parle dans un essai sur *Le concept d’histoire*⁸⁹, et décrit, le premier, cet ange de l’Histoire. L’infirmière, comme chez Benjamin, semble vouloir ressusciter les morts et ne parvient pas à se tourner vers l’avenir. Elle s’agrippe au rideau comme au passé. Par contre, Benjamin souligne l’importance du regard dans le tableau, qui semble vouloir se détourner de ce qu’il voit. Les yeux de l’*Angelus Novus* semblent opposés, donnant l’impression que quelque chose ne tourne pas rond, que le personnage n’est pas « équipé » pour voir. Nous pourrions comparer cela au boitillement de l’infirmière, qui ne parvient pas à se tenir droite ni à suivre la marche de l’Histoire.

La singularité des personnages est également accentuée par le morcèlement de la scénographie accentuant l’impression de solitude, d’isolement.

c) Décentration de l’espace scénique

Lauwers utilise aussi la décentration, au moyen de la division de l’espace scénique : la narratrice se trouve à l’avant-scène et n’en bougera pas ; Urbain se trouve dans son atelier où il peint au bord la scène, côté cour. Côté jardin, se trouve l’espace de l’infirmière, là où elle va chercher de l’eau pour venir en aide à Urbain, et plus tard aux soldats. Par contre

⁸⁹ BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d’histoire*, Poche, Essai, France, 2017.

à l'arrière-scène se trouvent les musiciens et les danseurs-performeurs, qui participent au récit, mais se déplacent eux, d'un espace à l'autre, cassant toute codification. Cette manière de pénétrer d'autres espaces, l'atelier d'Urbain, par exemple, renforce cette impression de violence qui surgit dans le quotidien. Tout comme l'infirmière qui va au chevet de toutes et tous. Encore une fois, rien n'est figé, permettant une connexion fluide d'un espace vers l'autre, d'une pensée à l'autre. Tout est fait pour que la résolution, l'assemblage du puzzle, se passe du côté des spectateurs, menant tout droit à la *catharsis*, à une manière d'apprivoiser un traumatisme par le prisme de l'art.



Illustration 11 – *Composition de l'espace scénique, Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

En revanche, suivant le récit, la scène se retrouve régulièrement coupée en deux par un épais rideau vert clair. Ce rideau vert correspond à une sorte de symbolique qui rappelle évidemment le théâtre, à ceci près qu'il est vert, couleur interdite par les superstitieux ; et ce vert clair rappelle aussi l'uniforme de l'armée. Or, l'infirmière s'y agrippe souvent, comme si cela pouvait protéger son univers. Cela permet de passer de l'espace feutré de l'atelier du peintre ou de l'espace sécurisant de la narratrice au déferlement incontrôlable qui règne derrière le rideau (où les fauves sont en cage). Cela permet de percevoir scénographiquement l'irruption de la violence dans le quotidien, dans la sphère privée. Cela accentue aussi la notion de porosité d'un espace vers l'autre, mais également celles de l'intime et de l'Histoire.

Par ailleurs, la scénographie développe une importante impression de désordre. Que ce soient des objets, des reconstitutions de lieux, des tableaux, des installations, tout participe d'une certaine juxtaposition qui empêche la concentration sur un seul élément, au

profit de l'altérité. Cela tend à ramener constamment le spectateur à voir l'illusion théâtrale, en montrant les ficelles pour renforcer l'impact du propos et de l'histoire racontée.

Un Critique parlait de « coup de massue émotionnel⁹⁰ » en raison de l'opposition systématique entre la guerre et l'art, entre l'horreur et la beauté ; or, le but n'est pas de rester sur l'émotion, mais bien de la comprendre et de l'intégrer par le prisme de l'intellect, après l'avoir expérimentée via la scène. C'est pourquoi Lauwers s'ingénie à casser régulièrement les codes de l'illusion.

D'ailleurs, vers la fin du récit, la scène se vide petit à petit, comme si tout disparaissait progressivement pour laisser la place à un plateau nu, vide où seul le plateau tournant des musiciens demeure. Chaque acteur revient sur la scène pour créer une dernière image qui pastiche *Le Radeau de la Méduse* de Géricault : autre utilisation scénique qui concentre toutes les autres pour exprimer le naufrage de l'histoire.



Illustration 12 – Réinterprétation du *Radeau de la Méduse*, *Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Le naufrage de l'Histoire du XX^e siècle, d'une part, et celui de notre histoire commune, l'horreur des survivants. Mais Lauwers, tenant à garder de l'espoir teinté d'humour, laissera le mot de la fin à l'infirmière, qui clame : en avant *Manneke* ! Ce terme, issu du néerlandais, qui se traduit par « petit homme » (comme le *Manneken Pis*, célèbre statue bruxelloise d'un enfant

⁹⁰ LENDERS, William, *Guerre et Térébenthine*, theaterfeniks.wordpress.com, 2017.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-tereenthine/critique/379>, consulté le 12/02/2020.

qui urine) est un clin d'œil qui vise à relativiser l'importance de ce qui nous arrive et à aller de l'avant. À l'image d'Urbain qui est un copiste permettant aux apparences d'incarner la vérité, sa vérité. Ce radeau improvisé renvoie une fois de plus à la notion primitive de l'espace.

L'espace vecteur d'un univers archaïque

À travers les trois pièces étudiées, Lauwers s'attèle à créer des espaces qui ne se limitent pas à un lieu spécifique, mais proposent une ouverture vers le monde extérieur. Que l'espace soit surchargé d'objets ou bien dominé par le blanc (*La Chambre d'Isabella*), fragmenté (*Guerre et Térébenthine*) ou encore accentué par le vide et les lumières (*Le Poète aveugle*), il traduit la nécessité de garder une ouverture vers d'autres potentialités. C'est en cela que l'on peut parler d'écriture scénique chez Lauwers, où tout participe à faire du récit un mythe. Il essaye de la sorte de renouer avec les grands récits fondateurs qui, par leurs coordonnées sensorielles et affectives, permettent à Lauwers d'inscrire son théâtre dans une forme d'utopie. Nancy Delhalle parle d'un mouvement utopique qui anime ce théâtre et qui crée un univers autre, fondé sur des structures archaïques⁹¹. Autrement dit, l'écriture scénique de Lauwers permet une porosité entre des éléments normalement régis par la notion d'espace-temps, les frontières entre vie et mort volent en éclat, la distance entre le personnage et l'Histoire n'a plus cours, et il n'est plus nécessaire d'avoir recours à une langue commune pour se faire comprendre. Cette démarche vise encore une fois à recentrer l'attention sur l'individu sensible, car on ne peut avoir de prise sur les éléments du récit, tels que la guerre, la mort et les pulsions. Le besoin de se raconter est sans doute inhérent aux sociétés humaines, dans l'optique de laisser une trace, en ayant recours à la fiction pour appréhender la réalité et tenter de se comprendre.

Le dispositif scénique comme moyen d'expérimentation direct du collectif

Dans la lignée du *Spectateur émancipé* de J. Rancière⁹², Lauwers s'intéresse de près à la construction de la représentation théâtrale à partir du spectateur, à la construction du rapport au spectateur. Le public n'est pas un microcosme, mais plutôt un échantillon de l'humanité. Le spectateur, par le prisme de la collectivité, devient un individu au théâtre. Ce qui serait donc politique, au théâtre, c'est la place qui lui est réservée au sein du spectacle. Que

⁹¹ DELHALLE, Nancy, *Op.cit.*, p.118.

⁹² RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, Paris, 2008.

cette position soit rendue consciente ou non par la scène, il ne s'agit plus de « biberonner » avec un propos le spectateur, mais bien de replacer ce dernier au cœur de la réflexion, sans nier sa capacité à utiliser ce qui lui est présenté sur la scène. Le théâtre participerait donc à une politique des effets, plutôt qu'à une politique de l'œuvre, par sa volonté de solliciter le spectateur dans une démarche émancipatrice. Cette notion agite le milieu théâtral contemporain : comment penser une œuvre en même temps que sa transmission et sa réception ?

Dans les trois spectacles étudiés (et de manière générale dans l'œuvre de Lauwers), il existe un accès direct entre les acteurs et le public qui repose sur le fait que ces acteurs essayent de produire et non de reproduire une œuvre sur la scène. Il y a une forme de contrat tacite entre la scène et la salle, basé sur la collaboration entre les deux parties. En entrant en scène, les acteurs sollicitent un échange d'énergie avec le public. Dans une interview, Lauwers décortiquait ce procédé, en expliquant qu'il s'agissait de casser le quatrième mur. Or c'est plus complexe que cela, car, pour les acteurs, la réussite du spectacle dépend de cette coopération entre la scène et la salle : « on va essayer de faire quelque chose ensemble et si ça rate, tant pis⁹³ ». Envisager un spectacle comme un partenariat entre les acteurs et le public n'est sans doute pas une idée novatrice, mais là où cela prend de l'ampleur chez Lauwers, c'est dans sa volonté affichée de communion : tout est adressé au public, les narrateurs des trois spectacles restent toujours face au public et ne s'adressent qu'à lui. Les comédiens sortent régulièrement de leur personnage pour aller à la rencontre du public. De l'exposition des objets dans *La Chambre d'Isabella* aux récits intimes des comédiens dans *Le Poète aveugle*, les dispositifs participent à chaque fois du même principe : le partage. Ce n'est pas qu'un élan de générosité, cela découle d'un positionnement fort contre la possession. Le spectacle n'appartient pas à Lauwers ou à ses comédiens, mais à l'ensemble des personnes qui ont vécu ou participé à la représentation, qui devient, de ce fait, une présentation. C'est ainsi que l'espace scénique créé par Lauwers n'existe que par la présence de spectateurs, et surtout, à travers leur regard. Cela vaut également pour les objets ou installations plastiques : les mettre en scène sur un plateau de théâtre confère aux objets une autre vie et permet qu'ils soient partagés avec le plus grand nombre.

D'autre part, la fiction théâtrale est sans arrêt déjouée : lorsque les acteurs ou Lauwers entrent en scène, ils s'adressent au public pour dissocier directement l'histoire

⁹³ BOURGEOIS, Raphaël, *Grand entretien avec Jan Lauwers*, dans l'émission radiophonique *Déjeuner sur l'herbe*, France culture, 2012.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/dejeuner-sur-lherbe/johnnie-et-le-cinema-daction-hongkongais-grand-entretien-avec-jan>, consulté le 14/02/2020.

racontée de la réalité, afin de créer une autre réalité sur la scène. Il s'agit de détruire l'illusion de la réalité pour construire une autre illusion, qui sera celle d'un dialogue entre la scène et la salle. Ce dialogue se veut le plus sincère possible et, en tout cas, évite de choquer ou heurter le public. Par ce biais, Lauwers institue la notion de collectif, que l'on peut comprendre à la manière de Rancière, qui expliquait que « le théâtre reste le seul lieu de confrontation du public avec lui-même comme collectif⁹⁴ ». Ce serait donc le propre du théâtre de faire communauté. Mais Lauwers tente d'aller plus loin dans ce processus, en créant une communauté sensible. Et pour ce faire, il propose un traitement tout à fait singulier de la corporalité sur scène.

II. Déconstruction du discours autour du corps

Selon Michel Bernard⁹⁵, dans le théâtral occidental contemporain, tout comme dans la société en général, le corps est appréhendé en tant que discours. Les pratiques artistiques de la fin du XX^e siècle ont permis de faire éclater ce concept. Hans-Thies Lehmann parle, quant à lui de « corporalité autosuffisante⁹⁶ » et propose donc le principe de « présence » étant donné que cette approche corporelle n'est pas reliée directement au récit dramatique. Cela dégage un sens qui échappe au discours et qui devient autonome, parallèlement à l'action dramatique. Le courant postdramatique penche évidemment pour une approche performative prônant le corpocentrisme, par opposition au textocentrisme. Cependant, chez Lauwers, cela dépasse la performance pour devenir une expérience visuelle qui fait appel à tous les sens du spectateur, sans pour autant tomber dans la pantomime. Cela devient une marque de fabrique : multiplier les apports sensoriels pour renforcer l'imaginaire du spectateur, en lui permettant ainsi de projeter du sens selon son propre ressenti. Le corps devient un médium qui se suffit à lui-même, un vecteur de l'art. Plusieurs théoriciens, dont Jacques Rancière, partent du même postulat pour définir l'essence d'un spectacle, qui serait ce « qui place des corps en action devant un public assemblé⁹⁷ ». C'est aussi par ce biais que Lauwers crée sa propre identité scénique.

Selon Alain Corbin, dans sa contribution à l'ouvrage collectif, *Histoire du corps*⁹⁸, trois types de corps coexistent :

⁹⁴ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, *Op.cit.*, p.11.

⁹⁵ BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p.18.

⁹⁶ LEHMANN, Hans-Thies, *Op.cit.*, p.150.

⁹⁷ RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, *Op.cit.*, p.7.

⁹⁸ CORBIN, Alain, *Histoire du corps*, Seuil, Paris, 2005.

- Le corps mécanique (marionnettes, machines), hérité du dadaïsme ou du surréalisme.
- Le corps hybride (monstrueux ou augmenté avec des prothèses, par exemples)
- Le corps harmonieux, dit « normal » qui opère un retour à la matérialité du corps (plus charnel, voire suintant).

1. De la danse au théâtre performatif

On retrouve de la danse dans les trois spectacles étudiés. Il serait donc opportun de préciser ce terme. En effet, on distingue chez Lauwers de la danse contemporaine, de la danse théâtrale et de la performance. De l'avis de Josette Féral, il est particulièrement difficile de définir ce qu'est le théâtre, quand il est mis en relation avec la danse ou la performance, et ce, depuis le XX^e siècle, qui a vu le texte perdre son rôle dominant⁹⁹.

On entend par « danse contemporaine », une certaine recherche de liberté dans les mouvements, une exploration du corps à travers des mouvements relevant de la choréologie (un langage propre au mouvement), mais qui recouvre une réalité infiniment floue au final, étant donné que le terme de « contemporain », en danse, vient surtout souligner une pratique en rupture avec une certaine tradition. L'individualité prime donc sur une pratique, selon un référentiel plutôt qu'une appropriation de mouvements, de techniques, d'esthétiques. Comme le définit très justement Rosita Boiseau: « la danse contemporaine se situe au croisement de l'individu et de la collectivité, elle dégage des champs de force souvent imprévisibles, résultant de la singularité de chaque artiste¹⁰⁰ ».

La danse n'est pas qu'un corps en mouvement, la réalité est plus vaste. Selon le danseur et chorégraphe Boris Charmatz, la danse est avant tout un espace, un temps et du mouvement. Lorsque Lauwers met en mouvement ses marionnettes géantes (autre traitement sensoriel), en quoi cela ne serait-il pas de la danse ? Bref, nous concluons sur l'idée que la danse contemporaine est avant tout une fracture esthétique pour se débarrasser de l'illustration et du narratif.

La danse théâtrale est, depuis Pina Bausch, perçue comme une pratique qui se situe au niveau intermédiaire entre la danse-jouée et le théâtre-dansé. Elle n'est ni l'un ni l'autre, ni l'un sans l'autre. La parole vient signifier un manque, mais n'est pas une parole descriptive ou théâtrale, ce qui nous montre avant tout la difficulté à communiquer. C'est comme si la

⁹⁹ FÉRAL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'entretemps, Montpellier, 2011, p.80.

¹⁰⁰ BOISEAU, Rosita, *Panorama de la danse contemporaine*, Éditions Textuel, France, 2008.

parole subissait un traitement chorégraphique, et devenait un prolongement organique défiant le discours normé (un surgissement de l'inconscient ?). La danse est plus là pour capter les émotions que pour opérer une traduction esthétique. Par exemple, Pina Bausch avait pour habitude d'isoler des gestes du quotidien, qu'elle traitait ensuite de manière dramatique. Chez Lauwers, on retrouve tout une série de gestes, et de mouvements qui subissent le même traitement. Nous tenterons d'apporter un cadre à cette pratique, en reprenant la définition proposée par André.G. Bourassa dans son glossaire du théâtre : « forme de danse où le caractère épuré des mouvements classiques fait place à une expression communicatrice proche du théâtre¹⁰¹ ».

Dans la performance, en revanche, on passe de la représentation du corps (la danse), à sa présentation, où l'artiste lui-même s'expose. La performance implique également la notion d'éphémère : c'est souvent du « *one shot* ». Dans le cadre d'un spectacle théâtral comme chez Lauwers, on peut donc se demander s'il s'agit encore de performance ou plutôt d'une œuvre performative ? Finalement, le processus créatif semble être plus important que l'œuvre en elle-même. Or, la notion de performance recoupe, pour Josette Féral trois opérations : être, faire et montrer le faire¹⁰². Féral se base sur les écrits de l'américain Richard Schechner¹⁰³, qui est l'un des premiers à avoir théorisé le phénomène de performance. Mais dans les théoriciens du théâtre qui ouvrent la voie à la performance, on retrouve aussi Antonin Artaud, qui plaidait, en son temps, pour un théâtre reposant sur tous les éléments scéniques et parlant aux sens plutôt qu'à l'esprit ; il préconisant un recours massif à la danse, à la musique, à la pantomime, etc. Ce petit détour historique (non exhaustif) nous permet de comprendre comment s'est opéré le détachement de la *mimésis* au profit d'une action dont le sens ne s'inscrit pas dans la représentation en elle-même. C'est la naissance d'un théâtre où l'action n'imité pas forcément la réalité et n'est en tout cas pas liée au sens donné par le texte. Cela repose uniquement sur l'interaction entre le performeur, le corps et les objets qui sont au service du détournement des sens et des codes.

Les spectacles de Jan Lauwers recoupent toutes ces disciplines, pour devenir ce que Josette Féral appelle un théâtre performatif, au sens où les acteurs sont devenus des performeurs faisant de leurs actions sur scène des événements qui sortent du cadre de la

¹⁰¹ www.theatrales.ugam.ca/glossaire.html, consulté le 17/07/2020.

¹⁰² FÉRAL, Josette, *Op.cit.*, p.112.

¹⁰³ SCHECHNER, Richard, *Op.cit.*

représentation : l'action et l'image priment sur le texte¹⁰⁴. Le performatif semble donc s'inscrire dans une sorte de lutte contre la théâtralité, contre les conventions théâtrales permettant une compréhension et établissant des références pour tous (des codes). Le théâtre performatif abrite ces deux pôles, afin de produire des contradictions qui multiplient les sources de compréhension (aussi bien sensibles que mentales).

a) *La mise en tension de la danse et du drame*¹⁰⁵

Dans les trois spectacles étudiés, l'aspect « chorégraphique » est intimement lié à l'aspect dramatique. Ce sont deux sphères interdépendantes qui se nourrissent mutuellement. Selon Catherine Bouko, l'originalité du théâtre de Lauwers naît de cette confrontation et développe quatre types de rapports dialectiques (souvent présent au sein d'un même spectacle) : « l'opposition, la fusion, l'intégration et le détachement¹⁰⁶ ».

L'*opposition* consiste dans les moments où la danse se détache du contenu dramatique, « s'oppose à la cohérence dramatique » ; le corps devient indépendant de la parole, créant un langage autonome en marge du récit. D'ailleurs les danseurs-performeurs n'incarnent pas un personnage de l'histoire, ils sont sur la scène en tant qu'eux-mêmes.

La *fusion* a lieu lorsque la danse devient narrative et exprime le drame : il y a une cohérence entre les deux univers, la danse (illustrative, figurative ou non) traduit le récit, « soutient le drame ».

L'*intégration* crée un lien entre la danse et le texte, mais à partir de la danse. C'est la danse qui va donner accès au texte, en le rendant spectaculaire, mais de ce fait, la danse devient un espace détaché du texte, qui le surplombe en quelque sorte.

Le *détachement* constitue l'un des piliers du théâtre lauwersien. Les acteurs, performeurs et danseurs assument tous la réalité théâtrale de la scène : ils jouent leur personnage sans jamais les incarner réellement. L'illusion dramatique est sans cesse déjouée. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il est difficile de parler de personnages chez Lauwers, car l'acteur le joue en son nom propre, donnant à croire qu'il esquisse une silhouette du personnage. Ce

¹⁰⁴ FÉRAL, Josette, *op.cit.*, p.109.

¹⁰⁵ BOUKO, Catherine, *Texte et danse dans le théâtre postdramatique*, Études Théâtrales, l'Harmattan, p1.60.

¹⁰⁶ *Id.*

procédé participe d'autant plus à l'esprit de fête qui règne dans ces spectacles, qui donne l'impression de voir des enfants qui s'amuse à jouer un personnage (« on disait que... »).

Tout ceci participe d'une grande diversité scénique, visant à casser les stéréotypes autour du corps et de la danse en créant une dramaturgie visuelle forte.

b) Du ludique de la performance

Chez Lauwers (comme chez d'autres metteurs en scène tels Pippo Delbono, Guy Cassiers ou encore Roméo Castellucci), la performance devient une manière de jouer avec le sens, la réalité et l'illusion. L'aspect ludique se dissémine dans chaque strate du spectacle, aussi bien pour les performeurs que pour les spectateurs, qui doivent jongler avec le sens. Par exemple, dans *Guerre et Térébenthine*, la performance en elle-même devient ludique lorsque les performeurs détournent des tableaux en y insérant leurs doigts. Un tableau représentant un cochon avec un petit trou au niveau de la queue. Le performeur s'amuse à se promener en animant le tableau de son doigt. Il en va de même pour d'autres tableaux (tous peints par Benoît Gob). C'est une manière de désacraliser l'art, et de s'en amuser. L'art peut aussi être utilisé à des fins de divertissement. Cette ouverture vers le comique permet un aller-retour constant entre l'amusement et le détournement (tout comme l'aller-retour entre le sens et l'émotionnel, qui parsème la pièce).

2. Corporéité sensible

Lauwers pratique un théâtre basé sur le corps. Les acteurs s'engagent physiquement sur scène flirtant avec les limites de la représentation. Que ce soit de la danse ou de la lutte au corps à corps, toute l'énergie déployée sur la scène traduit la brutalité du récit et l'instinct de survie propre à toute espèce vivante. La violence jouée sur scène montre à quel point les vivants ne sont plus à leur place dans ce récit. La démesure corporelle tend à s'approcher au plus près de la démesure du récit, qui tente à son tour de se rapprocher de la démesure de l'Histoire. Lauwers consacre le corps à travers ses mouvements, conçus comme lien entre le corps, l'espace et la rythmique.

a) Le corps vecteur du chaos et de la guerre

Dès que le rideau de velours vert se lève, on assiste à un déferlement de violence produit par les huit acteurs-danseurs-performeurs, et par les musiciens, tenus à distance au cours du prologue. Ils sont littéralement lâchés dans l'arène. La soudaineté et la fugacité des images

créées par les corps, alliées à la simultanéité des actions, donnent à ressentir l'impossibilité de saisir cette histoire dans son ensemble. Par ce chaos scénique, Lauwers nous indique d'emblée le caractère insaisissable de l'histoire qu'il nous présente, et partant, du monde dans lequel nous vivons, qui change tout le temps et de manière trop rapide.

Dans la première partie du spectacle, les performeurs expriment toute la violence de l'enfance d'Urbain, puis celle de la guerre. Pendant plus de vingt-cinq minutes, l'effroi de la guerre va se jouer sous nos yeux, selon une corporéité qui semble chorégraphiée et maîtrisée au début, mais qui s'abîmant progressivement dans la brutalité, la recherche de mouvements crus, tirant vers l'obsène.



Illustration 13 – *Extrême violence de la performance, Guerre et Térébenthine*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Les performeurs semblent lâcher prise et se laisser aller à la sauvagerie. Il y a quelque chose du corps qui exulte, créant une sensation de malaise (à la limite du voyeurisme). Et pourtant, la narratrice ne détourne pas les yeux : elle continue à fixer le public même si elle semble parfois en état d'hébétéude. Elle n'a pas besoin de regarder, elle est placée dos aux performeurs, mais sur son visage se lit l'impact de chaque coup donné, de chaque bassesse accomplie. À l'image de cette séquence, où l'on a l'impression qu'un des performeurs, dans une bagarre, va crever les yeux d'une autre performeuse, à côté de Viviane De Muynck, impuissante. C'est comme si elle prenait sur elle cette violence et laissait au public le soin de s'interroger sur la possibilité d'une paix après l'ampleur d'une telle violence, qu'elle soit réelle ou fictive.

b) Le corps marionnettique

L'utilisation de marionnettes sur la scène a de nombreuses origines et significations, depuis E.Gordon Craig qui souhaitait les substituer aux acteurs (la sur-marionnette), jusqu'à Tadeusz Kantor, qui les utilisait comme doubles de ses acteurs (dans l'idée de la mort pour parler de la vie). La marionnette s'impose comme une solution pour échapper à la variable humaine et créer un langage spécifique au théâtre qui se passe de l'acteur, mais aussi pour amener une part de symbolique à la représentation. Lauwers cherche à mettre en scène tout ce qui peut s'adresser aux sens plutôt qu'à l'intellect. Sans oublier qu'il plaide pour une réinjection de l'art dans la société occidentale, pour ne pas séparer l'art de la vie (il aurait une place périphérique alors qu'elle devrait être centrale, selon lui). Lauwers cherche donc un langage physique, mais un langage qui se servirait de tous les moyens d'expression disponibles sur scène. Ici, la marionnette ne doit pas incarner, mais bien représenter : elle prend un sens plus métaphysique, là où l'acteur tente de rapprocher sa pratique de l'artisan.

Dans *Guerre et Térébenthine*, on voit apparaître un corps désarticulé, mi-insecte mi-monstre, constitué de ferrailles en tout genre.

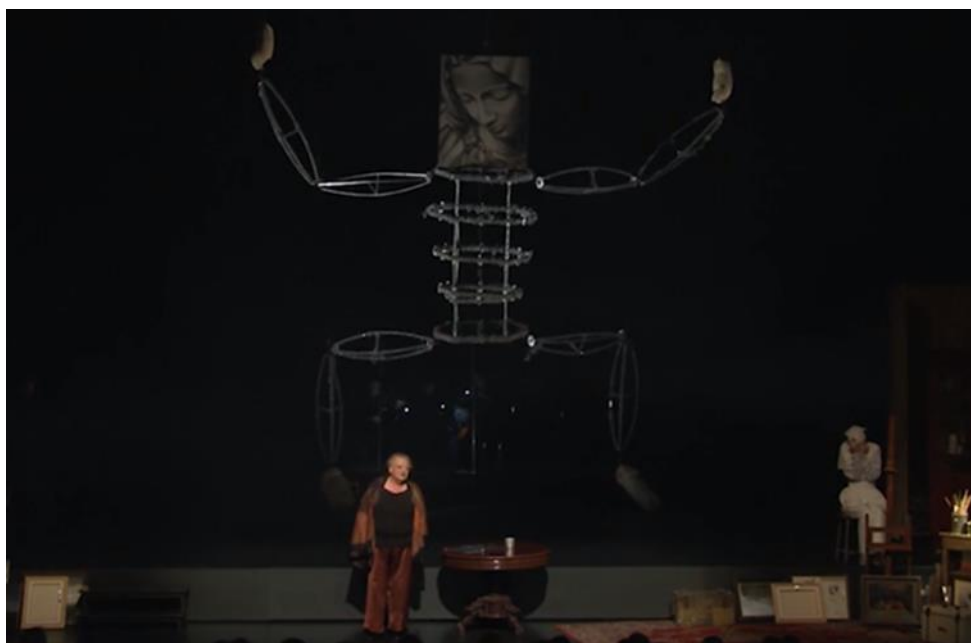


Illustration 14 – Marionnette métallique, Guerre et Térébenthine, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Cette marionnette géante semble s'animer d'elle-même, on ne voit pas les ficelles qui la mettent en mouvement. Elle provient du fond de la scène et se redresse petit à petit, jusqu'à dominer

l'espace de sa hauteur, et il laisse apparaître une tête faite d'un tableau qui représente la Vierge Marie. Durant cette séquence, la narratrice nous décrit l'épisode initiatique de l'abattoir. Urbain à treize ans et se rend avec des amis dans un abattoir qui récupère les abats de viande, pour produire de la gélatine. L'expérience semble traumatisante, de prime abord. L'odeur est pestilentielle, des carcasses d'animaux jonchent le sol, d'où les vers grouillent par milliers. Sauf qu'Urbain, dans une sorte d'illumination (présence de la Vierge Marie), voit la beauté dans toute cette laideur. C'est la naissance du regard du peintre, pour qui l'art va transcender la laideur du monde.

Mais cette marionnette géante, dotée d'un tableau de madone en guise de tête, incarne aussi la montée de l'industrialisation, mais en jouant sur nos sensations de peur de par son gigantisme, son corps métallique rappelant celui d'une araignée. Ce type de constructions artistiques annonce également une nouvelle étape dans l'histoire de l'art, des nouveaux supports, des nouveaux codes, autant de barrières auxquelles Urbain sera confronté, lui qui restera fidèle toute sa vie à une certaine forme de classicisme, se bornant à copier les grands maîtres.

c) *La danse « des côtes »*

Un élément très marquant, dans *Guerre et Térébenthine*, est le moment où deux performeuses se placent à l'avant-scène et entame une sorte de « danse des côtes ». Cela survient vers la fin de la Première Guerre mondiale. Il est question de choc post-traumatique, de faim et de maladies. La vie dans les tranchées sera dénoncée, bien plus tard. Les conditions sanitaires sont responsables de bien des décès parmi les simples soldats qui n'avaient aucun traitement de faveur. Hertmans décrit largement, dans son roman, comment l'armée recréait les inégalités de classe au sein de ses rangs. Cette partie du spectacle, ne l'explique pas par des mots, mais tente d'en faire, encore une fois, un récit sensible par le corps des performeurs.

Ce fameux mouvement des « côtes » ressemble à une danse du ventre, sauf que le focus se fait au niveau des côtes, qu'elles font saillir à l'extrême, faisant craindre à certains moments qu'elles ne transpercent leur chair.



Illustration 15 – Performance autour des côtes, Guerre et Térébenthine, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/258933190>

Au départ, les performeuses sont statiques et font saillir leurs côtes telles des papillons. De cette image, on passe à une certaine souffrance où les bras levés (à l'horizontale), les performeuses rappellent le Christ sur sa croix. Ensuite, une ondulation va s'imprimer dans les corps, en une sorte de danse, non du ventre, mais des côtes. Autant la danse du ventre évoque la sensualité, autant cette danse « des côtes » provoque un malaise. C'est aussi fascinant que repoussant et dérangeant, créant ainsi un effet d'étrangeté. Elles ne portent qu'une légère brassière, cachant la poitrine, mais dévoilant le reste du ventre : rien de particulièrement obscène. Ce sont deux jolies jeunes femmes qui semblent respirer la santé, nous les avons vues à l'œuvre depuis le début du spectacle, elles sont plutôt fortes (musclées). Or, ce mouvement ondulant convoque à lui seul une multitude d'images de violence. Partant du récit, cela évoque évidemment la famine, mais le principe de distanciation à l'œuvre depuis le début du spectacle permet de ne pas enfermer cette image dans une époque précise. Le costume des performeuses n'est pas daté (contrairement à celui de l'infirmière) ; il n'y a donc pas d'identification temporelle et ce n'est pas un hasard. De la sorte, notre imagination de spectateur peut aussi bien voir dans ces corps la faim vécue par la population que les soldats de la Première Guerre mondiale, tout comme elle peut aussi y voir la famine dans le monde, en superposition aux images d'enfants affamés dont les journaux nous abreuvant régulièrement. Mais le public peut également penser à l'anorexie ou encore à ces corps de femmes que l'on pousse à devenir toujours plus maigres, pour répondre aux diktats de la mode. Si Lauwers fait endosser un tel mouvement à des femmes, ce n'est pas anodin. Les autres performeurs tentent au début de la séquence d'adopter le même

mouvement, mais cela ne raconte pas du tout la même chose. C'est ainsi que, progressivement, les deux femmes se détachent du reste des performeurs pour s'avancer au-devant de la scène, mettant ce mouvement en exergue. Est-ce à dire que l'on perçoit beaucoup plus la fragilité à partir du corps de la femme ? Sans doute pas. Par contre, si Lauwers ne revendique aucune démarche féministe, il est évident qu'à travers ces femmes et depuis *La Chambre d'Isabella*, il offre une place centrale à la femme (mère ou putain, mais « icône d'une hospitalité inconditionnelle¹⁰⁷ »).

Si l'on perçoit tout de suite l'histoire de la violence qui s'exerce à l'endroit des femmes, on n'évite pas non plus une certaine esthétique de la monstruosité. Le corps dit normal, canonique (correspondant au plus grand nombre), est questionné à travers la désarticulation du corps sur la scène. Il y a une volonté de déstabiliser nos habitudes visuelles, visant à déjouer les catégories de physique humain traditionnelles, poussant le spectateur vers un affranchissement de la beauté. L'image que l'on a de ces deux performeuses, depuis le début du spectacle, génère un certain malaise, étant donné leur gestuelle à ce moment précis de la représentation, qui vient casser l'image de beauté que l'on avait d'elles. Alors même qu'il n'y a pas de nudité sur la scène, l'image ainsi créée devient subversive de par son élaboration éloignée de toute tentative de séduction. En tout cas, cela crée un trouble au sein du public, touchant à la représentation du corps dansant : avoir un corps et/ou être un corps ? La réussite de ces images scéniques repose sur le questionnement qu'elles ne manquent pas de susciter automatiquement chez le spectateur. Comme c'est à lui de comprendre l'image qui se crée sous ses yeux, c'est à lui d'y projeter du sens, de se raconter sa propre histoire. À aucun moment cette image n'a un caractère voyeuriste ou malsain ; dès lors que l'image n'est pas prise dans un carcan référentiel, elle n'en revêt jamais. Ce qui est montré suscite une émotion, c'est une évidence, mais comme la signification n'est pas imposée, voire prémâchée, chacun est libre de se l'approprier et de la vivre pour lui-même. Le spectateur n'est pas forcé d'y voir la violence faite aux femmes. Lauwers fait en cela preuve d'une certaine générosité et d'une grande confiance envers son public : il ne bétonne pas le sens, il l'ouvre et l'offre à tout un chacun.

Cependant, il ne s'agit pas de pousser les corps dans leurs retranchements physiques chez Lauwers. Il n'y a pas de mise à l'épreuve jouant sur les limites des performeurs ni de corps en lutte avec ses limites. Un corps perçu comme « victime » n'aurait plus rien de subversif ; il deviendrait consensuel, voire complaisant. L'esthétique de la sidération, défendue

¹⁰⁷ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse *Le poète aveugle*, *Op.cit.*, p.16.

par des chorégraphes tels Jan Fabre ou Luk Perceval, empêche le développement de la pensée chez le spectateur. Il n'y a pas de regard critique possible selon Olivier Neveux¹⁰⁸. Lauwers, quant à lui, se démarque en ne prônant pas un théâtre de la réalité. D'ailleurs, les performeurs sur scène ont des codes pour ne pas se faire mal, pour signifier aux autres leurs limites. Nous retiendrons que Lauwers opère une sortie progressive du champ chorégraphique pour explorer les possibilités visuelles à partir du corps de ses performeurs, qui deviennent presque des sculptures vivantes, selon les besoins du spectacle.

Guerre et Térébenthine est à Hertmans ce que *La Chambre d'Isabella* est à Lauwers¹⁰⁹, à la nuance près qu'Urbain Martien est un homme écrasé par le passé et par les violences vécues. Là où Isabella était restée à distance de l'Histoire, Urbain, lui, l'a vécue dans sa chair. Toute l'existence d'Urbain est marquée par la violence, à tel point que vie et violence finissent par se confondre : l'une ne va plus sans l'autre. L'amour, dans la vie d'Urbain, est un espoir, une opportunité d'inverser la courbe de son existence. Mais bien qu'empreint d'un bonheur incommensurable (la rencontre avec Maria Emelia), il se révèle au final aussi violent que la guerre ou la pauvreté. Stefan Hertmans écrira à ce sujet : « Certaines personnes ne vivent jamais assez longtemps pour surmonter le choc de l'amour, même lorsqu'elles atteignent presque cent ans¹¹⁰ ». En perdant l'amour de sa vie brutalement, Urbain bascule dans une autre forme de souffrance, où la violence vécue devient pire que la violence politique ou sociale qui l'a brimé toute sa vie.

Autant Isabella donne l'impression d'être immortelle, autant Urbain est représenté dans ses moindres faiblesses et mourra avant la fin de la représentation. Pour *Guerre et Térébenthine*, Lauwers a laissé le chant de côté, au profit de la musique. Il poursuit sa quête de beauté, celle qui surgit au milieu de toute cette souffrance. La performance est principalement ce qui permet à Lauwers de faire une traversée sensible de l'Histoire, de faire de ces détails aussi sordides soient-ils, une véritable exploration de ce qui se trouve entre la violence et l'existence, là où les deux finissent par se confondre. Quand la violence vécue dépasse la violence sociale ou politique.

Nous verrons, avec *Le poète aveugle*, comment Lauwers utilise les mêmes concepts esthétiques à des fins utopiques : le collectif sur scène, mais décentré, le chant et la

¹⁰⁸ NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Éditions La Découverte, Paris, 2013, p.48.

¹⁰⁹ LAUWERS Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse, *Guerre et Térébenthine*, Op.cit., p.6.

¹¹⁰ HERTMANS, Stefan, *Guerre et Térébenthine*, Folio, Malesherbes, 2018.

musique, la narration. Et enfin, nous analyserons comment il opère un retour à des concepts de type brechtien, comme la distanciation.

Troisième partie :

Comment la multiplication des systèmes de communication donne-t-elle un accès plus direct à la réalité ?

Le poète aveugle ou la forme la plus épurée de l'esthétique lauwersienne

Si l'art est censé changer le monde, je plains le monde. Mais si les artistes ne veulent pas changer le monde, je plains l'art¹¹¹.

Jan Lauwers

I. Retour sur les fondamentaux pour un spectacle total

Lauwers est un artiste plasticien et concepteur de spectacles de théâtre, qui construit son œuvre depuis 1979. Comme nous l'avons déjà observé, il possède sa propre structure, jouit d'une notoriété importante en Belgique et, en Europe, mais aussi dans le reste du monde. Or, il se rapproche de plus en plus d'une forme de théâtre populaire : il y a une certaine générosité dans l'accessibilité dramaturgique de ses spectacles, à travers, notamment, la narration. *La Chambre d'Isabella*, a constitué la première percée significative en ce sens. Avec *Le poète aveugle*, Lauwers continue ses recherches autour de la sphère hyperpersonnelle (de ses acteurs, dans ce cas-ci), en lien étroit avec le monde extérieur. Si le traitement peut paraître plus mélancolique, son questionnement interne autour de l'Histoire, de la généalogie et de l'instabilité du monde se précise de plus en plus. *Le poète aveugle* est à voir comme une forme de synthèse, tant sur le fond que sur la forme. D'autre part, la pièce constitue le dénouement esthétique que Lauwers poursuit inlassablement depuis *La Chambre d'Isabella*, où la formule qui combine la narration, collectif performatif et communion avec les spectateurs s'affirme le plus, où comme en parle Karel Vanhaesebrouck, « un théâtre éminemment personnel (...) transcende la vanité afin de parvenir à toucher le public et lui faire se poser des questions sur lui-même¹¹² ». D'autre part, il pousse à l'extrême ses obsessions concernant l'identité et la communauté. Or, quel que soit le support utilisé (fiction, roman, biographie), le

¹¹¹ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Bulletin, septembre 2017, *Op.cit.*

¹¹² VANHAESEBROUCK, Karel, *Comment vivre ensemble aujourd'hui ? Op.cit.*

récit intime se retrouve fortement enchevêtré dans l'Histoire, ce qui fera dire à Grace Ellen Barkey, actrice-performatrice, et compagne de Jan Lauwers : « Je suis un miracle multiculturel¹¹³ ». En effet, elle vient d'Indonésie, a transité par la Chine pour arriver en Allemagne, puis aux Pays-Bas, avant de finir en Belgique. À travers les portraits de ses performeurs, Jan Lauwers, remonte beaucoup plus loin que le XX^e siècle.

L'idée du spectacle a commencé à germer après une visite de la mosquée de Cordoue, en Espagne. Cette ville, qui fut au cœur des cultures arabes et juives, avec une grande tolérance envers les chrétiens, abritait l'une des plus grandes bibliothèques d'Europe. Or, par la suite, une cathédrale a été construite au-dessus de cette mosquée (au XIII^e siècle), masquant symboliquement tout un pan de la civilisation arabe. Ce qui fascine Lauwers, dans cette histoire, c'est l'imbrication des cultures et des histoires, ainsi que les influences qu'elles exercent les unes sur les autres (même si cela se joue souvent dans un féroce rapport de force). Or, les questions d'identité culturelle qui agitent nos sociétés contemporaines traduisent plus souvent un désir de purisme monoculturel. Lauwers s'inspire de l'image de cette mosquée de Cordoue, cachée sous une cathédrale, pour développer le portrait de ses artistes, comme des matriochkas.

Avec ce spectacle, nous analyserons comment Lauwers se réapproprie le principe de distanciation et l'applique à chaque aspect du spectacle : il est utilisé comme moyen de pousser le spectateur vers une expérimentation du sensible. Ensuite, nous nous interrogerons sur l'attitude globale de Lauwers qui, sans faire de la politique, s'ancre dans une démarche politique, visible dans sa méthode de travail avec son collectif d'artiste, mais surtout dans sa manière de mettre en scène les tensions entre l'individu et le collectif. Car, aussi périlleux soit-il de parler d'ethnicité et d'identité dans un même spectacle, sans parler du grotesque de certains clichés et de certains costumes, Lauwers ne tombe jamais dans le message politique, il n'y a pas de message. Il tente, avec ses moyens théâtraux, de rendre compte de la possibilité de maintenir une cohésion au sein d'une communauté d'êtres aux cultures soi-disant disparates. « Partant du “ je ” de l'auteur, on passe par le “ nous ” de la compagnie pour déboucher sur le “ nous ” de la communauté imaginaire que constitue tout public¹¹⁴ ».

¹¹³ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse, *Le poète aveugle*, Op.cit., p.12.

¹¹⁴ VANHAESABROUCK, Karel, *Comment vivre ensemble aujourd'hui*, Op.cit.

1. Le poète aveugle

Le titre de la pièce est un hommage au poète syrien aveugle Abu al'ala al Ma'arri (X^e et XI^e siècle). Ce poète syrien, tout comme la poétesse andalouse Wallada bint al Mustakfi (X^e siècle), induisent dans leurs écrits le courant athéiste de leur époque, le doute et l'esprit critique concernant la religion. Homère, le père de la poésie, est aussi un personnage aveugle. Ces deux figures tutélaires cherchent la place de l'homme dans l'Histoire, quête poursuivie par Lauwers dans ses spectacles. L'on pourrait également y associer James Joyce.

Dans ce spectacle, Lauwers passe de la dénonciation à l'utilisation éhontée de stéréotypes culturels, depuis les éléments biographiques véridiques jusqu'aux récits romancés d'ancêtres supposés, puis il finit par mythologiser l'histoire de ses acteurs. Où se situe la vérité n'est pas l'intérêt du spectacle, qui nous martèle à plusieurs reprises que l'Histoire est un mensonge. Sans entrer dans des considérations historiques, voire politiques, ce que cela nous dit, en substance, c'est de nous façonner nos propres histoires, c'est-à-dire nos propres fictions. Car, comment comprendre la réalité (historique ou non), sans en passer par un récit et une représentation de celle-ci ?

a) *La fable*

Sept membres de la Needcompany, de sept nationalités différentes, se livrent dans le cadre de sept tableaux. L'un après l'autre, ils vont se lancer dans un monologue sur leurs origines, mêlant tour à tour une part d'autobiographie et de fantasmes biographiques, tout en dégageant des correspondances entre les histoires. Progressivement, on découvre l'arbre généalogique de chacun, et surtout les liens historiques qui unissent l'ensemble de la troupe qui pose un constat sans appel : nous sommes soit des réfugiés, soit des cannibales. C'est une quête identitaire où parler de soi à la première personne du singulier permet de parler de nous, au pluriel. Ces récits et ses différentes imbrications visent à mettre en lumière une phrase prononcée par Mohamed Toukabri sur la scène : « l'Histoire est un mensonge qui nous remplit de honte¹¹⁵ ».

b) *Installations et images plasticiennes*

Plasticien de formation (d'où les nombreux échos à l'histoire de l'art dans ses spectacles), Lauwers envisage l'espace scénique comme un lieu propice au mélange des genres

¹¹⁵ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse, *Le poète aveugle*, Op.cit., p.15.

et surtout à la propagation d'images. Il produit ainsi un théâtre d'images. Ces images scéniques sont à comprendre dans le sens d'une composition visuelle existant par elle-même, sans être au service du récit. Chez Lauwers, on peut carrément parler de dramaturgie visuelle.

« Ce que je recherche dans mon œuvre théâtrale, c'est l'instant où la forme et le fond se muent en une image « absolue », loin de toute anecdote ou narration. Des moments où le temps semble figé et où l'image se grave dans la mémoire. C'est ce genre d'images que j'appelle des images-limite¹¹⁶ ».

Lauwers est un artiste qui provoque l'affrontement entre le contenu et la matière, créant des images multisensorielles. De plus, ces images sont vivantes, elles ne sont pas figées dans la représentation, mais évoluent constamment. Mais cette dramaturgie visuelle ne prend pas pour autant le dessus sur le drame, cette cohabitation génère plutôt une mise en tension qui ouvre sur davantage de sens nouveau.

Par ailleurs, ces images renforcent les monologues et leur amènent une certaine cohésion. Érigés en langage visuel de type plastique, les objets ou les installations présents sur scène confèrent du sens aux personnages ou, en tout cas, leur donnent une assise. Dans une déconstruction d'une certaine logique théâtrale qui voudrait que les objets viennent expliciter ou appuyer le récit, Lauwers fait exactement l'inverse : au moyen de leur détournement, les objets semblent être à la base du récit et des personnages.

L'impressionnante collection du père de Lauwers, dans *La Chambre d'Isabella*, fait penser au pillage archéologique (ont-ils été volés, usurpés, négociés ?). Le regard porté sur ses objets, tout comme la fascination d'Isabella pour l'Afrique, traduisent un certain fantasme pour l'exotisme africain : « un regard colonial et exotisant... Ce sont des objets dans lesquels un monde – l'Afrique – s'est arrêté, pétrifié, mis de côté, muséifié et fétichisé¹¹⁷ ». Le narrateur dit d'Isabella qu'elle est « une femme pragmatique qui ne voyait de vraie signification à la beauté que quand elle était aussi utile¹¹⁸ ». Or, l'utilité des objets présentés vise souvent la domination et la violence. Dès lors, comment trouver cela beau ? Remis dans leur contexte, on se rend compte de la barbarie qui a eu cours envers les esclaves ou les colonisés. À eux seuls,

¹¹⁶ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, *King Lear*, notes d'intentions, 2000.

En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/king-lear>. Consulté le 13/06/2020.

¹¹⁷ LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, Dossier de presse, *La Chambre d'Isabella*, *Op.cit.*, p.2.

¹¹⁸ LAUWERS, Jan, *La Chambre d'Isabella*, *Op.cit.*, p.17.

ils constituent un pan de l'histoire qui se matérialise tant au niveau symbolique (l'incarnation de dieux, de protecteurs, d'animaux) que sur le plan d'une certaine métaphysique de la domination de l'homme blanc. À l'approche de sa mort, Léopold II (Roi des Belges qui possédait le territoire à l'époque du colonialisme au Congo) a fait une donation de son patrimoine à l'État belge afin de s'assurer qu'il serait entretenu et conservé. Il semble que le père de Lauwers a été animé de la même motivation, en ce qui concerne sa collection. Sauf que Lauwers-fils, contrairement à l'État belge, ne les a pas « muséifiés », mais utilisés pour ce qu'ils sont : des traces de l'histoire que l'on peut faire parler pour la raconter et casser le fil du néocolonialisme. Cette volonté de démystification s'applique à chaque objet présent dans les pièces de Lauwers et se répercute toujours sur les histoires racontées.

Dans *Le Poète aveugle*, les objets semblent hanter les acteurs dans une relation entre amour et haine. On aperçoit ainsi, tout au long du spectacle, un corps de cheval inerte sur une sorte de balançoire, deux marionnettes robotiques (constituées d'un amas de fer et de métal) s'affrontant dans une sorte de combat à l'aide d'une lance, une sorte de bactérie géante en forme de ballon gonflable, symbolisant le cancer de Grace Ellen Barkey (le syndrome de Lynch dont elle souffre), ou encore une armure donnant à voir le concept de ceinture de chasteté. Tous ces objets ne sont pas là pour produire un discours, mais bien pour évoquer des images multisensorielles. Ces objets, qui ne font pas toujours référence au récit, agissent comme une force autonome qui pousse le spectateur à y projeter ses propres références. Ce faisant, celui-ci n'est plus dans l'immédiateté de la perception, mais doit se référer aux autres éléments pour arriver à sa propre construction.

2. Distanciation

La distanciation est un concept dramaturgique théorisé par Bertolt Brecht qui recouvre la notion d'étrangéisation plutôt que celle de distance spatiale. Le procédé de distanciation s'applique d'une part aux spectateurs, qui ont, de la sorte, la possibilité d'exercer leur esprit critique vis-à-vis de la scène, et d'autre part au jeu des comédiens, qui interprètent un personnage sans appliquer constamment le principe d'identification. Mais la distanciation peut aussi bien émerger de la scénographie ou des costumes. La démarche de Brecht rejoint une conception politique, se basant sur le marxisme. Or, Lauwers, comme nous l'avons vu précédemment, n'a pas de positionnement politique dans ses spectacles et ne poursuit pas un but didactique. La distanciation, chez Lauwers, constitue avant tout un moyen servant à casser l'illusion, à faire tomber le quatrième mur et à établir un dialogue avec le public.

a) *Lauwers sur scène*

Dans l'histoire du théâtre, ce n'est pas la première fois qu'un metteur en scène participe à l'action sur scène : il y a eu Brecht auparavant, qui s'octroyait le rôle de « distanciateur » sur scène, et puis, parmi les plus célèbres, nous pouvons encore citer Tadeusz Kantor, qui « surveillait » le jeu de ses acteurs et les interpellait pendant le spectacle pour continuer à donner ses instructions, afin d'affirmer sa position de metteur en scène. Ici, à l'inverse, Lauwers n'intervient pas : il est presque effacé, comme s'il faisait juste partie du décor, et pourtant, sa présence valide l'ensemble du spectacle, tel « un chœur solitaire mais aussi en tant que premier public, une absence présente¹¹⁹ ». C'est avant tout une conception du spectacle qui est totale : la scène n'est pas vue comme une finalité, mais bien comme un processus ; l'objet artistique y est mouvant, raison pour laquelle Lauwers y accompagne chaque soir ses acteurs.

Dans *La Chambre d'Isabella*, Lauwers est présent du début à la fin du spectacle. Il reste principalement en périphérie de la scène, mais participe au mouvement impulsé par les acteurs. Il parle en son nom propre et présente les personnages tout en donnant le contexte de création : une collection de plus de cinq mille objets, venant principalement d'Afrique, que son père lui a léguée à sa mort, encore récente pour lui. Il n'intervient pas directement comme s'il laissait aux autres le soin de diriger ce spectacle : il laisse la place à Isabella, qui va mener le récit. Le personnage d'Isabella permet à Lauwers de ne pas focaliser l'attention sur son père, malgré l'aspect autobiographique. D'après lui, c'est la raison pour laquelle il se tient sur la scène avec ses acteurs comme s'ils formaient un tout auquel Lauwers, en tant qu'artiste et être humain appartient.

« En définitive, tous ces personnages forment ensemble une image de qui je suis, et où j'en suis. Mais dès que la pièce a existé, j'ai préféré m'en effacer le plus possible. Cela peut sembler paradoxal, mais c'est justement pour cette raison que cette fois-ci, je joue moi-même dans la pièce¹²⁰ ».

Dans *Le Poète aveugle*, Lauwers pousse le curseur encore plus loin, en étant présent, mais dans la fosse, en marge de la scène, bien que toujours avec les autres acteurs. Il joue de la musique, mais ne montera pas sur scène (sauf lors de quelques passages collectifs). Il ne prononce aucun mot, mais il est présent, car il ne peut assumer son rôle de metteur en

¹¹⁹ VANHAESEBROUCK, Karel, *Comment vivre ensemble aujourd'hui ? Op.cit.*

¹²⁰ T'JONK, Pieter, *Entretien avec Jan Lauwers*, De Tijd, 21 septembre 2004.

scène sans la présence de cette famille d'artistes qui est la sienne. D'autre part, comme rien n'est jamais figé sur scène, chaque soir, il voit le spectacle évoluer (même si un cadre est fixé), car chaque aspect du spectacle est toujours en réflexion : « Je considère la scène comme un espace mental dans lequel on peut réfléchir sur les choses¹²¹. ».

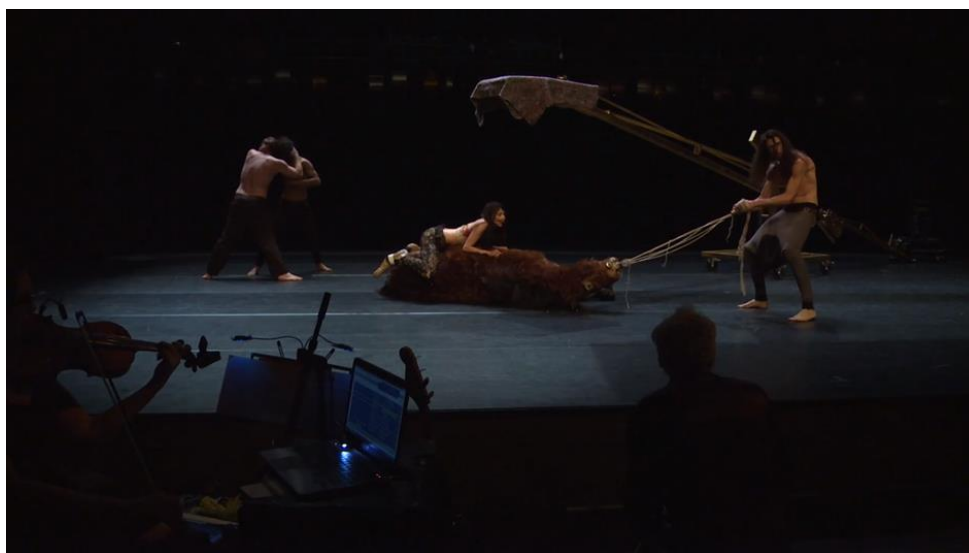


Illustration 16 – Spectacle en réflexion, *Le poète aveugle*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/149256403>

Cette présence est avant tout un rappel de la conception théâtrale de Lauwers : il s'agit d'un ensemble d'artistes interconnectés et interdépendants. Sur scène, les acteurs-performeurs, au niveau du public, une violoniste et Lauwers qui se tiennent debout face à la scène pour suivre les acteurs tout au long de la représentation. C'est pourquoi les uns et les autres s'interpellent tout au long du spectacle ; chaque personne prenant la parole sur scène est systématiquement soutenue et accompagnée par le reste de la troupe.

b) La force narrative

En se réappropriant le récit, en créant ses spectacles à partir d'un texte narré par une seule personne, Lauwers renoue, en partie, avec la tradition brechtienne du théâtre épique. Lauwers commence à avoir recours à la narration, à partir de son spectacle *Invictos*¹²², en 1991. Mais son approche est alors empreinte du courant postdramatique, où la narration semble d'avantage commenter le spectacle en lui-même, qu'incarner un récit autonome. De plus il s'agit, le plus souvent, de souvenirs personnels des acteurs. Le réel tournant apparaît à partir de

¹²¹ *Id.*

¹²² LAUWERS, Jan et NEEDCOMPANY, *Invictos*, Centro Andaluz de Teatro, Séville, 1991.
En ligne : <https://www.needcompany.org/fr/productions/arts-de-la-scene>, consulté le 15/06/2020.

La Chambre d'Isabella et atteint son paroxysme dans *Le poète aveugle*. Lauwers considère qu'il est devenu narrateur par nécessité. Serait-ce lié au dépérissement de la narration dans le monde des médias, ou bien la crise du récit héritée du XX^e siècle ? Quoi qu'il en soit, pour Lauwers, l'enjeu est de faire récit. Cependant, le choix de la narration ne porte pas sur un besoin d'expliquer, mais bien d'inclure au maximum les spectateurs pour créer le rituel de communion propre à la Needcompany, mais aussi une appréhension collective de la réalité, où chacun essaie de comprendre et de donner sens à sa propre existence. Tout comme chez Brecht, la narration a pour objectif de mettre en lumière l'aspect éminemment fictif d'une réalité perçue sur scène ou à l'extérieur du théâtre : tout est toujours une question de construction mentale. Mais Lauwers, lui, fait acte de narration, c'est une recherche d'accès direct aux spectateurs.

Grâce à la narration, les éléments du monde réel (guerre, viol, meurtre, etc.) sont mis à distance, car ils ne sont que des évocations. Cela construit un mode de représentation des faits historiques extérieurs à la scène. Dans *La Chambre d'Isabella*, par exemple, les faits extérieurs arrivent par bribes dans le récit, mais restent à l'extérieur de la chambre. Le récit est un support structurel de la représentation. Le XX^e siècle devient presque un décor dans lequel le narrateur évolue. Lauwers part du principe que l'Histoire est inaltérable ; le seul élément sur lequel il peut avoir prise, par son récit, c'est l'individu. Il opère une forme de banalisation de l'Histoire pour concentrer toutes les attentions sur le ressenti, les effets produits sur l'individu. C'est en cela que Lauwers se détourne de Brecht, car il ne cherche pas à réveiller l'esprit critique des spectateurs, mais plutôt à créer son adhésion à un univers partagé et à des personnages en qui chacun peut se retrouver. Le choix de la narration prend donc tout son sens, car elle permet de parler en « je », de montrer un être qui se construit malgré les éléments extérieurs, loin de tout déterminisme social (telle Grace Ellen Barkey dans *Le poète aveugle*, qui entame son monologue par l'affirmation de son prénom pendant presque dix longues minutes). La narration devient un nouvel élément permettant d'accentuer la présence sur scène, mais qui se présente aussi comme une nécessité liée à l'existence même. C'est presque de l'ordre de la survie : il est question de réhabiliter notre part d'identité morcelée à travers le temps.

Dans *Guerre et Térébenthine*, la narratrice nous révèle à la fin du spectacle être Gabrielle, l'épouse malheureuse d'Urbain. Par ce stratagème, Lauwers brouille encore une fois nos moyens d'identification. Chaque élément sur scène amène un morceau du personnage, un mot, un geste, une note de musique, un dessin ; tout participe à offrir au public la perception la plus large possible du personnage, en prenant soin de la sorte de ne pas le figer dans une seule image. La multiplication des points de vue permet d'approcher au plus près l'essence du

personnage (sachant que c'est une chimère), car, comme le soulignait Guy Debord : « le spectacle n'est pas un ensemble d'images mais un rapport social entre des personnes médiatisées par des images¹²³ ».

c) *Musique live*

Maarten Seghers est depuis 2011 l'un des collaborateurs principaux de la Needcompany, en tant que performeur, plasticien et compositeur de musique. C'est lui qui a composé la musique de *La Chambre d'Isabella* avec Hans Petter Dahl (qui travaille avec Lauwers depuis l'an 2000). Dans le cadre d'un entretien¹²⁴, Seghers expliquait comment il est passé du statut de créateur de musique à celui de performeur, via la mise en scène de sa musique. Il en vient donc à aborder le travail musical comme le travail du texte, en faisant de la musique un langage autonome. C'est peut-être la raison pour laquelle nous avons l'impression d'une grande imbrication sur scène entre le texte et la musique. On ne sait pas réellement à quel moment commence la musique et, tout à coup, elle est vibrante sur scène, elle surnage et atteint le public. Le meilleur exemple en est sûrement le refrain entêtant de *We just go on* (récurrent dans *La Chambre d'Isabella*). Il n'y a pas de grande complexité musicale, c'est plutôt une chansonnette (presque litanie) facile à retenir, « un morceau de type *feel good*¹²⁵ », selon Seghers. Les paroles sont de Lauwers et existaient dès la création du texte. Il ne s'agit donc pas d'ajouts musicaux pour « agrémenter » le spectacle, mais bien d'une construction créant une interdépendance de plusieurs disciplines artistiques. Seghers se souvient d'ailleurs de longues conversations avec Lauwers portant sur « l'autonomisation des différents médias dans le théâtre¹²⁶ ». La clé de cette cohésion scénique entre texte et chant réside sans doute dans la polyvalence des acteurs-performeurs.

Dans *Le poète aveugle*, Lauwers a entrepris l'écriture du texte en étroite collaboration avec Maarten Seghers, qui a composé la musique du spectacle. Les deux artistes, étant très proches (Seghers est en fait le neveu de Lauwers), ils ont conçu la musique et le texte comme un dialogue. Là où les mots font défaut, la musique prend le relais et *vice versa*. D'ailleurs les parties dédiées à la musique sont bien délimitées, et se passent la plupart du temps

¹²³ DEBORD, Guy, *Op.cit.*, p.16.

¹²⁴ HENNAUT, Benoît, *La musique comme matière plastique. Entretien avec Maarten Seghers*, Alternatives théâtrales, n°136, 2018.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

hors de la scène, où les acteurs-performeurs sont en position tantôt de spectateur, tantôt d'accompagnateurs.



Illustration 17 – *Les musiciens hors scène, Le poète aveugle*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/149256403>

Tel un groupe de rock, les acteurs assument la musique, mais aussi le *show*. Entre les saillies vibrantes de guitares électriques, ils délaissent de temps en temps leur instrument pour raconter leur histoire. On reconnaît les musiciens à leur kimono brillant, avec leur nom sur le dos. La musique est bien dédiée au texte, car les musiciens ne sont pas tournés vers le public, mais vers la scène et les personnages.

d) Le costume comme dialectique entre le grotesque et le raffiné

Le costume, dans les spectacles de Lauwers, ne semble pas faire l'objet d'un traitement spécifique, de prime abord. Or, il participe de l'ancrage de chaque silhouette dans le langage sensible de la pièce. Barthes suggérerait que le costume de théâtre soit envisagé comme une forme d'écriture qui sous-tend le spectacle, mais ne doit pas être le centre de celui-ci : « il doit être au service de quelque chose qui le dépasse¹²⁷ ».

Chez Lauwers, le costume revêt un rôle sémantique. Les performeurs de *Guerre et Térébenthine* portent des vêtements dont les couleurs rappellent celles de l'armée, mais sans identification exacte à l'armée. Le costume permet de connecter la perception à une réalité (celle de la guerre, dans ce cas-ci).

En revanche, dans *Le poète aveugle*, chaque costume est très étudié, afin de rendre apparente la corporéité sensible de l'acteur.

¹²⁷ BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, article *Les maladies du costume de théâtre*, *Op.cit*, 2015, p.146.



Illustration 18 - *Costumes, Le poète aveugle*, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/149256403>

Grace Ellen Barkey porte un costume traditionnel indonésien (de l'île de Java), costume très coloré et vif. Or, elle est grimaée à la manière d'un clown et en porte les chaussures typiques. Mohamed Toukabri porte un costume trois-pièces très élégant, mais très voyant (tissu brillant) avec des lunettes de soleil, et il a un portable vissé à l'oreille. Benoît Gob est en costume jaune canari, rappelant tour à tour le costume de Jim Carrey dans *The Mask*¹²⁸ (le costume jaune y traduit la personnalité excentrique du personnage, lorsqu'il porte un masque aux pouvoirs magiques) ou encore, une sorte de gangster ou mafieux. Jules Beckman est habillé en cowboy de country. Tous ces costumes visent à créer la même dynamique : l'authentique récupéré par la stigmatisation. Lauwers oppose la sincérité aux clichés. Le costume devient donc un argument de plus dans le propos du narrateur, voire un signe qui brouille la signification. Lauwers ne donne pas une image « prête à consommer » de ses acteurs, il faut une fois de plus décoder. Cela rejoint sa position sur l'Histoire, qui ne serait que mensonge alliant un élément « historique » (le costume traditionnel de Java) et une critique (le grimage de clown).

3. Œuvre d'art total

Lauwers cherche à produire des œuvres qui ne peuvent faire sens qu'à la représentation : le texte, la danse ou encore le chant (repris dans leur ensemble ou séparément) seront toujours incomplets ailleurs que sur la scène. Il y manquerait toujours l'action directe, les lumières, l'harmonie entre le mouvement et l'ensemble des éléments constituant le décor de la pièce. Le théâtre est avant tout un art du visuel où la scène est primordiale, c'est-à-dire qu'il ne peut exister sans l'expérience de la scène.

a) *La scène comme lieu de communion, et de célébration du vivant ?*

¹²⁸ RUSSELL, Chuck, *The Mask*, New Line Cinema, Dark Horse Entertainment, Etats-Unis, 1994.
En ligne : [https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Mask_\(film,_1994\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Mask_(film,_1994)), consulté le 16/07/2020.

S'il est une utopie propre au théâtre de Lauwers, c'est celle d'opposer la communauté à un monde vu comme violent, comme une menace pour l'homme. La recherche de communauté s'inscrit dans l'ADN de la Needcompany, à commencer par la compagnie elle-même qui est vue comme une troupe, une communauté d'artiste considérée comme un rempart contre la médiocrité de l'art.

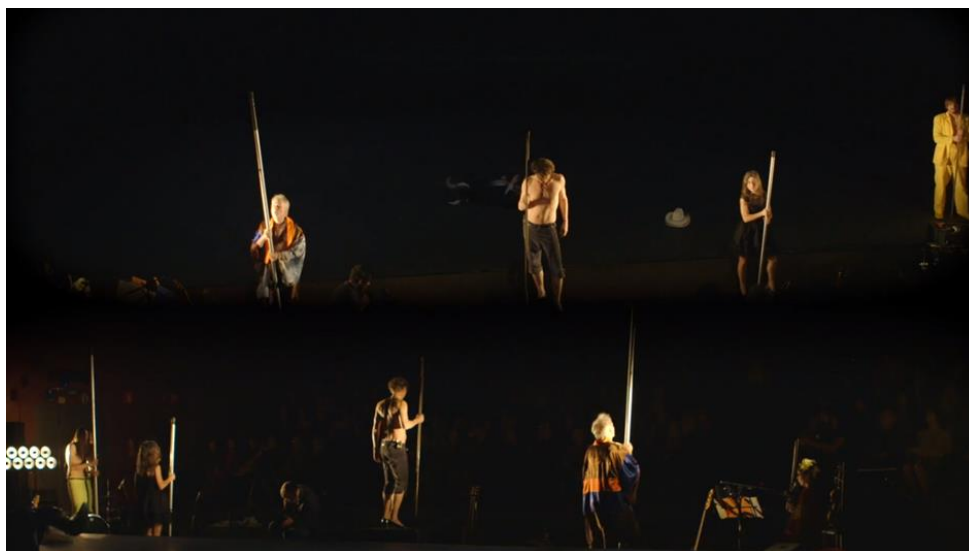


Illustration 19 – Communion scène-salle, Le poète aveugle, MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théatro Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : <https://vimeo.com/149256403>

La communion entre la scène et la salle, la choralité produite par la danse et le chant, les histoires élevées au rang de mythes, avec et par l'adhésion du public, participent d'un même désir de reconstruction du monde par l'enchantement, d'accompagner le spectateur face à son (supposé) vide existentiel. Lauwers, en tant qu'artiste, se donne pour mission de ramener de la beauté dans la vie des gens, de l'énergie vitale, un projet qui se veut pratiquement humaniste. Le « nous » des artistes sur scène devient, au fil du spectacle, un « nous » d'une communauté éphémère et sans doute largement imaginaire, le « nous » qu'est le public, alors que ce n'est qu'un ensemble d'individualités, de spectateurs. C'est en cela qu'il s'agit bien d'une utopie, car il y aura toujours une forme d'antagonisme entre l'individu et la communauté, un conflit entre l'identité individuelle et collective. Selon Jean-Claude Kaufmann, il n'est pas possible de séparer l'individu du collectif.

« Il [l'individu] est couramment vu comme ayant en propre une identité particulière, et comme étant le sujet d'une réflexivité parfaitement maîtrisée. Pourtant, concernant

cette dernière, il ne fait que reformuler à sa manière des définitions, enchaînements cognitifs et systèmes de signification déjà établis par ailleurs¹²⁹. »

Malgré l'importance de la choralité sur scène, les artistes ne se fondent jamais complètement dans le collectif ; certes, ils se mettent au service du collectif, mais sans jamais faire passer leur individualité au second plan, que du contraire. L'on retient surtout l'éventail de personnalités différentes et complexes sur scène.

b) Démultiplication des canaux de communication

Depuis la tragédie grecque, le théâtre cherche à produire des signes d'émotions, plutôt que l'émotion elle-même¹³⁰. Ces signes s'incarnaient à travers les mots, à travers l'interprétation. Chez Lauwers, les mots et l'interprétation ne semblent plus suffire. Le narrateur existe par son récit, mais seul sur la scène, sans la scénographie, ni les performeurs, ni la musique, ni les installations, que resterait-il ? Ce que Lauwers crée autour du narrateur, c'est une illustration réaliste, parfois poétique, mais principalement sensible. L'espace scénique permet de rendre sensible la complexité de chaque élément qui constitue la narration. Lorsqu'Isabella évoque les mensonges dont sa vie est parsemée, cela s'exprime partout ailleurs que dans les mots. Elle a passé de nombreuses années à la recherche de la vérité sur son histoire. Histoire jalonnée de mensonges et de secrets. Cette chambre blanche est donc le lieu de la réconciliation, de la vérité nue et des souvenirs. Cette chambre, par ce blanc immaculé, fait table rase des secrets du passé, pour n'en garder que les objets.

La maladie de Grace Ellen Barkey, dans *Le poète aveugle*, est évoquée à travers plusieurs canaux de perception. Il y a le récit personnel qu'en fait Barkey, mais il y a aussi la musique qui accompagne ce récit et traduit, à sa manière, la lutte contre le cancer. Il y a le corps sur scène, qui raconte son propre vécu de la maladie. Et puis, il y a encore la matérialisation de ce cancer par une sorte de cellule géante, de couleur grise, qui se balade sur la scène. C'est le résultat d'une volonté affirmée de rendre la complexité de chaque chose. Le récit de la maladie n'est pas la maladie. Mais par le prisme de la scène, nous pouvons effleurer l'idée de cette maladie, ressentir les prémices de cette maladie. Roland Barthes, en parlant du théâtre de Brecht, disait qu'il réussissait à produire un certain niveau de conscience de l'histoire chez le

¹²⁹ KAUFMANN, Jean-Claude, *Op.cit.*, p.121.

¹³⁰ BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre, Pouvoirs de la tragédie antique*, *Op.cit.*, p.39.

spectateur¹³¹. Cette qualité de conscience était obtenue par Brecht sans « persuasions rhétorique ou intimidation prédicante¹³² ». Tout était généré par l'acte théâtral lui-même. Chez Lauwers, nous pouvons observer la même dynamique, à ceci près que les effets sont différents. L'action y est racontée, mais aussi, tout à la fois jouée, imitée, imagée, désincarnée ou même symbolisée.

Chaque pratique offre un rendu sensoriel qui fait écho aux autres, permettant une approche sensible du phénomène exploré. C'est une formule que l'on retrouve tout au long des trois spectacles étudiés : un récit dont l'ampleur n'est rendue possible que par les sons qu'il provoque (bruits des humains ou des machines), les images scéniques, la musique et la performance, qui proviennent de cette action de raconter. Chaque mot est majoré de visions, permettant d'ancrer une signification sensible chez le spectateur. Peu importe le mode d'expression employé, peu importe que ce soit artistique ou non, d'ailleurs : cela peut être un cri, une œuvre d'art, un mot projeté sur le mur du fond, le bruit des corps qui tombent au sol, tout comme l'évocation peut venir d'un objet du quotidien, d'un bonbon partagé avec la salle ou encore d'une odeur. Le récit est à la base du spectacle, car il permet de capter le spectateur sans qu'il doive fournir de gros efforts intellectuels et de l'emmener dans un univers sensoriel de haut niveau, sans perdre le confort de la compréhension.

II. Du processus politique dans la démarche artistique

1. L'esthétique lauwersienne : forme d'engagement politique ?

Dans son ouvrage étudiant le rapport entre théâtre et politique¹³³, Muriel Plana met en avant l'opposition fondamentale au sein du théâtre occidental entre un modèle politique et un modèle métaphysique. L'un relève d'une relation entre les hommes et de leur devenir historique (la quête du sens de l'homme face au monde), alors que l'autre prend une forme plus rituelle, liant l'homme à la transcendance. D'emblée, le travail de Lauwers nous apparaît à l'intersection de ces deux tendances.

Plana propose donc différentes conditions pour la définition d'un théâtre politique contemporain, à savoir réhabiliter le politique (raviver la faculté de jugement et

¹³¹ BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Article *Théâtre capital*, *Op.cit.*, p.92

¹³² *Id.*

¹³³ PLANA, Muriel, *Théâtre et politique, modèles et concepts*, Éditions Orizons, Coll. Universités/ Comparaisons, Paris, 2014.

d'esprit critique), faire cohabiter l'aspect politique avec l'aspect métaphysique dans les œuvres théâtrales, tout en préservant leur différence (représentation de thèses contradictoires sans donner de vérité) et enfin, adopter une démarche théâtrale proche du théâtre documentaire, qui serait le lieu d'un questionnement sur le monde et sur les humains (une sorte de « laboratoire d'une pensée en mouvement¹³⁴ »). Muriel Plana plaide pour un théâtre dialogique (en ouverture vers le public) et donc philosophique, expérimental, et surtout, non soumis à une idéologie. C'est ainsi que Plana rejette le théâtre à thèse, le théâtre engagé ou encore le théâtre militant, qu'elle considère comme des œuvres monologiques. Dans la même perspective, elle critique également le théâtre postdramatique, qu'elle qualifie de non-politique, sorte de « *no man's land* de la pensée¹³⁵ ». Les raisons en sont principalement l'absence de distanciation due à l'aspect non fictionnel revendiqué par ce courant, qui entraîne une confusion entre la fiction et la réalité, basée sur un théâtre de l'image et du corps surreprésentés et qui renvoient de ce fait aux pratiques des médias (l'immédiateté et le sensationnel).

Selon Muriel Plana, le théâtre politique contemporain ne résiderait pas dans son contenu (le discours), mais bien dans sa forme, c'est-à-dire dans une recherche esthétique qu'elle appelle du théâtre « apolitiquement politique¹³⁶ » (qui ne se revendique d'aucun courant). C'est ainsi qu'elle propose de mettre au cœur de sa réflexion la philosophie politique contemporaine par l'intermédiaire d'une relecture d'A. Badiou, de J. Rancière, de D. Guénoun et de B. Stiegler. Chacune de ces théories de l'isomorphie entre théâtre et politique conduit à une réhabilitation du spectateur, en passant d'un rappel de la politicit   historique du théâtre à la nécessité du texte dans un théâtre de « déritualisation » et en revenant à la conviction première d'un théâtre qui se doit d'être politique. La crise du politique évoquée en premier lieu serait donc surtout une crise de la représentation, ce qui rejoindrait peut-être la notion de théâtre *apolitiquement politique* de Muriel Plana.

La difficulté de saisir l'essence d'un théâtre politique reste entière, tant chez Plana que chez des penseurs plus engagés, tel Olivier Neveux¹³⁷, tout comme J. Rancière disait que « la police consiste à dire : “ voilà ce qui est subversif en matière d'art¹³⁸ ” ». En vérité, la politique consisterait plutôt à dire qu'il n'y a pas de carcan, mais une myriade de formes d'art

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁵ HEINICH Nathalie, *Op.cit.*, p.338.

¹³⁶ PLANA, Muriel, *op.cit.*, p.67.

¹³⁷ NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Éditions La Découverte, Paris, 2013.

¹³⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. Éditions Amsterdam, Paris, 2009, p.123.

possibles. Neveux établit que le théâtre politique est sans cesse en mouvement et dans un processus nécessaire de réinvention permanente, car indissociable du présent.

2. En quoi le théâtre d'images basé sur la narration offre-t-il à Lauwers un positionnement politique ?

Il y a, selon Plana, une part d'utopie dans la volonté de produire un théâtre « réellement » politique. Lauwers s'en défend d'ailleurs, en s'affirmant politisé en tant qu'être humain, mais pas en tant qu'artiste. Il considère que l'art doit seulement poser des questions, mais jamais y répondre. Or, nous savons la difficulté d'incarner des concepts dans la pratique, la réalité du spectacle ne résistant pas toujours aux volontés premières de l'auteur ou du metteur en scène.

Selon Muriel Plana, l'idéologie asphyxie le théâtre politique. Elle lui préfère donc le théâtre dit documentaire. Or, Lauwers dévie de cette trajectoire. S'il y a une grande part de documentaire dans ses spectacles (héritage familial, récits de vie, anecdotes diverses provenant de la vie de la troupe, autobiographie de ses artistes), rien n'est jamais livré tel quel sur scène.

Malgré un intense travail d'investigation, des témoignages et une multitude de supports (tels des objets historiques), la parole s'ancre tôt ou tard dans la fiction dramatique, contradiction quasiment insurmontable entre le témoignage et la fiction, entre le théâtre et le témoignage. Mais la démarche de Lauwers vise à dépasser le trop intime (la petite histoire se fonde toujours dans la grande Histoire), c'est pourquoi il inclut le témoignage au cœur de sa fresque scénique. Le témoignage est essentiel pour contrer la tension du refoulement, mais le théâtre n'en est pas le lieu. La nature du témoignage est une forme défaite au théâtre, car la parole y est déléguée : la scène fictionnelle s'oppose à la valeur du témoin, alors même que les personnes sont sur scène en leur propre nom, comme dans *Le Poète aveugle*. Le travail de distanciation est à l'œuvre dès le début du processus de mise en scène.

Lorsque le théâtre s'empare d'un sujet d'actualité ou d'un sujet politique, il se retrouve bien souvent face à deux tentations. D'une part, la tentation explicative, privilégiant la question du *pourquoi*, visant à comprendre la cause ultime (à distinguer des causes). Or, l'explication se heurte bien souvent à une résistance qui se concrétise la plupart du temps sous forme de procès. Il y a donc une incompatibilité structurelle, là où il faudrait trouver une énonciation particulière. D'autre part, il y a une tentation de la sacralisation, de reconnaître la

part innommable des choses, l'altérité radicale d'un événement (chez Lauwers, il s'agit des horreurs commises dans le passé).

Dans *Le Poète aveugle*, par exemple, l'équilibre vient de la construction même du spectacle, mêlant adroitement des « témoignages » livrés par un acteur qui parle en son nom propre (même s'il s'agit souvent de parler de ses ancêtres) et un aller-retour régulier entre cette forme de témoignage et les acteurs sur scène qui s'interrogent sur leur propre jeu, reprenant le principe de distanciation (un effet plus théâtral). Ce dispositif permet à la fois de mettre en évidence le ressenti profond de la personne qui replonge sous nos yeux dans un passé éprouvant, tout en cassant régulièrement le fil émotionnel par les invectives des autres acteurs situés hors de la scène et permettant de la sorte de prendre un vrai recul de la part des acteurs au sujet des événements décrits. Et par ricochet, le spectateur lui-même est mis à distance d'une appréhension uniquement émotionnelle, pour se connecter pleinement à sa réflexion. De plus, un aspect pédagogique est fortement mis en avant dans le spectacle, permettant de garder l'aspect du débat et de la confrontation d'idées. À aucun moment, le spectateur ne se sent pris en otage ou malmené par les propos énoncés sur la scène, grâce à un subtil mélange de formes théâtrales.

C'est avant tout le traitement des données et leurs confrontations à l'épreuve de la scène qui amènera le caractère politique ou non. Le récit historique ou biographique ne se suffit donc pas à lui-même, l'importance de la restitution sur le plateau en constitue plutôt l'enjeu : comment mettre en action ou en tension la sensibilité et la raison du spectateur. C'est bien ce qui ressort de la pratique de Lauwers, un éloignement du carcan postmoderniste au profit d'une certaine réhabilitation du théâtre épique de Brecht, appréhendé à l'aune du XXI^e siècle. Si Lauwers insuffle une part de politique dans son théâtre, comme l'énonce Neveux, c'est en se réinventant et en s'interrogeant sans cesse, en se méfiant de toute doxa pour ne récupérer aucune formule théâtrale d'un spectacle à l'autre.

Conclusion

Au terme de cette étude du phénomène Jan Lauwers, nous avons découvert une méthode et un processus de travail bien rodé. Un spectacle de la Needcompany, c'est à chaque fois une expérience esthétique forte, intégrale et qui parvient à transcender d'une séquence à l'autre la scène et ses conventions.

Depuis *La chambre d'Isabella*, le collectif d'acteurs-performeurs qui entoure Lauwers est devenu, au fur et à mesure, l'essence de ses spectacles. Lauwers est parvenu à faire du fonctionnement choral de la Needcompany une caractéristique propre à ses spectacles, se répercutant sur l'organisation de la scène et du propos défendu. Comme le souligne Karel Vanhaesebrouck, « depuis *La Chambre d'Isabella*, Lauwers pose de surcroît cette bande intimement liée comme cadre dramaturgique de ses spectacles¹³⁹ ». Nous allons donc analyser ce procédé et voir s'il se répercute sur les autres spectacles. Nous allons tenter de comprendre l'évolution d'un spectacle à l'autre, si évolution il y a bien. *La Chambre d'Isabella* pose les jalons, opère un tournant dans la pratique de Lauwers. *Le poète aveugle* semble constituer l'aboutissement esthétique où la narration et le collectif sont travaillés à l'extrême, tandis que *Guerre et Térébenthine* reprend tous les codes, créant une forme d'aboutissement des recherches de Lauwers, tout en renouant avec les bases du long récit épique. Nous tenterons de démontrer comment ces trois spectacles entrent en résonnance et témoignent d'une pratique qui ancre progressivement une logique propre à Lauwers.

Au fil des trois spectacles, une « recette » de création se dessine. Un spectacle de Lauwers, c'est avant tout lui-même et son collectif d'acteurs-performeurs. Les chanteurs, musiciens, danseurs y sont inclus, car il ne semble pas y avoir de hiérarchie dans les emplois sur scène. C'est aussi du mouvement et de la musique ; puis des objets, des installations plastiques, des marionnettes, bref des formes, abstraites ou non, créant un effet de perception hors référencement. Ces trois piliers de la méthode Lauwers (le collectif, le mouvement et les arts plastiques) sont à la base de ce que nous avons appelé l'esthétique du sensible. En jouant sur ces trois registres, Lauwers parvient à proposer une dramaturgie du visuel créant un théâtre d'images où les sens sont en émois. C'est par l'énergie de la performance physique que la

¹³⁹ VANHAESEBROUCK, Karel, *Jan Lauwers : par-delà le postmodernisme* – Etcetera, septembre 2017.

signification linguistique est détrônée et que la parole se révèle incomplète. La musique et le corps sont les éléments structurants du récit, mais le récit, lui, structure la représentation.

La narration devient aussi l'un des piliers de la méthode lauwersienne. Le « je » affirmé sur scène par le narrateur, devient le « nous » de l'ensemble des performeurs par la choralité et se répercute au niveau des spectateurs sous forme d'un autre « nous », grâce au principe cérémonie. Car c'est bien d'un « nous » qu'il s'agit à travers « eux ». Le spectacle propose une expérience aux spectateurs qui se traduit en un fragile « nous ». Chaque représentation est ainsi conçue comme une fête, mais, ce faisant ritualise l'acte théâtral. Sans recourir à une grammaire théâtrale conventionnelle, un autre type de communication est possible.

La Chambre d'Isabella renoue avec la narration, repose le concept de choralité et sa fonction au sein du spectacle. Choralité au sein du groupe d'artistes, fonctionnant de manière organique, en symbiose dans le jeu, mais aussi dans le chant. Lauwers réinjecte de la sacralité dans son théâtre et crée un mythe autour de son personnage phare.

Guerre et Térébenthine utilise les mêmes ressorts, mais pousse beaucoup plus loin l'exploration sensible à travers les corps des performeurs. Ici, ils incarnent la guerre et la violence dans leur gestuelle. Ce n'est pas une interprétation directe du récit, mais une exploration sensible de celui-ci à travers les corps.

Le poète aveugle est sans doute l'application la plus puriste du système de Lauwers (langage du sensible basé sur le visuel et l'écoute). Cette construction scénique marque l'aboutissement des recherches poursuivies depuis *La Chambre d'Isabella* : un acteur sur scène, un monologue, et le collectif d'artistes en soutien (dans la fosse et non plus à l'arrière-plan sur la scène). Le collectif continue d'accompagner, l'esprit choral est toujours bien présent, mais de manière plus effacée ; les acteurs ont presque pris la place du public, décalant l'effet de communion. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de travailler à la cohésion d'une communauté, en dégagant des pistes pour qu'elle puisse se réinventer. Toujours par le biais de moyens théâtraux, Lauwers traduit sur la scène l'idée que l'identité n'est qu'une illusion.

Chez Lauwers, le concept d'identité est mis à mal car on ne peut pas faire confiance au passé, à l'Histoire ou à nos ancêtres. Telle Isabella, qui s'invente sa propre identité, Lauwers propose de dépasser cette question clivante pour s'intéresser davantage à ce qui nous relie aux autres.

In fine, tout l'enjeu de ces spectacles réside dans l'exploration et la mise à nu des tensions entre l'individu et la communauté. Le théâtre est pour Lauwers, une forme d'engagement politique, un des derniers lieux où l'on peut établir une communication en dehors des limites du langage.

Sur le fond, Lauwers poursuit continuellement un questionnement autour de la cohésion possible entre l'individu et la communauté. Depuis la mort de son père, il opère un tournant artistique et se permet un récit plus intime. C'est ce type de récit de soi qui va permettre de donner une résonance à l'Histoire, à l'héritage collectif. Qu'est-ce qui nous rassemble, sinon le passé ? Inclure le passé, l'Histoire, les ancêtres dans le récit sert avant tout à dessiner les contours singuliers de l'existence dans le présent. Lauwers ne porte pas de jugement, il ne propose pas un cours d'histoire, il n'y a pas de discours sur l'Histoire, mais une volonté farouche d'utiliser ces données pour affronter le présent et enfin regarder vers l'avenir. Telle l'image du *Radeau de la méduse* qui termine *Guerre et Térébenthine*, Lauwers propose d'aller de l'avant, de ramasser ce baluchon qu'est l'Histoire (allégé par le traitement que la représentation lui a réservé) et de partir vers d'autres horizons.

L'actualité rend souvent compte de la crise du multiculturalisme, spécialement en Europe où le sujet de la crise migratoire, par exemple, revient régulièrement. Un spectacle comme *Le poète aveugle* y fait référence (il est peut-être même sous-tendu par ce type de questions), mais jamais de manière frontale : il n'y a pas de questionnement politique, on ne se pose pas de question sur l'intégration des étrangers. Simplement, Lauwers montre des individus et leur passé pour les horreurs du passé, remonter en quelque sorte à l'origine du mal et permettre une transmission, à partir de laquelle, il devient possible de faire communauté.

Les spectacles de Lauwers vont à contre-courant de l'idéologie dominante de la réalisation de soi, en proposant un théâtre qui dépasse notre aliénation. Cela transcende la notion d'espace et de temps, tout en suggérant un autre développement de soi-même. Et c'est en cela que l'on peut parler, tout comme Nancy Delhalle, d'utopies, dans le théâtre de Lauwers. Des utopies oui, mais des utopies apolitiques.

Bibliographie

Spectacles de la Needcompany – sujet d'étude

- *La Chambre d'Isabella*, texte et mise en scène de Jan Lauwers, Cloître des Carmes, Festival d'Avignon, 2004
- *Le poète aveugle*, texte et mise en scène de Jan Lauwers, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 2015.
- *Guerre et Térébenthine*, adaptation et mise en scène de Jan Lauwers, Toneelhuis, Anvers, 2017

Ces spectacles sont visibles sur Vimeo (plateforme de partage en ligne),

<https://vimeo.com/search?q=Needcompany>

Mais certains nécessitent un mot de passe (sur demande auprès de la Needcompany).

Ouvrages et articles axés exclusivement ou partiellement sur le travail de Jan Lauwers

Bouko, Catherine

- *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2010.

Caemerbeke, Pascale

- *Quand la subversion nourrit la norme. La Chambre d'Isabella de Jan Lauwers*, Essais, n°7, 2015, pp.95 à 107.

Delhalle, Nancy

- *Théâtre dans la mondialisation. Communauté et utopies sur les scènes contemporaines*, Presse universitaire de Lyon, coll. Théâtre et Société, Lyon, 2017.

- *L'art, la philosophie et le théâtre, Entretien avec Jan Lauwers*, Alternatives théâtrales 85-85, avril 2005, pp.40 à 42.

Ouvrage, articles et entretiens autour du théâtre flamand

Lilar, Suzanne

- *Soixante ans de théâtre belge*, La renaissance du livre, Bruxelles, 1952.

Van den Dries, Luk

- *Jan Fabre. Esthétique du paradoxe. La signification et la fonction de la dramaturgie dans l'œuvre théâtrale de Jan Fabre*, L'Harmattan, Paris, 2013, pp.145 à 154.

Vanhaesebrouck, Karel

- *Le patrimoine flamingant sur la scène flamande contemporaine. Reconstruction ou déconstruction identitaire ?* L'Harmattan, Études Théâtrales, n°44-45, 2009/1, pp.157 à 168.
- *L'exception flamande : réalité ou mythe*, Théâtre/ Public n°211, 2014, p.6 à 10.

Van Kerkhoven, Marianne

- *L'Europe ou le monde ?* L'Harmattan, Études théâtrales, n°46, 2009, pp.45 à 49.
- *A propos de l'importance des carottes et d'autres choses : nos garçons dans le vent*, Etcetera, vol. 5, n°20, 1987.

Wynants, Nele

- *Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction*, L'Annuaire théâtral, n°58, automne 2015, p. 151 à 169.

Ouvrages sur le théâtre

Artaud, Antonin

- Le théâtre et son double, Folio essais, France, 2005

Barthes, Roland

- *Écrits sur le théâtre*, Points Essais, France, 2015.

Brecht, Bertolt

- *Théâtre épique, théâtre dialectique*, L'Arche, Paris, 1999.

Delbono, Pipo

- *Mon théâtre*, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », Arles, 2004.

Féral, Josette

- *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier, 2011.

Forestier, Georges

- *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Armand Colin, coll. U Lettres, Paris, 2010.

Guénoun, Denis

- *Le théâtre est-il nécessaire ?* Circé, Coll. Penser le Théâtre, Paris, 2006.

Lehmann, Hans-Thies

- *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

Naugrette, Catherine

- *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, France, 2016.

Neveux, Olivier

- *Politiques du spectateur, les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Éditions La Découverte, Paris, 2013.

Plana, Muriel

- *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, Orizons, Coll. Universités/Comparaisons, Paris, 2014.
- *Théâtre et Politique. Pour un théâtre politique contemporain*, Orizons, Coll. Universités/Comparaisons, Paris, 2014.

Rancière, Jacques

- *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, Mayenne, 2008.

Ubersfeld, Anne

- *Le Théâtre et la cité : de Corneille à Kantor*, AISS-IASPA, Paris, 1991.

Littérature

Hertmans, Stefan

- *Guerre et Térébenthine*, Folio, Malesherbes, 2018.

Littérature générale

Casanova, Pascale

- *La République mondiale des lettres*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.

Debord, Guy

- *La Société du Spectacle*, Folio essais, Barcelone, 2019.

Dubreuil, Laurent,

- *La dictature des identités*, Le débat Gallimard, France, 2019.

Heinich, Nathalie

- *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Les éditions de Minuit, Paris, 1998.

Hobsbawm, Eric

- *L'âge des extrêmes. Histoire du Court XXe siècle*, Édition Complexe, Bruxelles, 1999.

Kaufmann, Jean-Luc

- *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Librairie Athènes Fayard/Pluriel, France, 2010.

Lauwers, Jan

- *L'énervement*, Actes Sud, France, 2007.

Maalouf, Amin

- *Les identités meurtrières*, Le Livre de Poche, Malesherbes, 2009.

Rancière, Jacques

- *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La fabrique, Mayenne, 2018.

Cours magistraux

Lemaire, Véronique

- *La scène belge : institutions en pratiques*, année académique 2017-2018
- *Étude théorique de la scénographie*, année académique 2016-2017

Heidelberger, Aurore

- *Théâtre, danse, performance et autres arts de la scène*, année académique 2017-2018

Sitographie

Lauwers, Jan et Needcompany

- Dossier de presse, *La chambre d'Isabella*, 2004.

Source : <https://www.needcompany.org/assets/originals/1bT6H5DiejIREeXbDbqBRXGTcO3Q8eAD9.pdf>

- Dossier de presse, *Le Poète aveugle*, 2015.

Source : https://www.needcompany.org/ckfinder/userfiles/files/Dossiers/The%20blind%20poet/BP_DOSSIER_FR_2017_05_17.pdf

- Dossier de presse, *Guerre et Térébenthine*, 2017.

Source : <https://www.needcompany.org/assets/originals/1oUShU8aJH-PcS9BMKnnmPpU8C5QiwBDw.pdf>

- Bulletins. Source : <https://www.needcompany.org/fr/bulletin/archive>

Articles et entretiens axés exclusivement ou partiellement sur le travail de Jan Lauwers

Bouko, Catherine

- *Texte et danse dans le théâtre postdramatique. Le bazar du homard de Jan Lauwers*, L'Harmattan, Études théâtrales, n°47-48, 2010, p. 158 à 164.

Source : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-158.htm>

Cogniaux, Lisa

- *Le théâtre contemporain au crible de l'analyse politique (scène)*, Karoo, septembre 2018.

Source : <http://www.revues.be/component/content/article/292-revues/karoo/karoo-sept-2018/745-le-theatre-contemporain-au-crible-de-l-analyse-politique-scene?Itemid=101>

Longuet Marx, Anne

- *Le narrateur équilibriste, Entretien avec Jan Lauwers*, L'Harmattan, Études théâtrales, n°49, 2010, p. 99 à 102.
Source : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-3-page-99.htm>

Hennaut, Benoît

- *La musique comme matière plastique. Entretien entre Maarten Seghers*, traduit du néerlandais par Pascale de Nève, Alternatives Théâtrales, n°136, novembre 2018.
Source : <http://www.revues.be/component/content/article/302-revues/alternatives-theatrales/at-136-nov-2018-theatre-musique/780-la-musique-comme-matiere-plastique-entretien-avec-maarten-seghers?Itemid=101>

Santamaria i Roig, Núria

- *Plaidoyer pour une raison nouvelle*, Núria Santamaria i Roig, Collaboration à la traduction Anne Wibó, L'Harmattan, Études théâtrales, n°46, 2009, p. 78 à 85.
Source : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2009-3-page-78.htm>

Klaic, Dragan

- *Le théâtre ignore l'Europe telle qu'elle se formule*, traduit de l'anglais par V. Lemaire et E. Wallon, L'Harmattan, Études théâtrales, n°46, 2009, p. 135 à 141.
Source : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2009-3-page-135.htm>

Hammon-Siréjols, Christine

- *Le corps, l'image, le texte*, L'Harmattan, Études théâtrales, n°37, 2006, p. 90 à 96. Source : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2006-3-page-90.htm>

Houba, Pascal

- *Vers une éthique du rire à l'époque de sa reproduction industrielle*, Association Multitudes, Multitudes, n°30, 2007, p. 187 à 199.
Source : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-3-page-187.htm>

Meurrens, Isabelle

- *Cartographie des relations de la danse et du théâtre en Belgique*, L'Harmattan, Études théâtrales, n°47-48, 2012/2011, p. 97 à 104.
Source : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-97.htm>

Schwartz, Emmanuel

- *Dialogue avec Jan Lauwers*, Jeu, revue de théâtre, n°145, 2012, p. 103 à 113.
Source : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2012-n145-jeu0430/68410ac.pdf>

Vanhaesebrouck, Karel

- *Comment vivre ensemble aujourd'hui ? Etcetera*, 2017.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/le-poete-aveugle/critique/368>

Articles de Critiques de théâtre

Autour de La Chambre d'Isabella :

Lévesque, Solange

- *Festival de théâtre des Amériques - Kaddish en forme d'hymne à la vie*, Le Devoir, Montréal, juin 2005.
Source : <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/83263/festival-de-theatre-des-ameriques-kaddish-en-forme-d-hymne-a-la-vie>

Salino, Brigitte

- *Dans la chambre aux secrets d'Isabella défilent les Amours vivantes et mortes*, Le Monde, juillet 2004.
Source : https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/07/12/dans-la-chambre-aux-secrets-d-isabella-defilent-les-amours-vivantes-et-mortes_372383_1819218.html

T'Jonk, Pieter

- *L'espoir de Jan Lauwers*, De Tijd, septembre 2004. Source : <https://www.needcompany.org/fr/la-chambre-d-isabella/critique/26>
- *Parce que les femmes sont extrêmement importantes*, De Tijd, septembre 2004.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/la-chambre-d-isabella/critique/23>

Vernay, Marie-Christine

- *À Avignon et Marseille, la danse belge confirme son absence de complexes et son inventivité*, Libération, juillet 2004.
Source : https://next.liberation.fr/culture/2004/07/12/les-flamands-osent_486113

Autour du Poète aveugle :

Arvers, Fabienne

- *Jan Lauwers réenchante le monde, infiniment pluriel et résolument féministe, dans "Le Poète aveugle"*, Les Inrockuptibles, octobre 2017.
Source : <https://www.lesinrocks.com/2017/10/18/scenes/scenes/jan-lauwers-reenchante-le-monde-infiniment-pluriel-et-resolument-feministe-dans-le-poete-aveugle/>

Fischer, Jan

- *Sous une fine couche de divertissement*, Nachtkritik.de, juin 2015.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/le-poete-aveugle/critique/325>

Izrine, Agnès

- *Jan Lauwers « The Blind Poet »*, DANSER canal historique, mai 2015.
Source : <https://dansercanahistorique.fr/?q=content/jan-lauwers-blind-poet>

Maby, Philippe

- *Théâtre des identités croisées*, Inferno Magazine, mai 2015.
Source : <https://inferno-magazine.com/2015/05/26/jan-lauwers-needcompany-the-blind-poet-theatre-des-identites-croisees/>

Pacheco, Carlos

- *Fable sur la rencontre des cultures et des langues*, La Nacion, septembre 2015.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/le-poete-aveugle/critique/330>

Santillán, Juan José

- *Expérience intégrale*, Clarin, septembre 2015.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/le-poete-aveugle/critique/334>

T'Jonck, Pieter

- *Une autocélébration déjantée, le voyant aveugle en sept portraits*, De morgen, mai 2015.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/le-poete-aveugle/critique/315>

Autour de Guerre et Térébenthine :

De Smet, Jan

- *L'adaptation théâtrale de 'Guerre et térébenthine' de Jan Lauwers : une œuvre d'art totale*, De Morgen, décembre 2017.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-tereenthine/critique/378>

Janssen, Hein

- *Magistral par moments, avec Viviane De Muynck comme pivot éblouissant*, De Volkskrant, décembre 2017.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-tereenthine/critique/382>

Lenders, William

- *Guerre et Térébenthine*, theaterfeniks.wordpress.com, décembre 2017.
Source : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-tereenthine/critique/379>

Tielens, Filip

- *Un best-seller sur la guerre tout aussi émouvant au théâtre*, De Standaard, décembre 2017.

Source : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-terebenthine/critique/374>

Van Steenberghe, Els

- *La version théâtrale de « Guerre et térébenthine » est un merveilleux mensonge*, Knack, décembre 2017.

Source : <https://www.needcompany.org/fr/guerre-et-terebenthine/critique/381>

Table des illustrations

Illustration 1 – <i>Scène du baiser entre Isabella et son petit-fils, La Chambre d’Isabella</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/40971338	29
Illustration 2 – <i>Superposition de la parole et du chant, La Chambre d’Isabella</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/40971338	34
Illustration 3 – <i>La danse de Benoît Gob, La Chambre d’Isabella</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/40971338	35
Illustration 4 – <i>Le chant choral entremêlé à la performance, La Chambre d’Isabella</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/40971338	37
Illustration 5 – <i>Le chœur en scène, La Chambre d’Isabella</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, lieu non précisé, 2004. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/40971338	41
Illustration 6 – <i>Scène de guerre, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/258933190	51
Illustration 7 – <i>Performance guerrière, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/25893319052	
Illustration 8 – <i>Scène de relâchement des acteurs/performeurs/musiciens, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/258933190	54
Illustration 9 – <i>Evasion dans l’atelier d’Urbain Martien, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/258933190	56
Illustration 10 – <i>Le désespoir de l’infirmière, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/25893319058	
Illustration 11 – <i>Composition de l’espace scénique, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/258933190	59
Illustration 12 – <i>Réinterprétation du Radeau de la Méduse, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d’écran. Source : https://vimeo.com/258933190	60

Illustration 13 – <i>Extrême violence de la performance, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/258933190	68
Illustration 14 – <i>Marionnette métallique, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/25893319069	
Illustration 15 – <i>Performance autour des côtes, Guerre et Térébenthine</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Toneelhuis, Anvers, 2017. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/25893319071	
Illustration 16 – <i>Spectacle en réflexion, Le poète aveugle</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/149256403	81
Illustration 17 – <i>Les musiciens hors scène, Le poète aveugle</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/149256403	84
Illustration 18 - <i>Costumes, Le poète aveugle</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/149256403	85
Illustration 19 – <i>Communion scène-salle, Le poète aveugle</i> , MES Jan Lauwers, production Needcompany, Théâtre Central, Séville, 2015. Capture d'écran. Source : https://vimeo.com/149256403	86

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
---------------------	----------

PREMIÈRE PARTIE	
------------------------	--

DU POSITIONNEMENT POLITIQUE À UNE CONSTRUCTION ESTHÉTIQUE, DU RETRAIT DU LANGAGE AU PARTAGE DU SENSIBLE	11
--	-----------

I. Principes fondateurs et répercussions esthétiques	12
1. Jan Lauwers et la Needcompany	12
a) Parcours d'artiste	12
b) Lauwers dans le paysage théâtral belge	14
2. Le théâtre flamand	16
a) Le flamingantisme au théâtre	17
b) Origine de la scène flamande contemporaine	19
3. Pourquoi Lauwers utilise-t-il le théâtre comme mode d'expression	22
a) Pourquoi le théâtre au XXI ^e siècle ?	22
II. Recul du système référentiel au profit de l'expérience sensorielle	26
1. La Chambre d'Isabella	26
a) Rupture et recherches formelles	26
b) La fable	28
c) Isabella, héritière des personnages mythiques ?	28
d) Conte ou tragédie, comment renouer avec le récit épique ?	30
2. Concepts surplombant la représentation	32
a) Le statut de la parole	32
b) Le chant, vecteur de cérémonie ?	36
c) Le collectif faisant communauté	39

DEUXIÈME PARTIE	
------------------------	--

LE RÉCIT SENSIBLE DE L'HISTOIRE INTIME BROYÉ PAR L'HISTOIRE	43
--	-----------

I. Entre existence et violence, l'Histoire du XX^e siècle	43
1. Crise et héritage	43
a) Exploration historique ou concept d'identité ?	44
b) Répercussions scéniques	46
c) La représentation de la violence	47
d) Vers l'universel ?	47
2. Guerre et Térébenthine	48
a) La fable	49
b) L'adaptation	49
3. Concept d'abstraction	50
a) Superposition de représentations sensibles	51
b) Entre personnage et non-personnages, le pouvoir de l'évocation	53
c) Décentration de l'espace scénique	58

II. Déconstruction du discours autour du corps	63
1. De la danse au théâtre performatif	64
a) La mise en tension de la danse et du drame	66
b) Du ludique de la performance	67
2. Corporéité sensible	67
a) Le corps vecteur du chaos et de la guerre	67
b) Le corps marionnettique	69
c) La danse « des côtes »	70

TROISIÈME PARTIE :

COMMENT LA MULTIPLICATION DES SYSTÈMES DE COMMUNICATION DONNE-T-ELLE UN ACCÈS PLUS DIRECT À LA RÉALITÉ ?

I. Retour sur les fondamentaux pour un spectacle total	75
1. Le poète aveugle	77
a) La fable	77
b) Installations et images plasticiennes	77
2. Distanciation	79
a) Lauwers sur scène	80
b) La force narrative	81
c) Musique live	83
d) Le costume comme dialectique entre le grotesque et le raffiné	84
3. Œuvre d'art total	85
a) La scène comme lieu de communion, et de célébration du vivant ?	85
b) Démultiplication des canaux de communication	87
II. Du processus politique dans la démarche artistique	88
1. L'esthétique lauwersienne : forme d'engagement politique ?	88
2. En quoi le théâtre d'images basé sur la narration offre-t-il à Lauwers un positionnement politique ?	90

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

SITOGRAPHIE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial