

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PARTAGE DES HISTOIRES
DANS TROIS SPECTACLES DE JAN LAUWERS :
LA CHAMBRE D'ISABELLA, LE BAZAR DU HOMARD
ET LA POURSUITE DU VENT

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MÉLANIE DUMONT

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à ma famille pour son précieux soutien tout au long de ce parcours. Chacun de vous m'a encouragée à sa manière, peut-être même sans le savoir parfois. Une pensée particulière va à Éliane Fontaine qui m'a inspirée et guidée dans cette voie, et surtout dans la vie. Son héritage est inestimable.

Merci à mon directeur de recherche, Frédéric Maurin, pour sa confiance maintes fois réitérée, sa générosité et sa compréhension qui m'ont permis d'aller au bout de cette démarche. Je n'oublierai pas non plus la pertinence et la justesse de ses remarques ; un regard d'une aussi grande acuité se rencontre rarement.

Merci à Josiane Fréchette, une amie chère, pour son écoute bienveillante et ses conseils éclairés. Une présence essentielle à bien des moments de cette longue traversée.

Beaucoup de collègues de la maîtrise ont aimablement accueilli mes doutes, mes idées naissantes, mes avancées. Merci à vous tous, et spécialement à Jessie Mill dont la présence généreuse et souriante a accompagné des étapes importantes de ce parcours. Ce fut un heureux hasard de croiser de nouveau son chemin à la maîtrise. Merci également à Marie-Ève Francoeur pour tous les moments partagés au CERT et « hors les murs ».

Ce travail a grandement bénéficié de la collaboration d'Elke Janssens de Needcompany qui m'a donné accès à des documents d'archives indispensables pour ma recherche, en particulier les textes des spectacles étudiés (les versions de travail inédites) et la majorité des captations des spectacles de Jan Lauwers. En plus du soutien « technique » apporté, je la remercie pour son attention et sa générosité.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	
HISTOIRES EN PARTAGE	1
CHAPITRE I	
HISTOIRES À RACONTER.	8
1.1 Pour une petite histoire du récit	8
1.1.1 Le récit au théâtre	10
1.1.2 Le récit dans la pratique de Jan Lauwers	15
1.2 Fictionner l'histoire ou <i>La chambre d'Isabella</i>	19
1.2.1 Penser l'histoire de l'humanité	20
1.2.2 Penser l'histoire des individus	25
1.2.3 Objets-traces	27
1.3 Fictionner le cours de l'histoire ou <i>Le bazar du homard</i>	30
1.3.1 Le temps à première vue	30
1.3.2 Le présent, la société	32
1.3.3 Le monde, la ville	34
1.3.4 L'individu, l'espèce	35
1.3.5 Le temps reconsidéré : passé, présent, futur	40
1.4 Fictionner sa vie ou <i>La poursuite du vent</i>	41
1.4.1 Le détour par les autres	42
1.4.2 Yvan Goll, l'autre détour	45
1.4.3 L'envers de l'histoire	47
CHAPITRE II	
RACONTER, OUI, MAIS COMMENT ?	51
2.1 Le partage des voix	52
2.1.1 <i>La poursuite du vent</i> ou une voix, un corps, des identités	52

2.1.2	Un récit, des voix ou <i>Le bazar du homard</i>	60
2.1.3	Parmi les voix de <i>La chambre d'Isabella</i> , James Joyce	65
2.1.4	Le multilinguisme ou le rapport au langage	70
2.1.5	Le chant à la rescousse	79
2.2	Vers d'autres modes de narration ou « le partage du sensible »	81
2.2.1	Le décentrement	82
2.2.2	De l'étrangeté à l'effrangement	88
2.2.3	Le(s) tissage(s)	95
CHAPITRE III		
RACONTER EN CLAIR-OBSCUR ET EN MOUVEMENT		102
3.1	« Au-delà de la mélancolie »	102
3.1.1	La mélancolie... ..	103
3.1.2	... et au-delà	108
3.2	Pour une esthétique du <i>delight</i>	111
3.2.1	L'humour et le tragique de l'existence	112
3.2.2	La résistance du vivant ou le corps des <i>performers</i>	118
3.2.3	Un corps de <i>performers</i> ou la ligne de fuite de la joie	123
CONCLUSION		
HISTOIRES DE PARTAGES		129
APPENDICE A		
IMAGES		134
APPENDICE B		
LES TROIS SPECTACLES DE JAN LAUWERS À L'ÉTUDE		138
APPENDICE C		
THÉÂTROGRAPHIE : JAN LAUWERS ET NEEDCOMPANY		141
RÉFÉRENCES		142

RÉSUMÉ

Parallèlement à sa démarche de plasticien, Jan Lauwers expérimente la scène théâtrale depuis vingt ans avec son groupe Needcompany. *La chambre d'Isabella* (2004), *Le bazar du homard* (2006) et *La poursuite du vent* (2006) placent sa pratique actuelle sous le signe de l'histoire en différents sens. Ces trois spectacles correspondent dans son parcours à la manifestation probante d'un retour au récit qui, corrélativement, voit sa définition et ses codes remis en jeu. Détour aussi bien que retour, le récit se trouvant tout à la fois détourné, retourné, contourné, ce mouvement est observé suivant trois aspects qui ouvrent sur autant de partages.

Le premier chapitre convoque le récit dans son acception la plus large, où se rejoignent les deux sens du mot « histoire ». Lauwers procède par va-et-vient entre l'histoire comme *story* et l'histoire comme *history* pour raconter et réfléchir des événements passés ou en devenir. Apparaît alors un premier partage par lequel Lauwers sonde la mémoire et le deuil, l'identité et la violence faite à l'homme et au monde.

Une fois mis à jour ce que racontent les spectacles, le deuxième chapitre aborde la prise en charge des histoires. Une diversité de moyens d'expression et une pluralité de formes artistiques sont sollicitées dans la représentation par le créateur. Corps, voix, danse, chant, lumière, musique, objets conduisent à une répartition de la fable entre plusieurs instances et modes narratifs. Sont ici considérés les modalités de ce partage des arts tout comme les effets qui s'ensuivent sur la perception et la réception du récit.

Un autre partage se dessine dans le troisième chapitre à travers l'importance donnée à l'humour, à l'expression de vitalité des corps ainsi qu'à l'énergie circulant dans et par « le corps de *performers* », car injectés dans la représentation, ces éléments répondent à la face sombre des histoires. L'itinéraire proposé dans la pratique récente de Jan Lauwers s'achève ainsi sur l'impression qui prédomine au sortir des spectacles : une impression de légèreté offerte en partage.

Investiguer les partitions auxquelles sont soumises les histoires suppose une réflexion elle aussi distribuée entre des domaines variés, naviguant de l'esthétique théâtrale à l'art contemporain, de la littérature à la philosophie.

Mots clés

Jan Lauwers – Needcompany – Récit – Mémoire – Histoire – Multidisciplinarité – Spectateur

[D]ans notre culture occidentale, on ne sait plus chanter ensemble, ni raconter des histoires. On a oublié ça.

Jan Lauwers

INTRODUCTION

HISTOIRES EN PARTAGE

Avignon, 2004. Jan Lauwers, invité pour la première fois au prestigieux festival avec Needcompany, crée *La chambre d'Isabella* : représentation au souffle épique, galvanisée par le mouvement de la danse et du chant auquel se livre avec une énergie débordante un groupe de *performers*, au centre duquel trône Viviane De Muynck, fabuleuse Isabella Morandi, survivante du dernier siècle. Le spectacle soulève l'enthousiasme du public et de la critique.

La chambre d'Isabella a certes connu un grand retentissement, présentée par la suite dans de nombreux théâtres et festivals en Europe comme ailleurs sur la planète¹. Mais ce spectacle marque aussi un tournant dans la pratique scénique de Lauwers, et ce, aux dires de l'artiste lui-même : « C'est en effet un spectacle très différent de ceux que j'ai fait (*sic*) jusqu'à présent. Il est beaucoup plus émouvant et plus drôle que tous les autres. Et peut-être même le plus honnête, en ce sens qu'il est le spectacle le plus intime et le plus limpide que j'ai (*sic*) pu créer². » Bien que Lauwers tienne après coup un autre discours dans divers médias, cherchant plutôt à réinscrire dans la continuité de son travail cette nouvelle création, l'impression qu'elle s'écarte de la voie tracée jusqu'alors demeure persistante. D'ailleurs, *La chambre d'Isabella* se voit parfois qualifiée de « spectacle de rupture » (Liban, 2004).

¹ Notamment à Montréal dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques et à New York à la Brooklyn Academy of Music en 2005. Puis, entre 2006 et 2008, au Brésil, en Australie, en Corée, au Japon, en Chine et en Colombie.

² Entretien s.d. consulté sur le site du Festival d'Avignon. Voir <http://www.festival-avignon.com>

Lors de sa création, Lauwers possède déjà un parcours impressionnant. À l'issue de sa formation à l'Académie des Beaux-Arts de Gand, au tournant des années 1980, l'artiste flamand infiltre la scène théâtrale. Actif au sein d'Epigonentheater zlv³, collectif d'artistes tous azimuts, il participe au renouveau qui bouleverse alors le paysage artistique belge, où se déploie « [l]'énergie aux limites du possible », pour reprendre le titre d'un numéro d'*Alternatives théâtrales* consacré à cette mouvance (1987). Avec Needcompany, qu'il fonde en 1986⁴, Lauwers exprime alors ouvertement son « besoin de compagnie ». Bien qu'il reste seul maître à bord, celui qui « décide de tout » (2005d, p. 42), le créateur s'entoure, au gré des projets, de *performers* provenant d'horizons divers. Il reconduit souvent aussi son association avec des collaborateurs. Needcompany forme ainsi autour de Lauwers un groupe plus ou moins stable, où gravitent des complices de longue date auxquels se joignent de temps à autre des nouveaux venus. C'est dans ce contexte, où peut se développer un code commun entre les différents membres, que Lauwers poursuit plus avant son expérimentation de la scène. Toujours prêt à défricher de nouvelles avenues, à explorer différents langages, qui l'amènent le plus souvent hors des frontières du théâtre à proprement parler, l'artiste travaille sans relâche à redéfinir l'art théâtral : soit qu'il mette à l'épreuve du plateau ses propres créations, à partir de fragments littéraires ou de textes qu'il a écrits, soit qu'il propose des mises en scène décapantes des pièces de Shakespeare, seul auteur du répertoire à figurer dans son parcours.

D'ailleurs, au milieu de la décennie 1990, Lauwers enchaîne les trois parties de *The Snakesong Trilogy* (1994-1996) et glisse entre elles un *Macbeth* (1996). Avec ces spectacles, « [il] en est venu à formuler avec une plus grande acuité sa thématique personnelle. Les mêmes mots ressurgissent sans cesse dans les interviews et les entretiens – comme des restes indigestes de la compréhension humaine : sexualité, violence, mort » (Jans, 1997, p. 5). La pièce de Shakespeare ne doit donc pas être perçue comme un pas de côté dans la trajectoire de l'artiste, mais bien comme une phase supplémentaire de cette plongée dans les sombres

³ D'abord connu sous le nom d'Epigonenensemble.

⁴ La danseuse et chorégraphe Grace Ellen Barkey en est la cofondatrice. Elle participe à différents titres aux projets de Jan Lauwers, puis propose ses propres spectacles à partir de 1992 sous la bannière de Needcompany.

arcanes de la civilisation et des individus, amorcée avec *Le voyeur* et *Le pouvoir* pour atteindre d'autres profondeurs avec *Le désir*, ces trois temps de la *Snakesong*. Spectacles « noirs », indique rétrospectivement Lauwers, ceux-ci s'élaborent en outre dans un va-et-vient entre les mots et le mouvement, la parole et l'image, la musique et les cris, le silence et les déflagrations sonores, ce qui provoque sans cesse des frottements, des collisions, des ruptures. La scène s'érige alors en véritable « zone de tension » (Jans, 1997, p. 3).

« Zone de tension » ou « théâtre de la friction », comme le postule pour sa part le critique Jean-Marc Adolphe, plaçant à cette enseigne la démarche de l'artiste flamand, depuis les premiers jalons posés avec Epigonentheater zlv jusqu'à *Needcompany's King Lear* créé en 2000. « Physicalité contre narration, impureté contre classicisme, pulsion contre résolution : tels sont quelques-uns des antagonismes que Jan Lauwers met en tension dans un champ dynamique où le corps et la parole nourrissent un tumulte commun. » (Adolphe, 2001, p. 49) Mais alors que Lauwers a forgé au fil des spectacles un langage scénique composite, où les éléments hétérogènes semblent le plus souvent en lutte les uns avec les autres, provoquant dans le choc de la rencontre de multiples éclats de sens, il opte avec *La chambre d'Isabella* pour une autre combinatoire. Cette combinatoire – par laquelle il entend livrer un texte linéaire qu'il a lui-même écrit – met de l'avant des principes qui favorisent les passages, les relais, les circulations, les métamorphoses. Ainsi, la parole, le chant, la danse, la musique apparaissent comme autant de lignes parallèles, de lignes possibles qui se croisent et se décroisent, transformant la scène en « [...] une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 32). Du fait de l'exceptionnel mouvement de l'ensemble – mouvement presque cosmique, comme dans un tableau de Van Blime⁵ –, ce spectacle correspond dans le parcours de l'artiste, sinon à une rupture, du moins au signe patent d'une transition.

⁵ Voir Christine Buci-Glucksmann, Gérard-Georges Lemaire et Pascale Lismonde, *Van Blime : Un art cosmique*, Paris, Cercle d'Art, 2006.

En effet, un glissement vers des spectacles moins « noirs » est à l'œuvre depuis *Morning Song* (1999). Certains diront du reste que les réalités sous-jacentes à ce spectacle et ceux qui suivent demeurent sombres, teintées de cynisme même ; mais l'humour est alors revendiqué par l'artiste « comme moyen de lutte contre le tragique de l'existence⁶ ». Si l'humour décoche encore parfois des pointes acérées, il invite de plus en plus cependant au délassement. D'autres éléments sont introduits dans *Images of Affection* (2002), dont la musique pop et des vêtements aux couleurs chatoyantes, insufflant à la représentation une certaine légèreté. La légèreté parcourt vivement *La chambre d'Isabella*, que Lauwers présente comme un « spectacle blanc ». C'est la couleur de l'espace scénique, soit, mais dans laquelle se reflètent la limpidité de la fable et la joie qui s'en dégage. Cette proposition tonique, offerte tel un hymne à la vie, tout entière célébrée par le personnage d'Isabella, ainsi que par les *performers* qui chantent et dansent ensemble sur scène, semble alors achever, en même temps qu'affirmer, cette translation d'une période noire vers une période blanche. « *La chambre d'Isabella* engendre de la beauté et de la consolation. Les gens pleurent, rient. C'est une sorte de divertissement qui remplit les cœurs. Je pense que c'est très important », déclare Lauwers avant d'ajouter : « Or, je me sens très contemporain [...] » (2005d, p. 41) Autant dire enfin que sa création va à contre-courant de tout un pan de la pratique scénique actuelle qui fait du plateau le lieu de toutes les désillusions, montrant à même la matière des mots et des corps, sans souci de mise à distance, les violences engendrées par l'homme qui ont mis en déroute sa condition d'humain.

La pratique de Jan Lauwers sera ici observée à partir du point de jonction que constitue *La chambre d'Isabella*, ouvrant à deux nouvelles productions de l'artiste : *La poursuite du vent* et *Le bazar du homard*, créés successivement au Festival d'Avignon en 2006. Constellation singulière que ces trois spectacles qui composent le corpus étudié. Quels sont les traits qui relient ces pôles ? Et quels sont les aspects par où ils s'opposent ?

⁶ Dossier de *Goldfish Game* (2001-2002), où les remarques concernant l'humour renvoient à *Morning Song*, dont est tiré *Goldfish Game*, le premier long métrage de Lauwers. À noter que les documents produits autour des spectacles antérieurs à *La chambre d'Isabella*, auxquels il sera fait référence dans ces pages, ont été consultés au Vlaams Theater Instituut à Bruxelles pendant l'été 2006.

La chambre d'Isabella s'est bâtie autour d'une imposante collection d'objets d'Afrique noire et d'Égypte ancienne, léguée par le père de Lauwers à son décès. Une partie se trouve exhibée sur scène et, entre les vestiges, se déplacent, dansent et chantent les *performers*. Isabella constitue toutefois la pièce maîtresse de ce musée vivant. Femme sémillante malgré ses quatre-vingt-dix ans passés, clairvoyante en dépit de la cécité qui l'affecte, elle retrace les épisodes de son existence, dont la marche s'étalonne à l'histoire du siècle dernier. Et à ces histoires habilement croisées se greffent des éléments de la biographie de l'artiste pour dévoiler une archéologie de la mémoire et du deuil.

Avec *La poursuite du vent*, Viviane De Muynck, intrépide Isabella, s'empare seule du plateau pour une autre chevauchée du XX^e siècle, menée cette fois à partir des mémoires de Claire Goll, poétesse et romancière oubliée par l'histoire. Au moyen d'une langue incisive et d'un humour cinglant, qui écorchent au passage quelques-uns des piliers des avant-gardes, la femme de lettres soumet sa version des faits – une version truffée d'anecdotes, qui confronte le passé public au passé privé, le connu aux jeux de coulisses, en même temps que le passé réel a pour filtre sa remémoration. Ici, mémoire et imagination se recouvrent, se télescopent. Les frontières s'effacent. Mais tout un territoire se dessine afin que Claire Goll puisse recomposer son identité.

À l'opposé de ces traversées de l'histoire, Axel voit ses souvenirs pulvérisés dans *Le bazar du homard*. Toutes hantées par la perte d'un fils, les images de sa vie défilent dans le désordre et, agencées selon une logique onirique, elles s'assemblent, puis se désassemblent comme les morceaux d'un impossible puzzle. À sa mémoire en éclats correspond un monde sur le point d'exploser, s'il n'est pas déjà en ruines. Au travers d'histoires alambiquées et plurivoques, souvent délirantes, parfois loufoques, se profile ainsi l'inquiétante vision d'un futur proche, d'une humanité en devenir d'où surgissent des êtres en quête d'identité, à défaut d'avoir une prise sur leur avenir.

Bien que différents, voire divergents à certains égards⁷, ces trois spectacles de Jan Lauwers mettent en jeu, à la lumière les uns des autres, une poétique du raconter. Souvent écartée dans le théâtre, les arts et la littérature, à commencer par Lauwers lui-même à une certaine époque, l'histoire semble pourtant effectuer un retour sur plusieurs fronts artistiques ces dernières années, les créateurs se risquant à nouveau à raconter, autrement. L'artiste flamand s'engage allègrement dans cette voie, lui aussi, et notamment par le biais de l'histoire effective, celle qui concerne les faits réels et datés, les événements du passé. Il fait donc se recouper les deux sens du mot « histoire », que l'on distingue pourtant clairement dans d'autres langues, c'est-à-dire l'histoire comme récit (*story*) et l'histoire comme passé (*history*). Paul Ricœur a minutieusement démontré cet « entrecroisement de l'histoire et de la fiction » ; autrement dit, comment chacune emprunte à l'autre ses caractéristiques pour « refigurer le temps », mettant ainsi à jour les zones de convergence qui existent entre ces deux acceptions du terme⁸. Et Lauwers de les « entrecroiser » à son gré au profit d'une méditation sur ce qui a eu lieu, ou plutôt sur ce qui a vraisemblablement eu lieu, de manière à penser le passé, et avec lui le présent et l'avenir.

Telle est l'une des modalités des spectacles qui, à travers leurs diverses composantes, interrogent tout à la fois la définition, la forme et la portée d'un art immémorial qu'ils visent peut-être ainsi à se réapproprier. S'il est possible, voire souhaitable de raconter l'histoire par le truchement des histoires, comment les raconter au vu d'un monde dont l'image s'est effondrée ? Vers quels modes de narration et de représentation se tourner alors ? Quels langages restent-ils encore à explorer, voire à inventer ? Pourquoi raconter, et à qui dans une

⁷ Il faut d'ailleurs souligner que Lauwers ne met pas sur le même pied son théâtre de création, qui inclut *La chambre d'Isabella* et *Le bazar du homard*, pour lesquels il a signé texte, mise en scène, scénographie et lumières, et ce qu'il désigne comme le « théâtre des interprètes » dont relève *La poursuite du vent*. Cette dernière catégorie « [...] ne signifie au fond pas grand-chose pour moi en tant qu'artiste. Les raisons qui m'ont fait faire *Le bazar du homard* (mon moyen à moi pour ne pas me retrouver en prison/mon amour de la vie/la nécessité de redéfinir le théâtre/mes tentatives désespérées de contrôler l'hystérie etc.) importent peu aux autres, elles aussi, mais pour moi en tant qu'artiste, elles sont vitales », explique Lauwers dans un bulletin de Needcompany paru à l'automne 2006. Bien que ces deux types de théâtre n'aient pas les mêmes implications pour Lauwers, ces spectacles font partie de son parcours et se définissent les uns par rapport aux autres.

⁸ Voir *Temps et récit*, t. 3, 1991, p. 329-348. La pensée de Ricœur ressurgira çà et là dans les différentes parties de ce mémoire, puisque le philosophe s'est longuement penché sur des concepts comme l'histoire, le récit et la mémoire, creusés par Lauwers dans ses spectacles.

société visiblement disjointe, disloquée ? Ces questions suscitées par les différentes propositions scéniques de Lauwers, et auxquelles elles apportent des réponses inattendues et fécondes, fraient ainsi la voie à de nouvelles dynamiques du raconter.

Dans ce qui tient lieu de dossier à *La maison des cerfs*, spectacle le plus récent de Lauwers et Needcompany, qui forme une trilogie avec *La chambre d'Isabella* et *Le bazar du homard*⁹, l'artiste explique que « [l]es trois parties de *Sad Face/Happy Face* traitent chacune une autre façon de raconter ». Il souligne également que la redéfinition du théâtre, tâche continuelle sur laquelle repose sa survie, implique de « raconter de nouvelles histoires¹⁰ », établissant par là même la nécessité d'un pareil geste aujourd'hui. Le projet de ce triptyque n'avait pas encore été formulé au moment d'entreprendre ce mémoire, seuls les deux premiers volets figurant parmi le corpus choisi, mais celui-ci révèle de manière significative comment Lauwers cherche à travers sa pratique actuelle à investiguer une poétique du raconter. Ces dernières années, il a certes affirmé son désir de porter à la scène des histoires comme d'en renouveler l'art et la manière. Mais cette nouvelle déclaration confère une légitimité et une pertinence supplémentaires à la perspective privilégiée pour jeter un éclairage singulier sur *La chambre d'Isabella* et *Le bazar du homard*, auxquels s'ajoute *La poursuite du vent*.

⁹ Ce spectacle a été créé au Salzburger Festspiele pendant l'été 2008, en même temps qu'ont été joués les trois volets de la trilogie intitulée *Sad Face/Happy Face*. Ce titre binaire renvoie inévitablement à l'opposition noir/blanc évoquée plus haut et qui sera de nouveau abordé dans le troisième chapitre.

¹⁰ Les deux citations sont tirées du dossier de *La maison des cerfs* envoyé en décembre 2007 par Elke Janssens, assistante à la mise en scène de Jan Lauwers.

CHAPITRE I

HISTOIRES À RACONTER

Mesurer la pratique récente de Jan Lauwers à l'aune des histoires et du geste de raconter exige un détour par le récit. Au fait de sa mauvaise fortune dans le domaine des arts et de la littérature depuis au moins les années 1960, malmené par tout un champ d'expérimentation postmoderne, et par suite affecté d'une connotation négative, il faut toutefois mentionner que le récit se voit peu à peu réhabilité ces dernières années par les œuvres littéraires et artistiques ainsi que par les discours critiques. Le plus souvent, la notion est convoquée en toute connaissance de cause, c'est-à-dire en dépit de ses lacunes ou des contorsions que les créateurs continuent à lui faire subir. Certains estiment donc le récit déphasé. Sans doute n'ont-ils pas tort, mais il n'est pas possible non plus d'ignorer sa résurgence dans le paysage actuel.

1.1 Pour une petite histoire du récit

Le récit, « [c]'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits », écrit Roland Barthes (1977, p. 7). Devant l'infinité des formes qu'il peut revêtir, plusieurs théoriciens ont tôt fait d'en révéler l'ambiguïté, à commencer par Barthes lui-même. Procédant à « [leur] analyse structurale¹ », ce dernier tente d'établir « [...] un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une "théorie"), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent [...] » (1977, p. 9). Gérard Genette, dont les travaux sur le récit

¹ Analyse qui donne son nom au texte, paru à l'origine dans *Communications* en 1966.

demeurent sans doute les plus notoires, a aussi fixé les conditions minimales de réalisation du récit. Cependant, il a de prime abord cherché à dissiper le brouillard sémantique l'entourant. Dans « Discours du récit », il propose ainsi de distinguer les différents sens que cette notion peut recouvrir et, du fait que ces aspects entretiennent des rapports étroits, d'attribuer à chacun un terme spécifique. Parmi les trois dimensions que désigne le récit, il suggère

[...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place (1972, p. 72).

Dans la proposition genettienne, le matériau se trouve dissocié de l'instance qui prend en charge le discours, et la mise en discours du matériau par le biais d'une structure qui implique divers paramètres génère un récit. Proche et lointaine paraît alors la définition courante qu'en donne le dictionnaire : « relation orale ou écrite (de faits vrais ou imaginaires)² ».

Si la conception de Genette a le mérite d'être claire, elle demeure restrictive et ne coïncide pas nécessairement avec le ou les emplois du terme au théâtre. Dans ce domaine, le récit a sa propre histoire qui peut se décliner en deux temps. Le premier concerne tout particulièrement la narration, au sens d'une forme de l'expression narrative. Le narratif, ou la narrativité, n'est d'ailleurs pas à confondre avec la narration, laquelle constitue l'une des modalités du premier terme. « La narrativité se conçoit davantage comme le résultat de l'histoire elle-même et de sa prise en charge, où la narration est l'un des outils du langage pour créer un effet narratif. » (Audet et Mercier, 2004, p. 9) Cet outil, Jan Lauwers en use largement dans sa pratique – passée comme actuelle –, tant et si bien que la narration en devient un trait caractéristique. Le deuxième temps questionne la présence du récit au théâtre comme mode d'agencement – celui-ci engageant la narrativité selon un modèle établi. C'est plus précisément sous cet angle que sera menée l'analyse des spectacles de Lauwers jusqu'à *La chambre d'Isabella*.

² Suivant *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

1.1.1 Le récit au théâtre

Au théâtre, traditionnellement, le récit ressortit à un usage spécifique qui consiste en la narration d'« un événement qui s'est produit *hors-scène* » (Pavis, 2004, p. 294). Le récit de Thémamène dans *Phèdre*, où le précepteur d'Hippolyte relate la mort tragique de ce dernier, attaqué par un monstre marin, constitue à cet égard l'exemple le plus souvent cité par la critique théâtrale. Déjà présent dans le théâtre grec, par la bouche des messagers, le récit fait advenir sur scène un monde extérieur ainsi qu'une temporalité autre. De simple fragment intercalé dans la fable, lorsque la situation se révélait impossible à représenter pour des questions de vraisemblance, de bienséance ou bien des difficultés d'ordre technique, le récit a toutefois pris de l'ampleur ces dernières décennies, s'étendant parfois au corps entier de la pièce.

Son importance se mesure notamment à l'échelle d'une tendance qui a pris son essor au tournant des années 1980 et qui ne cesse de s'affirmer depuis : à savoir, l'attrait pour les monologues et tout particulièrement les récits de vie. Sous ce mode, la parole se déploie de manière pléthorique, quoique parfois elle se fasse rare, parce que difficile, mais toujours elle ouvre à des univers intérieurs, voire éminemment intimes – au contraire de l'ailleurs que fait surgir le récit dans le théâtre ancien. Par conséquent, le sujet non seulement raconte, mais se raconte aussi à travers cette parole. Qu'il suffise de penser à Spalding Gray, acteur et cofondateur du Wooster Group, qui a créé au cours de sa carrière une impressionnante série de solos³ dans lesquels il méditait sur différents épisodes de sa vie, privilégiant l'adresse directe au public, sans jamais recourir à une identité fictive, si ce n'est celle qu'il avait construite à partir de la sienne propre ; ou, dans la perspective d'une esthétique plus théâtrale, jouant ingénieusement de l'artifice, aux solos qui jalonnent le parcours de Robert Lepage – de *Vinci* au *Projet Andersen* en passant par *Les aiguilles et l'opium*, *Elseneur* et *La face cachée de la lune* –, où le créateur fait appel à une large gamme d'alter ego pour sonder des

³ Le premier, présenté au Performing Garage, remonte à 1979. Puis, en 1982, les nombreux monologues qu'il a créés dans l'intervalle font l'objet d'une rétrospective (*A Spalding Gray Retrospective*). L'œuvre de Spalding Gray, qu'il parachève jusqu'à son suicide en 2004, y ajoutant toujours de nouveaux monologues, forme ainsi le récit de son existence. Peut-être même que son existence n'est faite que de cette succession de monologues... On trouve un exemple à peu près similaire en France avec les spectacles en solo de Philippe Caubère, quoique plus spectaculaires.

facettes de sa personnalité. Aussi les exemples pourraient-ils se multiplier à l'infini, puisque la forme monologique est loin d'avoir été épuisée par la scène et ses créateurs.

Quant à Jan Lauwers, il explore également cette voie, quoique les spectacles solos à proprement parler fassent figure d'exception dans son parcours. Ceux-ci sont toutefois l'occasion pour l'artiste de mettre en valeur un acteur ou un *performer* fétiche de Needcompany. Ainsi, Viviane De Muynck se voit offrir de monter seule sur le plateau pour porter la parole autobiographique de Claire Goll dans *La poursuite du vent*. L'actrice fait aussi partie de *No Comment* en 2003, où Lauwers lui confie un portrait de femme, comme aux autres fidèles collaboratrices de la compagnie ; plusieurs monologues allant de la fiction à la biographie se succèdent ainsi dans le spectacle. En 1992, c'est l'espace de sa propre existence que Lauwers propose à Tom Jansen de revisiter sur scène dans *SCHADE/Schade*. « Dans ce travail, Jansen raconte au public des moments de sa vie, relate avec une sobriété dénuée de toute théâtralité des épisodes de son enfance, l'éveil de sa sexualité, la famille, à la fin, la mort de son frère. » (Lehmann, 2002, p. 202) Ces solos montrent que les situations de parole et les expériences relatées se révèlent extrêmement diversifiées. Mais, en dépit de leurs différences, ils témoignent surtout d'une volonté de l'artiste de livrer tout uniment une parole devant et pour des spectateurs, et ainsi d'affirmer le théâtre comme *acte* – sous l'influence de la performance sans doute, misant sur le présent et le contexte de son effectuation. Car l'échange se déroule non pas ici entre des personnages sur la scène, le lieu du « dialogue » s'étant déplacé de la scène vers la salle, ce qui s'inscrit d'ailleurs dans un changement qui affecte depuis un certain temps déjà tout le paysage théâtral.

La « crise du drame », tant et plus ressassée, le récit en solo l'exacerbe certes ; mais la percée du théâtre-récit dans les années 1970, par laquelle la narration se taille une place enviable, pèse aussi dans l'effort de perturbation. Étroitement lié à Antoine Vitez, qui consacre l'expression lors de son travail à partir du roman d'Aragon, *Les cloches de Bâle*, devenu *Catherine* (1975), le théâtre-récit ne naît pas avec les tentatives isolées qui figurent dans le vaste parcours du metteur en scène, pas plus que le genre ne disparaît complètement avec elles, trouvant d'autres praticiens pour s'y atteler le temps d'un ou deux spectacles. Mais, pour l'essentiel, ce qui caractérise le théâtre-récit tient au fait que sa matière – tout texte non théâtral pour ainsi dire, selon l'idée de Vitez qu'on peut « faire théâtre de tout » –

demeure insoumise à la forme dramatique, aucune dramatisation ou adaptation théâtrale n'étant opérée en vue de son passage à la scène. Ainsi, dans *Catherine*, créée suivant le même principe que *Vendredi ou la vie sauvage* d'après Tournier (1973) ou encore *Les miracles*, extrait des Évangiles (1974), « [...] un groupe d'acteurs s'empare d'un texte littéraire ou poétique et le raconte » (Vitez, 1995, p. 454). À la faveur du théâtre-récit, le dramatique recule au profit de l'épique, cette démarche s'inscrivant dans la lignée de la pratique et de la théorisation de Bertolt Brecht à partir des années 1920. La narration y intervient d'ailleurs comme l'une des modalités de jeu par laquelle les personnages rapportent les faits plutôt qu'ils ne les représentent. En cela, la reconstitution d'un accident par le récit d'un témoin constitue l'exemple type donné par Brecht. La narration fait donc partie des moyens permettant de suspendre, voire d'interrompre l'illusion, de manière à ce que le spectateur puisse agir en observateur lucide et poser un regard critique sur le monde. C'est dire que l'épique brechtien s'accompagne d'une visée politique, voire idéologique, même si les pratiques contemporaines la délaissent, pour la plupart, au moment où elles réinvestissent pleinement la dimension narrative du théâtre.

En témoin attentif de la scène théâtrale des années 1990, Hans-Thies Lehmann parle donc de « formes post-épiques de la narration », brandies comme l'un des paradigmes incontournables du théâtre postdramatique (2002). À titre d'exemple, Lehmann vise d'ailleurs le théâtre de Jan Lauwers, où « [...] l'action (déjà fragmentée et ponctuée par d'autres matériaux) est exposée sous la forme de compte rendu : narrée, relatée sous forme d'information, transmise comme "en passant" » (2002, p. 172). C'est toujours le cas ces dernières années. Le prouvent les épisodes de la vie d'Isabella et de ses proches, plus souvent racontés que joués en tant que tels par les *performers*. Ceux-ci se font tour à tour narrateurs, même si un membre du groupe est officiellement désigné comme narrateur lors du prologue, lequel ponctue d'une annonce chaque segment de l'histoire. Le mode narratif demeure sans contredire une particularité du langage scénique de Lauwers, qui en fait notamment usage pour mettre à distance le potentiel traumatique de certains événements racontés. En témoigne le récit d'Hiroshima dans *La chambre d'Isabella*, où la distance s'accroît entre les faits relatés et la situation réelle de l'énonciation. Si elle ruine la tension dramatique, la distance n'intervient pas dans le but de creuser un écart plus grand avec la salle, de manière à lui

rendre son pouvoir critique comme le précise Lehmann. Sous l'angle du passage de l'épique au post-épique, la narration « [...] cherche [plutôt] le contact direct avec le public » (Lehmann, 2002, p. 172). Ces considérations coïncident avec celles sur la prise de parole en solo, la narration apparaissant comme un mode d'adresse apte à engager la salle.

Somme toute, le récit n'est plus considéré aujourd'hui comme une solution de dernier recours, alors que seul l'irreprésentable dictait sa présence et la légitimait. Le récit s'impose tout au contraire comme une modalité du théâtre contemporain et témoigne de la volonté des praticiens – Jan Lauwers au premier chef – de renouveler les formes théâtrales, privilégiant le « raconté » au « montré », les combinant parfois aussi pour une mise en tension productive. Par suite, si le récit fait bel et bien retour au théâtre, ce phénomène concerne en premier lieu la narration comme mode d'énonciation, comme procédé langagier qui met en crise le dramatique, entendu au sens d'une conception aristotélicienne de la scène comme « représentation »⁴.

Peut-on imaginer pareil mouvement de retour du récit, compris dans un deuxième temps comme discours racontant ? Rien n'est moins sûr, surtout si l'on se fie à la proximité qu'entretient le récit avec la fable... en crise⁵. Ces deux termes dérivent du *muthos* grec, mais parmi les nombreuses traductions françaises qui ont été avancées, Paul Ricœur préfère celle d'« intrigue », notion dont il rapproche le récit : « [N]ous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits. » (1991, t. 1, p. 76) Loin d'être une pratique générique, le récit correspond plutôt à l'opération configurante par laquelle procèdent les genres. Toutefois, celle-ci s'assortit de modèles, dont celui de mise en intrigue. « D'abord, la mise en intrigue a été définie, au plan le plus *formel*, comme un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers *en* une histoire une et complète », écrit Ricœur (1991, t. 2, p. 18). Il rappelle ainsi que le modèle de mise en intrigue est solidement arrimé aux notions de totalité

⁴ Ou pour le dire autrement, la scène comme lieu de l'action entre des personnages sous forme d'échanges, visant à créer l'illusion d'une réalité autonome et immédiate qui se déroule sans prendre en compte la présence des spectateurs. C'est sur cette base que s'est développé le théâtre dramatique.

⁵ « Fable (crise de la) ». C'est ainsi que se présente l'entrée de « fable » dans « Poétique du drame moderne et contemporain : Lexique d'une recherche », un dossier de la revue *Études théâtrales* dirigé par Jean-Pierre Sarrazac. Voir no 22, 2001, p. 44-48.

et de complétude, auxquelles participe aussi un principe d'ordre qui suppose non seulement la chronologie des événements, mais également leur causalité. Or, ces principes se voient fortement mis à mal depuis l'avènement de la littérature (post)moderne – certains font remonter à Joyce ou Kafka les manquements au récit conventionnel. Il en va de même au théâtre où, dans le sillage d'œuvres contemporaines comme celles de Samuel Beckett du côté de la dramaturgie et de Robert Wilson du côté de la scène, force est de constater qu'une crise ébranle la fable, tour à tour éclatée, morcelée, dissoute, voire absente. Sous cet angle, le récit semble sérieusement engagé sur la pente de son déclin – alors qu'il se présente en pleine expansion sous l'égide de la narration. Faut-il croire pour autant que la transgression des formes conventionnelles et les mutations profondes qui en découlent annoncent forcément la disparition du récit ? Ayant pris acte des perturbations qui mettent en cause l'idée même d'intrigue, Ricœur demeure toutefois confiant

[...] que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie *raconter* (1991, t. 2, p. 58).

Le récit pourrait donc opérer un retour, mais sous des modes nouveaux de raconter. Et peut-être ce retour se fait-il jour déjà, amorcé depuis un certain temps, à en juger du moins par la kyrielle d'ouvrages qui lui sont consacrés ces dernières années et qui touchent à des domaines aussi variés que la littérature, le cinéma, la danse, la photographie, les arts visuels, mais aussi le théâtre⁶.

⁶ À titre d'exemples, mentionnons quelques parutions récentes : *La narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, ouvrage composé de deux tomes, l'un consacré à la littérature et l'autre au théâtre ; *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines : Arts visuels, cinéma, littérature*, sous la dir. de René Audet, Paris, Dis Voir, 2006 ; « Actualités du récit : Pratiques, théories, modèles », dossier publié dans *Protée*, vol. 34, no 2-3 (automne/hiver 2006) ; et enfin, *Explorations narratives/Replaying Narrative*, sous la dir. de Marie Fraser, Montréal, Le mois de la photo à Montréal, 2007.

1.1.2 Le récit dans la pratique de Jan Lauwers

L'artiste flamand participe ouvertement à ce mouvement de renouveau : « Je m'intéresse beaucoup aujourd'hui, à la narrativité dans le théâtre, dans l'art. On a un peu perdu l'habitude de raconter une histoire », constate Lauwers, appartenant lui-même à la génération postmoderne pour laquelle le récit était suspect, spontanément associé à un modèle figé (2005c). Il valait alors mieux le contourner ou s'en détourner formellement. D'ailleurs, les premiers spectacles créés par Lauwers sous la bannière de Needcompany, depuis *Need to Know* (1987) jusqu'aux trois volets de *The Snakesong Trilogy* (1994-1996), semblent échapper au récit, au narratif. Composés de fragments d'œuvres littéraires, de dialogues et d'images, sans être organisés selon des rapports explicites, ménageant plutôt entre les divers éléments des résonances en creux – collusions auxquelles correspondent autant de collisions –, ces spectacles s'écartent d'une ligne narrative que les spectateurs pourraient suivre, voire retracer a posteriori. S'il n'y a pas *une* histoire, des bribes d'histoires se forment pourtant, et ce, à la manière des « nuages » pour reprendre le terme de Lyotard (1990) : ceux-ci présentent des contours diffus, s'effilochant dans le ciel, et ne cessent de se repositionner les uns par rapport aux autres. De ces nuages d'histoires se dégage une thématique lancinante, articulée autour du sexe, de la violence et de la mort, que Lauwers désigne comme « [S]a Sainte Trinité » (cité par Jans, 1997, p. 5). Ainsi, dans les propositions scéniques de l'artiste, les éléments hétérogènes ne constituent pas une trame, s'agençant plutôt en « [...] un tissu complexe d'allusions et d'échos qui – avec tout le caractère fortuit en apparence et l'imperfection acceptée – n'en représentent pas moins une véritable *composition* » (Lehmann, 2002, p. 176) – du latin *cum-ponere*, « mettre ensemble ». Par là même, Lauwers refuse le récit sans pouvoir s'y soustraire complètement. Au détour d'une parole, d'une image, d'un geste, ou de leur assemblage singulier, le narratif peut surgir pour disparaître l'instant d'après, toujours passager, parcellaire, fragile. Du récit, il ne reste alors que des embryons.

Malgré les différences qui les séparent d'un point de vue esthétique, il est toutefois possible d'établir un rapprochement avec les spectacles de Pina Bausch qui se situent du côté de la danse-théâtre⁷. « [M]osaïque dont les éléments montés peuvent se désassembler pour se recomposer différemment » (Aslan, 1998, p. 30), leur mode d'agencement génère quantité de micro-récits. Autrement dit, au travers des gestes, des relations entre les danseurs, des petites histoires racontées, des collages musicaux, et de leur combinaison sous la forme d'un jeu de répétition-variation, affleurent des éclats de récit que les spectateurs peuvent saisir sans être en mesure de les ramener à *une* histoire, et encore moins à une histoire totalisante avec un début, un milieu et une fin. Comme chez Lauwers, ces parcelles narratives composent, avec les autres éléments scéniques, un vaste réseau d'allusions dont les liens souterrains répondent à une « obsession thématique », pour emprunter l'expression de Michèle Febvre, commentant l'organisation du « récit chorégraphique » dans les œuvres de Pina Bausch – organisation en apparence marquée par la discontinuité (1995, p. 124-125). De toute évidence, raconter ne semble pas aller de soi pour ces créateurs dont les spectacles se dérober sans cesse au récit, ou à tout le moins à son cadre logique et linéaire qui risquerait d'orienter, voire de limiter considérablement le sens.

Quant aux créations que Lauwers enchaîne par la suite, dont le langage scénique est toujours composite et la structure fragmentée, éclatée même, elles renouent d'une certaine manière avec le récit. De *Morning Song* (1999) à *No Comment* (2003) en passant par *Images of Affection* (2002), une histoire, souvent faite de plusieurs histoires entrelacées, ou encore juxtaposées les unes aux autres, se développe de part en part de la représentation. Si cette histoire n'en constitue pas le cœur, elle apparaît pour le moins comme un fil rouge. Cela ne signifie pas qu'elle soit facile à suivre, tant elle déjoue allègrement les codes du récit conventionnel par le biais d'interruptions, de morcellements, d'interférences, de bifurcations, de désordres. Les spectateurs peuvent néanmoins isoler *une* histoire après coup, la résumer si on peut dire, en référence à l'un des paradigmes énoncés par Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits », bien qu'elle puisse s'avérer mince, aléatoire, voire

⁷ Du reste, les spectacles de Lauwers ont longtemps été proposés, et encore aujourd'hui parfois, dans le volet « danse » des programmations des théâtres et des festivals qui les accueillent. Simple hésitation ou avertissement à l'égard d'œuvres qui devaient et doivent moins à l'histoire qu'aux corps ?

anecdotique à certains égards. Dans *Morning Song*, par exemple, s'égrène la chronique « déjantée » de la famille Grandiflora, où les morts reviennent conter leurs amours passées au travers desquelles se faufilent des discussions sur la nourriture et la politique. *No Comment* propose des portraits de femmes, depuis les désirs d'incartade de la buveuse de thé jusqu'au crime de Salomé, en passant par les derniers instants de la vie d'Ulrike Meinhof : toutes ces histoires entrent en relation du fait que chacune des femmes semble dépassée par ce qu'elle raconte, décrivant la situation-limite où elle se trouve, et ce, avec ou malgré sa volonté. Mise en pièces à la suite d'un incident tragique, la vie de Mike surgit dans *Images of Affection* sous la forme d'images rémanentes, où le vrai et le faux, le délire et la réalité sont difficilement discernables. Les préoccupations de Lauwers, parmi lesquelles sourdent la mort, le désir, le pouvoir, le mensonge et l'image, sont ainsi inscrites dans une ou plusieurs histoires qui traversent la représentation. En un mot, n'est-ce pas à dire que ces spectacles *racontent* ?

Il serait toutefois hasardeux de tracer une ligne de partage à partir de *Morning Song*, scindant la trajectoire de Lauwers et Needcompany en deux périodes distinctes : l'une où les spectacles raconteraient ; et l'autre, celle d'avant, où ils ne raconteraient pas. D'une part, le regard posé sur les créations de la première heure révélait déjà que la résistance opposée au récit n'empêchait cependant pas son intrusion à l'intérieur de la représentation, quoique sous des formes partielles, discontinues, éphémères. D'autre part, il est nécessaire de considérer les mises en scène du théâtre de Shakespeare proposées par Lauwers sans lesquelles son parcours serait incomplet. La présence de la fable shakespearienne mine à l'évidence toute tentative de découpage, balisant la pratique de Lauwers sur l'ensemble de sa durée ; en même temps, le traitement qui lui est réservé à mesure que l'artiste s'y confronte renverse le retour supposé du récit constaté plus haut. Lors de sa première incursion dans l'univers shakespearien, à partir de *Jules César*, Lauwers préserve la clarté de la fable, tandis qu'il la déconstruit toujours un peu plus jusqu'au *Roi Lear*, présenté en 2000.

Avec *Julius Caesar*, en 1990, Lauwers rendait le « poème dramatique » à sa seule présentation. Texte radicalement raccourci, distribution réduite à sept acteurs ; la mise à plat de la circulation de parole en une singulière joute oratoire opérait un puissant inversement de la machinerie théâtrale, démontée jusqu'au squelette d'une frontalité de pure énonciation. Le voyage en poésie shakespearienne, poursuivi avec *Antonius et Cleopatra*, en 1992, puis avec *Macbeth*, en 1996, rencontre aujourd'hui le territoire de *King Lear*. (Adolphe, 2001, p. 49)

Spectacle où l'attention de Lauwers « [...] ne se porte pas sur l'enchaînement narratif de ce que raconte une histoire, mais à sa nervure même et aux articulations de sens et de rythme qui en forment la trame » (Adolphe, 2001, p. 49). En d'autres termes, la pièce de Shakespeare est donnée à éprouver en substance – à travers les corps, les actions, les gestes, les objets, les bruits, la musique qui n'illustrent en rien la fable – plus qu'elle vaut par ce qu'elle raconte, entendu au sens traditionnel. « L'art a déjà tout dit ; sentir, voilà tout ce qui reste. » Cette formule de Lauwers tirée d'un texte accompagnant la production de *Needcompany's Macbeth* apparaît dès lors éminemment programmatique pour son approche des œuvres du répertoire shakespearien, lesquelles se prêtent d'autant plus à un traitement corrosif que l'issue et les péripéties sont connues d'avance. L'intrigue s'émiette donc au fil des mises à l'épreuve du théâtre de Shakespeare par Jan Lauwers, et ce, à l'inverse de l'efflorescence narrative aperçue à partir de *Morning Song*. Se trouve alors définitivement révoquée toute séparation nette et infrangible entre les spectacles du début et les spectacles plus récents, telle qu'elle aurait pu être établie suivant le degré de prégnance du récit. Depuis la fondation de Needcompany, s'est toujours manifesté *du* récit dans les spectacles de Lauwers.

* * *

Avec *La chambre d'Isabella*, le récit n'est pas seulement présent, plus ou moins vivace selon les spectacles du parcours de Lauwers. Celui-ci s'inscrit dans la démarche de l'artiste de manière intentionnelle : « Aujourd'hui, je cherche à réintroduire la narration⁸. [...] raconter des histoires, c'est la base », soutient Lauwers alors qu'il se voit rétrospectivement interrogé sur *Isabella* (2005c). Par conséquent, c'est moins le récit qui fait ici retour, que Lauwers qui renoue sciemment avec lui. Ce retour *au* récit étonne d'autant plus que le créateur flamand se repose sur certains de ses aspects les plus conventionnels. Pour une rare fois, il privilégie une structure narrative des plus simples : un récit linéaire, dont chaque segment est introduit par un narrateur⁹, qui leur assigne un titre et/ou une brève description,

⁸ Narration est sans doute à prendre au sens de narrativité, notion à laquelle Lauwers fait d'abord référence dans le texte complet dont le début figure déjà dans cette section (voir p. 15).

⁹ Ce choix fait écho à la démarche de Lauwers pour la création d'*Invictos* en 1991, spectacle autour d'une nouvelle d'Ernest Hemingway : « With *Invictos* I wanted to tell the simplest and most

auxquels correspond une date le plus souvent. Ainsi, l'histoire d'Isabella, fabuleuse matriarche qui part à la reconquête de son passé, se déroule suivant le continuum de l'histoire, celle du XX^e siècle reparcourue à travers quelques-uns de ses événements marquants.

Selon ce mouvement de retour au récit, celui-ci doit donc aussi être entendu dans son acception la plus large, recouvrant les deux sens induits par le terme « histoire », tels que les a explorés Ricœur dans sa vaste étude consacrée au récit de fiction et au récit historique.

Ce double sens du mot « histoire » ne résulte aucunement d'une regrettable ambiguïté du langage, mais atteste une autre présupposition, sous-jacente à la conscience globale que nous prenons de notre condition historique, à savoir que, comme le mot « temps », le terme « histoire » désigne lui aussi un singulier collectif, qui englobe les deux processus de totalisation en cours, tant au niveau de l'histoire récit qu'a (*sic*) celui de l'histoire effective. (1991, t. 3, p. 186)

C'est au confluent de « l'histoire récit » et de « l'histoire effective » que se situeront les analyses des spectacles de Lauwers depuis *La chambre d'Isabella*. Elles s'attacheront à faire ressortir ce que racontent les spectacles à partir des éléments réels et fictifs qu'ils croisent, jusqu'à les enchevêtrer de manière inextricable. Ainsi le récit est-il tissé à même l'histoire, passée, présente ou à venir selon les propositions ; et, corrélativement, celle-ci se recompose, se décompose aussi parfois, sous l'influence du récit.

1.2 Fictionner l'histoire ou *La chambre d'Isabella*

A priori, l'histoire sert ici de repère aux événements racontés. Elle balise toute l'existence d'Isabella et de ses proches, jalonnée par autant de bornes qui ponctuent le défilement du temps tout en lui imprimant une couleur particulière. Le passé historique se trouve donc cité à travers une série de faits datés ou datables qui appartiennent à la trajectoire du XX^e siècle. En puissance dans le récit, l'histoire de ce dernier siècle pourra dès lors être « fictionnée » au sens où l'entend Jacques Rancière, lequel s'est toujours beaucoup intéressé

linear story. Now it's not as simple, but still linear, with the addition of a narrator addressing the audience. » (Extrait du programme du spectacle) Il convient toutefois de rappeler qu'entre ce spectacle et *La chambre d'Isabella* Lauwers a emprunté d'autres chemins, plus tortueux.

aux rapports entre cinéma et histoire. À partir du *Tombeau d'Alexandre* (Chris Marker, 1992), film sur la Russie et son évolution au XX^e siècle à travers la vie du cinéaste Alexandre Medvedkine, Rancière explicite le geste de fictionner : « [Marker] joue sur la combinaison de différents types de traces (interviews, visages significatifs, documents d'archives, extraits de films documentaires et fictionnels, etc.) pour proposer des possibilités de penser cette histoire. Le réel doit être fictionné pour être pensé », insiste le philosophe (2000, p. 60-61). Fictionner, c'est donc produire des fictions. À l'évidence, celles-ci concernent moins l'idée d'une réalité fautive ou mensongère qu'elles engagent une intervention sur le réel – intervention qui prévoit « [...] des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire » (Rancière, 2000, p. 62). Dans *La chambre d'Isabella*, Lauwers entreprend à son tour de fictionner l'histoire, non seulement à l'échelle de l'humanité mais aussi à l'échelle des individus, par l'assemblage de traces prélevées à partir de différentes sources, et même par l'effacement de certaines d'entre elles.

1.2.1 Penser l'histoire de l'humanité

Le récit s'ouvre en 1910. Quelques années nous séparent alors du déclenchement du Premier conflit mondial dont la famille d'Isabella, isolée sur une île, gardienne d'un phare, ne souffrira guère : « [T]out le monde, les amis comme les ennemis avaient besoin du phare. » (*CI*¹⁰, p. 1) Puis, au fil de son déroulement, le récit égrène d'autres événements qui ont fait du XX^e siècle une époque turbulente, belliqueuse. Sont entre autres évoqués Hiroshima ; le colonialisme, dont la présence d'objets exotiques dispersés sur le plateau ravive un souvenir coupable ; les guerres civiles en Afrique ; la montée du Vlaams Blok à Anvers – devenu le Vlaams Belang – qui renvoie à l'inquiétante résurgence des nationalismes mais aussi des valeurs d'extrême-droite un peu partout sur la planète. Se glissent aussi des références à des

¹⁰ Les références aux textes des spectacles à l'étude seront abrégées. Ainsi l'abréviation *CI* désigne *La chambre d'Isabella*, tandis que *BH* et *PV* seront respectivement utilisés pour *Le bazar du homard* et *La poursuite du vent*. À noter que les textes renvoient à des versions de travail inédites, obtenues grâce à Elke Janssens. Celles-ci ont l'avantage de garder trace des différentes langues parlées dans les spectacles, contrairement aux traductions en français d'*Isabella* et du *Bazar* parues chez Actes Sud. Il arrivera à quelques reprises d'y faire référence et, le cas échéant, l'auteur et la date de publication seront indiqués de la manière suivante : Lauwers, 2006a.

épisodes autrement plus paisibles, mais qui n'en ont pas moins bouleversé l'histoire de ce dernier siècle : depuis les balbutiements de l'art contemporain avec Joyce, Picasso, Hulsenbeck – autant de figures désormais consacrées – jusqu'aux expéditions sur la lune – véritable épopée moderne –, en passant par la scène pop-rock anglaise avec David Bowie. Sans doute ce récit tramé d'histoire serait-il déficient, voire insouciant sans un rappel de l'événement qui, selon plusieurs, constitue l'origine de l'époque contemporaine ou le point à partir duquel se pense notre présent, venant tracer une ligne de partage historique : la Shoah.

Mais comment évoquer ce moment de l'histoire de l'humanité ? L'horreur des camps ouvre justement à la problématique de sa représentation, voire de toute représentation dans la littérature et les arts, largement commentée depuis les propos controversés d'Adorno¹¹ qui, d'une certaine manière, ont fondé son impossibilité. Et pourtant... Comme le soutient Jean-Luc Nancy dans un texte qui inaugure l'ouvrage collectif *L'art et la mémoire des camps*, « [l]a “représentation de la Shoah” n'est pas seulement possible et licite, mais elle est en fait nécessaire et impérative – à la condition que l'idée de “représentation” soit comprise au sens strict qui doit être le sien » (2001, p. 15). Nancy qualifie paradoxalement la représentation d'« interdite ». Non qu'elle soit frappée d'interdiction par des motifs extérieurs, qu'ils soient d'ordre éthique, religieux ou technique, mais parce que Nancy investit la notion de représentation dans son rapport à l'absence, « l'absence de la chose » et « l'absence à la chose » (p. 22), où elle rencontre le suspens, la surprise, l'interruption.

Cette représentation *s'interdit* elle-même, en ce sens, plutôt qu'elle n'est défendue ou empêchée. Elle est le sujet de son retrait, de son interception, voire de sa déception. Au lieu de se jeter hors d'elle et de la présence dans la fureur de l'acte, elle creuse et retient la présence au fond d'elle-même. (Nancy, 2001, p. 34)

¹¹ En 1949, Adorno avait déclaré qu'« [é]crire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (*Prismes : Critique de la culture et société*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 26). Mais ses propos sont le plus souvent repris sous cette forme schématique et inexacte : « il est impossible d'écrire après Auschwitz », ce qui les radicalise certainement. Déplaçant tant soit peu la position du philosophe allemand, Maurice Blanchot déclare après lui : « [...] d'une autre manière que l'a, du reste, avec la plus grande raison, décidé Adorno, je dirai qu'il ne peut pas y avoir de récit-fiction d'Auschwitz [...]. » (*Après coup* ; précédé par *Le ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1983, p. 98)

C'est à partir de ce point de vue, semble-t-il, que Jan Lauwers se risque à la « représentation de la Shoah » dans *La chambre d'Isabella*, privilégiant une mise en présence qui s'opère à même sa figuration absente.

Sans jamais nommer l'événement, le narrateur cite une à une les années 1941 à 1944, chacune d'elles étant suivie d'une pause où rien n'est dit, où rien n'est montré. Chaque bloc de silence semble ainsi se superposer au précédent comme les pierres d'un « monument invisible ». Peut-être ce « monument » passe-t-il inaperçu aux yeux de quelques spectateurs, comme pour certains promeneurs qui foulent la place aux 8000 pavés du château de Sarrebruck. Au pied de cet ancien quartier général de la Gestapo, se trouve enfouie, repliée sur elle-même, une œuvre de Jochen Gerz¹². L'artiste, aidé de ses étudiants, a déterré clandestinement 2167 pavés pour y inscrire à la base le nom d'autant de cimetières juifs d'Allemagne dénombrés avant l'avènement du Troisième Reich. Ces pavés ont ensuite été remplacés, leur inscription désormais dérobée à la vue. Impossible également d'être certain de marcher sur un pavé gravé, puisque seulement un quart le sont, disséminés de surcroît à travers les milliers de dalles de l'allée. Seule la liste des cimetières publiée parallèlement rend compte de l'œuvre ; et surtout, elle renvoie « [...] aux gens qui manquent, qu'ils soient enterrés là ou non », précise l'artiste (1993, p. 16). Cette œuvre, s'inscrivant dans la lignée du monument de Hambourg érigé contre le fascisme quelques années plus tôt¹³, met littéralement en jeu sa disparition pour dire la disparition ; et ainsi elle interroge de manière radicale les liens entre histoire, mémoire et lieu. Paradoxalement, le travail de Gerz table sur l'effacement de sa propre présence pour faire surgir le passé, de sorte que chaque passant pris individuellement peut rétablir une relation avec lui, et d'une certaine manière se le réapproprier. Car « [l]a mémoire ne peut avoir de lieu en dehors de nous », selon l'artiste

¹² *Monument contre le racisme*, inauguré en 1993. La Schlossplatz, lieu où se terre le monument, se voit alors renommée : Place du Monument Invisible. Nancy fait entre autres allusion à cette œuvre pour éclairer son propos.

¹³ *Monument contre le fascisme*, inauguré en 1986 et réalisé en collaboration avec Esther Shalev-Gerz. Les artistes ont érigé une colonne de plomb de douze mètres de haut sur laquelle les passants pouvaient inscrire leur nom avec un poinçon. Le nombre de signatures sur la surface faisait en sorte que la colonne s'enfonçait petit à petit dans le sol, jusqu'à disparaître totalement. Depuis 1993, d'ailleurs, la place du monument est vide. Seule une plaque au sol demeure. Voir <http://www.gerz.fr/index.html> (site de Jochen Gerz).

(1993, p. 16). Aussi ce rapport intime au passé, que vise à réactiver Gerz comme d'ailleurs Lauwers dans *La chambre d'Isabella*, exige-t-il d'admettre la possibilité de l'oubli au cœur même de la mémoire, afin qu'un véritable travail de deuil puisse s'engager.

C'est d'abord et massivement comme une atteinte à la fiabilité de la mémoire que l'oubli est ressenti. Une atteinte, une faiblesse, une lacune. La mémoire, à cet égard, se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli. [...] Et notre fameux devoir de mémoire s'énonce comme exhortation à ne pas oublier. Mais en même temps, et du même mouvement spontané, nous écartons le spectre d'une mémoire qui n'oublierait rien. Nous la tenons même pour monstrueuse. [...] Il y aurait donc une mesure dans l'usage de la mémoire humaine, un « rien de trop », selon une formule de la sagesse antique ? L'oubli ne serait donc pas à tous égards l'ennemi de la mémoire, et la mémoire devrait négocier avec l'oubli pour trouver à tâtons la juste mesure de son équilibre avec lui ? (Ricœur, 2003, p. 537)

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paul Ricœur invite ainsi à distinguer entre les formes de l'oubli qui ne sont que fuite, évitement, aveuglement, arrimées à la volonté de ne pas savoir, et l'oubli nécessaire au processus de deuil. Dans un prélude à cette réflexion, le philosophe a publié un texte intitulé « Passé, mémoire et oubli », où il concluait que l'« [...] oubli est constitutif, consubstantiel si je puis dire, à l'opération de mise en possibilité de raconter autrement et de se laisser raconter par l'autre à la faveur de ces longues pages d'oubli de ma propre mémoire » (1998, p. 44). Bien qu'il entrevoie plus tard les dangers de cette pratique – des autorités supérieures pourraient par exemple s'emparer des ressources du récit pour mettre en intrigue et entériner une histoire canonique (2003, p. 580) –, Ricœur demeure convaincu que « [c']est sur cette possibilité de raconter autrement que repose la libération de la hantise du passé » (1998, p. 45).

L'importance de « raconter autrement » semble proportionnelle au traumatisme du passé. Profondément marqué par les atrocités de masse au XX^e siècle, le passé semble aujourd'hui plus que jamais source de tourments. Serions-nous tous alors dans la posture de l'ange de l'histoire décrit par Benjamin à partir d'un tableau de Paul Klee ? « Il a *le visage tourné vers le passé*. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, *il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe*, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses

pieds. » (Cité par Virilio¹⁴, 1996, p. 12) Ou, pour reprendre l'image d'Erwin Jans dans le programme de *La chambre d'Isabella*, citant le titre d'un essai de Todorov sur l'expérience des camps de concentration pendant la Seconde Guerre mondiale, « [...] toute personne vivant de façon consciente au vingt-et-unième siècle » ferait « [f]ace à l'extrême » (2004). Devant la faillite de l'humanité qu'aurait signée la Shoah (« seule et unique catastrophe ») et qui détermine notre époque contemporaine (« ne cesse d'amonceler ruines sur ruines »), nous serions atterrés, saisis de désespoir. Mais « raconter autrement », comme le tente Lauwers dans *La chambre d'Isabella*, mettant le travail de la mémoire à l'épreuve de l'oubli, de manière à nous « libér[er] de la hantise du passé », ouvre peut-être une voie pour aller de l'avant.

« We are the people
The people who never stop
We just go on and on and on »,

chantent d'ailleurs les *performers* au début et à la fin de la représentation (*CI*, p. 2), mais sans aveuglement ni amnésie volontaire pour autant, puisque s'érige entre ces deux moments une mémoire à la Shoah, mais aussi à Hiroshima. Parce que raconter autrement, à travers l'opération sélective inhérente au récit – la combinaison de traces implique d'abord et avant tout un processus de sélection –, suppose également ici de déplacer l'accent d'Auschwitz sur Hiroshima. À ce point, Lauwers fait place au témoignage (fictif) d'un survivant. Le récit d'Alexander se concentre moins sur la tragédie en tant que telle que sur son histoire au sein même de la tragédie.

« Beneath me lay the half-burned body of a woman. My head lay on her unharmed belly. I retched and pushed myself off her. When I was on all fours I noticed that the pattern on her kimono, normally so colorful, had been burnt into her skin. Like an unsuccessful tattoo. I sat there motionless and staring and thought how beautiful the woman had been. Then her eyes flickered. I sprang upright. She said something in a language that signified nothing but hatred. She said "HAKUHATSUKI". "White-hair devil". "White-hair devil" was the name the camp guards had given me. I had to let my

¹⁴ C'est l'hypothèse qu'il formule en avant-propos d'*Un paysage d'événements* et qui est reprise ici. Catherine Naugrette, dans *Paysages dévastés* (2004), se penche également sur l'ange de l'histoire benjaminien. Elle s'attarde moins à la vision désastreuse du passé – celle-ci fonde cependant le postulat de son ouvrage, suggérant que le théâtre contemporain et son esthétique se pensent à partir d'Auschwitz –, qu'à l'image de l'avenir se dessinant derrière l'ange (voir p. 22-27).

hair grow so they could cut it off and make paintbrushes with it. [...] She said “HAKUHATSUKI” and then I picked up a stone and smashed in her skull. It was the first time I had killed anyone and I immediately sensed there was no way back.» (*CI*, p. 28)

Grâce à cette parole livrée tout uniment par Hans Petter Dahl/Alexander, la charge traumatique du passé se trouve neutralisée. Dans le cas du témoignage sans emphase ou du « monument invisible », l'événement est convoqué, mais comme en creux, destiné à l'oubli, au deuil. « Si une forme d'oubli pourra alors être légitimement évoquée, ce ne sera pas un devoir de taire le mal, mais de le dire sur un mode apaisé, sans colère. Cette diction ne sera pas non plus celle d'un commandement, d'un ordre, mais d'un vœu sur le mode optatif », écrit Ricœur (2003, p. 589). Ainsi, l'oubli est mis à profit par Jan Lauwers dans *La chambre d'Isabella* non pas pour en finir avec l'histoire, mais pour aller au-delà de sa fin.

1.2.2 Penser l'histoire des individus

Un autre processus de deuil, plus intime celui-là, traverse *La chambre d'Isabella*. Dès le prologue, Jan Lauwers met le public dans la confiance d'une histoire personnelle, la sienne, bouleversée quelques années plus tôt par le décès de son père¹⁵. Cet élément de la biographie de l'artiste, dans lequel le récit est enchâssé en même temps qu'il en constitue l'épicentre, ramène la question du « comment continuer à vivre » après la pire des catastrophes – posée alternativement par la Shoah et Hiroshima – à une échelle plus humaine, c'est-à-dire plus près de tout un chacun, confronté inévitablement un jour ou l'autre à la perte d'un être cher. D'ailleurs, Isabella doit maintes fois y faire face dans sa vie au long cours. La matriarche voit disparaître ses proches un à un : son père, qu'elle n'a pas connu, n'a jamais refait surface depuis une traversée du désert ; ses parents adoptifs, Anna et Arthur, se suicident à quelques années d'intervalle ; Frank, son petit-fils, est victime d'un attentat alors

¹⁵ Le prologue permet à Lauwers de partager les circonstances qui l'ont mené à la création de *La chambre d'Isabella*, révélant ainsi sa part autobiographique. Il demeure par la suite sur le plateau, somme toute assez discret, se joignant parfois à des séquences de groupe. Lauwers s'inscrit certes ici en contrepoint à Kantor qui ponctuait la représentation, établissant du même coup sa position démiurgique. Mais, malgré ce qu'il a pu en dire, Lauwers le rejoint peut-être sur le chapitre d'un théâtre où se joue une part de mémoire personnelle, de subjectivité imprégnant l'univers proposé, ce qu'indiquait et renforçait également la présence en scène du créateur polonais.

qu'il œuvre au sein d'une organisation humanitaire en Afrique de l'Ouest ; et Alexander, ce compagnon de longue date dont elle prend soin, devient fou, perturbé par son expérience d'Hiroshima. À travers la mort qui se décline ici sous plusieurs visages – retrouvant par conséquent une teneur individuelle dont l'épreuve des camps l'avait totalement dépouillée –, la perte et le travail de deuil qui s'engage à sa suite déterminent un cadre pour la représentation. « C'est un point de vue sur la mort », rappelle Lauwers à propos de *La chambre d'Isabella* (cité par Guay, 2005). Ou plutôt, celle-ci s'appréhende du point de vue de la mort. Il en résulte dans tous les cas une méditation profonde sur la mémoire et l'oubli qui recoupe la réflexion entamée plus haut, et notamment parce qu'elle convoque aussi la question du monument.

« In memoriam Felix Lauwers 1924-2002 ». Telle est l'inscription que l'on peut lire à la toute fin du spectacle sur le cyclorama. Non pas gravée sur un monument fixe et durable, mais se profilant sur la toile blanche par une projection vidéo, médium de l'immatériel, cette épitaphe est donc vouée à s'effacer, à disparaître, faisant place à « une mémoire flottante, insituable qui s'est retirée du lieu même », pour reprendre les termes de Régine Robin dans *La mémoire saturée* (2003, p. 372). Ce type de mémoire, que quelques artistes contemporains s'efforcent de faire advenir – Jochen Gerz au premier chef –, n'est pas sans liens avec les « constructions éphémères » que certaines civilisations érigent aux morts.

C'est le cas de tribus du nord-ouest d'une île de la Nouvelle-Guinée. Les habitants construisent des effigies stylisées des morts, puis les brûlent ou les abandonnent aux intempéries dans la forêt. C'est de cette façon que les morts deviennent des ancêtres et intègrent véritablement le royaume des morts. (Robin, 2003, p. 372)

Bien sûr, une corrélation peut être établie avec l'épitaphe fugitive, évanescence du père de Lauwers à qui le spectacle est dédié. Or, la correspondance apparaît d'autant plus étroite dans *Le bazar du homard*, où se dessine un étonnant rapport de symétrie avec *La chambre d'Isabella*. La perte du père se mue en la perte d'un fils, que Lauwers anticipe dans *Le bazar du homard* et objective entre autres par le biais du personnage d'Axel, père endeuillé. La perte, et la manière dont ceux qui restent y font face, se retrouve donc au cœur des deux spectacles. Et dans *Le bazar*, à l'occasion d'un barbecue organisé en l'honneur de Jef, l'enfant disparu, une installation réalisée avec des bûches de bois en plastique s'embrase (!). Le rougeolement des bûches peut ainsi s'appréhender comme l'image « réminiscente » de

l'un de ces monuments aux morts dont la fonction se veut davantage transitoire que pérenne. Dans les deux cas, le travail de deuil cherche à inscrire en lui l'action de l'oubli pour faire surgir une mémoire vivante – plutôt qu'une mémoire morte ou mortifère. Une mémoire vivante qui s'occuperait de l'histoire passée comme des individus qui ont trépassé.

1.2.3 Objets-traces

Dans *La chambre d'Isabella*, où se croisent les histoires et s'entrelacent finement la fiction et les faits, historiques et personnels, les artefacts prennent-ils valeur de symptômes ? Élaborée à partir d'une impressionnante collection d'objets archéologiques léguée par le père de Lauwers à son décès, la représentation en dévoile une partie : masques, statues, momies d'animaux, crucifix, couteaux et fétiches s'amoncellent sur le plateau. Cette trace du passé, mais aussi de quelqu'un qui est passé, qui a trépassé, comme l'indique d'ailleurs le sens premier du mot¹⁶, « [...] invite à la suivre, à la remonter, si possible jusqu'à l'homme, jusqu'à l'animal, qui sont passés par là [...] » (Ricœur, 1991, t. 3, p. 218). Depuis la marque que représentent ici les pièces de la collection, jusqu'aux individus qui l'auraient laissée, la quête fait apparaître non pas un mais plusieurs passages possibles. Les différentes réalités passées viennent se télescoper dans l'espace et le temps où elles se manifestent, autant dire dans l'ici et le maintenant de la représentation. Ainsi, cet entrelacs d'histoires passées la travaille en creux, l'entraînant vers son indétermination, et avec elle le récit.

Mais quels passés se nouent véritablement dans et depuis ces objets-traces ? Le passé du père de Lauwers, médecin et ethnographe amateur, qui a amassé sa vie durant des objets de toutes sortes ayant, en outre, habité l'enfance de l'artiste. Dormir avec un sarcophage dans sa chambre n'avait d'ailleurs rien d'anormal, ou presque, pour l'enfant de six ans qu'il était,

¹⁶ « Littré donne pour premier sens du mot trace : “vestige qu'un homme ou un animal a laissé à l'endroit où il est passé”. Puis, il note l'emploi plus général : “toute marque laissée par une chose”. [...] l'origine de la trace s'est étendue d'un homme ou d'un animal à une chose quelconque ; en revanche, l'idée qu'on est passé par là a disparu ; seule subsiste la notation que la trace est *laissée*. C'est bien là le nœud du paradoxe. D'une part, la trace est visible ici et maintenant, comme vestige, comme marque. D'autre part, il y a trace parce que *auparavant* un homme, un animal est passé par là ; une chose a agi. Dans l'usage même de la langue, le vestige, la marque *indiquent* le passé du passage [...] sans *montrer*, sans faire apparaître, *ce qui* est passé par là. » (Ricœur, 1991, t. 3, p. 217-218)

tandis que l'obsession de son père est aujourd'hui devenue *son* problème, confie-t-il non sans humour dans le préambule¹⁷. Reversé au compte de la fiction, l'épisode biographique entrouvre le passé de « l'homme à la barbe » (*CI*, p. 52), le père putatif d'Isabella dont elle a hérité d'une chambre à Paris, où s'entassent quantité de statues, de masques et d'amulettes. En retour, ces vestiges constituent pour Isabella le seul signe d'un passé – le sien – qui lui a jusqu'alors échappé. « Il nous faut un passé visible, un continuum visible, un mythe visible de l'origine, qui nous rassure sur nos fins. Car nous n'y avons au fond jamais cru. » (Baudrillard, 1981, p. 22) Si la collection composée d'objets d'Afrique noire et d'Égypte ancienne ravive, à travers le regard rétrospectif posé sur elle, un passé colonial entaché, pan sombre de l'histoire occidentale, celle-ci n'en donne pas moins un sens à l'existence d'Isabella. Cette dernière étudie l'anthropologie à la Sorbonne, s'initie au swahili et rêve de l'Afrique, berceau (présumé) de l'humanité où elle désire se rendre afin de percer le secret de sa propre généalogie. Or, elle découvre entre-temps qu'elle n'est pas la prétendue fille d'un « [...] prince du désert, disparu au cours d'une expédition », comme le lui avaient raconté Anna et Arthur (*CI*, p. 1) : leur mensonge, tenant plutôt de la légende, s'est nourri à même le legs d'objets. Isabella a donc cherché à retrouver son passé, suivant la trace laissée par les objets-vestiges. Au bout du compte, ceux-ci constituent aussi bien le « *contact de l'origine* » – réelle ici, puisque le voile sera levé sur l'identité véritable du père d'Isabella – que la « *perte de l'origine* » – fantasmée celle-là, la jeune Isabella s'étant désignée « princesse du désert » (*CI*, p. 1) –, pour reprendre et déplacer tant soit peu la formule dialectique que Georges Didi-Huberman tire directement du « processus d'empreinte » (1997, p. 19)¹⁸.

¹⁷ Voir Georges Banu, « Portrait of the Father as a Collector : The Attraction of the Real », in *No Beauty for Me There*, sous la dir. de Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 334-339. Dans ce texte, Banu part de la présence de la collection d'objets dans *La chambre d'Isabella* pour sonder la relation de Lauwers vis-à-vis de son père, de sa mémoire.

¹⁸ « [...] le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou le dissemblable ? L'identité ou bien l'identifiable ? La décision ou le hasard ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l'informe ? Le même ou l'altéré ? Le familier ou bien l'étrange ? Le contact ou bien l'écart ?... Je dirais que l'empreinte est l'"image dialectique", la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s'enfonce dans

Outre les histoires exposées jusqu'à maintenant, les artefacts nous plongent dans une histoire plus vaste encore, comme le mentionne Christel Stalpaert à propos de leur présence dans *La chambre d'Isabella* et du rapport complexe qu'ils tissent avec le temps :

« The stories attached to the objects reach far back in time, and they bring up the relativity of the duration of a human life. Across all the centuries of their lifespan, these ethnographic objects have only briefly belonged to Isabella's father-collector (and to Felix Lauwers), as they now belong briefly to Isabella (and to Jan Lauwers). In other words, this "brief history" is of no significance compared to the history of these objects. » (In Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 320)

Cette histoire, dépassant largement l'existence des détenteurs de la collection, appartient à un passé immémorial dont la profondeur reste insondable, mais à laquelle renvoient irrémédiablement les vestiges qui se dressent devant nous. Leur mystère paraît béant ; leur force, secrète. Les objets racontent ainsi leur propre histoire, tout en ouvrant à une kyrielle d'autres histoires à travers lesquelles se mêlent diverses dimensions ou profondeurs du temps.

Irruption du passé dans le présent, mais aussi du réel dans la représentation, la présence des objets, ou leur « artefactualité » selon le mot-valise de Derrida (1996), questionne l'espace et le temps où nous nous trouvons. Si nous ne sommes pas au musée, sommes-nous encore au théâtre ? Chose certaine, cette présence introduit une zone d'indécidabilité dans laquelle se recomposent les éléments de la réalité, fictive, biographique et historique, de manière à (re)penser un seuil de l'histoire de l'humanité comme de l'histoire des individus. Ainsi, Jan Lauwers est parvenu à négocier habilement, à travers le récit et la représentation, le legs que constituent les objets, tant et si bien que le passé peut dès lors s'envisager comme un héritage possible.

le sable) que la *perte* (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact. » (p. 19)

1.3 Fictionner le cours de l'histoire ou *Le bazar du homard*

1.3.1 Le temps à première vue

Des volumes blancs aux formes bigarrées, empilés les uns sur les autres, tandis que certains monceaux se présentent à l'horizontale, composent le dispositif scénographique du *Bazar du homard* (fig. A.5 et A.6). Donnant à voir un espace meublé presque essentiellement de structures qui pourraient être qualifiées de totémiques, Lauwers adresse certes un clin d'œil aux objets exhibés dans *La chambre d'Isabella* ; mais pour autant, ces structures n'en constituent pas moins le pôle négatif. Du fait de leur blancheur et du matériau synthétique dans lequel elles ont été moulées, un plastique quelconque qui leur confère une apparence lisse, inaltérée, légère¹⁹, les formes volumiques du *Bazar* paraissent délestées de poids, et notamment du poids historique dont étaient chargés les artefacts de la collection du père de Lauwers. À plusieurs égards, elles s'inscrivent dans la lignée d'œuvres plastiques américaines des années 1960 regroupées sous l'étiquette d'art minimal – les colonnes monochromes de Robert Morris ou les cubes noirs de Tony Smith entre autres exemples. L'une de leurs principales caractéristiques, comme le rapporte Georges Didi-Huberman, suivant la pensée formulée par les artistes de cette mouvance, réside justement dans la « [...] tentative d'éliminer toute temporalité dans ces objets, de manière à les imposer comme des objets à voir toujours immédiatement, toujours exactement comme ils sont... » (1992, p. 33) Des volumes ni plus, ni moins.

Un paradoxe se niche cependant à l'intérieur du discours des artistes qui revendiquent la spécificité des objets, mais aussi entre le discours et les œuvres elles-mêmes, ce que révèle notamment Michael Fried dans « Art et objectité ». Cet article polémique publié en 1967 met au jour la présence de ces objets prétendument creux, présence que l'auteur qualifie de « scénique » en ce qu'elle engage une expérience qui sollicite le spectateur en même temps

¹⁹ Un téléviseur disposé à l'extérieur est d'ailleurs encasté dans l'un des modules, comme si l'appareil se présentait encore dans son emballage de polystyrène.

qu'elle l'inclut. Sur ce point, Didi-Huberman s'accorde avec Fried²⁰. En revanche, il réprobase durement la démarche du critique d'art américain qui rehausse les qualités de présence et d'expérience des œuvres minimalistes pour mieux les dévaluer. Car, pour Fried, le minimalisme exalte une « sensibilité théâtrale » en impliquant sans retour et sans fin le spectateur dans la situation que représente l'œuvre, introduisant de ce fait « [...] un nouveau genre de théâtre et le théâtre est maintenant la négation de l'art » (1997, p. 900). Sans y voir comme Michael Fried une perversion de l'art par le théâtre²¹, il faut toutefois admettre que les objets minimalistes, auxquels on peut d'emblée associer ceux du *Bazar du homard*, mettent en jeu davantage qu'il y paraît, dont la temporalité entre autres choses²².

À l'instar des volumes, il n'y aurait pas à première vue, dans le récit imaginé par Lauwers pour ce spectacle, de temps à l'œuvre, ou à tout le moins pas de temps historique en ce qu'il figurerait du passé, tout particulièrement un passé lointain comme il apparaît dans *La chambre d'Isabella*. Cela dit, le récit n'est pas complètement dépourvu de liens avec l'histoire. Par le biais d'allusions, explicites ou souterraines, à la situation actuelle du monde, une perspective s'ouvre sur l'histoire immédiate ou l'histoire du temps présent, pour reprendre deux expressions nées avec l'émergence, dans les années 1970, d'un nouveau champ de recherche en histoire qui s'intéresse spécifiquement aux faits qui lui sont contemporains²³. De manière générale, note d'ailleurs Nicolas Truong dans un article qui met

²⁰ Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, paru en 1992, Didi-Huberman fait jouer ensemble les notions de présence et de forme pour articuler une réflexion dialectique sur l'expérience du voir, plus particulièrement à partir du travail de Tony Smith.

²¹ La métaphore théâtrale convoquée par ce dernier implique non seulement la relation au spectateur et la durée de l'expérience, mais aussi l'idée d'une hybridation des formes d'art.

²² « La préoccupation [minimaliste] concernant le temps – plus précisément concernant la durée de l'expérience – est, à mon avis, théâtrale au sens paradigmatique ; comme si le théâtre confrontait le spectateur et de ce fait l'isolait avec l'infini du *temps* et pas seulement de l'objectivité ; ou comme si la perception à laquelle finalement le théâtre faisait appel était celle de la temporalité, du temps passé et à venir, *s'approchant et s'éloignant simultanément*, comme s'il était appréhendé dans une perspective infinie... » (Fried, 1997, p. 907)

²³ Bien qu'il existe des nuances entre les expressions « histoire immédiate » et « histoire du temps présent », notamment en regard de la périodisation, elles seront utilisées ici de manière équivalente pour désigner, au sens large, une histoire qui nous est proche dans le temps, voire « vécue » par celui qui entreprend de la sonder. En fait, cette histoire « [...] ne commence qu'avec la conscience de vivre dans le monde », selon la formule de l'historien Eric Hobsbawm (« Un historien et

en parallèle les deux créations de Lauwers, et qui clôt le volet « Histories » de la publication collective consacrée à l'artiste flamand, « The lobster shop (*sic*) can be seen as the period we have fallen into : late modernity or postmodernity, the ultra-modern or the hyper-contemporary, call it what you like » (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 93). C'est donc à partir d'un ancrage dans le présent, dira-t-on pour simplifier, que l'artiste dépeint ici une image symptomatique du monde qui le préoccupe.

1.3.2 Le présent, la société

Bien sûr, le théâtre n'échappe jamais totalement à une certaine actualité en raison de l'inscription de chaque spectacle dans le temps et l'espace qui le voient prendre forme. « L'œuvre d'art (et tout particulièrement l'œuvre scénique) n'est ni pure, ni autonome : elle naît insérée dans une réalité, elle est constamment en prise directe sur l'histoire de l'individu et du monde [...] » (Saison, 1998, p. 25) De fait, lorsqu'il parle de son travail, Lauwers évoque souvent la manière dont il se trouve affecté par les événements, catastrophiques en général, qui n'ont de cesse d'ébranler la scène du monde. Sans pour autant en faire ouvertement mention à l'intérieur de la représentation, et encore moins les thématiser, il semble y réagir de manière sous-jacente dans ses spectacles. Au cours du processus de création de *La chambre d'Isabella*, sous-titré *Laugh and Be Gentle to the Unknown*, il aurait par exemple été particulièrement sensible à la peur de l'autre qui, à la suite des attentats du 11 septembre, s'est transformée en une véritable vague de paranoïa²⁴. Dans une interview accordée au sujet de *No Comment*, proposition précédant *Isabella*, Lauwers mentionne que l'un des conflits les plus médiatisés du moment a accompagné le devenir des quatre vibrants portraits de femmes présentés : « Nous avons répété ce spectacle en suivant chaque jour la guerre en Irak. » (Cité par Duplat, 2003) Mais, conscient depuis longtemps déjà que l'époque dans laquelle nous vivons actuellement est une époque de guerre continue, guerre pouvant de surcroît faire irruption en tout lieu, Lauwers désigne *Images of Affection* comme « [...] un

son temps présent », in *Écrire l'histoire du temps présent : En hommage à François Bédarida*, sous la dir. de l'Institut d'Histoire du Temps Présent, Paris, CNRS, 1993, p. 95).

²⁴ Suivant les propos de Viviane De Muynck recueillis lors d'un entretien personnel le 5 mai 2006 à Paris.

spectacle sur la guerre. Sur toutes les guerres. Environ 400 depuis la Seconde Guerre mondiale²⁵ ». Ce glissement du générique aux cas particuliers, qui renvoie à la dimension désormais étendue de la guerre, se manifeste également pendant la représentation alors qu'une princesse balinaise égrène à voix basse le nom de divers conflits sur la planète et le nombre de victimes causé par chacun²⁶. Sa litanie résonne en écho à l'ampleur de la violence, mais aussi à l'impuissance de l'art et de la beauté à l'enrayer. Ces quelques exemples suffisent à montrer que, dans sa pratique et sa conception du théâtre, Lauwers ne peut faire abstraction de sa conscience aiguë des troubles insensés qui agitent le monde ; et d'une certaine manière, ceux-ci semblent fonder sa détermination à poser des gestes artistiques. « Si l'art n'est pas connecté avec la vie, avec la violence du monde, ça n'existe pas », soutient-il (2005b, p. 85).

Pas plus que les spectacles précédents, *Le bazar du homard* n'est coupé de la réalité extérieure et des événements qui en forment la trame. Mais son rapport au réel, ou plus précisément à l'histoire immédiate, semble renforcé. Un monde en plein bouleversement, campé à l'orée du XXI^e siècle, sert de toile de fond à la tragédie intime d'Axel et de Theresa qui doivent faire face à la perte de leur fils, mort dans des circonstances qui demeurent vagues. Surtout, se profile à l'horizon l'image d'un monde qui, littéralement, se consume ; de violents brasiers ravagent la ville :

« It wasn't only Axel and Theresa's house that was on fire, entire suburbs went up in flames. Encouraged by the senseless violence of the lobster people²⁷, who wore T-shirts with the words : "I am not", more and more people set fire to cars and plundered/looted the shops. » (*BH*, p. 36)

²⁵ Cité suivant le communiqué de presse produit par Needcompany et le Kaaitheater (2002).

²⁶ Dans un article sur *Images of Affection*, Frederik Le Roy écrit pour sa part que le total des victimes et les lieux qui lui sont associés témoignent d'une certaine nostalgie à l'égard de conflits immédiatement délimitables, opposant ensuite seulement les caractéristiques nouvelles sous lesquelles la guerre se présente aujourd'hui, permanente et déterritorialisée. Voir « When Pop Meets Trauma », in *No Beauty for Me There*, *op. cit.*, p. 233-246.

²⁷ « The lobster people » sont un groupe de jeunes agitateurs menés par Salman, le premier clone humain.

Lors de la création du spectacle en juillet 2006, ces foyers d'incendie allumés par une génération désenchantée, au sein de laquelle un mouvement de révolte a éclaté, ravivent le souvenir encore proche de la crise des banlieues qui a secoué la France l'automne précédent. Lauwers y fait d'ailleurs référence au cours d'une rencontre avec le public au Festival d'Avignon cette année-là, ces émeutes étant survenues alors qu'il se trouvait toujours plongé dans l'écriture. Des nuits de violence se sont succédé à la suite du décès de deux adolescents de Clichy-sous-Bois, morts électrocutés tandis qu'ils tentaient d'échapper à la police. Des milliers de véhicules ont alors été incendiés par des jeunes dans des banlieues où se trouvent concentrés divers maux liés notamment au manque de politiques sociales. En clair, un incident malheureux a attisé le sentiment d'indignation de ces jeunes dont l'avenir paraît bouché, et ils ont répondu à cette désespérance par des actes tout aussi désespérés. Cet épisode et ses nombreuses péripéties ont sans doute imprégné le récit auquel Lauwers a abouti²⁸, puisque l'on assiste finalement à une montée de violence qui constitue un embrasement, au sens propre comme au figuré.

1.3.3 Le monde, la ville

Dans *Le bazar du homard*, toutefois, ce n'est pas ou ce n'est plus la crise des banlieues qui fait rage – celle-ci étant d'ailleurs symptomatique d'une violence urbaine dont la France n'a pas l'apanage. Les spectateurs sont plutôt placés devant un état de crise généralisé, ou en voie de le devenir, qui se propage par-delà les frontières et la réalité spécifique à chaque milieu. « Ailleurs commence ici », pour le dire avec Paul Virilio, selon la formule qui complète le titre de son essai *Ville panique* (2004), mais qui apparaît déjà dans « Demain le feu », l'une des chroniques composant son *Paysage d'événements* des douze dernières années (1996). Dans ce court texte écrit en 1985, l'urbaniste et philosophe part de l'étonnante proximité dans le temps de différentes émeutes s'étant déclarées à Paris, Marseille et Birmingham, et ce, dans la foulée des luttes sud-africaines, pour révéler un visage globalisé

²⁸ Lors du Festival d'Avignon en 2005, Lauwers a proposé un *Needlapb* dans lequel figurait une ébauche scénique du premier acte du *Bazar du homard*. On n'y repérait pas encore la trace des incendies et de la rébellion qui apparaissent seulement dans les actes suivants, écrits ou remaniés au moment même de la crise des banlieues.

de la ville. Les médias, la télévision principalement²⁹, auraient fait exploser les limites spatiales de la ville, réunissant dans un temps mondialisé « [...] les acteurs et les téléspectateurs des régions les plus reculées, des nations les plus disparates, dès qu'un événement significatif se produit ici ou là » (Virilio, 1996, p. 146). Cet effet médiatique, alors polarisé autour des affrontements en Afrique du Sud, aurait fait de Birmingham, par exemple, une agglomération de Soweto (Virilio, 1996, p. 145). Dans le cas de la révolte des banlieues, différentes villes à travers la France sont devenues autant d'extensions de Clichy-sous-Bois, les violences s'y étant d'abord déclenchées pour se poursuivre en Seine-Saint-Denis, puis s'étendre rapidement à tout le pays. Dans *Le bazar du homard*, la rue de Flandre, foyer de l'insurrection, peut fort bien représenter une nouvelle extension de la banlieue parisienne³⁰. Mais au demeurant, la référence importe moins ici – les spectateurs pourront d'ailleurs l'identifier ou non, ou encore tisser des liens avec d'autres événements du genre – que la manière dont Lauwers la traite, la filtrant à travers le prisme de l'imaginable afin de témoigner d'un état des lieux inquiétant, qui préfigure la propagation des incendies de la rue de Flandre à la ville entière, puis de la ville entière à toutes les villes.

1.3.4 L'individu, l'espèce

Propice aux flambées de violence, la rue de Flandre dans *Le bazar du homard* se montre tout aussi fertile pour aviver les questionnements identitaires. Peuplée de passeurs, de réfugiés, de criminels, de jeunes en révolte, de pauvres aussi bien que de riches, cette dernière constitue un microcosme de la ville à l'époque actuelle. La ville, souligne Virilio, a en effet connu ces dernières décennies un renversement complet de son principe ; considérée traditionnellement comme un

²⁹ Au moment où Virilio a rédigé son texte, Internet tel qu'on le connaît aujourd'hui ne faisait pas encore partie du paysage médiatique.

³⁰ Chose surprenante, il existe aussi à Paris une rue de Flandre, dénommée plus précisément avenue de Flandre. Si cette artère située au nord de la ville, dans le XIX^e arrondissement, peut évoquer la banlieue avec ces jeunes qui traînent au bas des immeubles, elle n'en demeure toutefois qu'un pâle succédané.

[...] lieu d'intégration, d'assimilation des communautés, des populations exotiques, [elle] devient aujourd'hui, avec la mégalopole mondiale, un lieu de désintégration sociale accélérée, sorte de phénomène de ghettoïsation généralisée, juxtaposition précaire d'individus solitaires, de groupes diffus notoirement instables [...] (1996, p. 149).

Les personnages qui gravitent autour de ce lieu éclaté se sentent perdus et, par conséquent, en quête perpétuelle d'une identité – à commencer par une identité individuelle que la modernité a érigée en valeur suprême. Mais celle-ci apparaît fuyante, ou plutôt fluctuante pour Mo, qualifié dans la présentation des personnages d'« homme caméléon » (Lauwers, 2006a, p. 42). D'ailleurs, ce dernier change sans cesse de costumes³¹, correspondant à autant de « moi » possibles qui s'ajoutent à tous ceux sous lesquels il se présente, sans compter la manière dont les gens le perçoivent. Sinon, l'identité s'affirme finalement par la négative chez Salman ainsi qu'après de toute une génération, s'affichant avec des chandails qui portent l'inscription « I am not » (BH, p. 36). Chacun cherche donc en vain qui il est, quelle est sa place au cœur d'une société et d'une époque de plus en plus marquées par l'instabilité.

À l'individualisation dont se soucient les uns s'oppose toutefois la catégorisation systématique qu'opèrent les autres à l'endroit de personnages qui, le plus souvent, appartiennent à une culture étrangère. Prévaut alors le prisme de l'identité culturelle. Au premier acte, les narratrices dressent par exemple un portrait de Vladimir à partir de son origine russe, la déclinant en un florilège de stéréotypes culturels : « God-fearing.

³¹ L'attribut d'homme caméléon trouve ainsi une concrétisation sur le plan scénique. À partir du moment où Julien Faure, qui joue le personnage de Mo, se dévêt complètement, il change constamment de peau. Dans le deuxième acte, par exemple, il apparaît vêtu d'un complet rouge vif dont la couleur n'est pas sans évoquer celle d'un homard cuit. Puis il se présente chez Axel et Theresa, à l'occasion d'un barbecue, avec un costume blanc et une chemise à paillettes. Un rapport de symétrie et d'opposition à la fois s'établit alors avec le personnage d'Axel, dont le veston et le pantalon sont sertis de paillettes, non la chemise. Au quatrième acte, Julien Faure/Mo se profile discrètement à l'arrière-scène affublé d'un complet noir, puis il réapparaît vêtu d'une veste blanche et d'un maillot noir. Ce dernier costume rappelle celui avec lequel Benoît Gob, alias Vladimir, s'est présenté au tout début du spectacle. Et chacun des costumes de Mo renvoie ainsi, de manière plus ou moins sensible, à celui d'un autre personnage du *Bazar du homard*, comme si celui que l'on désigne comme un « joyeux luron impie, terroriste, artiste et amant, réfugié et passeur » était tout et rien à la fois (Lauwers, 2006a, p. 70). D'ailleurs, comme le signale l'une des narratrices : « Le problème de Mo était : "Je suis, mais qui suis-je ?" » (BH, p. 38) N'est-ce pas d'ailleurs la question que se pose d'emblée la Nadja d'André Breton, inscrite de plain-pied dans la modernité ?

Enthusiastic. Indestructible. Only laughs when it's funny and knows there's an end to everything. » (*BH*, p. 3) Et comme si la présentation n'était pas suffisamment caricaturale, elles surenchérissent plus loin : « And Vlad was as Russian as they come. He had read Tolstoy and Chekhov ! » (*BH*, p. 5) Ironisant ici sur la « slavitude », par le biais d'images plus folkloriques les unes que les autres, les clichés peuvent néanmoins se transformer en préjugés discriminatoires. Ainsi Mo, dont le nom pourrait fort bien être le diminutif de Mohammed (*BH*, p. 11), se voit facilement accoler l'étiquette de terroriste, de poseur de bombes. La schématisation en matière d'identité, ramenant un individu à sa seule spécificité culturelle, qui est de surcroît appréhendée à l'aune de clichés ou de raccourcis bien souvent non fondés, risque d'entraîner des dérives, depuis l'incompréhension entre les différents groupes culturels jusqu'au repli identitaire de ces derniers, s'arc-boutant sur le concept d'identité nationale. Bien qu'il n'en fasse pas état ici, Lauwers se montre tout autant préoccupé par le fait qu'un individu peut se définir essentiellement par sa culture d'origine, donnant naissance à des formes plus ou moins radicales de nationalisme.

La seule manière de défendre une identité est de détruire ce nationalisme, réaffirmait l'artiste encore récemment. Si la langue que je parle n'a pas d'importance à mes yeux, alors, je deviens peut-être flamand. Car cela ne m'intéresse pas d'être flamand, je suis né comme cela, ça n'a aucune valeur en soi. Le présenter comme une valeur me paraît faux et provoque des guerres. (2005d, p. 40)

Après l'âge d'or de l'identité individuelle, laquelle se révèle de plus en plus difficile à fixer, l'appartenance à un pays, à un peuple refait surface aujourd'hui, et parfois meurtrièrement. Mais réduite ou éclatée à outrance, la notion d'identité se trouve bel et bien en crise de nos jours, comme l'expose Jan Lauwers dans *Le bazar du homard* selon des points de vue tour à tour individuel, culturel et national.

Or, ce qui semble inquiéter encore davantage l'artiste touche à l'identité ontologique de l'homme, autrement dit à la nature humaine qui se trouve ici mise en péril à travers la perspective du clonage humain. Cette pratique pourrait bien être le prochain pas franchi par les scientifiques dans le domaine des biotechnologies, dont les avancées fulgurantes, ces

dernières années, éveillent chez plusieurs la peur d'une posthumanité³². Dans *L'avenir de la nature humaine* (2002)³³, Jürgen Habermas s'intéresse aux manipulations génétiques dans la mesure où elles risquent de transformer radicalement la compréhension morale que nous avons de nous-mêmes. Selon le philosophe, l'intervention d'une tierce personne dans notre « biographie », par le biais d'une modification irréversible de notre programme génétique en vue de l'optimiser – suivant les préférences du ou des intervenants –, empêcherait de « [...] continuer à nous appréhender comme les auteurs sans partage de l'histoire de notre vie et nous reconnaître comme des personnes agissant de manière autonome » (2002, p. 44). Le discours que tient Habermas témoigne ainsi d'une crainte à l'égard de la mutation profonde de la nature humaine que pourraient entraîner les interventions visant l'amélioration génétique, privant notamment les individus de leur liberté fondamentale. Par conséquent, celui-ci juge nécessaire de réglementer dès à présent de telles pratiques, bien que le clonage des organismes humains, lui, appartienne encore au domaine du possible. Pour combien de temps toutefois ?

Dans *Le bazar du homard*, Lauwers nous projette donc dans un avenir imminent – si l'on en croit plusieurs –, faisant du personnage d'Axel un généticien émérite qui compte déjà à son palmarès deux clones, dont le premier clone humain. Surnommé Salman, en l'honneur de l'écrivain d'origine indienne Salman Rushdie, notamment connu pour la *fatwa* prononcée contre lui par des extrémistes religieux, réclamant littéralement sa mort, mais dont le clonage aurait été réalisé à partir de l'ADN de Jimi Hendrix, figure autrement célèbre, fétichisée par ses fans dont plusieurs lui vouent toujours un culte, le clone imaginé ici constitue non sans dérision une force explosive : croisement de deux personnalités capables d'attiser soit des ardeurs, soit des fureurs fanatiques. Mais ce premier-né de l'ère posthumaine se situe aussi à la frontière de l'humain et de l'animal, se définissant lui-même comme un « homme-

³² Apparue dans les années 1980 dans le domaine de l'art contemporain, le concept de « posthumain » est aujourd'hui employé au sens large pour parler d'une espèce qui succéderait à l'*homo sapiens*. Le posthumain serait alors non plus engendré par l'évolution mais par la technologie, et notamment par les biotechnologies dont les interventions dépasseraient le cadre thérapeutique pour glisser peu à peu vers l'optimisation des facultés humaines.

³³ L'essai comprend différents textes dont le principal, « Vers un eugénisme libéral ? La querelle autour de la compréhension éthique que l'espèce humaine a d'elle-même », est à l'origine une conférence prononcée par le philosophe à l'été 2001.

homard » (Lauwers, 2006a, p. 67). Loin d'en faire une créature cauchemardesque qui hante certaines œuvres de science-fiction, cet attribut relève plutôt de la métaphore, métaphore de sa condition : « La vue des homards dans le vivier du Bazar du homard, peut-on lire dans le programme, le fait s'identifier à la situation sans issue de ces animaux aux pinces ligotées, n'attendant plus rien. » (Bousset et Janssens, 2006) L'être cloné se voit donc privé de sa liberté, appelé à vivre une existence déterminée à l'avance, et soumise aux aspirations d'une personne autre que lui-même. Devant un tel horizon qui justement n'en constitue pas un, le clone a le choix de se conformer ou de se révolter³⁴, ce que fera d'ailleurs Salman, prenant la tête de la rébellion qui sévit sur la rue de Flandre. Quant à Axel, placé devant ce désastre dont une part de responsabilité lui incombe, il souhaite néanmoins cloner son fils, en produire un « jumeau décalé » (Habermas, 2002, p. 96) sur qui il pourrait projeter l'image de l'enfant perdu, retirant par là même à l'être cloné une identité et un avenir qui lui soient propres.

Ainsi, à partir d'une fiction prospective, Lauwers envisage les conséquences possibles d'une pratique comme le clonage qui a partie liée avec ce vieux rêve d'améliorer l'homme, dans l'espoir de soustraire un jour la maladie et la mort à son existence. Mais jusqu'où peut mener l'aiguillon de la surhumanité ? « Tu voulais la perfection, lance d'ailleurs Theresa à Axel en guise d'épilogue. Mais la perfection est tellement prévisible. La perfection est monotone. Pas de souffrance, mais pas de joie non plus. Ton homme nouveau, il crève de monotonie. » (Lauwers, 2006a, p. 74-75) Lauwers entrevoit donc une humanité déshumanisée, sans histoire et sans altérité, à l'instar de Jean Baudrillard méditant aussi sur l'idée de clonage. Ce qu'il nomme « la reconduction du Même », observée d'abord dans le domaine industriel avec des objets fabriqués en série, puis du côté de la génétique, où il est désormais possible d'isoler un modèle cellulaire et de le reproduire à l'infini, offre sans condition le moyen d'« [...] éliminer toutes les *péripéties différentielles* qui faisaient le

³⁴ Selon Habermas, il ne sert à rien, cependant, de diriger la révolte contre les dispositions du « programmeur » comme un adolescent s'opposerait à ses parents et aux choix qu'ils ont faits pour lui : « *S'en prendre* par la controverse à l'intention d'une tierce personne, quand cette intention a été fixée génétiquement, est une voie sans issue. Le programme génétique est une réalité muette et en un certain sens qui ne souffre aucune réponse ; celui qui, en effet, s'en prend à des intentions génétiquement fixées, ne peut pas se rapporter à ses dons (ou à ses handicaps) de la même manière que le ferait une personne née naturellement, qui peut, au fil de l'histoire d'une vie qu'elle s'est appropriée par la réflexion et à laquelle elle a donné une continuité délibérée, revenir sur la compréhension qu'elle a d'elle-même et trouver une réponse *productive* à sa situation initiale. » (2002, p. 96)

charme aléatoire des individus » (1981, p. 151. Nous soulignons.). De manière indirecte, derrière ce scénario pessimiste d'une posthumanité, prend ainsi forme « [...] un plaidoyer pour la beauté de l'imperfection et de l'inattendu, la beauté du monde intérieur dont le désir demeure envers et contre tout le moteur le plus puissant » (Bousset et Janssens, 2006). Bref, une apologie de l'humain avec et malgré ses différences, ses failles.

1.3.5 Le temps reconsidéré : passé, présent, futur

De l'explosion de la violence à une crise identitaire qui frappe les individus aussi bien que l'espèce par laquelle ils se définissent – autant d'éléments qui trouvent une résonance dans l'actualité et que Lauwers glisse en filigrane dans le récit –, *Le bazar du homard* s'impose bel et bien comme une histoire du temps présent, laquelle se prolonge en outre dans un futur proche. La temporalité du récit s'ouvre toutefois davantage encore, lorsque celui-ci se voit réinscrit dans les profondeurs du temps historique. En effet, Lauwers insère à l'intérieur de la représentation un jeu de scène dans lequel Julien Faure apparaît vêtu à la manière d'un homme préhistorique, volant des mains d'Axel des bûches de bois en plastique. Puis on le voit traverser l'arrière-scène, portant les rondins dans lesquels un feu de Bengale est planté. Sous des dehors comiques, ces interventions ne contiennent pas moins une pointe d'ironie, voire une critique de l'homme et de son évolution. Ayant découvert le feu, nécessaire à sa survie, l'homme a vite retourné cette invention contre lui et ses semblables, mettant le monde à feu et à sang. La violence qui fait rage au cœur de la rue de Flandre, « parfaitement arbitraire et jamais ciblée » (Lauwers, 2006a, p. 67), n'épargnant donc personne, en constitue un exemple flagrant, collé sur la réalité de surcroît. Cette critique pourrait fort bien en cacher une autre, dirigée vers les progrès de la science et des biotechnologies qui, pour plusieurs, représentent un danger pour la notion même de nature humaine. De toute évidence, ce clin d'œil à un passé lointain met en perspective les différents épisodes de cette histoire immédiate ou en devenir, introduisant une distance critique que ne permet pas, faute de recul, la proximité avec les événements réels. Ainsi considérée, l'histoire peut servir de rappel, de mémoire pour les temps présent et à venir. Bien que présentée ici sous forme ludique, l'histoire n'agit pas moins comme un avertissement, une mise en garde vis-à-vis de la violence toujours plus grande faite à l'homme et à sa condition d'humain. Un

avenir porteur de menaces se dessine donc à la suite de *La chambre d'Isabella* qui ouvrait pourtant sur un temps apaisé.

Sombre vision de l'humanité que distille le récit éclaté du *Bazar du homard*. Celui-ci s'apparente – une fois de plus, mais pour d'autres raisons – aux volumes épars sur le plateau. Comme autant de pièces d'un puzzle, ces volumes, dont certains sont déjà emboîtés les uns dans les autres, laissent croire à un assemblage possible. Tenter l'expérience serait vain, pourtant, puisque la tâche laisserait à n'en pas douter devant des pièces manquantes, tandis que d'autres se révéleraient de trop, ne permettant pas au bout du compte de former un tout avec les diverses parties.

1.4 Fictionner sa vie ou *La poursuite du vent*

Notre naissance est un hasard, notre mort une certitude. Entre ces accidents, une immense part de fatalité, de rêve et de somnambulisme conduit notre vie. Les mots seuls sauvent le temps de l'oubli, permettent après-coup de s'éveiller un peu.

Claire Goll, *La poursuite du vent*

À mille lieues du *Bazar du homard* et du monde en devenir où nous propulse la fable, *La poursuite du vent* invite à une traversée de la vie de Claire Goll, traversée dont la poétesse et romancière, alors âgée de 85 ans, se fait elle-même la navigatrice. Depuis un inaliénable présent, elle retrace le cours de son existence, du point le plus éloigné, son enfance aux prises avec une mère tyrannique, jusqu'à son dernier émoi amoureux, lui procurant un premier orgasme à plus de 75 ans. Dans l'intervalle, Claire Goll replonge dans le milieu des avant-gardes littéraires et artistiques qu'elle a fréquenté assidûment, avec ses plus grandes figures. Au cœur de cette période, occupant la plus grande part du récit de la femme de lettres, alors que sa vie se trouve englobée dans un univers mondain, les événements ne sont pas nécessairement racontés dans l'ordre de leur déroulement réel. Au développement chronologique est préféré un enchaînement qui procède davantage par ellipses, sauts, retours, juxtapositions, correspondances. Ce montage opéré par l'adaptation que signe Viviane De

Muynck³⁵, en plus de substituer le présent au passé pour relater les souvenirs, replace clairement la remémoration dans son acte même. Sans doute faut-il insister sur le fait que Claire Goll réexamine son passé à partir du point où elle se trouve maintenant. « Mais l'âge, loin de clarifier les épisodes, ne fait que les surcharger », précise-t-elle (*PV*, p. 1). D'ailleurs, celle-ci ne prétend aucunement à l'objectivité : « Les instants tels que je les ai vécus ont peu à peu changé de consistance. Un sens nouveau s'y est superposé auquel j'adhère actuellement. Telle est ma vérité », ajoute-t-elle (*PV*, p. 2) en guise de « pacte référentiel », selon l'expression de Philippe Lejeune dans son ouvrage phare sur l'autobiographie et ses formes dérivées (1975)³⁶. Ainsi, Claire Goll campe sa vérité à la lisière du passé réel et de sa remémoration, mais aussi du passé privé et du passé public, se jouant constamment des codes du biographique, outrepassant parfois aussi les convenances, afin de reconstituer son identité personnelle, artistique et littéraire. En proposant notamment une autre odyssee du XX^e siècle, à travers des événements de l'histoire croisés à des faits biographiques, *La poursuite du vent* se rapproche de *La chambre d'Isabella* ; mais, pour Claire Goll, il est plutôt question de se raconter autrement.

1.4.1 Le détour par les autres

Chose étonnante, Claire Goll se pose rarement au centre de toutes les perspectives. À travers les différents épisodes de sa vie, elle se fait – le plus souvent – peintre de ceux et celles qui les ont partagés. Et *La poursuite du vent* est riche en portraits. Celui de Rainer Maria Rilke, dont la jeune Claire a été la maîtresse, est sans doute l'un des plus remarquables : « Je suis parti (*sic*). Visiter Rilke. Rilke était un esthète. Il s'habillait en esthète, il vivait en esthète, il faisait l'amour en esthète. Même son appartement manifestait l'exquis raffinement du poète. » (*PV*, p. 7) Ainsi s'efface le sujet de l'énonciation, réapparaissant tantôt discrètement, tantôt brutalement, au profit de longues descriptions par le

³⁵ C'est à partir de la version remaniée des mémoires de Claire Goll par Viviane De Muynck que l'analyse a été menée, revenant au texte-source seulement pour mettre en relief des différences et des nuances intéressantes, comme l'ordonnement des événements et le changement des temps verbaux pour les raconter mentionnés ci-haut.

³⁶ Dans le livre, Claire Goll conjugue cette dernière phrase au futur, ce qui renforce l'idée d'un engagement vis-à-vis de ses lecteurs : « Telle sera ma vérité », écrit-elle (1976, p. 13).

biais desquelles Claire Goll corrige le tir sur un passé commun. Simple objet du désir de Rilke jadis, elle s’empare ici de la parole et divulgue l’histoire vécue selon son point de vue : « Rilke ne prenait aucun risque. Même la tendresse était pour lui une façon de s’envelopper, de se protéger. Il ne se livrait pas, mais sculptait sa statue pour l’éternité. Même à genoux devant moi, il gardait un œil sur lui-même. » (*PV*, p. 8) Par cette prise de parole ultime, peu de temps avant de s’éteindre, celle qui fut le modèle de nombreux peintres et poètes désormais célèbres intervertit les rôles et, au moyen d’une plume au vitriol, dépeint leur image.

À n’en pas douter, l’image du père de la littérature moderne est la plus ternie. « Prenons James Joyce. Complètement bloqué. Une écorce sans sève ni chaleur, un fruit sec. Du point de vue humain, le plus funèbre ratage de la création », comme elle le présente sans autre forme de procès (*PV*, p. 1). Plus loin, dans un portrait cinglant où elle s’ingénie à éclairer les côtés sombres de l’écrivain, ébruitant même ses affaires familiales, Claire Goll se décharge cependant d’un ressentiment viscéral : Joyce l’avait-il « [...] jamais vue, jamais entendue ? » (*PV*, p. 8) Vengeance mêlée de regrets, qui laisse deviner toute l’admiration qu’elle vouait à l’homme de lettres, mais qu’elle-même n’a pas su éveiller chez lui en retour. Ainsi, Claire Goll se raconte secrètement, exposant néanmoins sans vergogne la face cachée de la vie de personnages depuis longtemps consacrés. Par ce biais, l’entreprise de Goll semble hésiter entre l’intime nécessité de parler de soi et le désir – impérieux, narcissique ou jusqu’alors frustré – de faire parler de soi.

Car Claire Goll n’est pas sans jouer la carte de « la mise en scène de soi », pour reprendre le titre qui coiffe l’un des chapitres de *L’autobiographie* consacrés aux femmes : plusieurs d’entre elles développent notamment « [...] une façon particulière (oblique et allusive) de parler de soi » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 2004, p. 113). De multiples stratégies sont ainsi mises au point par les autobiographes femmes pour se révéler indirectement. L’autre, par lequel les femmes ont longtemps été définies socialement, incarne par exemple une figure à laquelle les auteures accordent une place plus importante que leurs homologues masculins, de sorte que leur personnalité peut être entraperçue à travers ceux et celles dont elles parlent apparemment plus que d’elles-mêmes (Lecarme et Lecarme-Tabone,

2004, p. 119). Or, on l'aura compris, Claire Goll ne choisit pas n'importe quel « autre » en braquant l'éclairage sur des individus qui sont parvenus à la notoriété :

Tous ces hommes, tous ces génies que j'ai connus : Joyce, Malraux, Einstein, Henry Miller, Picasso, Chagall, Majakovski, Rainer Maria Rilke, Henry de Montherlant, Cocteau, Dali, Jung, Artaud, Lehmbrock, Brancusi... J'en ai aimé certains, il y en a certains que j'ai trouvés insupportables, quelques-uns m'ont laissée complètement indifférente. (*PV*, p. 1)

Cette pléiade d'hommes illustres, dont les noms reviennent constamment au fil du récit, tandis que d'autres tout aussi connus s'ajoutent, Claire la décline d'entrée de jeu. De manière détournée, elle se désigne ainsi comme le centre d'attention, donnant à croire que ces personnages ont gravité autour d'elle et non l'inverse. Quoi de surprenant à ce que le spectacle proposé par Lauwers et De Muynck s'intitule, dans sa version néerlandaise, *All Is Vanity*³⁷ ? Vanité de se mettre en avant par l'intermédiaire de personnes, et surtout de personnes célèbres qui sont censées avoir fait partie de son cercle. Citées ici et là, elles apparaissent comme autant d'atours dont Claire Goll se drape. Une forme de vanité, proche de l'orgueil, se manifeste également chez cette dernière, alors qu'elle se place au-dessus de ces personnages pour les livrer à son regard dangereusement caustique, ce dont témoignent les portraits évoqués plus haut³⁸. Cette attitude suffisante, pimentée d'arrogance, la distingue singulièrement des autres femmes mentionnées dans *L'autobiographie*, celles-ci se montrant beaucoup plus pudiques pour laisser échapper des aveux qui les concerneraient ou

³⁷ « Vanité des vanités... Tout est vanité, poursuite du vent ». Cette formule de l'Ecclésiaste est donnée en exergue dans le livre de Claire Goll ; d'où les titres des versions néerlandaise et française. La vanité, entendue au sens de l'inutilité ou du caractère illusoire de certaines choses – la gloire, le pouvoir, l'argent entre autres exemples –, apparaît peut-être à Goll dans les dernières années de sa vie. Elle constate alors que l'amour, donné et reçu, est son seul véritable avoir : « De mes nuits et de mes jours, c'est tout ce qui me reste. » (*PV*, p. 23)

³⁸ En voici d'autres exemples : Claire Goll dit notamment d'André Breton qu'il « [...] se comportait comme s'il était le propriétaire exclusif d'une marque de fabrique » (*PV*, p. 12), tandis que son sentiment à l'égard du chantre du dadaïsme s'exprime à même le sobriquet qu'elle lui donne : à savoir, « Tristan "Grande-gueule-vive-dada" Tzara » (*PV*, p. 6). De sa première rencontre avec Pablo Picasso, elle garde ce souvenir : « Je pensais voir un géant et je me trouvai en face d'un petit homme taciturne au regard perçant, habillé d'un raglan défraîchi. » (*PV*, p. 9) Et elle perçoit Dali comme un « [...] clown qui ne voulait jamais se démaquiller, qui avait besoin de cirque pour vivre » (*PV*, p. 19). En ce qui concerne Henry Miller, que Claire Goll exècre – moins que Joyce cependant –, elle le couvre de ridicule : « [I] pensait vraiment que sa bite était la plus belle de la côte Est. » (*PV*, p. 18) Somme toute, il faut reconnaître que les propos de Claire Goll, même si elle fait preuve de mauvaise foi à certains moments, peuvent tout de même se révéler réjouissants, voire jubilatoires.

toucheraient à leur entourage. La conduite de Claire Goll n'est cependant pas sans risques, s'exposant à l'indignation des uns et au mépris des autres...

1.4.2 Yvan Goll, l'autre détour

Ce rapport à l'autre concerne également – mais de manière différente – la relation avec Yvan Goll, poète franco-allemand demeuré pour sa part dans les marges de l'histoire, mais dont Claire a partagé la vie et l'œuvre. Tout au long de son récit, elle ravive le souvenir d'Yvan, comme si la trajectoire de ce dernier était devenue indissociable de la sienne à partir du moment où elles se sont croisées : « Si je n'étais pas montée dans le train pour Zürich ce jour-là, je n'aurais pas rencontré tous les hommes qui m'ont amenée à Yvan Goll. J'étais loin de me douter que j'allais changer le cours de ma vie. » (*PV*, p. 4) Tandis que des autobiographes femmes choisissent de faire l'impasse sur l'homme qu'elles ont aimé, d'autres entreprennent volontiers le récit de leur vie à deux. Quelques cas de figure sont répertoriés dans *L'autobiographie*, dont celui de Simone de Beauvoir qui « [...] lie indissolublement son histoire à celle de Sartre. Elle se fait l'historiographe de son couple pour en construire, avec ferveur, la légende » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 2004, p. 121). Quant à Claire Goll, dont le lien avec Yvan a bien quelque chose de l'« entente spirituelle » qui prévaut au sein du célèbre couple français (Lecarme et Lecarme-Tabone, 2004, p. 122), son témoignage demeure plus proche à différents égards de Clara Malraux, qu'elle a d'ailleurs fréquentée à une certaine époque. Dans ses mémoires intitulés *Le bruit de nos pas*, dont l'un des tomes retrace les années passées aux côtés d'André Malraux dont elle était depuis longtemps séparée, cette dernière reste tout admirative devant l'écrivain, tandis que le regard qu'elle pose sur l'homme se fait on ne peut plus critique. De même, Claire Goll n'entend pas soustraire le portrait de son mari à la maxime qu'elle énonce d'emblée : « Je ne confonds plus valeur humaine et valeur littéraire [...] » (*PV*, p.1) Yvan Goll demeure ainsi un poète incomparable à ses yeux, sans pour autant constituer un exemple d'un point de vue conjugal, compte tenu de ses nombreuses infidélités. Claire Goll les dévoile, mais ces révélations altèrent moins l'image d'Yvan, semble-t-il, qu'elles n'éclairent l'incurable dépendance affective dont souffre Claire : « Comment pouvais-je vivre sans Goll ? », se demande-t-elle d'ailleurs rétrospectivement (*PV*, p. 16).

Il faut rappeler que la relation entre les deux époux sur le plan intellectuel est quasi « fusionnelle ». Claire partage avec Yvan une étonnante communauté d'esprit, ce dont témoignent entre autres les nombreux poèmes qu'ils ont publiés ensemble. L'un de leurs recueils intitulé *Poèmes de la vie et de la mort* s'accompagne d'une radiographie de leur deux crâne, laquelle induit une forme de communication télépathique entre eux (La Rochefoucauld, 1967, p. 33). Dans ses mémoires, Claire Goll mentionne justement qu'Yvan et elle se comprenaient « au moindre mot, au moindre regard » (*PV*, p. 11). Mais peut-être a-t-elle perdu son unicité au cours de cette histoire vécue en symbiose. À moins qu'elle ne l'ait sacrifiée en faisant d'Yvan la moitié dominante du couple, désigné ainsi indirectement³⁹. « C'était lui le génie », s'exclame Claire à propos de Robert Delaunay dont la femme Sonia a soutenu la démarche artistique et attendu plusieurs années après la mort de ce dernier pour exposer à nouveau ses propres tableaux (*PV*, p. 16). Sonia Delaunay ainsi que Gala Dali et Elsa Triolet font d'ailleurs partie des rares figures féminines que Claire Goll tient en haute estime – contrairement aux femmes en général, qu'elle considère « sans âme, sans passion pour l'épanouissement intellectuel, sans génie » (*PV*, p. 14)⁴⁰ –, et dont le trait commun est d'avoir « [...] vécu à l'ombre de leur homme, se dévouant sans compter pour sa réussite » (*PV*, p. 15). À travers ces femmes artistes dont le nom existe aujourd'hui indépendamment de celui de leur mari, Claire Goll semble énoncer son propre rôle – rôle qu'elle a d'ailleurs endossé au-delà de la mort d'Yvan afin que son œuvre accède à la postérité –, et auquel elle cherche à donner un certain lustre.

³⁹ L'affirmation est on ne peut plus claire, cependant, dans le livre lui-même : « Malgré mes petits succès, je ne suis rien, ne me sens rien. Je n'ai jamais eu l'idée de rivaliser avec Goll. Je me suis toujours sentie à l'étage inférieur. [...] Sans l'aide du mâle, sa moitié ne peut se développer. Les idées filtrent à travers elle, puis elle les reproduit à sa manière, mais elle n'invente pas. George Sand a beaucoup appris de Musset et de Chopin, madame de Staël s'est formée grâce à Benjamin Constant, et Simone de Beauvoir n'existe qu'à l'ombre de Sartre. » (1976, p. 152) De tels propos, profondément misogynes, l'adaptation garde peu ou pas de traces. Viviane De Muynck a-t-elle voulu atténuer cette facette de la personnalité de Claire Goll, déjà irrévérencieuse sous certains aspects ? Ce trait de la femme de lettres viendrait aussi contrecarrer l'image que renvoient quelques-uns des gestes posés au cours de sa vie, dénotant une liberté peu commune à l'époque.

⁴⁰ Le portrait des femmes que brosse Claire Goll est sans doute l'un des plus virulents. Là encore, ses propos se révèlent extrêmement misogynes – trait que gomme toutefois l'adaptation. Peut-être Viviane De Muynck perçoit-elle Claire Goll comme si cette dernière cherchait, par la négative, à se détacher de cette conception de la femme, elle qui, à plusieurs égards, a adopté des comportements féministes avant l'heure.

Mais sans doute Claire Goll évoque-t-elle le souvenir d'Yvan pour tenter enfin de se libérer de son fantôme qui la hante toujours, des années après sa mort. Ce détour par le poète et époux l'entraînerait donc sur la voie d'une prise de conscience difficile de son identité propre – loin d'être pleinement assumée, et encore moins revendiquée de manière explicite. Entreprise qui diffère d'un règlement de comptes comme il a pu s'agir pour Claire Goll avec ses célèbres contemporains.

1.4.3 L'envers de l'histoire

L'esprit de vengeance n'est cependant jamais loin dans *La poursuite du vent*. Avec ses mémoires, la femme de lettres prend d'ailleurs sa revanche sur l'histoire officielle. Au récit qui l'a mise à l'écart, ainsi qu'Yvan Goll (« Mais maintenant qui se souvient encore de Claire et Yvan Goll, ces doux fantômes d'avant-guerre ? », *PV*, p. 23), Claire oppose le sien. Dans sa version qui confronte le connu aux jeux de coulisses, dévoilant une histoire secrète du XX^e siècle, elle vise à affirmer non seulement sa présence, mais aussi son rôle artistique.

Depuis sa position d'observatrice, qu'elle revendique dès le départ (« [...] je peux jeter un regard froid sur mon époque [...] », *PV*, p. 1), Claire Goll s'emploie à déboulonner quantité de mythes, et notamment le mouvement dada. « Le mot Dada ? Ce n'était qu'un cri », rappelle-t-elle (*PV*, p. 6). Mais sa perspective critique ne l'empêche pas moins de chercher à construire sa propre légende – celle d'avoir été partie prenante du monde des avant-gardes –, ce qu'indique le passage au « nous » fréquemment opéré par Goll dans son récit : « Les artistes n'étaient pas des producteurs d'art. Dans les restaurants, ils dessinaient sur les nappes, mais une fois la table desservie, ils ne couraient pas chez l'encadreur avec leurs croquis. *Nous* étions des débutants », laisse-t-elle entendre (*PV*, p. 6. Nous soulignons.). Claire Goll quitte ainsi son poste de témoin critique pour (re)prendre subrepticement sa place parmi le groupe d'artistes qui a animé cette période effervescente. Son interprétation des événements lui permet d'attester qu'elle n'y a pas assisté en tant que simple spectatrice, mais qu'elle y a participé pleinement. Plus loin, elle se compose d'ailleurs une attitude héroïque dans l'échauffourée qui éclate entre Yvan Goll et André Breton lors d'une soirée de « danses cocasses » (*PV*, p. 12). Cette affaire remonte aux premiers balbutiements du surréalisme,

Claire Goll rappelant que « [t]out le monde n'avait que ce mot [surréalisme] à la bouche [mais que] personne ne savait ce qu'il signifiait » (*PV*, p, 12). Yvan Goll avait alors emprunté l'expression à Apollinaire pour en faire le nom de sa revue, laquelle ne connut qu'une seule parution peu avant la sortie du *Manifeste du surréalisme*. Cette appropriation du terme, lequel se trouva plus tard étalé sur des affiches qui faisaient la promotion de danses, déclencha l'ire de Breton qui rassembla ses partisans pour troubler le spectacle organisé par Goll et mettant en vedette la danseuse allemande Valeska Gert. S'ensuivit une bagarre opposant les deux clans. Et Claire affirme s'être interposée courageusement entre les deux porte-drapeaux avant que Goll ne frappe Breton au visage et ne l'envoie au tapis.

Or, les faits de cette petite histoire occultée, tels que les rapporte Claire en cherchant à redorer son blason, et davantage encore celui d'Yvan, se voient soumis à un examen de la part d'Albert Ronsin dans un numéro récent de la revue *Europe* consacré à Yvan Goll. « Il suffit de rassembler les pièces du dossier pour voir la réalité sous un jour un peu différent », souligne d'emblée l'observateur (2004, p. 191). Ce dernier fait effectivement ressortir plusieurs éléments qui remettent en cause le récit, par Claire, de la querelle entre les deux hommes de lettres, à commencer par la date de la fameuse soirée à la Comédie des Champs-Élysées, fixée en 1926 plutôt qu'en 1924 comme le spécifie Claire Goll dans ses mémoires⁴¹. Cette erreur peut certes être mise sur le compte d'une mémoire défaillante, alors que d'autres apparaissent clairement comme une manipulation des faits, ce que démontre la suite de l'investigation menée par Ronsin :

À l'issue de la séance, corrige-t-il sur la base de plusieurs témoignages concordants, Goll retrouve Valeska dans sa loge, lui montre une blessure qu'il a reçue au visage et lui dit : « C'est pour vous que j'ai eu cela », ce qui, contrairement à ce qu'affirme Claire Goll, montre que Breton ne s'était pas fait boxer sans répliquer. (2004, p. 197)

Déformer ou embellir l'histoire, omettre ou ajouter des épisodes, réinterpréter les faits de manière à *fictionner sa vie*, voilà le pari de Claire Goll, engagée d'abord et avant tout dans la reconstitution de son identité, personnelle et artistique. « Comme l'analyse littéraire de

⁴¹ Aucune date n'est cependant mentionnée dans l'adaptation. Seuls les faits donnent une indication approximative de l'époque.

l'autobiographie le vérifie, note d'ailleurs Ricœur à propos du concept d'identité narrative, laquelle se construit suivant les récits que se donne un individu ou une communauté, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. » (1991, t. 3, p. 443) L'image du « tissu d'histoires » n'est pas sans évoquer ce que Claire Goll nomme une « couche cosmique » (1976, p. 13), nimbant la réalité dès lors qu'elle se trouve révisée à partir d'un regard subjectif et rétrospectif tout à la fois. Mais quelle que soit la métaphore convoquée, il reste que l'auteure entrelace le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, si bien que le récit de sa vie, retissé à même le fil de l'histoire et de ses protagonistes, mais non sans quelques accrocs, demeure fondamentalement un objet littéraire. Et par l'acte même d'écriture, Claire Goll ne revendique-t-elle pas la reconnaissance de son talent, celui d'une écrivaine avant tout ?

Celle qui s'inquiétait déjà de son vivant de n'être plus qu'un vague souvenir dans l'esprit de ses contemporains dresse ainsi un monument à sa propre mémoire – son livre en français paraît d'ailleurs dans la collection « Mémoire pour le temps présent » des Éditions Olivier Orban. Mais, en dépit de cette œuvre de mémoire, de cette lutte ultime contre l'oubli, Claire Goll, la femme de lettres, ne s'en trouve pas moins minorée. Il faut attendre que Jan Lauwers et Viviane De Muynck décident ensemble de la placer de nouveau sous les projecteurs, le temps d'un spectacle, pour la voir peut-être réhabilitée.

* * *

Que ce soient ses propres histoires que raconte Lauwers ou celles écrites par d'autres, toutes se nouent ici par l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction, jusqu'à ce que se réélabore une dimension de l'existence. Fictionner le passé dans *La chambre d'Isabella* permet ainsi de nous soulager tant soit peu de sa charge traumatique, alors que Claire Goll cherche par le même geste à arracher sa vie à l'oubli. Dans *Le bazar du homard*, l'anticipation de l'avenir depuis la réalité immédiate sert plutôt à en entrevoir le péril, celui qui nous guette si le passé historique ne tient plus lieu de garde-fou. Ainsi la poétique du raconter, qu'inaugure l'exploration du récit et de sa position mitoyenne entre les histoires, invite-t-elle à penser le temps : celui qui fut et nous affecte encore, comme celui qui

advientra peut-être mais nous perturbe déjà. Le présent, là où l'humanité se tient en équilibre, est donc en jeu, ou à tout le moins en creux dans ces histoires.

CHAPITRE II

RACONTER, OUI, MAIS COMMENT ?

Le point de départ est toujours le médium, qu'on utilise lorsqu'on fait une peinture, une danse, de la littérature. Je ne peux jamais dire que je suis metteur en scène ou écrivain. J'utilise le théâtre comme un médium. J'analyse ce médium, j'essaie de le redéfinir ; et quand j'écris, je ne suis pas écrivain parce que j'écris vraiment pour le théâtre que je veux faire.

Jan Lauwers

Le théâtre, ou la scène devrait-on dire, constitue pour Lauwers la perspective à partir de laquelle il pense, écrit, élabore ses histoires. D'ailleurs, l'artiste flamand a toujours su exploiter ses innombrables ressources. Corps, voix, lumière, espace, musique, mouvement sont mis à profit avec un soin particulier apporté à leur matérialité. Lauwers n'hésite pas non plus à décroquer la scène, à ouvrir ses frontières, de manière à convier d'autres formes d'expression artistique qui multiplient les vecteurs de sensation et de perception à l'intérieur de la représentation. « Le point de départ est toujours le médium qu'on utilise », et le médium théâtral comprend pour Lauwers l'ensemble de ces éléments, susceptibles de prendre en charge les histoires racontées. Quelles sont les modalités de cette prise en charge ? Quels sont ses effets – directs autant que souterrains – sur la dynamique du récit ? Il conviendra ici d'interroger la narration, comme mode d'endossement, de transmission ou de circulation du narratif, par laquelle se concrétise la volonté de Lauwers de repenser l'art de raconter et, par le fait même, l'art du théâtre.

2.1 Le partage des voix

Dans *La chambre d'Isabella*, *Le bazar du homard* et *La poursuite du vent*, la narration se développe suivant différentes répartitions entre les éléments. Le premier mode de répartition se place sous le signe d'un partage des voix, voix entre lesquelles la parole est distribuée et qui, en retour, la redistribuent. Or, celles-ci ne concernent pas strictement les voix narratrices comme instances du discours. Les spectacles nécessitent d'élargir le spectre de la réflexion au travail physique de la voix, aux langues choisies comme véhicules du texte, aux supports de translation qu'elles appellent. Toutes ces voix, ou toutes ces voies narratives possibles, pour ainsi dire, dévoilent ou inquiètent le propos, le distordent ou le renforcent, le dynamisent ou y suppléent littéralement parfois. Et, entre elles, on croit maintes fois entendre la voix de l'auteur ou encore celle, refoulée, de ses influences.

2.1.1 *La poursuite du vent* ou une voix, un corps, des identités

Il n'y a pas à proprement parler de partage des voix dans ce spectacle, puisque Viviane De Muynck occupe seule le plateau. Lauwers focalise alors toute l'attention sur la parole quasi oubliée de Claire Goll, portée essentiellement par la voix et le corps *narrants* de l'actrice.

Seulement sa voix se laisse apprécier dans les premiers instants de la représentation, coupée de son corps, alors tapi dans l'ombre. Celle-ci surgit du fond de la scène. « Je n'ai plus aucune illusion. Je ne confonds plus valeur littéraire et valeur humaine, je peux jeter un regard froid sur mon époque et sur toutes mes rencontres », laisse-t-elle tomber (*PV*, p. 1). Ainsi, la voix de Viviane De Muynck se révèle notre premier accès au texte, mais aussi à Claire Goll. Au plus près d'une expressivité naturelle, néanmoins mâtinée d'une séduisante étrangeté en raison du léger accent de l'actrice dont la langue maternelle n'est pas le français – pas plus d'ailleurs que pour l'écrivaine bilingue qu'elle joue –, la mise en bouche va dessiner les contours du personnage, mettre en relief sa *personnalité*.

Selon Ivan Fónagy, c'est le propre de la « vive voix » – autrement dit, de la voix au moment où elle réalise chaque phonème – que de teinter les énoncés linguistiques en leur ajoutant des informations d'une autre nature et, ce faisant, d'éclairer les intentions et les traits de caractère de la personne qui s'exprime, qu'elle en soit ou non consciente (1991). Sous cet angle, l'actualisation du discours par la voix, à travers ce que Fónagy appelle le « style vocal », constitue une « communication secondaire, parasitaire » en ceci qu'elle se greffe au propos et le module, pouvant d'ailleurs parfois le déformer ou révéler des visées contraires à ce qui est dit (1991, p. 23). Ici, parmi le vaste éventail d'intonations déployé, de même que les variations de rythme et d'intensité, mais aussi les pauses plus ou moins longues ménagées entre les énoncés, la vive voix apporte de subtiles nuances là où la femme de lettres pourrait n'apparaître que vindicative. Le passage consacré à James Joyce en témoigne : « Aucun contact humain ne s'est établi entre nous. Avec qui en avait-il ? Il exploitait tout le monde sans un mot de remerciement, sans un geste de reconnaissance. » (*PV*, p. 10) L'énonciation, par le biais d'un ton plus grave et d'une légère crispation de la bouche, redouble la virulence des énoncés, d'où perce aussi une pointe d'ironie. Mais plus loin, lorsque sont dévoilées les zones d'ombre de l'écrivain, impliquant fatalement celles des membres de sa famille, un changement de tonalité atténuée considérablement les velléités agressives, dénotant même une certaine compassion. Cette modulation nous éloigne de l'acte transgressif, profondément impudique, qui consiste à exposer l'intimité d'autrui, dans lequel s'inscrit a priori le témoignage de Claire Goll. C'est ainsi que De Muynck fait ressortir l'humanité du personnage, dimension qui se trouve en puissance dans son adaptation du texte-source et que la voix rend sensible, lui donnant une sorte d'épaisseur, un *volume*.

Par conséquent, sous l'identité fictive qui prend forme à travers le travail de la voix – ce qui en fait une construction extrêmement fragile –, le spectateur détecte la subjectivité de l'actrice. Cette subjectivité, « [...] elle s'immisce, elle ne s'expose pas, écrit Georges Banu plus généralement. L'acteur-poète n'ignore pas le rôle, mais il le colore de sa manière d'être au monde. » (2003, p. 26) « En jouant, explique elle-même De Muynck, je fais appel à l'ensemble de ma personnalité. Il ne s'agit pas de rechercher et d'exploiter des incidents de mon passé ; la globalité de ma personnalité est en jeu, et les choix importants que j'ai faits à

certains moments. » (1994, p. 181) À tout prendre, le « je » de la prise de parole pourrait-il être l'*articulation* des deux femmes ?

[L]'articulation, avance Jean-Luc Nancy dans une tout autre perspective que la phonétique cependant, n'est que la jointure, ou plus exactement le jeu de la jointure : ce qui a lieu là où des pièces différentes se touchent sans se confondre, glissent, pivotent ou basculent l'une sur l'autre, l'une à la limite de l'autre – exactement à sa limite –, là où ces pièces singulières et distinctes plient ou se dressent, fléchissent ou se tendent ensemble et l'une par l'autre, l'une à même l'autre, sans que ce *jeu* mutuel – qui demeure sans cesse, en même temps, un jeu *entre* elles – forme la substance et la puissance supérieure d'un Tout. Mais ici, *la totalité est elle-même le jeu* des articulations. (1986, p. 188)

Suivant cette définition, un tel jeu semble à l'œuvre entre Claire Goll et Viviane De Muynck. D'ailleurs, la présence singulière de l'actrice ne s'efface jamais totalement derrière le personnage. C'est dire que son timbre rauque, son imposante stature, de même que son apparente décontraction n'ont en rien été gommés ou infléchis pour *faire croire* à la femme de 85 ans qu'était devenue Claire au moment où elle a rédigé ses mémoires. Pas plus d'ailleurs que n'a été privilégiée la caractérisation physique du personnage d'Isabella, plus âgée encore. Néanmoins, dans ce spectacle, l'actrice s'affiche avec une paire de lunettes noires qui révèlent et dissimulent tout à la fois la cécité dont est atteint le personnage. De même, dans *La poursuite du vent*, le seul élément qui renvoie plus explicitement à l'écrivaine sont les lunettes à monture rectangulaire que porte De Muynck et que l'on reconnaît sur le visage de Claire Goll au verso du programme. Cet accessoire distinctif qui revient dans les deux productions n'est pas sans évoquer une image que la femme de théâtre convoque pour détailler son approche du personnage, depuis les répétitions jusqu'à la représentation :

[...] il y a ces moments de choix où on se dit : « Ici, je peux laisser tomber quelque chose et là, je dois le garder. Ici, je dois me servir du cadre strict que le récit me donne et là, je peux en sortir. » Il se crée ainsi une interaction et le public voit quelqu'un qui tient de temps en temps un masque devant son visage. Non pas pour se cacher, mais pour clarifier les choses à l'aide de ce masque. (1994, p. 183)

Ce masque auquel l'actrice fait allusion comprend, semble-t-il, une référence à la *persona*, c'est-à-dire à la conception du rôle dans le théâtre grec, où il n'était pas alors question d'incarnation, ni même d'identification au personnage. Le masque, à l'époque antique comme dans la *commedia dell'arte*, est aussi l'objet qui recouvre le visage de l'acteur

et qui dit ni plus ni moins le rôle. Dans cette optique, le rôle se distingue de la personne qui le joue. Cette idée se profile bien entendu derrière la métaphore filée par Viviane De Muynck, en même temps qu'elle affirme revêtir et retirer le masque tout au long de la représentation. Il s'agit donc pour cette dernière d'établir un rapport dialectique entre jeu et non-jeu, sans qu'il y ait forcément de rupture abrupte entre les deux. D'ailleurs, le passage de l'un à l'autre s'effectue habituellement de manière presque insensible. S'il subsiste dans cette démarche quelque chose de l'ordre de l'épique, aux sens rhétorique et brechtien puisqu'elle rejette toute identification avec le personnage, instaurant plutôt une distance avec lui, elle permet toutefois de nouer avec la salle une relation d'une plus grande proximité, laissant transparaître une part intime de l'interprète présent sur scène. Rappelons que Hans-Thies Lehmann qualifie de « post-épique » un théâtre qui recourt à la narration et dans lequel s'inscrit ce type de présence, c'est-à-dire ni totalement le personnage, ni totalement la personne, mais l'acteur ou le *performer* en équilibre instable entre ces pôles, et dont il érige en exemple la pratique de Lauwers (2002, p. 175)¹. Mais pour en revenir plus particulièrement à Viviane De Muynck, sans suraffirmation de sa présence, ni effacement de celle-ci, il existe toutefois entre l'actrice et son rôle un léger hiatus. « Et, d'une certaine manière, soutiennent Christian Biet et Christophe Triau au regard du jeu de l'acteur dans le théâtre contemporain, c'est dans ce creux, ou ce nœud complexe, que se joue une bonne part de l'émotion théâtrale alors produite [...]. » (2006, p. 805)

Or, dans cet interstice, et à travers lui, d'autres écarts sont ici mis en évidence, écarts infimes qui néanmoins se creusent entre le personnage tel qu'il se présente et celui qu'il a été. Le court passage autour du « mythe de Claire et Yvan Goll qui s'imposa peu à peu à Paris » en constitue un exemple éloquent et fort à-propos : « On nous voyait comme un couple idéal, s'aimant sans nuages. Nous nous comprenions au moindre mot, au moindre regard. En plus de l'amour, il y avait la complicité et une même orientation intellectuelle. » (*PV*, p. 11) À cette image, s'étant apparemment cristallisée dans les esprits du temps, l'auteure ajoute de

¹ Voir aussi « *Détachement : On Acting in Jan Lauwers' Work* », in *No Beauty for Me There*, sous la dir. de Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 70-80. Dans cet article, Lehmann pose plus attentivement son regard sur le style de jeu et la présence scénique caractéristiques de la démarche de l'artiste flamand.

menus détails, cherchant ainsi à consolider cette représentation du couple parfait². Mais, à travers l'intonation et l'accentuation de certains mots (« nuages » par exemple), s'insinue le doute. De Muynck laisse donc entendre que cette image ne collait pas tout à fait à la réalité, celle vécue au quotidien. De fait, le récit révèle plus loin les infidélités répétées d'Yvan, dont sa relation avec Paula Ludwig qui a entre autres sérieusement ébranlé l'union des Goll. Porteuse de la parole, et parfois légèrement en surplomb, De Muynck débusque soigneusement ces quelques décalages, pour ne pas dire ces quelques failles, qui caractérisent Claire Goll, de façon à mettre en évidence la complexité du personnage, ou plutôt son ambivalence. En somme, par ce « jeu des articulations », le spectateur est amené à naviguer entre les différentes identités, fictives et *réelles*, entraperçues à la limite les unes des autres, et à appréhender de lui-même Claire Goll.

Si le travail de l'actrice décrit jusqu'à présent s'impose davantage comme une mise en voix, le corps de De Muynck ne s'en trouve pas moins impliqué. Bien que peu nombreux, ses déplacements configurent l'espace, traçant sur l'immense plateau une sorte de cartographie des souvenirs de l'auteure. La première fois où Claire ravive le souvenir d'Yvan, par exemple, se remémorant la cour enflammée que lui fait alors le jeune poète, l'actrice se dirige vers le côté jardin de la plate-forme ; celle-ci, composée de différents paliers, occupe le milieu de la scène sur presque toute sa largeur et constitue l'essentiel du dispositif scénographique. Puis, toutes les fois où Claire évoque Yvan, d'une manière qui touche à sa vie plus intime, De Muynck foule ce même territoire. Cet « hémisphère³ » se trouve ainsi lié à Goll et à quelques-uns des événements les plus personnels que revisite Claire. Quant à l'autre « hémisphère », se définissant non pas en opposition à cet espace hautement privé, mais plutôt en rapport avec lui, il marque l'éloignement ou, plus radicalement encore, la séparation. D'ailleurs, c'est de ce point de l'estrade qu'est relatée la passion amoureuse que Claire noue passagèrement avec Rilke : « Pour la centième fois Goll me proposa le mariage. J'en avais déjà l'expérience, je ne voulais pas m'enchaîner. Je suis parti (*sic*). Visiter Rilke. »

² En raison de l'analyse proposée dans le chapitre I, on sait déjà que Claire Goll n'a aucune intention de construire la légende de son couple. Toutefois, dans le spectacle, les problèmes des Goll, notamment les problèmes conjugaux qui mineront leur relation, ne sont pas encore connus.

³ La plate-forme comprend deux moitiés reliées par un praticable passant au centre, légèrement plus bas. La forme du dispositif scénographique rappelle ainsi les hémisphères d'un cerveau.

(*PV*, p. 8) De Muynck se rend également de ce côté et s'y campe fermement, peu avant la fin, alors qu'est convoquée une dernière fois la mémoire d'Yvan. Celui-ci étant décédé depuis plusieurs années déjà, une distance infranchissable s'est creusée entre les deux époux, ce que renforce le point éloigné où se tient l'actrice. Qui plus est, De Muynck porte son regard vers une colonne de lumière verte, fixée sur le cadre de scène à jardin, qui s'est allumée à la suite de la première évocation de Goll, ce « jeune homme aux yeux de braise » (*PV*, p. 4), et qui rend sensible la présence de l'amant disparu. Outre la distance réelle entre les corps, cette position dans l'espace, à ce moment précis, révèle une dimension fondamentale du récit de Claire Goll : la nécessité – mais aussi la difficulté – de s'arracher à l'autre, de s'en libérer pour pouvoir appréhender son unicité. Dans l'ombre d'Yvan jusqu'alors, elle revendique enfin – à travers le seul geste de l'écriture – le droit à l'existence individuelle : en tant qu'écrivaine et en tant que femme, et ce, en dépit des propos polémiques qu'elle tient sur le sexe féminin. De cette manière, Lauwers montre à quel point *La poursuite du vent* est aussi une « œuvre de séparation⁴ ». Toutefois, la mise en espace agit comme simple *révélateur* du travail dramaturgique effectué préalablement par De Muynck, ayant choisi de clore le récit par un retour sur les dernières heures de la vie d'Yvan. Claire relate donc une ultime fois la mort de son époux pour se délivrer de l'emprise qu'il a toujours sur elle et tenter enfin d'exister par et pour elle-même.

Mais sans doute faut-il pousser plus loin le travail de déchiffrement de la cartographie mémorielle de Claire Goll. Sur la passerelle entre les deux hémisphères, zone neutre s'il en est, permettant le passage d'une région à l'autre, s'inscrivent également les allusions relatives à l'exil, à cette vie de perpétuels transits à laquelle Yvan et Claire, comme plusieurs de leurs amis, sont contraints. Dans l'un et l'autre des espaces qui composent la plate-forme, le personnage est donc montré sous un éclairage plus intime. Néanmoins, les traversées de l'actrice ne se limitent pas à ces seules régions du dedans, auxquelles appartient également l'arrière-scène⁵. En effet, De Muynck investit à maintes reprises l'avant-scène, lieu

⁴ Expression forgée par les auteurs de *L'autobiographie* à partir du cas de Colette dans *Mes apprentissages*. Voir Lecarme et Lecarme-Tabone, 2004, p. 123-124.

⁵ Sise là, la parole de Claire Goll sonde les souffrances et les déchirements de deux des périodes les plus sombres de sa vie : l'enfance et, plus tard, les années où Yvan la délaisse.

d'exposition par excellence, qui devient l'espace du dehors, de la vie *publique* partagée avec les piliers de l'activité artistique et littéraire de l'époque. Là sont ravivés les souvenirs des soirées enflammées du Cabaret Voltaire ou encore celles, plutôt astreignantes, passées en compagnie de Joyce. Pris dans leur ensemble, les déplacements de Viviane De Muynck répartissent l'espace en plusieurs territoires qui mettent en relief la mémoire de Claire Goll. Ce procédé n'est pas sans liens avec l'*ars memoriae* dont Frances A. Yates retrace l'histoire depuis les Grecs (1975). Cette méthode de mémorisation, qui s'élève au rang d'art, consiste à ranger virtuellement des objets, des noms, des événements, des faits à l'intérieur de différents lieux (*loci*), qu'il suffit ensuite de reparcourir pour les rappeler à l'esprit. Il s'agit là aussi d'une forme de spatialisation de la mémoire. Celle opérée par Lauwers fait par ailleurs apparaître ce qui pourrait être nommé une topographie du moi. Cette topographie suppose justement que chaque souvenir engage une sphère particulière de la vie de Claire Goll ; les différentes sphères trouvant chacune un point physique dans l'aire de jeu. Par les positionnements dans l'espace, les délais de franchissement d'une région à l'autre, on distingue mieux les partages entre le moi intérieur et le moi social, de même que leurs multiples strates. En cela, le tracé imaginé par Lauwers rend visible, sans toutefois recourir à l'image illustrative, certains aspects diffus ou latents du récit de Claire Goll.

La mise en espace comme la mise en voix, finement liées à la démarche dramaturgique, révèlent à travers une dynamique de renforcement mutuel des paradoxes, des failles, des déchirements qui ouvrent la parole de Claire Goll, la dévoilent, et permettent au spectateur de saisir l'œuvre dans l'étendue de ses significations, voire de ses non-dits. Ainsi, l'écrivaine apparaît sous diverses facettes, celles aussi qu'elle se cachait sans doute à elle-même. Viviane De Muynck lui apporte une humanité, sans compter la sienne propre.

Devant l'importance donnée à la parole de Claire Goll, la mise en scène – puisqu'il semble essentiel ici de parler de mise en scène après la mise en voix et la mise en espace – s'efface, se fait moins éclatée et éclatante en regard de la majorité des spectacles de l'artiste flamand. En cela, *La poursuite du vent* se rapproche davantage de *SCHADE/Schade*, de *No Comment* ou encore de *Julius Caesar*. Quoique très différentes les unes des autres, ces productions ne s'inscrivent pas moins dans un mouvement de retour au texte, laissant transparaître une volonté de faire entendre une parole, pratiquement sans autre artifice. Ce

projet conduit Lauwers à privilégier une démarche épurée qui se double d'un rejet des formes artistiques mises habituellement à contribution⁶. Si les éléments scéniques se raréfient, cédant le pas à la parole, ils n'en conservent pas moins un rôle dans la représentation. En témoigne dans *La poursuite du vent* la plate-forme en bois clair du dispositif scénographique, mais aussi les jeux d'éclairage⁷.

Convoquée ici dans son apparente plasticité, utilisée de surcroît sans qu'en soit dissimulée la provenance, diffusée frontalement, la lumière accompagne de ses feux la parole solitaire de Claire Goll (fig. A.8). Mais c'est le théâtre, d'abord et avant tout, qui s'impose et s'affirme comme tel à travers l'éclairage, et notamment à travers la descente des herse s'opérant dans les premiers instants du spectacle. Munies de projecteurs multicolores, les herse s'abaissent l'une après l'autre, et chacune se stabilise au-dessus de la précédente, de manière à dresser un mur étincelant derrière l'actrice. Cette machinerie lentement déployée exhibe la théâtralité, inscrivant d'emblée la représentation, et l'adresse qui s'y joue, dans le présent de la scène.

À travers une série de variations, l'éclairage se prête également à une multiplicité d'interprétations, toujours ouvertes et labiles. Comment ne pas rapprocher le mouvement des herse, par exemple, de celui, inexorable, du temps qui passe, de ces années qui une à une se sont écoulées dans la vie de Claire Goll, et qui se retrouvent désormais derrière elle. Une fois la voûte de lumières constituée, à la manière d'une mosaïque se déclinant dans une variété de tons chauds, les lampes peuvent alors figurer la mémoire de ceux évoqués par la femme de lettres – pour la plupart disparus. Ainsi assemblés, les projecteurs prennent la forme d'un chœur qui commente le récit de manière poétique, ponctuant par des jeux d'intensité et de couleurs certains des événements relatés. Au moment où est ravivée la bagarre à la Comédie des Champs-Élysées, l'intensité de l'éclairage augmente d'ailleurs jusqu'à atteindre une force paroxystique, aveuglant momentanément les spectateurs. Signe de l'ambiance surchauffée et tumultueuse qui devait régner au sein des manifestations à l'époque des avant-gardes

⁶ *No Comment* constitue une exception à cet égard, puisque le spectacle propose un solo dansé par Tijen Lawton au nombre des quatre portraits de femmes.

⁷ Lauwers signe ici, comme dans plusieurs de ses productions, la scénographie et le concept d'éclairage.

historiques, l'éclairage renvoie explicitement aussi à *Relâche*. Présenté dans ce même lieu en 1924, ce spectacle audacieux orchestré par Francis Picabia proposait, entre autres provocations, l'éblouissement du public au moyen d'un éclairage frontal lors de l'ouverture du deuxième acte.

Élément sensible, générateur d'affects, la lumière participe donc aussi, dans *La poursuite du vent*, à la dynamique narrative. Au fil de son évolution, le dispositif d'éclairage livre à sa manière l'histoire de Claire Goll et de son époque, tout en replaçant le partage de cette histoire avec les spectateurs dans le concret de la scène. Ainsi, dans les derniers moments de la représentation, les herbes de projecteurs, alors éteints, descendent doucement vers le sol, la dernière s'immobilisant devant l'actrice. Le temps semble se refermer sur le personnage de Claire Goll, arrivée au seuil de la mort. Mais dans ce même mouvement, qui rappelle la chute du rideau, le théâtre réaffirme sa présence tout autant que sa fin proche, et répond comme en écho à l'éphémère de la vie. Par cette fine surimpression d'images, Lauwers suggère enfin qu'au-delà (ou en deça) du projet de réhabilitation de Claire Goll, du dévoilement de sa parole, *La poursuite du vent* se veut également un hommage à Viviane De Muynck, à l'étendue de son talent, entre maîtrise et abandon. Car l'origine, l'objet de désir de ce spectacle solo, c'est elle.

2.1.2 Un récit, des voix ou *Le bazar du homard*

À l'enseigne du *Bazar du homard*, les spectateurs retrouvent non pas Viviane De Muynck, mais la plupart des *performers* qui l'entouraient dans *La chambre d'Isabella*, tandis que d'autres se joignent à eux pour une nouvelle prise en charge collective du plateau. Aussitôt constitué, à travers un air que les *performers* entonnent ensemble en guise de prologue, le groupe se disperse toutefois dans l'espace, frayant la voie/voix afin qu'Axel, joué par Hans Petter Dahl, prenne la parole. Du centre de la scène, il relate ainsi l'incident survenu au Bazar du homard, alors qu'un serveur a renversé un homard préparé à la sauce armoricaine sur son costume blanc et que, soudain, sa vie a basculé. Par ce monologue proposé d'entrée de jeu, qui plus est de cet endroit précis, Lauwers cherche-t-il à polariser le

récit autour d'une seule parole, comme c'était évidemment le cas dans *La poursuite du vent*, et à faire de l'histoire d'Axel un point de vue focal ?

Tôt ou tard, toute perspective unique est déjouée et un jeu de glissements s'active subrepticement. En effet, trois femmes subtilisent la parole et se partagent la narration des étranges rebondissements qui s'ensuivent, d'où surgit aussi une galerie de personnages, présents physiquement sur scène, qui ne ménagent pas leurs commentaires, surtout lorsque la situation les concerne directement. Voilà qui oblige Axel à s'éloigner un peu, devenant en quelque sorte le spectateur attentif du *film* de sa propre vie. Et, dès lors, souligne-t-on dans le programme, « nous pénétrons dans le cerveau halluciné d'Axel » (Bousset et Janssens, 2006), à travers lequel se produit un étoilement, voire un éclatement des perspectives⁸. Dans cet espace mental, le récit des événements entourant la mort du fils d'Axel et de Theresa – épicerie de la fable – se retrouve diffracté par différentes consciences. Chacune relate les faits selon un éclairage particulier, de sorte que ces récits multiples, qui s'entrecroisent, se télescopent parfois, ne convergent jamais tout à fait. Au contraire, ils s'invalident le plus souvent. Ainsi, au premier acte, Theresa et Catherine décrivent tour à tour la position des corps d'Axel et de Mo, le serveur, étendus au sol après avoir été happés par un camion. « [T]he situation seems clear », lance Theresa qui dépeint les deux corps couchés l'un sur l'autre en croix (*BH*, p. 5). Pourtant, Catherine rectifie immédiatement la scène, évoquant pour sa part deux hommes couchés l'un près de l'autre, chacun en croix. Selon que le tableau de la situation est brossé par l'une ou par l'autre, la composition change, et les corps forment tantôt une croix, tantôt deux. Bien que ces quelques « accidents de lumière », pour employer une expression de peinture, n'aient pas d'incidence sur l'accident en tant que tel, survenu à la sortie du restaurant, ils le font voir sous différentes facettes.

⁸ La structure éclatée du *Bazar du homard* présente des similitudes avec celle d'*Images of Affection*. Il faut d'abord préciser que les deux spectacles se fondent sur un événement fortuit à partir duquel la vie d'un homme bascule. Dans le cas d'*Images of Affection*, Mike perd sa femme et son meilleur ami en l'espace de quelques secondes, alors qu'une guerre civile éclate. Cette commotion ouvre sa psyché, offerte aux spectateurs comme un kaléidoscope d'images issues de son passé. Qu'on le qualifie d'« accident » ou de « trauma », selon la formule privilégiée par les auteurs qui, dans la publication collective consacrée au parcours de Lauwers, établissent des rapprochements entre ces deux productions, l'événement qui leur sert de point de départ permet à chacune des histoires de se développer de manière non linéaire et en dehors de toute logique causale (voir Liuga, p. 151-152 ; et Le Roy, p. 242, in *No Beauty for Me There*, *op. cit.*). Autant dire que cette prémisse met en pièces l'univers d'Axel et de Mike comme le récit qui en découle.

D'autres épisodes sont ainsi repris et modifiés au fil de la narration. Le premier contact sur la plage d'Axel et de Mo, la mystérieuse disparition de Theresa, l'embrasement de la maison du couple, et même la mort de Jef connaissent plusieurs variantes. Peu avant l'épilogue, alors que Mo et Vladimir discutent des événements qui se sont produits, remettant en question des données établies plus tôt⁹, on en vient même à douter qu'Axel se soit un jour rendu au Bazar du homard, rue de Flandre. La mise en variation d'un fait n'est donc pas sans conséquence pour son interprétation. Cela dit, même opposée, une version ne supplante pas forcément les autres. Les différentes versions s'accumulent à la manière des témoignages lors d'un procès – quoiqu'ici les « témoins » interagissent en permanence entre eux –, déplaçant continuellement notre perception des faits. « There are no objective events here, only their subjective versions depending on the imagination and personal experiences of each character. Therefore there are as many versions of the events as there are characters in the performance », souligne Audronis Liuga dans « The World of *The Lobster Shop* » (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 155). L'histoire se veut ainsi constitutive des sujets qui la racontent. En retour, toutefois, il est impossible de reconstituer un récit global, et encore moins définitif, à partir de tous les discours. D'une certaine manière, ceux-ci constituent les éclats d'un monde qui s'effondre, emportant avec lui toutes certitudes. Et à travers l'ensemble des discours kaléidoscopiques qui composent *Le bazar du homard*, il n'y a pas *une* mais *des* réalités à saisir et à ressaisir dans leur apparente relativité.

⁹ « MO. Si tu étais à l'hôpital, tu ne peux pas avoir été au barbecue. / VLADIMIR. Non, évidemment pas. / MO. [Axel] a donc mis le feu à sa maison et puis il est allé tout tranquillement au "Bazar du Homard". / VLADIMIR. Qu'est-ce que j'en sais, moi. Tu y étais, dans ce restaurant. Moi j'étais déjà mort. » (BH, p. 41-42) Dans le spectacle, toutefois, les faits et leur « vérité » semblent revêtir moins d'importance à ce stade-ci. En effet, l'échange entre les deux personnages est alors parasité par la poussée de l'émotion que déclenche la perte de Jef, intensifiée par le récit de la combustion de son corps. L'émotion se traduit notamment par une mélodie jouée au piano et à la guitare, et à laquelle s'harmonise la rumeur des vagues et des sanglots. Quoique insondable, la douleur qui dévaste les parents endeuillés constitue l'unique réalité dont nul, ici, ne saurait douter. Un paradoxe se loge donc entre *la perte de la vérité*, générée par les multiples versions des faits, et *la vérité de la perte* qui, elle, demeure irréversible – et ce, quelles que soient les circonstances de la mort de Jef.

Si Lauwers procède à un partage des voix au sein du groupe, de façon à multiplier les points de vue, même contradictoires, cela n'entraîne pas pour autant une circulation de la parole, présupposant une certaine fluidité dans son passage de l'un à l'autre des *performers*. Le partage des voix, ou « leur espacement » pour reprendre à nouveau une expression de Jean-Luc Nancy (1986), provoque plutôt des tensions qui sans cesse menacent d'interrompre, voire de rompre complètement le déroulement narratif. En effet, celui-ci est constamment mis en déroute par une profusion de commentaires, prenant la forme d'objections, d'interrogations, d'explications ou de rectifications qui semblent interpolées ici et là dans le récit uniquement pour le subvertir. Ainsi, Catherine diffère la fable, répondant à Jef qui fait allusion aux corbeaux que ces derniers n'apparaissent que plus loin (*BH*, p. 14) ; Nasty, elle, la déstabilise avec acharnement, trouvant à redire à chacune des assertions de Vladimir, même les plus anodines (*BH*, p. 30-31) ; Axel dérange aussi Vladimir avec ses questions, à tel point que Catherine l'enjoint de laisser le camionneur poursuivre son histoire, mais sans succès (*BH*, p. 30-31) ; quant à l'affirmation récurrente de Jef, clamant qu'il n'est pas mort, elle désamorçe chaque fois les échanges tendus entre Axel et Theresa (*BH*, p. 13, 14, 20, 43), tout autant que la fiction à proprement parler, puisque l'énoncé provient d'un corps bien réel, en rien fantomatique. Et que dire de certaines interventions de Mo joué par Julien Faure ? À maintes reprises, et toujours de manière inopinée, celui-ci brise le fil narratif : corrigeant ici l'épithète d'athéiste dont on l'affuble, interloqué là par l'annonce de sa mort (« Nous nous noyons ? », *BH*, p. 16), ou encore demandant des éclaircissements sur l'épisode raconté (« Je ne comprends pas, là. Qu'est-ce qui s'est passé à l'hôpital ? », *BH*, p. 14), il fait ainsi écho aux interrogations muettes du public. « Shhh » constitue toutefois la (non-)réponse à chacune de ses remarques. Par là même, Lauwers somme-t-il le spectateur d'accepter, comme l'une des règles du jeu, que des éléments de l'histoire lui échappent ? Car, à travers ce récit truffé de commentaires, les indications fusent continûment et de toutes parts, constituant des pistes pour guider le spectateur autant que pour le perdre, l'égarer, le déconcerter¹⁰.

¹⁰ Pour montrer à quel point Lauwers prend un malin plaisir à faire du *Bazar du homard* un véritable dédale, voici un exemple ajouté lors de la création. Au quatrième acte, Vladimir dit avoir rencontré Nasty alors qu'elle n'avait que quinze ans, ce à quoi la jeune fille objecte : « Quatorze. J'avais quatorze ans. » (*BH*, p. 30) Curieusement, cette correction est identique à celle apportée plus tôt par Theresa – qui ne figure pourtant dans aucune version du texte. Cette dernière reprenait alors

D'autres interventions, au contraire, permettent de relancer l'entreprise de narration – et par conséquent de rattraper le spectateur –, traversant alors des zones de turbulences. Au cours d'un échange entre Mo et Vladimir, par exemple, où la délicate question de l'identité refait surface, l'histoire semble tourbillonner comme l'eau au pied d'une cascade.

CATHERINE. Mo, as-tu vu ce qui s'est passé avec Axel ? Tu l'as abandonné sur la plage.

MO. Mais je n'étais pas là du tout.

NASTY. Bien sûr que si, tu étais là. Qui était dans le bateau, sinon ?

MO. Édouard.

VLADIMIR. Mais c'est toi, quand même ?

MO. Si je suis Édouard le pêcheur, tu es un chauffeur de camion russe.

VLADIMIR. Mais je suis chauffeur de camion. Et mon grand-père était russe.

MO. Est-ce que tu es un chauffeur de camion parce que tu roules avec un camion ?

VLADIMIR. Eh bien... [...] Est-ce que tu as trébuché avec le homard, ou pas ?

MO. Suis-je Édouard le garçon ?

VLADIMIR. C'est possible.

MO. Ou, suis-je Édouard le pêcheur ?

AXEL. Tu t'appelles quand même Mo ?

MO. Exactement. (*BH*, p. 38)

Prise dans ce remous, ballottée entre les démentis et les non-sens, l'histoire finit pourtant par échapper à ce mouvement qui tourne à vide. Non qu'une réponse reconfortante soit apportée à l'angoisse existentielle de Mo (« Mais qui suis-je alors ? », s'interroge-t-il au bout du compte, *BH*, p. 38), ce qui aurait permis de restaurer un certain sens pour le spectateur, perplexe lui aussi ou peut-être amusé ; il se produit plutôt un contournement, voire un retournement ironique de toute quête de sens. « Just go with the flow », lancent alors les *performers* (*BH*, p. 38). Et Lauwers rétablit ainsi le cours narratif après s'être joué de Mo et du spectateur tout ensemble. Mais, une fois qu'il a égaré ce dernier volontairement, l'artiste ne le rattrape pas comme il l'a fait au deuxième acte grâce à une intervention de sauvetage : « Let's get back to the lobster », intimait l'une des narratrices afin que la fable, et le spectateur corrélativement, renoue avec le destin des quatre hommes étrangement unis par un homard (*BH*, p. 15). Ici, il l'entraîne tout simplement ailleurs, « with the flow ».

Catherine, rectifiant qu'elle était mariée avec Axel depuis quatorze ans et non quinze. Par cette similitude entre les énoncés, Lauwers semble vouloir amener le public à établir une connexion là où, sans doute, il n'y en a pas. Tant de pistes sont lancées que certaines, forcément, se révèlent fausses ou sans issue, et cela fait partie de l'aventure labyrinthique à laquelle Lauwers convie ici les spectateurs.

Toujours est-il que le courant narratif dans *Le bazar du homard* ne se peut suivre aisément, plutôt agité. Car *au flux* se substituent *des flux* qui se coupent et se recoupent constamment les uns les autres. Ce sont les voix parfois discordantes d'Axel, de Jef, de Catherine, de Nasty et celles d'autres personnages encore qui interviennent comme autant de flux, entravant l'écoulement fluide de la narration. Traversé par elles, le récit, lui, glisse vers l'indétermination, les faits et les identités des personnages devenant flous au fur et à mesure qu'ils se trouvent entraînés dans un tourbillon de paroles ou laissés en suspens, sans réponse. Les voix du *Bazar* sont une modalité par laquelle le récit semble fuir sans cesse, lui faisant emprunter plusieurs voies possibles, et des voies qui peuvent se révéler détournées, incertaines ou sans issue.

2.1.3 Parmi les voix de *La chambre d'Isabella*, James Joyce

Pas plus qu'Axel dans *Le bazar du homard*, Isabella ne raconte seule son histoire. Or, Lauwers procède ici à une distribution harmonieuse de la parole – plutôt qu'à son éclatement – entre les proches d'Isabella. Bien que ces derniers l'aient quittée un à un, morts pour la plupart ou ayant sombré dans la folie, leur souvenir habite sa mémoire et, sur scène, tous se retrouvent à ses côtés pour retracer le passé, éclairer ses zones d'ombre comme célébrer ses parcelles incandescentes. Ainsi, dans la chambre d'Isabella, ou dans son espace mental pour mieux dire, se noue un dialogue avec les morts, auquel prennent également part des personnages allégoriques « déjantés », dont les hémisphères gauche et droit de son cerveau¹¹ et sa zone érogène. Tout droit sortis d'un imaginaire débridé, ces personnages réunis autour d'Isabella livrent leurs propres souvenirs, commentent ceux des autres, et d'une certaine manière les agrémentent, ou encore raniment littéralement des bribes de passé, comme en témoigne par exemple le baiser enflammé qu'échangent Isabella et Frank, son

¹¹ Il y a sans doute un parallèle à faire entre ces personnages comme incarnations de zones d'espace mental et la forme du dispositif scénographique de *La poursuite du vent*, suggérant les deux moitiés d'un cerveau. Dans les deux spectacles, quoique de manière différente, Lauwers donne ainsi à l'univers psychique des personnages une réalité sensible, et il joue des modes d'appréhension qui y sont rattachés – le rationnel et l'intuitif, pour le dire sommairement. On peut aussi très bien considérer l'espace non-figuratif du *Bazar du homard* comme un cerveau : le cerveau d'Axel dont le désordre des souvenirs, des perceptions et des pensées est donné à voir sur scène.

petit-fils, avec qui elle (re)vit une dernière passion amoureuse. « Pour se souvenir, on a besoin des autres », écrit Ricœur (2003, p. 147), résumant la pensée de Maurice Halbwachs dans un chapitre de *La mémoire collective* (1950). C'est dire que la mémoire individuelle se construit pour beaucoup à partir « [d]es souvenirs partagés, [d]es souvenirs communs » (Ricœur, 2003, p. 147) : ceux vécus avec d'autres, dont les points de vue remodelent le passé. Et Anna, Arthur, Alexander, Frank et d'autres encore concourent de toute évidence activement à la remémoration d'Isabella et, par là même, dynamisent son récit.

Si Lauwers choisit ici de raconter de la manière la plus limpide possible, jamais le partage des voix, qui se veut avant tout un partage des mémoires, ne vient brouiller cette apparente clarté. Tout au contraire. Dans *La chambre d'Isabella*, la dimension chorale contribue singulièrement au continuum de la fable, de même qu'à son étonnante légèreté. Lauwers a donc cherché d'autres avenues que celles explorées par le passé pour livrer la chronique d'Isabella et de ses proches.

En écrivant le texte, commente-t-il d'ailleurs dans le programme, j'ai pensé à la façon dont Marquez, dans *Cent ans de solitude*, essaye de transmettre des récits populaires à un public aussi large que possible, plutôt qu'à la complexité de *Finnegans Wake* de James Joyce. Aujourd'hui, lorsque je réfléchis à la communication avec le public, je pense plutôt à Marquez, alors qu'auparavant, mon modèle, c'était James Joyce. (Cité par Jans, 2004)

Certes, à l'opposé de l'œuvre emblématique de Joyce tenue pour intraduisible¹², en raison notamment d'une langue composite, néologique, qui fait intervenir plusieurs langues, décuplant les significations, empêchant de surcroît toute saisie immédiate et globale, celle de Marquez demeure de loin l'une des plus traduites dans le monde et, par conséquent, l'une des plus lues. Avec simplicité, et une touche fantastique, l'auteur y relate l'histoire de Macondo, depuis la fondation du village jusqu'à sa décadence, à travers la famille des Buendia, dont la généalogie intriquée pourrait peut-être faire obstacle à la lecture. Sinon, note justement Jean-François Fogel dans un numéro du *Magazine littéraire* consacré à Marquez, « [...] sa route, romanesque et mythique, mena les millions de lecteurs de *Cent ans de solitude* jusqu'à

¹² Cela n'a cependant pas empêché certains de relever le défi, et notamment Philippe Soupault, Philippe Lavergne, Philippe Sollers et Stephen Heath, qui ont traduit, en intégralité ou en partie, *Finnegans Wake* en français.

Macondo en un récit si lumineux et si peu heurté qu'il paraissait écrit avec une plume arrachée à l'ange du Temps » (1981, p. 28). Le rapport au temps et à l'histoire, incontournable dans le roman comme l'indique le titre, constitue un point de rencontre entre les œuvres de Marquez et de Lauwers, ce que souligne Christel Stalpaert dans un article où elle s'attarde, entre autres choses, aux deux sources d'inspiration invoquées par l'artiste flamand, et plus spécialement à son nouveau guide dans l'art de conter (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 330-332). D'autres liens encore pourraient être tissés avec *Cent ans de solitude*, comme la prégnance des morts dans le monde des vivants. Mais ici, plutôt que de suivre la trace de Marquez, pourquoi ne pas remonter celle de Joyce ?

Outre les propos cités plus haut, par lesquels Lauwers tente de se dissocier de Joyce, de même que de son œuvre phare, il se positionne ironiquement vis-à-vis de l'écrivain irlandais au détour d'une scène de *La chambre d'Isabella*. La lecture d'un fragment de *Finnegans Wake* par Joyce lui-même sert de toile de fond à la rencontre fortuite d'Isabella et d'Alexander, dont elle s'entiche aussitôt, contrairement à l'homme de lettres. Dans la petite librairie, se souvient Isabella, régnait alors « [u]ne atmosphère enfumée, narcissique. Tout le monde faisait semblant de comprendre. Jusqu'à ce jour je ne sais pas s'il lisait en anglais ou en français. Cela n'avait aucune importance » (*CI*, p. 16). Railleurs, ces quelques échos ne sont pas sans évoquer un commentaire de Claire Goll dans *La poursuite du vent*. Se remémorant la performance de Joyce, à laquelle Yvan et elle auraient été conviés, la spectatrice la qualifie ni plus ni moins de « marmelade verbale » (*PV*, p. 11)¹³. Mais, à la différence de Goll clabaudant seule, la critique d'Isabella ne demeure pas sans réponse. En effet, l'écrivain auquel s'attaque Isabella, qu'elle range systématiquement du côté des « poètes lubriques et [des] révolutionnaires de salon » (*CI*, p. 16), sans même connaître son identité, c'est « Joyce. James Joyce », comme le lui rétorque Anna (*CI*, p. 16). Et, pour s'en moquer, celle-ci traque sans relâche l'inculture d'Isabella en matière d'art et de littérature.

¹³ Bien que Claire Goll reconnaisse la musicalité de l'entreprise, non sans une pointe de dérision, pensant que Joyce aurait sans doute préféré avoir le talent pour devenir un grand ténor, elle se situe à mille lieues de Philippe Sollers faisant l'éloge de la voix de Joyce : « C'est un opéra, un oratorio, une messe », s'enflamme-t-il (« La voix de Joyce », in *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1985, p. 100).

Double discours ? Sous les sarcasmes, tournant en ridicule l'invention verbale que représente *Finnegans Wake*, évoquée comme une sorte de galimatias destiné à une élite seulement, Lauwers se porterait à la défense de l'écrivain, obscur certes, mais l'un des plus importants du siècle dernier. L'artiste flamand se montrerait donc incapable de pousser la dérision jusqu'au désaveu de celui qui l'a marqué au point qu'il l'ait pris jadis pour « modèle ». Il est vrai pourtant que l'influence joycienne ne laisse aucune empreinte sur la forme du récit dans *La chambre d'Isabella*, mais sans doute faut-il la chercher ailleurs puisque Lauwers, vraisemblablement, ne fait pas pour autant son deuil de Joyce, comme il veut bien le laisser entendre.

Nombre de références à *Finnegans Wake* apparaissent ainsi en filigrane dans le texte. Certains noms donnés aux personnages de *La chambre d'Isabella*, par exemple, pourraient fort bien être tirés de l'œuvre. Fourmillant de noms, de surnoms et de patronymes¹⁴, on y trouve entre autres ceux d'Arthur et d'Alexander, mais à titre uniquement de figures légendaires, en l'occurrence King Arthur et Alexander the Great. Quant à celui de Frank, Joyce l'utilise habituellement pour désigner Shaun, le jumeau de Shem, deux personnages clés du roman. Bien que le rapprochement des personnages d'une œuvre à l'autre soit sujet à caution, il n'en demeure pas moins que l'ensemble des prénoms masculins choisis par Lauwers figurent dans *Finnegans Wake*. En outre, il semble y avoir une réminiscence de HCE, Humphrey Chimpden Earwicker, « Here Comes Everybody », l'homme déchu, symbole de la faute, dans le personnage d'Arthur, le père d'Isabella. Une nuit, après avoir longtemps réfréné son désir pour Anna, ce dernier assomme puis viole la jeune femme. Honteux, il taira à jamais son crime. Néanmoins, dans une lettre destinée à Isabella, qu'elle ne doit lire qu'après la mort d'Arthur selon sa volonté, il se décharge de tous ses secrets, dévoilant du même coup la véritable identité des parents d'Isabella¹⁵. Dans *Finnegans Wake*,

¹⁴ En témoignent *Third Census of Finnegans Wake* d'Adaline Glasheen (1977), sorte d'index des noms cités dans le roman. C'est entre autres à partir de cet ouvrage que nous avons effectué notre recherche. Voir <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/JoyceColl.GlasheenFinnegans>

¹⁵ « Ton prince du désert, sur lequel tu as posé tant de questions, n'existe pas. Ton père, c'est moi. Voilà, la vérité est aussi simple que ça, je suis ton père et Anna est ta vraie mère », lit Arthur à haute voix (*CI*, p. 24). De cette confession posthume, Isabella apprend aussi qu'Anna ne savait rien non plus. Après l'agression, Arthur la recueille et s'en occupe jusqu'à la naissance de l'enfant – enfant honni dont Anna ne veut pas. Elle somme donc Arthur de le tuer, ce qu'il est incapable de faire, et,

une intrigue se déroule d'ailleurs autour d'une lettre, écrite à la défense de HCE et inspirée par les réflexions de sa femme.

Cette lettre conduit en outre à l'emprunt qui se révèle le plus manifeste, c'est-à-dire celui fait à l'héroïne du roman, épouse de HCE, Anna Livia Plurabelle, le plus souvent surnommée Anna¹⁶, de même que la mère d'Isabella jouée par Anneke Bonnema. Deux petits diamants scintillent sous ses yeux, comme si des larmes s'en détachaient, suggérant peut-être le chagrin intarissable de cette femme qui se croit indigne, mais qui pourraient tout aussi bien faire allusion au personnage joycien dont le nom dérive de la Liffey, le cours d'eau qui traverse Dublin. Ne parle-t-on pas, au sens figuré, soit d'une rivière, soit d'un fleuve de larmes ? Mais, qu'il y ait là ou non une analogie, le lien entre les deux Anna se resserre considérablement à partir du moment où l'on sait que la fille d'ALP se prénomme Issy ou, sous l'une de ses nombreuses déclinaisons, Isabel ou encore Isabelle. Il ne reste plus qu'un pas à franchir pour en arriver au personnage pivot imaginé par Lauwers, d'autant que l'incarnation des hémisphères du cerveau d'Isabella, par deux interprètes féminines désignées respectivement sous le nom de Sister Joy et de Sister Bad, rappelle le dédoublement de personnalité d'Issy, mais aussi la présence de ses frères, Shaun et Shem, qui d'une certaine manière constituent les deux facettes d'une même personne.

Néanmoins, Isabella se révèle plutôt une émule de la Molly Bloom de James Joyce dans *Ulysse* parce que, « fondamentalement, ces deux femmes disent *Yes* », comme le souligne Erwin Jans dans le programme (2004). Réitéré en permanence dans le monologue fleuve où elle déverse sa conscience, le « *Yes* » de Molly Bloom traduit son « pouvoir de dire oui au monde », pour reprendre la formule de Nietzsche (cité par Rosset, 1983, p. 43). Ce pouvoir, Isabella en est tout autant investie¹⁷, elle qui aime non seulement la vie, mais les hommes aussi. Douée d'un formidable appétit charnel, égalant presque Molly Bloom sur ce

secrètement, il place l'enfant dans un cloître. Quelques années plus tard, il le récupère à force de « manipulations délicates » (*CI*, p. 24) auprès d'Anna avec qui il partage désormais sa vie sur une île. Ainsi, Isabella découvre le mystère entourant ses origines, qui a fatalement mené au suicide ses parents, dont les cœurs souffraient de porter autant de secrets.

¹⁶ Ou encore « Anne, Ann, An, Nann, Nancy, Livia, Livy, Liv, Lif, Liffey, Life, ALP », comme le précise Glasheen (*Third Census of Finnegans Wake*, 1977, p. 11).

¹⁷ Il sera plus longuement question de ce trait du personnage au chapitre III.

chapitre, Isabella aurait connu, outre Frank et Alexander, pas moins de soixante-douze amants, tous exceptionnels à leur manière. Celui surnommé Vendredi, archétype de l'homme noir, exhibant son pénis en érection dans un numéro érotique, que paie Isabella pour obtenir ses services sexuels, n'est-il pas justement un clin d'œil à l'un des nombreux fantasmes de Molly Bloom¹⁸ ? Éprise de liberté autant que de sensualité, cavalière aussi, Molly Bloom pourrait très bien avoir servi de modèle pour le personnage d'Isabella¹⁹. Mais, se refusant à toute référence qui l'associerait à Joyce, du moins en apparence, Lauwers préfère voir en Isabella une version féminine de Zorba le Grec, personnage d'une exubérance telle qu'il dansa sur la tombe de son fils mort. Ainsi, malgré les malheurs qui s'abattent sur Zorba, sa joie de vivre demeure entière, de même que celle d'Isabella. Quoi qu'en dise (ou n'en dise rien) Lauwers, ne retrouve-t-on pas là l'esprit positif de Molly Bloom ?

D'une manière ou d'une autre, avouée ou non, Jan Lauwers laisse donc le spectre de Joyce et de ses personnages hanter encore son travail et vagabonder d'un spectacle à l'autre. On le repère à travers des clins d'œil furtifs mais non moins complices dans *La chambre d'Isabella*, par des allusions autrement plus directes dans *La poursuite du vent*, ou encore, dans *Le bazar du homard*, sous la multiplicité des discours défiant toute clôture du sens. Enfin, pour en revenir à la voix de Joyce, qu'Isabella jugeait « perçante » (*CI*, p. 15), celle-ci se fait plutôt persistante.

2.1.4 Le multilinguisme ou le rapport au langage

La voix de James Joyce, telle qu'elle a ouvertement influencé Jan Lauwers à une certaine époque, a davantage partie liée avec le langage. Dans *Finnegans Wake*, Joyce a

¹⁸ « [...] je suppose qu'il [le prince de Galles] est comme le premier venu à part son nom de roi ils sont tous faits pareils sauf celle d'un noir j'aimerais bien essayer [...] », songe Molly (James Joyce, *Ulysse*, trad. de l'anglais par Auguste Morel, Jacques Aubert, Pascal Bataillard, Michel Cusin et al, Paris, Gallimard, 2004 [1937], p. 929).

¹⁹ Peut-être faut-il mentionner au passage que Lauwers, de pair avec Viviane De Muynck, lors de la mise en chantier de *DeaDDogsDon'tDance/DJamesDjoyceDeaD* (2000), a adapté le soliloque de Molly Bloom afin de l'insérer dans le spectacle ; mais les droits lui ont été refusés. Le créateur est donc familier avec l'univers de ce personnage joycien.

d'ailleurs effectué tout un travail sur le langage, manipulant entre autres avec ingéniosité ses plus petites unités. Ainsi, en un seul mot, on en retrouve plusieurs contractés, appartenant même à des langues diverses – Joyce poussant plus loin la pratique héritée de Lewis Carroll par la création de ces mots-valises multilingues. Philippe Sollers, qui a consacré plusieurs articles à l'auteur irlandais, en donne quelques exemples et s'amuse à les décrypter, sachant toutefois que l'acte de déchiffrement demeure relatif.

Joyce écrit : SINSE. Vous lisez *since* (depuis), *sens* (sens) et *sin* (péché). Le développement « syllogistique » de cette condensation sera le suivant : depuis qu'il y a sens, il y a du péché ; depuis qu'il y a du péché il y a du sens ; depuis qu'il y a du depuis (du temps) il y a du sens et du péché. Tout cela en un éclair dans SINSE. (1985, p. 87)

Le roman se (dé)construit de ces mots amalgamés qui deviennent des phrases et courent sur plus de six cents pages, en plus des innombrables références (historiques, mythiques, religieuses) qui irriguent l'écriture joycienne et s'y répandent. Le sens s'en trouve continuellement différé et multiplié à l'envi. Il n'est donc pas surprenant de voir une majorité de lecteurs complètement désemparés devant la complexité et la densité du langage de Joyce, et ce, en dépit des aspects ludique et musical qui le caractérisent tout autant.

Un sentiment comparable a certes pu gagner le spectateur placé devant certaines propositions antérieures de Jan Lauwers, et particulièrement devant les trois parties composant *The Snakesong Trilogy*, refondues en un seul spectacle en 1998²⁰. À partir de fragments d'œuvres littéraires de la fin du XIX^e siècle, auxquelles se mêlent aussi bien des textes de l'Italien Alberto Moravia que de Lauwers lui-même, l'artiste sonde les rapports troubles entre violence, mort et sexualité, thèmes récurrents, voire obsédants chez lui, tout en faisant du langage un champ d'expérimentation. Dès la première scène de cette représentation sous tension, la prise de parole désarçonne :

²⁰ Les observations qui suivent s'appuient essentiellement sur la captation de ce spectacle.

« We have read books.
 Yeahyeahyeah. Mmm.
 One day I was sitting on a terrace on the Côte d'Azur and I saw²¹ :
 TWO SOPHISTICATED PAPUANS
 Eating pancakes...
 On a terrace...
 On the Côte d'Azur.
 How did you know they were Papuans ?
 Papuans ? You recognize them by their scars.
 Scars are beautiful.
 The past tense of pain.
 Without scars you can't know what pain is.
 Without pain you can't know what LOVE is.
 Yeahyeahyeah. Mmmm.
 We have read books. Read a lot of books.
 Books about love. (Parlons d'amour)
 Books.
 About the books we have read.
 Which books have we read ?
 Which books have we not read ? [...] » (Lauwers et Kaye, 1997b, p. 23)

Ces quelques éclats de phrases, entre lesquelles fusent parfois des rires ou encore les staccatos d'un violon, sont proférés par six *performers* disposés en ligne, face au public. Leurs voix se succèdent les unes les autres, se chevauchent presque, tandis qu'elles se superposent à différents moments pour créer des effets de chœur. Et ce concert de voix, passant alternativement du grave à l'aigu, du cri au chuchotement, en plus de ponctuer certains mots par la répétition saccadée d'une même syllabe (« booboobooks » par exemple), se trouve amplifié par des micros. Il s'agit là d'un véritable flot de paroles et de sons déferlant depuis la scène, au point qu'il en devient par moments indistinct pour la salle, littéralement submergée.

²¹ Faut-il entendre là une référence à Robert Wilson et *I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* ? La similitude entre les deux phrases n'est peut-être que fortuite ; mais d'autres rapprochements pourraient probablement être établis en poussant plus loin l'investigation. Soulignons seulement que le texte de Wilson pour ce spectacle, créé vingt ans plus tôt, se compose aussi d'une succession de courtes répliques, où certains mots ou blocs de mots sont répétés, résultant en une parole discontinue : « The language I wrote was more a reflection of the way we think than of the way we normally speak. My head became like a TV, switching from thought to thought (and in writing from phrase to phrase) like flipping a dial from channel to channel », commente-t-il dans *The Drama Review* (vol. 21, no 4 [décembre 1977], p. 76).

Dans un article où sont dégagées les lignes de force des productions de Lauwers présentées au milieu des années 1990, Erwin Jans souligne d'ailleurs que « [s]ouvent, elles contiennent délibérément un excès de langage » (1997, p. 5). Ce débordement de mots et de sons dans lequel la parole se trouve emportée s'accroît en raison des nombreux idiomes parlés dans *The Snakesong Trilogy* : l'anglais y côtoie le français, entre les deux se faufilent des bribes d'espagnol et d'italien, sans oublier le néerlandais qui tente aussi de se ménager une place. Cette réalité multilingue découle en partie de la composition cosmopolite de la compagnie qui compte des membres de différentes nationalités. Le multilinguisme se donne-t-il pour autant comme simple reflet de la transformation de nos sociétés, ressemblant de plus en plus à des mosaïques culturelles, comme d'ailleurs Bruxelles en serait l'un des symptômes du côté européen ? Chez Lauwers, installé dans la capitale belge après avoir quitté Anvers, bastion du parti nationaliste flamand, la cohabitation des langues n'est pas toujours paisible. Bien au contraire. Celles-ci s'entrechoquent le plus souvent. Les *performers* traduisent simultanément d'une langue à l'autre, à moins que l'un d'entre eux n'ait recours à une langue qui n'est pas la sienne, butant alors sur certains mots, ou leur donnant un relief inattendu, et il arrive à l'occasion que tous parlent en même temps. Du reste, peu importe la langue parlée : certaines choses ne peuvent être exprimées par les mots, comme le constate l'un des *performers*/musiciens se heurtant à l'indicibilité du sentiment amoureux : « Some things can't be said with words²² », déclare-t-il. Confronté ici à son manque ou à son trop-plein, le langage se voit donc mis à l'épreuve de ses propres limites (Jans, 1997 ; Laermans, 1997).

Mais ce qui apparaît clairement comme un rapport problématique au langage s'est-il émoussé avec le temps ? Les créations que Lauwers présente par la suite sont jouées dans une langue, sinon unique, du moins dominante²³, ou encore s'affichent bilingues, comme c'est notamment le cas de *La chambre d'Isabella* et du *Bazar du homard*, où l'alternance du français et de l'anglais n'occasionne aucune friction. Qui plus est, dans ces derniers

²² Cité d'après la captation du spectacle.

²³ L'anglais pour *Caligula*, *Morning Song* et *Images of Affection* ; le français ou l'anglais pour *No Comment* selon la ville visitée ; et le monologue de Claire Goll est présenté en français, ou bien en néerlandais en Flandre et aux Pays-Bas. Il faut peut-être ajouter que Viviane De Muynck parle aussi bien le français que l'anglais, ce qui lui permet de privilégier un peu plus l'une ou l'autre de ces langues selon l'endroit où sont données les représentations de *La chambre d'Isabella*.

spectacles, on ne trouve plus la moindre trace de néerlandais²⁴ – langue dans laquelle pourtant Lauwers écrit ses textes, traduits pour la scène a posteriori. Certains y voient donc essentiellement une stratégie pour investir les marchés européens et internationaux sur lesquels – rien ne sert de le nier – Needcompany s’illustre tout particulièrement, comme d’ailleurs quantité de compagnies flamandes du domaine des arts vivants²⁵. Mais l’usage d’autres langues participe d’abord et avant tout d’une nécessité : la nécessité d’être compris hors des frontières de la Belgique – et même à l’intérieur de celles-ci ! –, que les artistes flamands doivent absolument franchir s’ils veulent s’assurer d’un nombre suffisant de représentations et ainsi faire vivre leur art. Ces considérations concernent tout autant un théâtre totalement dépourvu de mots, comme le fait remarquer Jean-Marc Adolphe en regard de certains spectacles qui ont contribué à l’émergence de la « vague flamande » au début des années 1980, et notamment *Incident* du collectif Epigonentheater zlv²⁶, alors qu’il s’agissait pour les créateurs de « [j]ouer le corps contre la langue » (1999, p. 31).

Fait surprenant, toutefois, et qui permet à Lauwers d’attester que sa position à l’égard des langues ne tient à aucune stratégie marchande, *Needcompany’s King Lear* a été joué en néerlandais à Paris comme à New York. Avec les festivals internationaux et la place croissante des productions venues d’ailleurs au sein des saisons régulières, le public se montre de plus en plus ouvert à l’idée de voir des spectacles en langue étrangère. Reste

²⁴ Seule la version française du *Bazar du homard* publiée chez Actes Sud en garde l’empreinte. Lorsqu’Axel fait la connaissance d’un ami de sa femme, d’origine française, il s’adresse à lui en néerlandais, puis dans un français approximatif, ce à quoi Theresa lui répond : « Ne fais pas comme si tu ne parlais pas français, Axel. » (Lauwers, 2006a, p. 56) Toutefois, cette touche de néerlandais a été traduite en anglais lors de la création, écartant ainsi toute allusion – même ironique – à la situation linguistique de la Belgique, plus que jamais tendue ces dernières années : les Wallons se montrent toujours réfractaires à l’apprentissage du néerlandais et, en réaction, certaines communes de Flandre interdisent désormais l’affichage bilingue dans les commerces et sur les panneaux de circulation ; les uns et les autres se claquemurent dans leur langue.

²⁵ Voir Karel Vanhaesebrouck, « Flemish Theatre Makers Abroad », *Flanders*, no 64 (décembre 2004), p. 14-18. Dans cet article est brossé le portrait de quelques compagnies dont les spectacles tournent abondamment à l’étranger, voire y sont parfois créés. Pour un aperçu de l’internationalisation croissante des arts de la scène en Flandre depuis la décennie 1980, mais aussi, parallèlement à cette tendance, de l’évolution de la politique culturelle, voir Els Baeten, Joris Janssens et Nikol Wellens, « Les arts de la scène : L’enjeu international », 2006. Texte en ligne sur <http://fr.vti.be/contexte/international/>

²⁶ Rappelons pour mémoire que Lauwers a évolué au sein de ce groupe avant de fonder Needcompany.

qu'une telle expérience peut paraître ardue, et moins tentante par le fait même, lorsque la langue parlée sur scène offre peu ou pas de résonance avec celle des spectateurs, comme c'est évidemment le cas du néerlandais en sol américain ou français. Mais Lauwers a songé en priorité à son groupe de *performers* pour lesquels, sauf exception, l'anglais n'est pas la langue maternelle. Apprendre et maîtriser parfaitement les textes shakespeariens dans leur version originale pose alors un défi de taille pour ces derniers, ce à quoi Lauwers ajoute : « It's a bit arrogant, I think, to do Shakespeare in English without being a native speaker. » (2003, p. 62) Pour toutes ces raisons sans doute, les pièces de Shakespeare montées par l'artiste flamand l'ont toujours été dans une langue autre que l'anglais. Quant à *King Lear*, Lauwers choisit l'idiome au plus près des *performers* qui s'y attelleront. Ainsi, la majorité de la distribution s'exprime en néerlandais, avec quelques notes dissonantes d'anglais, tandis qu'une poignée de *performers* parlent tout du long soit en anglais soit en français, selon leur langue maternelle. Cette dernière particularité est d'autant plus remarquable chez Misha Downey et Muriel Hérault, jouant les personnages d'Edgar et de Cordélia, étrangers aux yeux de leurs propres pères ; la différence linguistique de ces derniers se répercutant sur le drame. Tout bien considéré, le rapport au langage chez Lauwers a peut-être changé, il est assurément moins babélien désormais ; mais que le créateur opte selon les spectacles pour une langue ou pour une autre, et même pour plusieurs à la fois, dépend encore de motifs artistiques.

* * *

Proposer *King Lear* dans la traduction d'Hugo Claus, avec la présence en mode mineur de l'anglais et du français, entraîne par ailleurs des conséquences sur le plan artistique : à savoir, le recours aux surtitres. Le spectacle marque à cet égard une première pour Lauwers et Needcompany. Aucun surtitrage n'avait été offert jusqu'alors – du moins pas par la compagnie elle-même à ce que l'on sache –, et ce, même si les productions combinaient une grande variété de langues, dont certaines étaient différentes de celle du pays d'accueil. D'autres modes de translation ont néanmoins été expérimentés, comme dans *The Snakesong Trilogy* où les *performers* traduisaient en direct, tenant lieu de truchement les uns pour les autres. Mais ce procédé visait moins à assurer la compréhension des propos qu'à produire de l'interférence, voire à brouiller le sens. Quelles que soient les considérations qui ont finalement poussé l'artiste à introduire les surtitres dans son travail, chose certaine, il se

montre dès lors extrêmement sensible à l'idée que « le surtitrage fait image », pour employer une expression de Sophie Grandjean et d'Isabelle Schwartz-Gastine (2001, p. 231).

En effet, l'artiste repense la situation physique des surtitres : leur projection s'effectue alors sur un écran placé à l'intérieur du cadre de scène et non pas au-dessus de celui-ci, ce qui constitue la pratique la plus courante au théâtre comme à l'opéra. Compris dans l'espace scénique, les surtitres acquièrent ainsi une « valeur esthétique » (Grandjean et Schwartz-Gastine, 2001, p. 247). Celle-ci se trouve d'ailleurs renforcée dans *La chambre d'Isabella* et *Le bazar du homard*, puisque la traduction défile à même un élément du dispositif scénographique : l'immense toile blanche qui recouvre le mur du fond dans *Isabella*, et dans *Le bazar*, un grand écran suspendu en fond de scène, au centre, constituant l'une des parties du décor-installation qui sert aussi à diffuser des séquences filmiques. Or, pour *King Lear*, Lauwers ne s'en tient pas à la seule inclusion de l'écran dans le champ de vision des spectateurs. Il pousse l'audace jusqu'à faire monter sur le plateau la personne chargée de la conduite des surtitres, et il la poste à l'avant-scène côté jardin. Quoique légèrement en retrait, et dos au public, elle n'est pas moins dans l'aire de jeu. Avec *La chambre d'Isabella*, cette présence s'accroît considérablement²⁷. Elke Janssens, alors responsable du surtitrage, se retrouve sur scène parmi les *performers* et les objets qui la peuplent, en plus de prendre part à certains numéros collectifs. Par leur emplacement et celui de l'opératrice, les surtitres font partie intégrante de la représentation.

De manière générale, remarque Marvin Carlson dans « *Needcompany's King Lear and the Semiotics of Supertitles* », les surtitres constituent de plus en plus un élément intégré à l'expérience théâtrale proposée, à tel point qu'ils génèrent parfois un sens additionnel – tendance qu'il inscrit dans la lignée des pratiques avant-gardistes de Piscator et de Brecht,

²⁷ Dans *Images of Affection*, production en anglais, la personne déléguée au lancement des surtitres a aussi une place sur la scène et, selon le critique du *Dance Insider* ayant assisté à l'une des représentations au Théâtre de la Ville à Paris, celle-ci – ou plutôt celui-ci puisque c'est un homme dont on parle en l'occurrence – s'affiche en travesti (Paul Ben-Itzak, « Why We Really Need Needcompany *Images of Affection* : A Course In Miracles from Jan Lauwers », *The Dance Insider*, 2002. Article consulté en ligne à l'adresse suivante : http://www.danceinsider.com/f2002/f0405_1.html). La captation du spectacle ne montre pas cette personne, ni même le surtitrage, ce qui empêche ici d'explicitier davantage. Mais sans doute cette production participe-t-elle de la réflexion esthétique que mène Lauwers sur les surtitres.

introduisant dans leurs spectacles des projections textuelles (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 196-197). Mais, pour le critique américain, la production de Jan Lauwers demeure à cet égard exemplaire, voire novatrice. D'ailleurs, dès les premiers instants de la représentation, les surtitres usurpent la place de la parole, le texte inaugural n'apparaissant que surtitré. Par les regards que décochent alors les *performers* au texte projeté, contraints de lire leurs répliques au lieu de les dire, ils admettent la présence de l'écran qui, éventuellement, pourra leur servir de partenaire de jeu. En revanche, au cinquième acte, dont Lauwers propose un condensé explosif, les surtitres suppléent à la parole, inaudible sous la musique tonitruante, les cris, les bruits de sirène et de fusillade qui se mêlent en une symphonie guerrière. Substitut de la parole, permettant à la salle de pouvoir se raccrocher à la fable, d'autant que les multiples actions sur scène n'en rendent que la « nervure » (Adolphe, 2001, p. 49), le texte projeté défie cependant la lisibilité à mesure que le chaos envahit le plateau. En effet, les surtitres défilent à une vitesse de plus en plus effrénée, jusqu'à devenir une décharge de mots presque indistincte, de sorte que les spectateurs n'arrivent plus à les lire. Par là même, souligne Carlson, les surtitres contribuent à la forte impression de dérèglement qui se dégage de la musique, de la lumière et des corps (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 200). Plus aucun repère ne subsiste alors dans le désordre quasi hystérique qui règne sur scène. À l'instar de *Lear*, le propos se voit donc finalement détrôné. Dans cette mise en scène décapante, bien que les surtitres assurent en majeure partie la traduction des propos, voire l'accès au texte lorsque la parole est volontairement absente ou insaisissable, Lauwers n'hésite pas à les détourner de leur fonction première lorsque la situation s'y prête, et à les placer sur le même plan que toutes les autres composantes du spectacle, attendu leur portée dramaturgique.

Dans *Le bazar du homard*, Lauwers joue également avec les surtitres. De manière certes moins radicale, il n'en bouscule pas moins leur usage coutumier en agissant essentiellement ici sur la composition typographique. Par une manipulation de la police, du style et du corps des caractères, réservée uniquement à quelques mots ou séquences de mots qui se détachent alors de l'ensemble, le surtitrage continue d'afficher les propos dans une langue autre ; mais, visiblement, la traduction n'est plus neutre. De même que la vive voix dans la communication verbale, les variations typographiques viennent infléchir les énoncés,

puisqu'il y a des données nouvelles s'y greffent. Il faudrait alors parler, avec Fónagy, d'« encodage secondaire » : « L'encodage secondaire qui consiste dans une déformation sémiotique (significative) du message primaire serait donc la tâche plutôt d'un modulateur qui n'est pas incorporé à la grammaire. » (1991, p. 19) Le rôle du « modulateur » est ici tenu par la typographie dont les possibilités ont explosé ces dernières années et sont désormais accessibles à tous²⁸. En apprenti typographe, Lauwers met ainsi en exergue certains mots ou expressions en leur attribuant une apparence graphique qui les distingue de la norme établie²⁹.

Récurrente dans le spectacle, la question « What does a lobster mean ? » (*BH*, p. 2) – ou « Que signifie un homard ? ! » conformément au surtitre – se décline par exemple en un corps nettement plus grand, mais aussi en une police dont les empatements irréguliers, pour les lettres « q » et « g » tout spécialement, lui assurent d'emblée un statut distinct. La trouvaille la plus intéressante, toutefois, demeure sans doute la police dans laquelle se profile le nom de Jimi Hendrix, dont l'ADN aurait servi à cloner Salman. Avec ses formes ondoyantes, le lettrage choisi récupère quelques traits caractéristiques de l'art psychédélique et véhicule par là même une certaine image de la fin des années 1960³⁰, alors que les mouvements hippies, dont la figure de Hendrix est notamment indissociable, surfent sur la vague des grandes utopies sociales – contrairement à la génération désenchantée à laquelle Lauwers fait référence dans *Le bazar du homard*. D'une certaine manière, cette typographie peut être comprise au-delà des langues, si bien que Lauwers l'emploie de nouveau pour l'expression « Just go with the flow » (*BH*, p. 38) : preuve qu'il la récupère non seulement pour attirer l'œil du spectateur, mais aussi en raison de l'association qu'elle risque de déclencher en lui. Tout un jeu se déploie donc entre l'énoncé et sa graphie, imprimant au texte une couleur particulière, tantôt éclairante, tantôt contrastée. Qui plus est, le texte projeté

²⁸ Voir Lewis Blackwell, *Typo du XX^e siècle*, nouv. éd. aug., trad. de l'anglais par Claire Desserey, Paris, Flammarion, 2004.

²⁹ La majeure partie du texte surtitré est présentée en High Tower Text gras 46pt, selon le Power Point envoyé par Elke Janssens le 20 octobre 2007.

³⁰ Observé lors de la création en Avignon ainsi que sur la captation du spectacle, filmé à Essen en Allemagne au mois d'octobre 2006, ce lettrage a cependant changé, ce dont témoigne le Power Point transmis par Janssens. En dépit de la modification apportée à la police, l'ajout d'un effet ombré et en couleur, donnant l'impression que les lettres se dédoublent, évoque aussi, à sa manière, l'art psychédélique.

simultanément par la voix des *performers* et sur l'écran se trouve à l'occasion mis en rapport – une parole vociférée ou, à l'opposé, un murmure, parallèlement à une taille de caractères démesurée –, créant soit un renforcement soit un contrepoint, mais provoquant à coup sûr un effet comique³¹.

À travers l'ensemble des manipulations typographiques, le surtitrage devient alors plus qu'une simple traduction du texte, offrant un point de vue singulier sur celui-ci, et s'ajoutant aux diverses perspectives d'une représentation éclatée. C'est dire aussi que les spectateurs – ceux du moins qui n'ont pas besoin des surtitres pour suivre l'action, étant bilingues ou multilingues, quoique de plus en plus de gens le deviennent, confrontés à un contexte de mondialisation – se trouvent mieux disposés à saisir et apprécier le discours qui en émane. Ce discours se situe au-delà du contenu sémantique puisque, utilisés ainsi, les surtitres *disent* autre chose que ce qu'ils énoncent. Et, pour Lauwers, cela constitue sans doute une ruse (graphique) pour faire entendre sa voix.

2.1.5 Le chant à la rescousse

Si la voix s'est jusqu'à présent rapportée à la parole, selon divers aspects, elle ne s'y borne pas toutefois. Dans *Le bazar du homard* et *La chambre d'Isabella*, la voix s'aventure tout aussi bien du côté du chant, et notamment lorsque les personnages font face à l'indicible... C'est le cas bien précis d'Axel et d'Alexander, tous deux joués par Hans Petter Dahl³².

Pour le père endeuillé, la douleur qui le ronge est telle que la parole, dès qu'elle s'y trouve confrontée, se révèle inapte à traduire cette sensation d'arrachement. « This is no longer grief, Theresa », dit d'ailleurs Axel qui, aussitôt, se voit réduit au silence (*BH*, p. 34). Rien cependant ne peut faire taire l'émotion qui gronde, de sorte qu'un bruit sourd s'échappe

³¹ Suivant cette veine humoristique, Lauwers enfreint certaines « lois du genre » (Grandjean et Schwartz-Gastine, 2001, p. 242) en traduisant par exemple les onomatopées : « Bark. Bark » (*BH*, p. 21) devient ainsi « Wouaf. Wouaf » ou « Kläff. Kläff », selon la langue du pays d'accueil.

³² Outre sa participation en tant que *performer* à *La chambre d'Isabella* et au *Bazar du homard*, Dahl, avec Maarten Seghers, a composé la musique des deux spectacles.

péniblement d'Axel. Puis le murmure de sa plainte s'intensifie jusqu'à dégager une puissante énergie : l'énergie du désespoir, sans doute. Revient alors à la mémoire le chant d'Alexander dans *La chambre d'Isabella*, intitulé justement « Song for a Desperate Man » :

« It's the other side of darkness
That never will shine
In the other side of darkness
There is only dirty rain and no more rhyme
Pain pain pain...
In my house and in my brain [...] » (CI, p. 28)

Avec force, Alexander entonne cette mélodie a capella à la suite de son récit d'Hiroshima qui, pourtant, l'avait d'abord laissé sans voix. Un autre chant d'Alexander – plus proche encore de celui d'Axel du point de vue de la forme, puisque sans paroles, si ce n'est la répétition d'un monosyllabe – suit de près le premier et assure le passage à la folie, état limite qui bouscule violemment l'ordre du langage. Dans tous les cas, comme Georges Banu l'affirme à propos de l'émergence des chants, semblables à des « déflagrations » dans quelques spectacles d'avant-garde, « il s'agit cette fois-ci non pas d'une technique propre à une tradition ou à un genre, mais d'une rupture produite sous l'effet d'une émotion extrême, émotion qui rend la parole insuffisante et appelle au secours le chant » (1995, p. 11). Devant l'impuissance du langage – certes diagnostiquée dans les spectacles précédents, dont *The Snakesong Trilogy* –, la voix chantée prend donc le relais. Avec ou sans paroles, elle constitue une voie directe vers l'émotion, mais aussi l'un de ses véhicules privilégiés. « Ce dont on ne peut plus parler, il faut le chanter », disait Müller (cité par Banu, 1995, p. 11).

Les chants d'Axel et d'Alexander occupent une place à part dans *Le bazar du homard* et *La chambre d'Isabella*, permettant de dépasser l'insuffisance du verbe ; mais ils ne sont pas seuls. Le chant et la musique, empruntant et amalgamant des styles variés, en plus d'être pratiqués sous des formes tant individuelles que chorales, sont omniprésents dans ces deux spectacles. « Nous avons opté pour une présence très fugace du chant et de la musique. La musique semble présente “par la bande”, mais en fait, elle domine tout. Les émotions sont déterminées par ce que l'on entend », explique Lauwers dans le programme d'*Isabella* (cité par Jans, 2004). Autant dire que ces modes d'expression artistique n'interviennent pas uniquement dans la représentation sous forme de simples intermèdes favorisant le passage

agréable d'une scène à l'autre. Si l'idée du divertissement est loin d'être forclosée, l'influence de la comédie musicale planant sur les deux spectacles, le chant et la musique constituent pour le créateur « une autre forme d'échange d'énergie » (Jans, 2004) par laquelle il entend également raconter.

2.2 Vers d'autres modes de narration ou « le partage du sensible³³ »

Chez Lauwers, le plateau est depuis toujours ouvert à différentes formes d'expression artistique. En témoignent non seulement la présence insigne du chant et de la musique, mais aussi de la danse qui fait son apparition dès *Need to Know*, spectacle donnant en 1987 le coup d'envoi à Needcompany, fondé avec la danseuse et chorégraphe Grace Ellen Barkey. D'autres matières, plastique, vidéographique ou filmique, trouvent également leur place au gré des spectacles. Elles relativisent considérablement l'importance du texte, lequel est considéré comme un élément parmi d'autres dans la pratique de Lauwers depuis ses tout débuts³⁴. Ainsi, le texte s'espace au contact de la scène car, dans le cours du travail d'atelier avec les *performers*, s'insèrent des séquences empruntant à divers médiums. Mais alors que Lauwers les convoquait comme autant d'éléments surchargeant la représentation ou y ménageant de nécessaires respirations, qu'en est-il maintenant que l'artiste a pris le parti de raconter ? Pour beaucoup, les autres arts sollicités dans *La chambre d'Isabella* et *Le bazar du homard*, sans oublier l'ensemble des moyens scéniques auquel le créateur flamand porte une attention particulière, contribuent à l'ambition nouvelle de Lauwers : « Réinventer la narration d'une histoire, c'est la question cruciale pour moi en ce moment », comme il l'affirme lui-même (cité par Boisseau, 2005, p. 58).

³³ Pour reprendre le titre d'un essai de Jacques Rancière (2000).

³⁴ Par ailleurs, Jan Lauwers signe de plus en plus de textes pour son théâtre depuis le milieu des années 1990. Le premier fut *Leda*, servant de base à la création du deuxième volet de *The Snakesong Trilogy*, *Le pouvoir*. Lauwers commente peu son processus d'écriture, laissant toutefois savoir qu'il écrit dans la solitude de son atelier ou d'une chambre d'hôtel lorsqu'il est en tournée. Et pour *Isabella*, il avait terminé le texte au moment d'entamer le travail avec les *performers* : « Le texte est la base sur laquelle les acteurs commencent à réfléchir. Ils cherchent dans le texte. Ce n'est donc pas de l'improvisation », déclare Lauwers (2005d, p. 41). Sans qu'il donne d'autres précisions, on comprend tout de même que le texte est premier dans la conception des spectacles.

Manipulés dans la représentation, matériaux scéniques et disciplines artistiques deviennent autant de modalités narratives différentes, mais dont les effets se recourent constamment. Il convient néanmoins d'en observer le fonctionnement afin de cerner plus précisément comment Lauwers exploite leurs potentialités pour repenser la forme du récit. Se dessine alors, peut-être, un nouveau « partage du sensible », un autre espace du raconter, où les corps, les voix, les mouvements, les lumières, les objets, la musique et le texte s'assemblent puis se réassemblent autrement, de sorte que le récit s'offre par un réseau de connexions qui le redéfinissent sans cesse. Jouant allègrement de tous les éléments et des combinaisons possibles entre eux, Lauwers aménage ainsi de multiples entrées dans la fable, comme des corridors pour s'y déplacer et des labyrinthes pour s'y perdre parfois.

2.2.1 Le décentrement

Mobiliser diverses références artistiques va de pair, chez Jan Lauwers, avec l'idée d'un théâtre qui se déploie à travers la coexistence d'une multitude d'éléments sur la scène. Coexistence qui se joue d'abord et avant tout sur le mode d'un décentrement. D'ailleurs, Lauwers emploie souvent les termes de *center* et *off-center* pour évoquer la mise en place d'un rapport dialectique entre un foyer d'attention principal et un ou plusieurs foyers d'attention excentriques dans l'espace ; d'où l'effet de *dé-centrement*.

Formée à partir du verbe « décentrer », dont dérivent aussi les substantifs d'action « décentration » et « décentrage », la notion de « décentrement » revêt un sens technique dans le domaine de l'optique, indiquant un « défaut d'alignement ». Du côté de la photographie plus précisément, elle désigne « l'action de décentrer un objectif afin que son axe ne soit pas au centre du cliché³⁵ ». Appliqué à la pratique scénique de Lauwers, cependant, le concept prend forcément une valeur métaphorique qui en élargit la signification. Il dénote alors une volonté de décaler le point de vue par rapport à ce qui fait office de centre dans une conception traditionnelle du théâtre, c'est-à-dire le texte. L'intention apparaît d'autant plus remarquable que Lauwers écrit maintenant ses propres textes, premiers de surcroît dans son

³⁵ Suivant *Le dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

processus de création. Par le biais d'éléments hétérogènes juxtaposés, superposés ou enchaînés par la suite au texte, Lauwers invite néanmoins le spectateur à déplacer, voire à reconsidérer le regard qu'il porte sur lui. Cela étant, différentes composantes formelles peuvent constituer des sources de décentrement à l'intérieur de la représentation, dont les surtitres dans *Le bazar du homard* ou le parlé-chanté qui surgit volontiers dans ce spectacle, creusant des écarts plus ou moins grands avec ce qui est dit, mais des écarts suffisants pour en décaler le sens. Toutefois, le déplacement du point de vue s'opère le plus souvent grâce à des images scéniques que le créateur « oppose » au texte.

Nombre d'images scéniques ont marqué le théâtre de Jan Lauwers. L'une d'entre elles demeure particulièrement mémorable, immortalisée entre autres par Hans-Thies Lehmann dans *Le théâtre postdramatique* (2002, p. 177) : il s'agit de la structure de verre minutieusement échafaudée par Carlotta Sagna dans *The Snakesong Trilogy*, et, à l'origine, dans *Snakesong/Le désir*. Postée à l'avant-scène, en plein centre, la jeune femme étage des panneaux de verre et de petits vases en cristal, et le spectateur peut difficilement détacher son regard de cette action, fasciné qu'il est par la lenteur et la précision des gestes, mais aussi par la part de risque qu'implique cette construction. Au même moment, mais légèrement en retrait dans l'espace, une autre femme déclame dans une langue étrangère un passage tiré d'*À rebours*, le roman de Joris-Karl Huysmans. Le texte se superpose ainsi à l'image, et ce, d'une manière qui n'est pas sans évoquer « *l'union [d'un] film muet et [d'une] pièce radiophonique* » dont parle Robert Wilson en regard de sa conception spécifique de la scène comme « paysage sonore » (cité par Lehmann, 2002, p. 240). Certes, une zone de tension s'ouvre entre les mots et l'image, ces éléments de nature différente volontairement disjoints qui, néanmoins, se réfractent l'un sur l'autre pour produire un éclairage à distance du texte, tout en établissant une connexion sensible avec lui³⁶. Mais l'image ne s'impose pas moins ici comme un point focal. Dans *La chambre d'Isabella*, et en particulier dans *Le bazar du homard*, le rapport entre parole et image se trouve en quelque sorte inversé. De fait, les images qui amorcent un décentrement, juxtaposées à l'histoire narrée, prennent forme furtivement, le plus souvent aussi en périphérie, ce qui perturbe la perception.

³⁶ Sur la réfraction du texte et de l'image, voir Jürgen Pieters, « Rough Play at the Limits of Thought : *The Snakesong Trilogy* by Jan Lauwers », in *No Beauty for Me There*, op. cit., p. 227-228.

Dans *Le bazar du homard*, les interactions de Maarten Seghers et d'Inge Van Bruystegem, alias Salman et Nasty, sont à ce titre révélatrices. Au troisième acte, par exemple, ils se déplacent en fond de scène, apparaissant et disparaissant sans cesse au travers des formes totémiques. Leur visibilité intermittente intrigue le spectateur, de même qu'elle le détourne sporadiquement de la scène de ménage sur le point d'éclater entre Axel et Theresa, laquelle va se dérouler à l'avant-plan. En jouant sur plusieurs niveaux simultanément – fond et milieu de scène, mais aussi dialogues parlé et dansé –, Lauwers déjoue du même coup la perception du spectateur. Impossible pour ce dernier de retrancher complètement de son champ de vision ces deux corps qui se meuvent selon une trajectoire imprévisible, se manifestant là où on ne les attend pas, tandis que la possibilité de tout saisir d'un seul coup d'œil demeure utopique. Et tout autant que sa vue, l'écoute du spectateur se trouve inévitablement déstabilisée par l'ajout d'un autre pôle d'attraction, celui-ci perturbant l'audition peut-être plus encore parce qu'il est en constant mouvement dans l'espace. Par la co-présence des éléments, Lauwers impose donc une perception parcellaire, obligeant le spectateur à aller et venir d'une composante à l'autre, à partager son attention entre le centre et la périphérie, si bien que l'idée même de centre se voit tout compte fait repoussée à l'extérieur du plateau. Merleau-Ponty ne précise-t-il pas dans *L'œil et l'esprit* que « [...] la vision est prise ou se fait au milieu des choses, là où un visible se met à voir [...] » (1964, p. 19-20) ? Sous cet angle, le centre du théâtre ne peut être que le spectateur. C'est à lui qu'il revient de naviguer entre les différents fragments (visuels, auditifs, sensibles), et ce, au lieu qu'un sens soit fixé de manière immuable par l'organisation du plateau.

Malgré cette approche phénoménologique de la scène, il semble qu'on ne puisse simplement parler ici de « parataxe » ou de « simultanéité », pour reprendre ces deux paradigmes du théâtre postdramatique énoncés par Lehmann, dont certains spectacles de William Forsythe et de Romeo Castellucci font figure d'exemples, et auxquels pourraient également s'ajouter quelques-uns des spectacles antérieurs de Jan Lauwers, en particulier *Images of Affection*³⁷. Ces productions font apparaître, à travers la coexistence d'éléments

³⁷ « Our current production, *Images of Affection*, is in fact an elaborate version of that center/off-center construction. Everything on stage creates a choice, whether it is a mask, a dress, a statue, a dancer, an actor. It's wide open. There are a lot of people doing things at the same time »,

disparates, « le *caractère fragmentaire* (incontournable et généralement “oublié”) de la perception » (2002, p. 138). En ce qui concerne l'exemple du *Bazar du homard*, l'élément ou les éléments qui s'additionnent entraînent de surcroît un décalage du point de vue par rapport à ce qui, en apparence du moins, constitue le centre, c'est-à-dire le « conflit » qui sourd au sein du couple endeuillé lors du barbecue organisé à la mémoire du fils disparu – quoique le soi-disant conflit tourne moins au drame qu'au mélodrame, ou plutôt à sa (sub)version parodique³⁸. La présence de Seghers et de Van Bruystegem devient ainsi l'un des moyens formels par lesquels le propos est décentré, tout comme sa charge dramatique. Il en va de même dans *La chambre d'Isabella* lorsque les corps de Julien Faure et de Louise Peterhoff s'engagent dans un duo dansé empreint de délicatesse, alors qu'Alexander narre son expérience d'Hiroshima, laquelle culmine dans l'assassinat d'une Japonaise. Entre Alexander et les danseurs qui évoluent derrière lui en surplomb, légèrement sur le côté à jardin – sans parler d'un autre *performer* qui manipule au même moment des objets avec maladresse –, l'attention vagabonde, entraînant par la même occasion une mise à distance du récit traumatique³⁹. D'où la préférence pour le terme de « décentrement » qui implique de « changer le centre, le système de référence de (qqc) », selon le sens figuré du verbe dont il est issu. Et peut-être ce trait de la pratique de Lauwers participe-t-il en somme d'une intention qui se révèle double : décentrer la représentation du texte, et le récit à sa suite.

Avec en tête l'idée de décentrement, Lauwers aménage des bornes sensibles en bordure de la fable, afin que le spectateur puisse l'appréhender de manière plurivoque mais aussi plurisensorielle. L'émotion générée par la présence de Faure et de Peterhoff dans *La chambre d'Isabella*, et de Seghers et de Van Bruystegem dans *Le bazar du homard* – qu'elle se développe en contrepoint ou en écho avec le texte – décale le sens et les sensations par

déclare l'artiste, témoignant ainsi du principe de simultanéité et de choix à la base de ce spectacle (2003, p. 65).

³⁸ La subversion parodique de la scène qui s'ensuit – Theresa quitte Axel pour Mo, le « porteur de saucisses » (Lauwers, 2006a, p. 58) – constitue une forme de décentrement du fait qu'elle détourne d'une norme, qu'elle opère sa transgression.

³⁹ Il faut néanmoins rappeler que la dimension cauchemardesque de l'expérience relatée et revisitée par le personnage d'Alexander, mais aussi à partir de la sensibilité propre du *performer*, se trouve déjà mise à distance par la narration de l'événement, livré simplement, sans aucune forme de répugnance ou de sentimentalisme.

rapport à ce qui est raconté par les mots. Ainsi, lorsque Seghers/Salman, toujours à l'arrière-plan, s'arrête dans un coin sombre pour exercer une série de poussées sur la poitrine de la jeune femme allongée au sol, comme autant d'efforts désespérés pour la ramener à la vie, son geste induit une profonde résonance avec la pensée de Theresa qui, au même moment, reproche à son mari de ne pas avoir sauvé leur fils : « Instead of running round with him on the beach like an idiot you should have hit him on the heart. Knocked your love into his heart with all your might », crie-t-elle hystériquement (*BH*, p. 20). La séquence gestuelle fait alors écho au « conflit » qui se joue entre Axel et Theresa quant à la mort de leur fils. Elle offre une perspective nouvelle sur l'événement funeste et l'abîme qui, depuis, s'est creusé dans le couple, tout en incitant à envisager le différend sous un angle prismatique. Quant aux portés tout en douceur de Julien Faure, soulevant puis déposant sa partenaire avec force précautions, ils ouvrent sur une tout autre dimension que celle relatée par Alexander : saisi de folie meurtrière, il a brisé le crâne d'une femme à coups de pierre. Derrière la barbarie exposée par ce dernier s'élève la tendresse qui se dégage du rapport entre les danseurs, tendresse se profilant comme une image inversée mais tout éphémère de l'inhumanité. Le sens autant que le « ressentir » de la fable passent donc aussi par la multitude d'échos et de reflets qui en sont proposés, mais dont la réverbération dans l'esprit du spectateur demeure différente pour chacun. Paradoxalement, ces effets qui ouvrent l'histoire, transformant continuellement sa portée, semblent pourtant nous en détourner pour commencer. Comme le soulignent Biet et Triau, ayant consacré une partie de leur vaste ouvrage sur le théâtre à l'idée d'une représentation décentrée,

[c']est un procédé de déplacement, de décalage du point de vue, dans lequel se trouve alors mises en jeu l'interrogation de la place du spectateur, et la manière dont le spectacle peut l'emmener, l'accompagner, dans une fiction et une écriture par un chemin apparemment paradoxal : en « étrangéisant » l'œuvre, d'une certaine manière, en tout cas en la dénaturant, dans un jeu de *double bind*, à double détente, de rapprochement sensible (c'est-à-dire de réappropriation intime) par l'éloignement » (2006, p. 867).

Un tel jeu, établissant dans la distance une approche sensible de la fable, ressaisie par les corps ou toute autre composante de la scène, se remarque également dans *Le bazar du homard*. Un échange entre Axel et sa psychiatre se trouve ainsi « dénaturé » par la présence en retrait de deux hommes, lesquels font se balancer par de légers mouvements les

corps féminins qui pendent à leur cou, tête en bas. Hautement stylisée, alliant érotisme et étrangeté, la figure⁴⁰ invite en même temps à donner du relief à ce qu'Axel ne veut pas confier de sa dérive conjugale, éludant les questions de Catherine ou ironisant sur la situation. D'une autre manière, lorsque Seghers et Van Bruystegem se livrent de nouveau, au cinquième acte, à une curieuse gestuelle, faite de figures acrobatiques éminemment provocantes, ils créent une correspondance sensitive avec le portrait qui est alors dressé par les narratrices d'une génération kamikaze : « Sex was an act of despair without the slightest love, and violence became an inexhaustible source of inspiration. » (*BH*, p. 35) Au même moment, un second duo, formé celui-là de Julien Faure et de Tijen Lawton, dont émane une douce sensualité, propose de dérégler légèrement cette vision d'une jeunesse désabusée devenue insensible. Rompant avec toute figuration mimétique, ces *images* construisent d'autres voies par lesquelles le spectateur peut approcher la fable et s'y mouvoir plus librement – autant dire des voies *détournées*, voire *décentrées*. À l'inverse, toutefois, d'autres jeux de scène illustrent, voire redoublent littéralement le texte⁴¹. Loin de faire entendre différemment ce qui est dit, ils n'engendrent pas moins un déplacement du point de vue. Mais le décalage libère alors le rire.

Pour en revenir à l'interaction de Seghers et de Van Bruystegem (Salman et Nasty), et plus précisément à celle qui se déroule au troisième acte, si elle introduit une distance par rapport à la fable, de manière à la faire éprouver autrement, elle nous y ramène toutefois par anticipation. Car la tentative de réanimation décrite plus haut se transforme en un acte sexuel

⁴⁰ Elle a toutefois été modifiée depuis la création en Avignon, si l'on en juge par la captation du spectacle réalisée plus tard à l'automne 2006. Les quatre *performers*, un homme et une femme de chaque côté de la scène, se livrent alors à des positions et des gestes sensuels, voire érotiques dans le cas de Seghers et Van Bruystegem. Ces étreintes, de nature quasi illustrative, cultivent moins l'effet d'étrangeté ou d'éloignement par rapport à la fable dont il est ici question.

⁴¹ À titre d'exemple, le *performer* qui joue Mo se dévêt entièrement alors que le serveur, dit l'une des narratrices, « jumped out of his skin » (*BH*, p. 4). De manière plus évidente encore, tandis que Catherine décrit en détail la position dans laquelle les pompiers ont retrouvé Axel après l'incendie, on aperçoit Hans Petter Dahl se placer dans cette position. Dans *La chambre d'Isabella*, qui comporte aussi ce type d'effets comiques, rappelons le moment où Anna raconte qu'Isabella, effleurée par le coup de feu tiré par Alexander, s'apprête à s'évanouir : avant qu'elle ne dise dans les bras de qui Isabella va s'effondrer, on voit Viviane De Muynck vaciller devant Hans Petter Dahl qui joue Alexander. Un autre *performer* pousse finalement De Muynck dans les bras de son partenaire, en même temps qu'Anna prononce le nom d'Alexander. Préfigurant le mot, le geste devient un ressort comique.

débridé ; alors que Salman déchire le corsage de Nasty, un pan de l'histoire encore inconnu du public est entrouvert, évoqué grâce à un amalgame d'images allusives, pour ne pas dire suggestives. Non seulement elles préfigurent « [l]'étonnante histoire de Salman et de Nasty », pour reprendre la traduction du titre du cinquième et dernier acte (Lauwers, 2006a, p. 66), mais elles se substituent aussi à une partie du texte, où il est expliqué qu'Axel, éminent généticien, aurait payé Nasty pour « tester l'amour de Salman » (Lauwers, 2006a, p. 68). Ces quelques répliques figurent dans la version du texte publié chez Actes Sud, mais elles ont été supprimées lors de la création et remplacées par cette partition gestuelle. Ainsi, Lauwers convoque différents moyens d'expression à titre de modes de décentrement, mais aussi de formes pour raconter : autant de formes pour renouveler la fable – qui n'est pas l'apanage du texte seul –, de même que sa perception. Ou plutôt, pour renouveler la fable par sa perception.

2.2.2 De l'étrangeté à l'effrangement

Dans *Le bazar du homard* aussi bien que dans *La chambre d'Isabella*, les diverses composantes de la représentation se voient donc accorder une autonomie pour raconter. À l'instar de la gestuelle de Seghers et de Van Bruystegem, la danse et la musique proposent aussi leurs propres histoires. Souvent, elles offrent une portée à des lignes narratives déjà présentes dans le texte, mais à peine ébauchées. Tout mode d'expression peut narrer un épisode sans qu'il soit davantage explicité par le discours verbal, alors remplacé par un discours d'une autre nature. Il en va ainsi du motif musical et de la danse de Jef interprétés par Tijen Lawton à différents intervalles au cours du *Bazar du homard*, sous une forme identique ou à quelques variations près, et qui s'imposent comme autant de mailles permettant d'étoffer l'histoire du fils disparu, laquelle s'élabore entre mélancolie et pulsion de vie. Comme des fils de matières différentes, ces éléments se rattachent directement à la fable, et la trament selon leur langage propre.

Mais en quoi ces procédés sont-ils si différents de la pratique antérieure de Jan Lauwers qui a toujours fait appel à d'autres références artistiques dans ses spectacles ? Lors du final de *Needcompany's Macbeth*, par exemple, Carlotta Sagna se présente sur scène en sous-vêtements maculés de sang et frappe un micro au rythme du balancement de ses

hanches, et le son produit, aussi régulier qu'un battement de cœur, accompagne une musique percussive. Cette séquence se glisse alors dans la représentation sans être motivée par une quelconque visée narrative : « [...] dans cette dernière scène, j'exclue (*sic*) toute narration en créant l'image "absolue", fondée sur rien et sur le monde entier », déclare Lauwers dans un entretien autour de son travail sur Shakespeare (1997a, p. 100). Bien que de telles séquences se répercutent sur la perception de la fable – pour peu toutefois que le spectateur veuille bien investir l'écart béant creusé par l'image –, elles ne sont pas sciemment reliées au récit. A contrario, depuis *La chambre d'Isabella*⁴², Lauwers semble leur attribuer une fonction narrative. Il suffit de rappeler que les intentions de l'artiste ont bel et bien changé, comme il le clame lui-même : « Aujourd'hui, je cherche à réintroduire la narration. Danser, chanter, raconter des histoires, c'est la base. » (2005c) Et la narration, telle que Lauwers paraît désormais l'envisager, comprend aussi des fragments non textuels qui trouvent leur point d'ancrage dans la fable et prennent une part active à son déploiement.

Néanmoins, la danse, comme d'ailleurs les autres modes d'expression sollicités, ne peut jamais s'en remettre uniquement à l'histoire racontée en ceci qu'elle surgit à la limite du réel et du fictif. Comme le souligne Elke Van Campenhout, « [the dancers] take the story out of its context and transpose it into multiples stories from multiples lives, from multiple places in the world » (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 280-281). À n'en pas douter, les corps dansants, les voix chantantes, les images en direct, la musique *live* sont, par leur présence paradoxale – réelle mais arrimée à la fiction, concrète mais tendant vers l'abstraction –, irréductibles à un sens unique. Ainsi la fable est-elle propulsée hors de son cadre strict.

⁴² Font exception quelques moments dansés dans *Needcompany's King Lear*. « C'est une chorégraphie dans le contenu même de Shakespeare, qui en souligne le contenu au lieu de le ravir », spécifie Lauwers en ce qui concerne ce spectacle (voir Adolphe, 2001, p. 50). En témoigne d'ailleurs la danse de Murielle Héroult qui se substitue littéralement au dialogue entre Cordélia et le médecin (IV, 4).

Comme autant de fils pour raconter, tressant les histoires selon un langage particulier, les différentes formes d'expression convoquées dans les productions récentes de Needcompany créent des réseaux d'émotion au sein même de la teneur de la fable, mais aussi en dehors d'elle ; les éléments autres révèlent ainsi ses franges, voire l'effrangent. Avec ces fils dont il dispose pour raconter, Lauwers s'exerce également, et en même temps, à un *effrangement* du tissu narratif.

Ce concept nécessite de faire un détour par la pensée d'Adorno, ce dernier l'ayant théorisé dans le domaine de l'esthétique. Lors d'une conférence intitulée « L'art et les arts », prononcée en 1966, le philosophe note d'emblée que, « [d]ans l'évolution la plus récente, les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent » (2002, p. 43). Adorno part du constat que se pratique entre les arts un voisinage, ou pour mieux dire un cousinage. Les influences mutuelles parmi les différentes formes deviennent de plus en plus courantes, les unes empruntant aux autres leurs procédés, leurs principes. En guise d'exemples, il cite entre autres les mobiles de Calder qui témoignent de la temporalisation de la sculpture et les œuvres de Helms qui rendent compte de l'adoption, par la narration moderne, de techniques musicales qu'elles intègrent afin de se réinventer à travers elles. Selon Adorno, cette proximité entraîne forcément la perte de la spécificité d'un genre artistique vis-à-vis d'un autre. C'est ce qu'il entend par « effrangement » et qui, par conséquent, met en déroute l'idée d'une classification des arts.

Certes, dans *Le bazar du homard* et *La chambre d'Isabella*, une pluralité d'expressions artistiques se côtoient sans hiérarchie et concourent au geste de raconter, mais chacune d'entre elles conserve sa singularité ; d'où le fait qu'affleurent des différences, selon que la fable transite par les corps en mouvement, la musique, les chants individuels ou collectifs, la vidéo ou les inserts filmiques, ou encore par les objets qui composent de véritables installations. Donc, plutôt que de l'effrangement des arts et de ses principaux enjeux, il sera ici question de l'effrangement du récit *par* les différents arts, repoussant sans cesse les limites de son territoire jusqu'à brouiller ses frontières. Qui plus est, comme l'a déjà montré le décentrement, les composantes de la scène continuent d'ébranler le récit en tant qu'œuvre

finie dont le sens serait fixé a priori, puisqu'elles ménagent dans la fable des entrées et des sorties multiples qui ouvrent, transforment, décuplent, suspendent ou encore font dévier le sens⁴³.

2.2.2.1 Ruptures et bifurcations

Conduire le spectateur à des points de bifurcation, l'entraîner sur des chemins imprévisibles, sont les principaux effets de la présence des autres arts dans *Le bazar du homard*, et notamment de l'image cinématographique. Pour la première fois à l'intérieur d'une représentation, Lauwers manipule ici des séquences filmiques⁴⁴. Celles-ci se présentent résolument comme un matériau hétérogène : hétérogène en ce qu'elles relèvent d'un médium autre, introduisant sur le plateau des temporalités ainsi que des espaces pluriels, mais aussi parce qu'elles possèdent une réalité propre. De fait, les différentes images insérées dans le spectacle sont tirées d'un projet qui lui préexiste. Il s'agit de *C-Song Variations*, succession de plusieurs courts métrages muets auxquels Lauwers travaille depuis 2003⁴⁵, et qui se retrouvent ici sous la forme de brèves séquences : un homme dans un bateau à moteur semble dériver au gré du vent et des vagues ; un autre déambule sur la plage, croisant des personnages tout droit sortis d'un songe ; sur le rivage, en pleine nuit, s'engage un corps à corps entre deux hommes ; puis des vagues vont et viennent alors qu'un homme est allongé sur le sable. Une autre séquence, servant de pivot au spectacle aux dires de Lauwers, faisant basculer la représentation vers son versant le plus sombre, présente sur l'écran central une mer tumultueuse dont la violence semble répondre aux coups que s'échangent deux jeunes garçons sur la plage. Interrompant le récit, cette scène projetée sur l'écran le fait dévier au lieu de le raccorder avec un événement phare de l'histoire laissé jusque-là inexpliqué : la

⁴³ En ce sens, un effrangement est déjà à l'œuvre dans *Le bazar du homard* du seul point de vue des voix narratives. Pour ce spectacle, donc, les exemples tirés de la présence d'autres références artistiques ne feront que prolonger et étendre la réflexion entamée plus tôt.

⁴⁴ Il convient toutefois de souligner que Jan Lauwers poursuit depuis plusieurs années déjà une activité de cinéaste. Ayant tourné quelques courts métrages depuis 1985, il a réalisé son premier long métrage en 2002 : *Goldfish Game*.

⁴⁵ Le premier *C-Song* réalisé par Lauwers a été projeté dans le cadre de festivals de courts métrages, et lui a donné envie d'en tourner d'autres. Ensemble, ils composent aujourd'hui l'installation *C-Song Variations* (courriel d'Elke Janssens, 17 décembre 2007).

mort de Jef. Et pourtant... Lorsque l'un des enfants s'effondre, on reconnaît Hans Petter Dahl (Axel dans le spectacle) qui tâte le corps inerte de l'enfant, le prend dans ses bras et le porte quelques secondes avant que l'écran ne retourne brusquement au noir. Voilà ce qui s'est véritablement passé sur la plage, peut-on penser – d'autant que les images peuvent s'envisager comme une projection des souvenirs de Jef qui, debout devant l'écran, cerné d'un halo lumineux, s'agite nerveusement à la moindre péripétie. Mais l'image comporte d'autres indices qui empêchent de l'associer aussi clairement à l'incident tragique qui a provoqué le décès de Jef. Versant dans une dimension autofictionnelle, Lauwers, qui semble avoir voulu à travers l'image anticiper et projeter hors de lui l'angoisse de perdre un fils, confie ainsi à son aîné le rôle de l'enfant fatalement blessé, tandis que lui-même, en père de l'autre *karaté kid*, observe la scène, impuissant. Ce n'est donc pas Jef, ni même son fils que Lauwers met en scène dans cette séquence filmique, mais une image qui mêle inextricablement réel et fiction, vrai et faux, réalisme et touche poétique, ménageant dans la fable d'autres trajectoires. Celles-ci peuvent être prises comme une interprétation possible des faits, sans jamais toutefois se donner pour vraies.

Ainsi, ce court film intercalé dans la représentation vise à déconcerter le spectateur davantage qu'il propose de l'éclairer ou de l'orienter clairement. Il en va de même lorsqu'une autre projection filmique met à jour une version différente de la rencontre entre Mo et Axel sur la plage. Qui plus est, la narration en direct de Catherine expose de nouvelles dimensions par rapport à ce que l'on voit, lesquelles sont parfois en décalage avec l'image. La profusion de variantes possibles fait et défait sans cesse l'épisode raconté. À l'effrangement du récit par les inserts filmiques s'ajoutent aussi les interactions de Jef et de Vladimir⁴⁶ qui se trament dans l'ombre simultanément à d'autres actions. S'amusant l'un avec l'autre, ou encore l'un aux dépens de l'autre – tout comme on pourrait penser que ce sont les *performers* qui se taquinent mutuellement –, leurs gestes apparemment badins se teintent néanmoins d'ambiguïté, puisque Nasty a auparavant taxé Vladimir de violeur d'enfants, ce dont il se

⁴⁶ Celui-ci apparaît toujours vêtu du bas d'un costume d'ours, puisque Lauwers a également confié au *performer* qui le joue le personnage de Sir John Ernest Saint James, le premier ours cloné. Cette donnée se révèle importante dans la mesure où quelques-unes des interactions ont lieu alors que Benoît Gob, alias Vladimir, est complètement dissimulé sous le déguisement d'ours. Ainsi, Jef assène de petits coups de pieds au derrière de l'ours qui, plus tard, fait sauter le jeune garçon sur ses genoux.

défend vivement. Mais alors, qui dit vrai de Nasty ou de Vladimir ? Impossible de trancher, d'autant que la relation qui se noue entre Jef et le camionneur-passeur au fil des différents jeux de scène peut paraître amusante ou perverse selon l'angle adopté. Plutôt que de compenser l'effrangement textuel déjà à l'œuvre dans *Le bazar du homard*, la présence des autres formes d'expression poursuit de toute évidence l'effilochage du récit, et ce, tout en ébranlant les certitudes ou ce qu'il en reste. Par le biais de leur participation au geste de raconter, conçu ici comme un jeu proposé au spectateur, les différents arts le détournent d'une voie tracée, voire le déroutent constamment.

2.2.2.2 Relais, lignes, rhizome

Dans *Le bazar du homard* comme dans *La chambre d'Isabella*, l'effrangement survient en outre lorsque les expressions artistiques prennent le relais de la fable, et ce, à la manière de la voix chantée qui succédait à la parole, voire qui lui suppléait dans le cas précis d'Axel et d'Alexander. La fable se prolonge alors dans un registre qui fait appel aux sens, y compris à tous les sens. En témoigne entre autres le tableau créé au tout début de *La chambre d'Isabella* pour les funérailles d'Anna, « trouvée morte dans son lit », dit Isabella (*CI*, p. 3). D'une voix forte, le narrateur annonce : « 1924 Anna's Funeral » (*CI*, p. 3). La scène s'assombrit brusquement et Anneke Bonnema qui joue le personnage d'Anna empoigne un micro, tandis que tous les hommes de la distribution, même Jan Lauwers, accourent vers elle pour la soulever à bout de bras. De l'image du *bodysurfing* à un chant qui mêle tristesse et amertume, en passant par une musique électroacoustique et un éclairage en clair-obscur, un amalgame d'éléments sensibles prend en charge le rituel de l'enterrement, lequel tient ici plutôt de la performance rock. L'événement raconté se développe ainsi à partir de la fiction tout en se diffractant en plusieurs parcelles de sens et d'émotion.

Les diverses matières en présence filent l'histoire mais, en revanche, elles ont le pouvoir de la faire proliférer dans plusieurs directions, à la manière d'un rhizome tel que Gilles Deleuze et Félix Guattari le décrivent : « [...] n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixe un point, un ordre. » (1980, p. 13) Les séquences-relais d'*Isabella* et du *Bazar*

ne déterminent donc pas « un point, un ordre » que la fable doit ou devrait suivre. Elles la déploient plutôt en un réseau complexe où des éléments de différentes natures se connectent les uns aux autres, puis se lient autrement, de sorte que la fable emprunte non pas un mais plusieurs chemins. Un exemple de ce vaste réseau est donné lorsqu'Isabella éprouve des troubles oculaires pour la première fois. « I see white flashes », s'inquiète-t-elle (*CI*, p. 31). Puis son émoi gagne rapidement la scène : les quelques panneaux lumineux du dispositif scénographique se mettent à clignoter, certains *performers* traversent le plateau en courant, et d'autres, seuls ou en couple, exécutent une série de mouvements qu'ils interrompent pour la reprendre ailleurs dans l'espace. Sur le petit écran cathodique placé à cour apparaît aussi l'image intermittente d'une statue aux yeux de verre. Tous ces éléments juxtaposés, résultant en un effet presque stroboscopique, offrent une portée sensible au dérèglement de la vue d'Isabella. Mais d'autres éléments s'ajoutent encore, dont la voix de Hans Petter Dahl, qui joue Alexander, le fou exhalant une longue plainte au micro. Cette dimension additionnelle, véhicule d'une émotion distincte, transforme la séquence (et avec elle l'histoire), l'entraînant ailleurs, dans d'autres directions. Ainsi, différents fragments s'assemblent et se désassemblent à l'intérieur d'une même scène ou de la représentation, de manière à créer « un agencement » à travers lequel la fable se métamorphose.

Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 15)

Ces lignes dont parlent Deleuze et Guattari, celles qui organisent le rhizome comme celles « par lesquelles il fuit sans cesse » (1980, p. 16), et qu'ils nomment « lignes de fuite », elles font aussi irruption dans *Le bazar du homard*. Alors qu'Axel entame son chant sans paroles, prenant le relais de son indicible souffrance, la voix chantée surgit comme une ligne de fuite par laquelle la scène précédente éclate. Puis au chant, qui contamine Maarten Seghers placé à l'autre extrémité de la scène, se juxtaposent des partitions chorégraphiques dansées par Grace Ellen Barkey et Tijen Lawton, qui jouent les personnages de Theresa et de Jef, rassemblant les parents endeuillés et l'objet d'amour perdu (fig. A.5). Cette nouvelle organisation du plateau est elle-même ébréchée par les étranges figures gymniques d'Inge Van Bruystegem, qu'Anneke Bonnema essaie tant bien que mal de reproduire, et la

reformation des deux parties du costume d'ours qui s'opère à l'arrière-scène. Par l'apparition de ces lignes, vectrices de sensations d'un tout autre ordre, l'émotion de la fiction, portée avec force par le chant, la musique et la danse, ne peut s'orienter suivant un seul point de convergence, se développant plutôt en rhizome. « Et toujours suivre le rhizome par rupture, allonger, prolonger, relayer la ligne de fuite, la faire varier, jusqu'à produire la ligne la plus abstraite et la plus tortueuse à n dimensions, aux directions rompues », écrivent les auteurs de *Mille plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980, p. 19).

L'idée de ligne de fuite rejoint par la bande celle de fil narratif. Convoqués à titre de relais de la fable ou de voies de bifurcation, les différents moyens scéniques et artistiques font partie du récit en tant que modes de narration tout en lui faisant emprunter des trajectoires inattendues – parfois plusieurs en même temps – qui étendent et brouillent les limites de son territoire, voire le déterritorialisent⁴⁷. Car dans ce tissage d'ordre rhizomatique, texte et geste, corps et voix, lumières et objets, musique et images peuvent s'agencer les uns les autres pour nouer quantité de trames possibles. Si elles renforcent ou inquiètent le récit, toujours elles le transforment, l'offrent autrement.

2.2.3 Le(s) tissage(s)

Avec tout son savoir-faire, Lauwers remet donc le récit sur le métier du théâtre. Il procède au tissage, dé tissage et retissage de la fable à partir d'une multiplicité de matières et de présences artistiques dont il préserve en tous points la singularité pour une texture visiblement hétérogène. Privilégiant des principes d'addition et de juxtaposition comme mode d'agencement des différents éléments, Lauwers semble ainsi travailler sans aspirer à une quelconque synthèse.

⁴⁷ Les lignes de fuite sont aussi appelées « lignes de déterritorialisation » par Deleuze et Guattari.

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe "être", mais le rhizome a pour tissu la conjonction "et... et... et...". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 36)

« D'alliance », le théâtre multiforme de Lauwers n'est pas le lieu d'un métissage, au sens où l'opération de brassage ne permettrait plus après coup de distinguer les matériaux de différentes natures qui ont servi pour réaliser l'ouvrage. Cette notion, tout comme celle d'hybridation, est fréquemment employée dans le contexte d'une pratique scénique qui, plus que jamais ces dernières années, propose des croisements entre des formes d'expression plus ou moins éloignées. Pensons seulement à l'intégration de la technologie dans *Les aveugles* de Denis Marleau (2002), spectacle justement sous-titré « fantasmagorie technologique », ou à l'interpénétration de références picturales à l'intérieur des tableaux vivants créés par Romeo Castellucci pour *Genesi from the Museum of Sleep* (1999)⁴⁸. Dans ces cas précis, deux ou plusieurs éléments hétérogènes ont été croisés, greffés l'un à l'autre, de manière à procéder à leur fusion, et l'objet qui en a résulté ne donne plus à voir ses diverses composantes, complètement dissoutes dans l'ensemble. Une « transaction » a bien eu lieu entre les différents termes, pour reprendre l'expression de Noëlle Batt qui distingue les œuvres hybrides des œuvres hétérogènes, lesquelles en restent à la « phase pré-transactionnelle » (2001, p. 75).

Chez Lauwers, qui se situe manifestement du côté du « pré-transactionnel », les éléments et les genres artistiques coexistent à l'intérieur de la représentation sans jamais se fondre les uns dans les autres. Ils s'agencent selon un rapport qui demeure ouvertement déhiérarchisé : un élément est rarement placé au-dessus des autres, sinon celui-ci se voit sitôt détrôné, ou décentré pourrait-on dire aussi, par la présence simultanée d'un ou de plusieurs éléments. Les diverses composantes fonctionnent donc ensemble, mais aussi dans leur possible disjonction. L'écart ménagé entre les choses permet au spectateur de circuler plus aisément à travers la fable constituée d'une pluralité de matériaux. Le début de *La chambre*

⁴⁸ Voir Bernadette Bost, « Romeo Castellucci, entre tableau et scène du corps », *Études théâtrales*, no 30 (*Arts de la scène, scène des arts*. Vol. 3 : *Formes hybrides : Vers de nouvelles identités*), 2004, p. 60-67.

d'Isabella montre d'emblée comment Lauwers agence les matières disparates à partir desquelles il réalise un maillage complexe mais extrêmement ouvert et souple. Le narrateur clame : « 1910 The Desert Princess » (*CI*, p. 1), et Isabella se remémore alors son enfance, ses premières années passées au cloître, puis son transfert chez les fêtards Anna et Arthur. Une autre parole se juxtapose ensuite à la sienne, déjà soutenue par une piste musicale. C'est Hans Petter Dahl qui entonne un chant auquel se joignent quelques *performers* pour une mélodie en contrepoint. L'ajout progressif des voix ne rend pas inaudible l'histoire d'Isabella, qu'elle continue à relater. Les voix, parlées et chantées à la fois, se présentent plutôt comme des lignes parallèles, dissociées les unes des autres, mais se mesurant les unes aux autres. Sans oublier la danse de « Budhanton » où Benoît Gob, avec son corps de liane, exécute des mouvements inspirés du *moonwalk*, insufflant une note fantastique à la scène. Dans *Le bazar du homard*, la séquence la plus représentative de ce mode d'agencement demeure sans doute celle du père endeuillé évoquée plus haut. Sont alors mis en rapport, mais sans résolution, les voix, les corps, la musique et les sons, auxquels s'ajoutent des images filmiques voyageant de l'écran central à l'autre, plus petit, positionné sur le côté. Chacun des éléments est ainsi convoqué pour sa singularité, sa teneur propre et, assemblés, ils forment un tout résolument composite. « Si on a sur scène la musique, la danse, les paroles, les gens, les objets, chaque élément a une énergie. John Cage disait qu'on doit avoir au moins cinq sources différentes d'énergie pour avoir du bon théâtre », explique Lauwers en décrivant son approche toute personnelle du plateau (2005b, p. 85). Approche qui, semble-t-il, recoupe l'idée d'un « théâtre énergétique », mû par « des forces, des intensités, des pulsions dans leur présence » (Lyotard cité par Lehmann, 2002, p. 52).

Devant de telles séquences « énergétiques », représentatives de l'esthétique hétérogène du spectacle, la réception s'opère en deux temps, comme l'indique Noëlle Batt :

[...] dans un premier temps intervient la prise de conscience de l'hétérogénéité perçue comme un hiatus, un dissensus, comme la présence manifeste d'un élément a-systémique dans le système ; dans un second temps, s'amorce une négociation dont la visée n'est pas une résolution de type dialectique impliquant la disparition de l'hétérogénéité, mais une mise en interaction des zones d'hétérogénéité afin de créer une nouvelle gamme de rapports, un nouveau type de coopération entre ces zones. (2001, p. 75)

Est-ce au spectateur pris individuellement d'effectuer la synthèse, si on peut le dire ainsi ? Celle-ci trouve-t-elle désormais son siège à l'extérieur du plateau, et plus précisément dans l'esprit du spectateur ? Serait-ce à lui qu'il revient de faire jouer ensemble les éléments dissemblables pour recomposer la scène selon son propre imaginaire ? Du moins, c'est ce que souhaite l'artiste flamand, commentant le concept de *off-center* qui pourrait être considéré comme l'« élément a-systémique dans le système » : « The classical point of view is that the center is the focus. The off-center doesn't count. I try to make the off-center as important as the center. The result is that the audience can construct its own performance. Everybody in the audience sees something different. » (2003, p. 65) Ainsi, au tissage qu'effectue Lauwers avec la volonté de conserver une certaine distance entre les éléments et les formes en présence, viendrait s'ajouter celui des spectateurs qui se voient accorder la liberté de produire de nouvelles trames à partir d'un plateau composite et décentré. Reste que les compositions de Lauwers sont parfaitement structurées, rien ou presque n'étant laissé au hasard dans l'assemblage des matériaux. Elles ne se révèlent pas totalisantes pour autant, puisque l'hétérogénéité qui caractérise la scène engendre une multiplicité de sens et de sensations qu'il est impossible de réduire à une signification unique. C'est donc cette multiplicité que chaque spectateur peut véritablement investir.

Si Lauwers s'emploie à préserver l'hétérogénéité de la scène grâce à un entrelacs d'éléments divers, l'ensemble n'est pas pour autant dépourvu de cohésion, laquelle permet d'ailleurs de dépasser l'impression première de chaos. Dans *La chambre d'Isabella*, cette cohésion relève notamment d'une combinatoire qui favorise davantage les passages, les circulations, les enchâssements, et ce, à l'opposé des fulgurants corps à corps entre les éléments qui caractérisaient fortement la composition des spectacles précédents. Là, les matières rivalisaient les unes avec les autres, résultant en de multiples tensions. Or, Jean-Marc Adolphe, qui avait accolé à la pratique passée de Lauwers l'étiquette de « théâtre de friction », remarque que

La Chambre d'Isabella échappe très largement à ce registre de composition. Tout au contraire, c'est avec une épatante fluidité que l'on passe du temps du récit au présent des corps, du texte à sa mise en mouvement, de l'espace du regard au refrain musical..., et peut-être le spectacle réussit-il ainsi à s'évader de la forme qui le contient. » (2005, p. 84)

Mais qu'est-ce qui rend possible la circulation fluide entre les composantes de la représentation ? Qu'est-ce qui, dans le même temps, les fait tenir ensemble ? La musique, comme le suppose Karel Vanhaesebrouck, qui signe un texte sur la présence inestimable et particulièrement efficace de la trame sonore dans *La chambre d'Isabella*. « A number of sounds are woven into the length of the play to bring order to its fragmentary structure. Lauwers moulds the music [...] into an essential structuring element, and this gives the play a greater directness. » (In Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 288) Davantage que le texte, comme plusieurs ont pu le prétendre, la musique conçue par Maarten Seghers de concert avec Hans Petter Dahl fonctionne à l'intérieur de la représentation comme un ciment, c'est-à-dire qu'elle relie entre eux les éléments en présence ainsi que les différentes séquences dont le spectacle se compose. De manière subtile, la musique sert aussi d'amorce, de passage, précédant presque toujours la scène qui suit. Quelques notes se font volontiers entendre, par exemple, avant que la voix de Hans Petter Dahl ne vienne s'ajouter à celle d'Isabella dans les premiers instants du spectacle. La musique se veut donc une ligne qui traverse de part en part la séquence, mais aussi la représentation par le biais de motifs différents, quoique toujours légers. Par conséquent, elle assure une cohésion, voire une continuité à l'intérieur d'un spectacle composé de multiples fragments. La musique agit ainsi à la manière d'un matériau liant pour une œuvre qui, somme toute, s'apparente à une mosaïque.

Or, le chant d'ouverture entonné par les *performers* clôt également la représentation, et celui-ci hante le spectateur bien au-delà de sa sortie du théâtre. Intitulé « Song for Budhanton », il est repris à quelques différences près au début et à la fin du spectacle.

« [...] We are the people who never stop
 We say flop and hop and hop and hop
 Three hops in a row
 We feel the flow yahoo yahoo
 We are the people
 The people who never stop
 We just go on and on and on » [...] (CI, p. 2)

La simplicité de la ligne mélodique ainsi que des paroles fait en sorte que l'air devient rapidement entêtant. Tous les morceaux qui sont diffusés par la suite opèrent sensiblement de la même façon : « J'avais besoin de cette sorte de simplicité sur scène, de naïveté de la chanson. On a ainsi choisi, écrit des chansons simples, avec une musique presque vide, qui

entoure le texte », explique Lauwers (2005b, p. 85). « Presque vide », cette musique simple et légère d'inspiration pop intervient dans la représentation comme un principe organisateur, mais aussi comme un principe conducteur, ce que confirme l'histoire d'un spectateur. Ce dernier assistait pour la deuxième fois au spectacle, quelques mois s'étant écoulés depuis sa première expérience. Il s'est alors étonné que l'air de « Budhanton » ne revienne seulement qu'à deux reprises, convaincu que les *performers* le chantaient maintes fois au cours de la représentation⁴⁹. Il y a tout lieu de croire que la musique, composée suivant le même principe que cette mélodie inaugurale, avait rempli pour lui une fonction de guide dans son parcours du spectacle. Ainsi, la trame musicale fait de *La chambre d'Isabella* une « ritournelle de théâtre », pour emprunter la formule de Jean-Marc Adolphe (2005, p. 84). À l'image de « Song for Budhanton », avec son « We just go on and on and on » repris en boucle, la musique du spectacle s'apparente à un petit air que l'on répète pour dissiper momentanément le chaos, comme l'enfant apeuré qui chantonne dans le noir, se déplaçant, se dirigeant au gré de sa chanson, comme le soulignent Deleuze et Guattari à propos de la « ritournelle » dans *Mille plateaux* (1980, p. 384). Un repère apparaît dans le dédale de la forme, mais aussi dans la noirceur du contenu.

Il en va toutefois autrement dans *Le bazar du homard*, où les matériaux et les séquences ne s'articulent plus tout à fait à la manière d'un mouvement continu comme celui qui caractérise *La chambre d'Isabella*. Leur combinaison tient plutôt du surgissement continu : à brefs intervalles, des éléments se manifestent là où on ne les attend pas, provoquant le plus souvent des ruptures de ton. C'est précisément ce qui arrive à la fin du premier acte, lorsque Julien Faure accourt sur scène vêtu d'une grande jupe et portant un chapeau de cowboy. Puis un air *country* se fait brusquement entendre, ce qui entraîne tous les membres de la distribution dans une danse en ligne enlevée. Autre exemple tiré du spectacle : les nombreuses irrptions du parlé-chanté dans le discours des personnages, en particulier lorsqu'Axel, au quatrième acte, transforme un court passage en un refrain *western* : « Hiya ! », lance-t-il avant d'entamer son chant, que Julien Faure, coiffé à nouveau du chapeau de cowboy, accompagne de tapotements sur ses joues. Ces bruits perturbent par leur manifestation insolite la conversation qu'Axel entretenait avec Theresa. Bien que l'esthétique

⁴⁹ Selon les propos d'Elke Janssens lors d'un entretien personnel le 5 mai 2006 à Paris.

de ce dernier spectacle se distingue par d'incessantes ruptures dans le cours de la représentation – poursuivant en cela ce qui a déjà été installé par rapport au texte, dont la narration se développe par à-coups, au rythme d'innombrables tensions, interruptions, tourbillons et remous –, elle ne souffre aucunement d'un manque de cohésion. La cohésion est plutôt assurée par la récurrence de certains éléments, parfois légèrement modifiés au fil de leur apparition : ainsi de plusieurs motifs musicaux (l'air joué au piano par Tijen Lawton ou le bruit des vagues), de leitmotive gestuels (les mouvements acrobatiques de Nasty et de Salman ou ceux de Jef, composés entre autres de petits hochements saccadés de la tête), ou encore de nombreux procédés participant au détournement d'un genre, en l'occurrence la comédie musicale. Autant de marques qui balisent la traversée plus tumultueuse du *Bazar du homard*. Mais là où ce spectacle rejoint de nouveau *La chambre d'Isabella*, c'est dans l'affirmation intensive d'une vitalité et d'une énergie qui a pour effet d'éclairer la représentation, de répondre à sa face sombre.

CHAPITRE III

RACONTER EN CLAIR-OBSCUR ET EN MOUVEMENT

Disons qu'il y a une énergie qui provoque une grande joie de vivre, mais c'est au public de juger si c'est vrai ou faux. Car ce sont des histoires très noires. En fait, le contenu est très noir et la forme est très blanche.

Je ne suis pas un optimiste naïf comme certains ont pu le dire. Je suis un réaliste qui prend les choses très au sérieux. Mais avec humour. Par ailleurs, je ne pense pas que le contenu de mon travail ait changé. Il paraît peut-être plus « blanc » parce que le monde est plus noir.

Jan Lauwers,
à propos de *La chambre d'Isabella*

3.1 « Au-delà de la mélancolie »

Tel est le titre donné par Christine Buci-Glucksmann à l'un de ses plus récents ouvrages (2005). Cet au-delà de la mélancolie, qu'elle envisage depuis la peinture notamment, suppose d'emblée un autre rapport au temps et au monde, où l'éphémère serait accepté comme une force de vie, une énergie créatrice. Le papillon, l'eau, le personnage d'Ariel ou encore *Melancholia*, œuvre du plasticien Anish Kapoor marquant la « rencontre dynamique d'un cercle et d'un carré, de l'ombre et de la lumière » (2005, p. 152), sont autant d'exemples présentés par l'auteure pour frayer la voie à une poétique et une esthétique « post-mélancolique ». Loin de se poser en une négation ou en un après de la mélancolie, la

« post-mélancolie » selon Buci-Glucksmann constituerait plutôt un « défi » lancé à l'art occidental, tant il est vrai que le syndrome de la mélancolie semble y réapparaître aujourd'hui.

Sans que la pratique de Jan Lauwers s'inscrive précisément dans ce paradigme – quoique plusieurs des termes s'y rapportant, tels que « fluant », « fluctuant », « flottant », « passage », « légèreté », « envol », « aérien », « cosmique », « divers », « hétérogène », fassent ou puissent faire écho au travail de l'artiste flamand –, il reste que cette idée de défi, voire de résistance à un sentiment de dégoût du moi et du monde semble y jouer un rôle. Car si la mélancolie n'est pas absente de ses spectacles, elle n'est pas en revanche ce qui subsiste après coup comme l'impression dominante. Depuis *La chambre d'Isabella*, le créateur privilégie plutôt une « humeur contrastée et, si l'on peut dire, dialectique », selon l'expression de Paul Ricœur qui, s'intéressant au travail de deuil dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, fait un détour par la mélancolie suivant ses diverses acceptions (2003, p. 93). Autrement dit, on retrouve dorénavant dans le théâtre de Lauwers une humeur où le clair perce à travers l'obscur.

3.1.1 La mélancolie...

Le bazar du homard annonce ouvertement la teinte que prendra la fable. « Now the story's getting as black as ink », clame l'une des narratrices au deuxième acte (*BH*, p. 14). Le devenir de l'histoire est dès lors placé sous le signe de la noirceur, ce qui laisse présager l'horizon inquiétant qui se dessine au fil des actes suivants. Sans que soient ici rappelés les différents éléments qui composent ce paysage, il convient de citer un passage qui, en une image, concentre cet avenir pénétré d'angoisses : « L'alcool, le feu et le chagrin omniprésents s'amalgament, tout comme la fumée noire des pneus d'autos et le noir des corbeaux croissant qui, perchés comme des témoins importuns sur les gouttières des toits de la rue de Flandre, attendent leur butin. » (*BH*, p. 32) Vision du monde si pessimiste que des oiseaux voraces se disputeront sans doute nos restes après que nous aurons péri, soit dans les flammes soit sous les coups, ou bien de tristesse.

Cette atmosphère de ténèbres se propage en outre dans tout le texte par des nuances de noir appliquées çà et là, habituellement annonciatrices ou métaphores de la mort. Ainsi, cette couleur inonde la scène où sont rassemblés sur la plage quatre hommes en attente de leur destin :

« CATHERINE. The moon disappears behind a bank of clouds.
 JEF. It's pitch dark on the beach.
 NASTY. The tide is gradually coming in.
 THERESA. They remain sitting there. » (*BH*, p. 16)

La mort peut enfin les emporter la nuit tombée. « They all drown », déclare ainsi Catherine (*BH*, p. 16). Plus tôt, la mort se présente déjà sous de noirs auspices. Après l'accident survenu devant Le bazar du homard, un ver noirâtre et luisant s'avance vers Vladimir. Plus angoissant que la mort qui viendrait le quérir, cette créature rampante est peut-être l'incarnation du diable, comme le supposent les narratrices (*BH*, p. 7). Mais peu lui importe, tout compte fait, puisque le ver abrégera ses souffrances. Le noir, c'est enfin la couleur funeste dont sont imprégnées les descriptions de l'hôpital où séjourne Jef, maintenu artificiellement en vie depuis près d'une année. « The whole hospital was as black as ink. As black as the crows in the night », lance d'ailleurs Tijen Lawton/Jef, et ce, bien avant que ne soit révélée cette portion de l'histoire (*BH*, p. 14). Le bâtiment sera ensuite infailliblement dévoré par le brasier de la ville en feu, ce qui laisse au sol un amas de cadavres d'enfants calcinés. « Black congealed convulsions », témoigne Axel à la vue de ces corps carbonisés (*BH*, p. 41). Utilisé par touches, de façon récurrente, le noir s'impose comme la nuance dominante avec laquelle Lauwers a brossé son récit qui « tourne [rapidement] au noir d'encre » (Lauwers, 2006a, p. 51). Pour *Le bazar du homard*, Lauwers aurait donc trempé sa plume dans « l'encre de la mélancolie », pour emprunter le titre d'un texte de Jean Starobinski¹.

¹ Un extrait de ce texte, écrit en 1963 pour *La Nouvelle Revue Française*, a été publié dans *Théâtre/Public*, no 171 (novembre/décembre 2003), p. 18-19. Les citations suivantes sont tirées de ce fragment.

Aux côtés de l'humeur sanguine, de l'humeur flegmatique et de l'humeur colérique, la mélancolie fait partie du système des quatre humeurs de la médecine grecque. Elle est également désignée, alors, sous le terme de « bile noire ». Or, comme le souligne Starobinski, contrairement au sang, au flegme et à la bile jaune, l'atrabile ne possède pas vraiment de consistance réelle : « [...] son existence est plus rêvée qu'observée : ses qualités physiques et ses pouvoirs moraux sont un postulat de l'imagination, qui transpose dans la matière les attributs des divinités hostiles. » (2003, p. 18) Dès lors, explique-t-il, on suppose que le mal ne provient plus de l'extérieur, mais qu'il réside à l'intérieur des êtres, les mine par le dedans ; d'où le recours à la purgation. La théorie humorale va donc permettre de traiter la mélancolie comme une maladie, maladie sur laquelle médecins, psychanalystes et psychiatres se penchent attentivement. De l'*atra bilis*, cependant, seuls les pouvoirs évocateurs de la couleur et de la texture demeurent, inspirant tout un imaginaire mélancolique qui, dans *Le bazar du homard*, se manifeste à travers quantité d'images, d'atmosphères, d'animaux et d'objets obscurs où prédomine le noir (« la fumée noire des pneus d'autos », « le noir des corbeaux croassant », « a shiny black worm », « on the dark sea », pour rappeler seulement quelques exemples). La mélancolie témoigne ainsi d'une position de l'artiste face à un monde dont il ne peut ignorer les violences et l'état de dévastation.

Les derniers spectacles de Lauwers sont également peuplés de personnages en proie à l'humeur noire. Il suffit de penser à Anna et Arthur dans *La chambre d'Isabella*, lesquels sont envahis par une tristesse immense² qui les conduit l'un après l'autre au suicide ; à Theresa dans *Le bazar du homard*, dont les plaintes accusatrices adressées à son mari n'arrivent pas à apaiser la douleur causée par la mort de leur fils ; ou encore, toujours dans ce spectacle, à ces individus désespérés qui errent en quête d'une identité qu'ils auraient perdue ou dont on les aurait dépossédés. Et si Claire Goll n'est pas à proprement parler un personnage de Lauwers, elle les rejoint sur le chapitre de la mélancolie, incapable pour sa part de se réconcilier avec l'objet d'amour perdu. Toutefois, le regard se posera précisément ici sur les personnages joués par Hans Petter Dahl : « [...] Dahl, who plays Axel, created basically the same type of

² « Sadness », « gloom », « great sorrow », « torment of the eternal present » et « mean drink » sont quelques-uns des mots et des locutions par lesquels s'exprime la mélancolie d'Anna et d'Arthur. Ensemble, ils tentent de noyer leur chagrin dans l'alcool, mais si la cure réussit un temps, elle échoue au bout du compte, ne les empêchant pas de se donner la mort.

protagonist in *Images of Affection, Isabella's Room* and *The Lobster Shop* ; the experience of a middle-age man and his tendency to self-reflection. » (Liuga, in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 153) D'Axel à Alexander en passant par le mari de Candy, ces personnages présentent chacun à sa manière une propension à la mélancolie.

Le généticien du *Bazar du homard* se laisse complètement ronger par le chagrin qu'il éprouve à la suite des funestes événements survenus dans sa vie. « He couldn't stand the sadness for the loss of his son and for the city that was gradually destroying itself. Salman, who had once been his greatest triumph, turned into his greatest failure. His quest for the new man was based on one big lie », explique Catherine, sa psychanalyste (*BH*, p. 36). Confronté à la perte cruelle d'un enfant, en même temps qu'il assiste à l'effondrement de ses idéaux, Axel décide de s'isoler, d'aller planter sa tente sur la plage, avec pour seule compagne la mélancolie. Il avoue d'ailleurs se complaire dans la mémoire méditative, tournée vers le passé et son ressassement perpétuel, au point d'être totalement envahi par la culpabilité liée aux traumatismes vécus. « Remembering means longing. Longing means death », constate-t-il lui-même (*BH*, p. 36). Comme sa femme l'aurait fait avant lui, Axel se résout à entrer dans la mer afin que les flots l'engloutissent, et avec lui son chagrin³.

De retour d'Hiroshima, Alexander sombre pour sa part dans la folie. Il se coupe d'un monde dont il a constaté de près la barbarie, et dans lequel il a lui-même fait l'épreuve de l'inhumanité. La folie apparaît donc comme l'un des symptômes de sa mélancolie qui, elle, se nourrit d'une profonde exécration pour la société qui l'entoure : « I hated the world because nothing about it was right anymore. They didn't do anything useful and all I felt was irritation », confie-t-il (*CI*, p. 29). Vieil homme aigri dont les bizarreries font néanmoins sourire, ses réflexions sur le monde, et particulièrement sur l'illusion et les mensonges à travers lesquels il nous est présenté, se révèlent souvent d'une étonnante acuité. Est-ce à dire que la mélancolie ou la folie chez Alexander s'enrichit d'une sorte de clairvoyance ?

³ C'est précisément ici que s'amorce le récit, ce que confirment les notes du programme : « [...] Axel décide un jour de s'enfoncer dans la mer. Il enfile son plus beau complet et va manger une dernière fois dans son restaurant préféré, "le Bazard du Homard". » (Bousset et Janssens, 2006) Du reste, cela laisse béante la question de savoir si Axel aurait trouvé le courage de passer à l'acte, question que lui-même se posait (*BH*, p. 36).

Il convient de rappeler que, si la mélancolie est étroitement liée à la pathologie, elle acquiert un caractère ambigu, voire positif à certains égards, suivant Aristote dans *Problemata XXX*.

Pourquoi, se demande ce dernier, tous ceux qui sont devenus des hommes hors du commun dans la philosophie, la politique, la poésie ou les arts sont-ils manifestement mélancoliques, au point parfois d'être atteints des affections dues à la bile noire, comme dans les récits héroïques concernant Héraclès [?] (Cité par Dufour, 2003, p. 11)

Cet état d'exception du mélancolique trouve uniquement une résonance des siècles plus tard, à l'époque de la Renaissance, en particulier en Angleterre qui récupère et adapte cette théorie, avant qu'elle ne prenne l'ampleur qu'on lui connaît avec le Romantisme, où la mélancolie devient un des attributs du génie. Sans qu'Alexander soit l'une de ces figures géniales, sa mélancolie semble toutefois lui accorder un regard pénétrant sur le monde et les choses. Il est le seul, d'ailleurs, à refuser de croire à la fin de la guerre. Peut-être la Seconde Guerre mondiale a-t-elle pris fin en 1945, mais l'intime conviction d'Alexander, certain qu'on nous ment à ce propos, s'apparente à un pressentiment : le pressentiment que nous entrons alors dans une époque de guerre permanente⁴. Et l'image-souvenir qu'il convoque pour décrire Hiroshima pourrait bien être la vision profonde d'un monde d'après la catastrophe :

« A small group of us were able to work our way to the surface, but when we reached the open air, it was still just as dark. Everything was grey and deathly and stank terribly. We couldn't understand. It was as if the sun had exploded and scattered its ash (*sic*) over the earth. It was as if every movement had been slowed down and become meaningless. In some places we were up to our knees in dust. So there we were, people with no lower legs, no colour, only the white of the eyes. A tremendous noise, and dehumanised voices calling out. » (*CI*, p. 27)

⁴ Cette idée n'est pas étrangère aux préoccupations de Lauwers, comme on a pu le constater avec *Images of Affection*. Qui plus est, la question d'une guerre sans fin le taraude toujours lors de la création de *La chambre d'Isabella*, ce dont témoignent ses propos lancés à l'occasion d'un débat public à Avignon en 2004 : « Pourquoi y a-t-il eu quatre cents guerres depuis la Seconde Guerre mondiale, sinon parce que les gens n'ont pas de mémoire ? » (2005b, p. 85) Sans doute est-ce la raison pour laquelle Lauwers n'a de cesse de rappeler ce constat désolant d'une guerre perpétuelle, et ce, depuis l'une de ses premières performances présentées en 1981 sous le titre *Reeds gewond en het is niet eens oorlog/Already Hurt and Not Yet War*.

Le noir et ses déclinaisons grisâtres, l'engourdissement des corps et la dissipation du sens, la fureur et l'écho des voix déshumanisées composent ce tableau aux accents apocalyptiques. Sans oublier l'image des cendres qui recouvrent le sol après l'explosion, laissant voir seulement une partie des corps des survivants. Cette image n'est pas sans liens avec celle de l'incendie qui consume la ville dans *Le bazar du homard*, mais elle a aussi profondément marqué d'autres écritures, que Catherine Naugrette analyse dans *Paysages dévastés* :

Chez Beckett – comme chez Celan –, l'image qui se substitue à la beauté du blé, à la blondeur, ou aux bateaux, est celle des cendres. Absente de la réalité immédiate, elle est venue d'ailleurs : du monde des camps chez Celan, du chaos du monde chez Beckett. Souvenir ou prémonition de l'artiste, elle ressortit à sa vision intérieure des choses, à la clairvoyance de son imaginaire ou, si l'on veut, de sa folie. Car l'artiste moderne n'est pas seulement aveugle et désespéré, mais il est devenu fou : la folie du monde l'a rendu fou, c'est-à-dire, là encore, lucide. (2004, p. 72)

Le postulat de Naugrette réside dans l'idée que l'artiste contemporain ne peut plus voir, et encore moins représenter les choses telles qu'elles lui apparaissent. Comme si l'appréhension directe du monde, avec sa beauté naturelle, ne correspondait plus à l'état dans lequel celui-ci se trouve plongé depuis la tourmente. C'est pourquoi l'artiste devient aveugle ou fou, dépassant « la réalité immédiate » afin de poser un regard « lucide » mais terriblement « désespéré » sur l'humanité.

3.1.2 ... et au-delà

Si cette posture, ou plutôt cette vision s'applique à Jan Lauwers, en raison entre autres de la présence récurrente d'images de feu, de fumée et de cendres, donnant un aperçu sinistre de notre paysage passé, présent et futur – sans même parler du spectre de la mort qui plane sur les spectacles –, elle ne constitue toutefois qu'une dimension de sa pratique artistique. L'autre aspect qui la caractérise, et qui apparaît comme l'envers du tragique de l'existence, s'affirme incontestablement avec *La chambre d'Isabella*, où le personnage central constitue l'incarnation vivante, vibrante, d'une joie de vivre qui apporte du réconfort, voire qui met du baume au cœur. À ce propos, Lauwers déclare lui-même :

« I talk about the Second World War, and also about the Vlaams Blok. We're living in times where it's becoming very difficult not to do that. The pictures from Beslan were probably the most shocking I've ever seen. The question is whether my work then becomes more radical or, on the contrary, more warm-hearted. I badly needed to come up with a performance that would be really warm-hearted and loving. In Isabella I wanted to put on stage the most caring woman I could think up. Everyone has to love this woman. » (2004b)

Isabella gagne la sympathie grâce, surtout, à son enthousiasme. Une force positive l'habite, lui permettant de traverser les différentes étapes de sa longue vie avec ardeur et allégresse. Cette manière particulière d'être, ou cet art de vivre pourrait-on dire aussi, ne se manifeste pas sans une adhésion totale au réel. Pareille adhésion suppose d'abord et avant tout une acceptation, voire une prise de conscience du caractère éphémère de la vie. Ainsi, plutôt que d'être obsédée ou anéantie par la pensée de la mort, Isabella la transforme en raison d'être, en moteur de son existence. « I want life », clame-t-elle (*CI*, p. 47). Cet appétit de vie ne peut souffrir ni angoisse ni douleur, pas même de regrets, car ceux-ci représentent une perte de temps : « What a waste of time is pain » ; « And fear, my friend, meant losing time », affirme ainsi Isabella (*CI*, p. 47 ; 52). C'est pourquoi elle ne s'appesantit guère sur les coups du sort qui, bien souvent, se présentent sous le signe de l'adversité. Ainsi, après la lecture de la lettre d'Arthur, celle-ci ayant certes dissipé les mensonges mais aussi dévoilé de plus sombres vérités encore, elle fait montre d'une étonnante quiétude, quasi béate comme l'explique le narrateur : « It took just a split second for Isabella's brain to find peace again. And in fact it was her heart that decided not to feel any trace of resentment or sorrow towards her parents. » (*CI*, p. 26) Cette même attitude, elle la sert volontiers à la maladie, à la mort, comme elle le chante dans « All in vain » :

« When Anna died
I felt no sorrow
When Arthur died
I felt no pain
It's all in vain
It's all in vain
When Alex went mad
I wasn't lost
When Franky died
I didn't feel sad
It's all in vain
It's all in vain

And I simply understood
There's no other way [...] » (*CI*, p. 47)

Devant ce refus de se laisser aller au chagrin, ou plutôt de se complaire dans la douleur et la peine, il serait injuste d'accuser Isabella d'indifférence, et pire encore d'insensibilité, face aux malheurs qui adviennent autour d'elle. Quoique la joie, entendue comme joie de vivre, dont est certes animée Isabella, possède un versant insouciant – « I felt no sorrow », « I felt no pain », « I wasn't lost », « I didn't feel sad », pour reprendre bout à bout ce que dit Isabella devant le sort funeste de ses proches –, cela ne signifie pas pour autant que la joie, et celle qui en est porteuse, ne soit pas consciente du tragique inhérent à l'existence et au monde. Tout au contraire. « [L]a joie réussit à s'accommoder du tragique, mais encore et surtout [elle] ne consiste que dans et par cet accord paradoxal avec lui », précise Clément Rosset dans *La force majeure* (1983, p. 24). Ce qui fonde le caractère éminemment paradoxal de la joie, et que Rosset désigne comme « une approbation de l'existence tenue pour irrémédiablement tragique » (1983, p. 24), explique la capacité d'Isabella à accepter les souffrances, voire à les transformer en expériences profitables. Dans cette appréhension positive des événements, qu'ils soient bons ou mauvais, on retrouve en germe la pensée de Nietzsche, comme le souligne notamment Nicolas Truong dans un commentaire sur *La chambre d'Isabella* :

« “Even a wound has healing power”, writes Nietzsche in *Twilight of the Idols*. And in the eight (*sic*) aphorism of the “Maxims and Barbs” that introduce that book, we read : “Out of life's school of war : what does not destroy me makes me stronger”. [...] If I cite famous aphorisms from Nietzsche – some of them are by now fodder for psych magazines – it is because the author of the *Gay Science* has perfectly described the tragic joy and the *force majeure*⁵ of the adult who returns to being a child. » (In Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 96)

⁵ Truong fait ici référence à l'ouvrage de Rosset, dont la deuxième partie est d'ailleurs consacrée à Nietzsche.

Proche à plusieurs égards de cette philosophie⁶, Isabella avance dans la vie délestée du poids de toute culpabilité ; légère, autrement dit. Quoi d'étonnant, donc, à ce qu'Isabella s'abandonne totalement à l'amour qui naît entre elle et son petit-fils ? « It is pure beauty. Now at least I understand what life is », dit-elle de cette relation (*CI*, p. 47). Sa joie de vivre apparaît d'une égale beauté, et dotée qui plus est d'une puissance incroyable, à en juger par ces propos d'Alexander : « Her passion for life was pure unbearable beauty. The only weapon against the dictatorship of the lie. » (*CI*, p. 29) Devenu vieux, fou, amer, ce dernier cherche désespérément du réconfort auprès d'Isabella : « She sincerely loved the world and I hated it. [...] Isabella was the only one who made me forget about it. » (*CI*, p. 47) Par son « approbation inconditionnelle de toute forme d'existence présente, passée et à venir » qui, selon Rosset, constitue le propre de la joie (1983, p. 8), Isabella se révèle le meilleur des remèdes contre la mélancolie.

3.2 Pour une esthétique du *delight*

Cette aptitude que possède Isabella, celle du *delight*, pour reprendre un terme qui revient fréquemment chez les auteurs qui se sont penchés sur la mélancolie⁷, et qu'ils lui opposent bien évidemment, Jan Lauwers la détient aussi. Il la réinvestit pleinement dans la forme et de *La chambre d'Isabella* et du *Bazar du homard*. Car, pour l'artiste, « [l]a légèreté est dans la forme, pas dans le contenu » (2005d, p. 41). La légèreté, ou si l'on veut le *delight*, qui englobe tout aussi bien le ravissement, l'exaltation, le plaisir, le transport, l'allégresse, se

⁶ D'ailleurs, Lauwers pourrait fort bien s'en être inspiré pour forger la sienne propre, à laquelle il donne le nom de Budhanton, contraction de Bouddha et de Marc Antoine : « Le cercle paisible de Bouddha et l'intégrité de Marc Antoine, le général romain qui un jour, dans la déchéance totale et le froid glacial des Alpes, pouvait boire sa propre urine et faire l'amour le jour suivant dans un lit de pourpre et d'or avec la plus belle femme du monde. Et qui n'avait jamais honte de ses actes. » (*CI*, p. 52) Qui plus est, la danse et la chanson se rapportant à Budhanton rapprochent cette figure de Zarathoustra. C'est ce que souligne entre autres Christel Stalpaert dans son article « On Art and Life as Roundabout Paths to Death... », où l'on trouve aussi un portrait d'Isabella et de son approche de la vie, laquelle serait la parfaite illustration de cette nouvelle philosophie célébrée par Lauwers.

⁷ Notamment chez Ricœur et Buci-Glucksmann déjà cités dans ces pages. Tous deux parlent du *delight* sans toutefois chercher à lui donner un équivalent en français. On pourra éventuellement le traduire par « ravissement », « transport » ou « plaisir », même si ces traductions possibles ne sont pas tout à fait adéquates.

manifeste par des éclats de beauté, de vitalité, d'énergie et d'humour qui viennent éclairer la face sombre des spectacles.

3.2.1 L'humour et le tragique de l'existence

Ils m'ont appris à jouer du piano, à écrire des poèmes et surtout à rire, à rire énormément.

Isabella, à propos d'Anna et Arthur

« Pour *La chambre d'Isabella*, mais c'est vrai depuis quelques années, j'éprouvais la nécessité d'utiliser l'humour comme une arme, pour survivre », déclare Jan Lauwers (2005d, p. 41). Rapproché d'une arme, l'humour peut servir de moyen d'attaque et de défense à la fois. Ainsi, la plaisanterie intervient dans un mécanisme de protection contre les agressions du monde, ce qui ne signifie nullement qu'elle constitue une fuite en avant. Plaisanter suppose au contraire une certaine combativité en ceci que l'on refuse de se laisser complètement atterrir en ces temps de détresse. De plus, l'humour qui emprunte les chemins de l'ironie permet de battre en brèche des réalités jugées aberrantes, de bousculer des idées reçues. La survie dont parle Lauwers semble justement dépendre de cette capacité à se protéger du monde par moments et à le défier en d'autres occasions. Et l'humour joue ce double rôle dans les spectacles récents de l'artiste flamand.

Revendiqué ouvertement depuis peu, l'humour n'a cependant jamais été absent des spectacles de Lauwers, même dans ce qui constitue sans doute le noyau le plus sombre de son parcours : *The Snakesong Trilogy*. Là, l'humour est toutefois très noir, niché dans la douleur, le macabre, la mort. Dans une scène tirée du *Pouvoir*, réunissant à l'occasion d'un repas les membres d'une famille dysfonctionnelle, on goûte l'âpre saveur de cet humour. Lorsque Gonzalo Cunill souligne à quel point la nourriture est bonne, cherchant à savoir de quel type de volaille il s'agit, Carlotta Sagna, jouant la blonde de service – elle porte d'ailleurs une perruque de cette couleur –, s'amuse à ses dépens en lui racontant qu'elle a accidentellement frappé l'oiseau en voiture la veille. Elle ajoute qu'elle ne l'a pas tué sur le coup, ce qui explique qu'elle a de nouveau roulé sur le volatile pour lui écraser la tête. Et Geerts et

Poddighe de rire ou de rappeler comment la viande servie à table est appétissante. La plaisanterie en soi est drôle, et le comique se trouve de surcroît alimenté par l'air amusé de Sagna, par sa parodie, avec Ina Geerts, de l'oiseau battant péniblement des ailes ou de l'hystérie provoquée par l'accident, ainsi que par le ricanement des autres *performers*. Si le spectateur rit à son tour, son rire risque cependant de tourner rapidement au malaise par la perspective morbide sur laquelle il ouvre, d'autant plus que la mère jouée par Viviane De Muynck languit alors sous les yeux de la salle, sur le point de mourir aussi. Par sa noirceur, l'humour semble non pas désamorcer le tragique de la situation, mais bien plutôt le soutenir.

Cet humour, tragique pourrait-on dire, point également dans *Morning Song*. Dans l'un des épisodes de cette chronique familiale éclatée, Harry/Gonzalo Cunill raconte que sa future épouse s'est évanouie le jour de leur mariage, sombrant par la suite dans le coma. Dans ses bras, il tient alors Lena/Tijen Lawton, secouée de spasmes violents, puis inconsciente. Suivent différents jeux de scène simultanés, tous plus grotesques les uns que les autres : Misha Downey s'amuse par exemple à multiplier les expressions faciales évoquant la mort ; Carlotta Sagna tire la peau du visage de Lawton ou lui agite le bras, la main, pour lui donner un semblant de vie ; Eduardo Torroja émet pour sa part une longue série de rots dont le bruit est amplifié par un micro ; au même moment, Simon Versnel vacille, traversé de haut-le-cœur qui se transforment en vomissements. L'assemblage de ces diverses séquences crée une drôle d'atmosphère et, pourtant, on a plus ou moins envie de rire. Si le rire surgit malgré tout, il témoigne sans doute d'un trouble qui, par là même, cherche à être apaisé, mais en vain. Du côté du noir, non loin de la douleur, l'humour auquel Lauwers a ici recours engendre un malaise, surtout parce que le trivial, le vulgaire, le morbide sont utilisés pour tourner la mort en dérision. Toutefois, l'humour dans *Morning Song* se laisse le plus souvent aller au ridicule, défiant le sérieux par le truchement de situations absurdes ou fantaisistes : ainsi de Mil Seghers déguisé en ours brun, lequel s'approche de Viviane De Muynck/Liliane Grandiflora pour la chatouiller ; ou de cette dernière dont le doigt reste coincé dans une fente d'un meuble de la cuisine⁸, tandis que les autres s'agitent autour d'elle, l'un avec un

⁸ Une véritable cuisine est aménagée sur le plateau côté cour. D'ailleurs, tout au long du spectacle, un repas est préparé, ce qui n'est pas sans rappeler l'une des productions de Lauwers au sein

chaleur, l'autre avec de la glace, un autre encore la tirant de toutes ses forces ; ou enfin de l'explosion inattendue du côté de la cuisine, propulsant un chat à l'autre extrémité du plateau au son d'un miaulement aigu ! Si l'humour chez Lauwers ne quitte pas aisément le terrain du macabre, des plaisanteries plus réjouissantes, mais aussi une gamme de personnages burlesques trouvent néanmoins leur place dans ce spectacle à la beauté parfois douloureuse, permettant ainsi au spectateur de respirer un peu, de « se détendre » dirait assurément Bergson (1961).

Dans *La chambre d'Isabella*, mais aussi dans *Le bazar du homard*, Lauwers renoue avec un humour plus léger. D'ailleurs, cet humour semble n'avoir d'autre prétention que de faire rire, ou à tout le moins sourire. La réaction du public dans *Isabella* tend à le confirmer, comme l'observe Lauwers : « Dans ma trilogie *Snakesong*, il y avait pas mal d'humour mais certains ne l'ont pas compris. Ici [*La chambre d'Isabella*] on dirait que cela passe plus facilement. » (2005c) Il y a donc tout lieu de croire qu'un changement de ton s'est opéré avec le temps, et ce, peut-être à l'insu de Lauwers lui-même. À un humour terriblement noir, au bord du tragique, s'est finalement substitué un humour qui, s'il n'est pas tout à fait blanc selon la classification des différents types d'humour établie par Dominique Noguez⁹, apparaît plus distrayant. Qu'il soit « bas », fantaisiste, absurde, ridicule, dérisoire, faussement naïf, et parfois plus « facile », les propriétés de cet humour restent nettement délassantes. Entre les deux, l'humour caustique de Claire Goll dans *La poursuite du vent* tire plutôt sur le jaune, puisque celle-ci cherche le plus souvent à provoquer le rire au moyen du dénigrement, faisant volontiers ressortir dans ses portraits de figures célèbres des traits risibles ou peu enviables qui déforment à coup sûr leur image.

L'humour dans ces spectacles, et tout particulièrement dans *La chambre d'Isabella*, repose en outre sur une complicité avec les spectateurs, des clins d'œil leur étant adressés de manière à les inclure dans la plaisanterie. Lorsque Tijen Lawton se saisit d'une tête de tortue

d'Epigonentheater zlv : *De Struiskogel/Couteau-oiseau* (1983). La durée de la représentation correspondait alors au temps nécessaire pour apprêter un poulet, après l'avoir tué et plumé sur scène.

⁹ Dans le cadre d'un atelier de théorie littéraire, Bernard Gendrel et Patrick Moran reviennent sur cette classification, et d'autres encore, pour présenter différentes variétés de l'humour. Voir http://www.fabula.org/atelier.php?Un_humour_ou_des_humours

empaillée au moment de la présentation des artefacts, constatant aussitôt qu'elle s'est trompée d'objets, elle s'excuse auprès du public avec un air gêné. L'erreur comique est partagée avec les spectateurs. Mais le comique est avant tout suscité par le phénomène « *du vivant plaqué sur du mécanique* », pour reprendre cette formule de Clément Rosset dans *La logique du pire*, inversant les termes de Bergson (2008, p. 179)¹⁰. Le « vivant », c'est-à-dire ici la méprise de Lawton, interfère dans la présentation réglée des objets et la désamorce momentanément, créant un décrochage où il est loisible pour le spectateur de relâcher son attention. C'est pourquoi les multiples maladresses d'Arthur/Benoît Gob provoquent aussi le rire : manipulant gauchement les objets pendant le récit d'Alexander ou s'assoissant par mégarde sur la boîte à effets sonores lorsque Frank raconte ses mésaventures en Afrique, il déstabilise de manière inattendue la gravité des situations. Dans tous les cas, cependant, le rire est sous-tendu par une entente tacite entre la scène et la salle, les spectateurs sachant ou se doutant fort bien que ces actions, toutes spontanées et involontaires qu'elles paraissent, font partie intégrante de cette mécanique qu'est la représentation chez Lauwers : ce dernier en fixe les moindres détails, mais les rouages du spectacle sont à ce point bien huilés qu'ils donnent l'impression de la « première fois ». L'humour opère donc par de légers décrochages qui viennent démobiliser l'attention et, dans certains cas, relâcher la tension, procurant au bout du compte un plaisir – qui plus est, un plaisir complice.

Par ailleurs, le sérieux de l'existence se voit également détourné par les nombreuses allusions sexuelles qui parsèment *La chambre d'Isabella*. Parmi les plus truculentes, il faut entre autres rappeler la description loufoque de cet homme noir en érection, capable de parvenir à la jouissance par le seul pouvoir de la concentration ; la proposition saugrenue de Frank de suspendre le briquet d'Isabella, qu'elle égare constamment, au bout du pénis de baleine accroché derrière la porte, et cette dernière de répéter (avec une douce ironie) pour s'en rappeler : « Lighter... penis ! » ; ou encore la scène où Ludde Hagberg personnifie la zone érogène d'Isabella alors qu'elle embrasse Frank à pleine bouche. À ce moment,

¹⁰ « Un des exemples invoqués par Bergson à l'appui de sa thèse vient confirmer le bien-fondé – du moins la possibilité – de ce retournement des termes : “Pourquoi rit-on d'un orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours ?” Il est évident qu'ici Bergson propose, sans y prendre garde, un renversement de sa formule : le “mécanique” se trouvant plutôt du côté du sermon, le “vivant” plutôt du côté de l'éternuement. » (Rosset, 2008, p. 179)

Hagberg retient son souffle et tous ses efforts tendent vers la contraction du moindre de ses muscles. Sa peau se colore peu à peu et devient de feu. Or, le rire découle moins ici de la connotation sexuelle à proprement parler que de l'absurdité de cette tentative, vaine mais ludique, de représenter l'irreprésentable, ou plutôt l'imreprésentable. Sur le plan esthétique, la situation semble à première vue ne pas pouvoir rencontrer de forme de présentation qui puisse rendre sa puissance sensible ; et sur le plan éthique, la nature privée, intime de la situation vient sérieusement questionner la possibilité de la faire voir. En cela, la performance de Hagberg constitue un moment unique dans l'histoire du théâtre, comme l'avait annoncé Lauwers en début de spectacle.

Mais la mise à distance du sérieux opère aussi dans *Isabella*, et dans *Le bazar du homard*, grâce à d'autres ressorts que les seules remarques joyeusement lubriques. Ces procédés sont nombreux, et des exemples tirés de différentes scènes ou répliques insérées dans les spectacles de manière à nous éloigner de la gravité permettront que s'en détachent quelques-uns. Axel, dans les toilettes après s'être fait éclabousser de sauce armoricaine : « Don't suck the deodorised stones » (*BH*, p. 2), ce qui témoigne du penchant de Lauwers pour les détails insolites ; encore Axel, répondant à sa femme qui a rencontré au supermarché un homme qui l'a aidée à mettre ses provisions dans le coffre de la voiture : « Oh ? Is that some sort of metaphor ? The sausages in your boot ? » (*BH*, p. 19), Lauwers s'essayant ici à un jeu de mots douteux mais non moins drôle (?) ; ou encore Theresa et Catherine tombant au sol, l'une sous le coup d'un râle de son mari, l'autre sous le poids de bûches de bois en plastique (!), Lauwers prouvant que la caricature permet encore de rire de sujets délicats, du statut de la femme en l'occurrence ; « I want a Chihuahua », réplique pour sa part Alexander à Isabella qui vient de lui annoncer qu'elle aime Frank (*CI*, 39), ou encore qui laisse échapper à tout moment un « Yippeyyeyoo », Lauwers ne se faisant pas prier pour exploiter le potentiel comique de l'incongruité ; et du côté des chants, « The Barking Song » fait sourire par sa touche fantaisiste, le fond musical se composant d'aboiements de chiens que produisent gaiement les *performers*. S'ajoute à cette liste de ressorts comiques le redoublement mimétique de la narration décrit plus haut, le récit devenant alors un prétexte pour dérider.

Du reste, l'humour dans les spectacles récents de Lauwers n'est pas totalement dénué de sens critique. Il devient alors cet instrument d'attaque évoqué d'entrée de jeu : un moyen pour dénoncer d'affolantes dérives, pourfendre des situations intolérables. C'est ainsi que fonctionne le jeu de scène du *Bazar du homard* où un homme aux allures préhistoriques surgit pour dérober des bûches rougeoyantes. Sous le comique de la situation, Lauwers porte un coup à l'idée du progrès supposé de la civilisation¹¹. Dans *La chambre d'Isabella*, il s'en prend à l'attitude musclée d'un parti nationaliste radical comme le Vlaams Belang, de plus en plus populaire en Flandre : les *performers* adoptant des poses grotesques, à la manière des culturistes, alors qu'est décrit l'enterrement à Anvers du petit-fils d'Isabella, perturbé par des militants d'extrême-droite « distribu[ant] des pamphlets dans lesquels on dit que Frank a été tué par des Noirs et que c'est la conséquence de l'aide au développement votée par les partis de gauche » (Lauwers, 2006a, p. 35). Dans ce registre, cependant, l'humour d'*Images of Affection* paraissait davantage féroce. On peut en juger par les casques des *performers* à la toute fin du spectacle : munis d'oreilles de lapins, ces petites bêtes inoffensives, les casques rappellent pourtant par leur aspect et leur matériau des ogives nucléaires. La pointe ironique réside ici dans le contraste créé entre l'image que l'on veut donner et celle que l'on offre. Mais pour en revenir à *La chambre d'Isabella* et au *Bazar du homard*, dont l'ironie se fait peut-être moins incisive, les critiques formulées au détour du rire permettent néanmoins d'éclairer une réalité tout en évitant que son caractère insensé ou anomal nous abatte complètement. Lauwers explique d'ailleurs que « [c]'est la meilleure arme contre le cynisme. L'humour humanise les choses » (2005c). De manière plus significative encore depuis *Isabella*, il y a sans doute pour Jan Lauwers quelque chose à combattre outre les situations désespérantes : à savoir, le désespoir d'une société.

Sans que l'humour déclenche l'hilarité dans le théâtre de Jan Lauwers, il suscite peut-être de manière générale ce que Pascal appelle un « rire dans l'âme », soit un rire n'ayant pas d'évidence concrète si ce n'est un sourire qui illumine les visages. L'humour concourt ainsi à diffuser dans les spectacles récents de Needcompany une douce gaieté qui procure évidemment du plaisir, voire qui divertit – « divertir » entendu au sens de faire passer du temps agréablement, mais aussi de détourner l'attention des autres (pré)occupations, fût-ce

¹¹ Voir *supra*, p. 40.

pour un court instant. De toutes les manières, l'humour oppose un contrepoids à la violence faite au monde et à l'homme, mais aussi à la violence infligée à l'histoire et au mode de narration dans *Le bazar du homard*. Il en va de même des *performers* par leur présence radiante et l'énergie qu'ils propagent.

3.2.2 La résistance du vivant ou le corps des *performers*

Ce ne sont pas des corps déformés ou disloqués par la douleur, mutilés ou monstrueux, nus ou prostrés, qui envahissent le théâtre de Jan Lauwers comme il en défile sur les scènes contemporaines, et par exemple chez Jan Fabre ou Romeo Castellucci dont restent gravés dans les mémoires les corps difformes et souffrants de *Genesi from the Museum of Sleep*. Dans les spectacles récents de Lauwers, l'âpreté du monde, et la désespérance qu'elle engendre n'inscrit pas ses marques dans les corps, si ce n'est dans celui de Salman joué par Maarten Seghers. À la toute fin, face au public, celui-ci s'agite comme s'il était saisi d'un mal inextinguible, tout à coup possédé de l'intérieur. Sauf exception, donc, les corps dans *Le bazar du homard* et *La chambre d'Isabella* sont radieux. Décontractés et denses à la fois, ces corps touchent à la beauté grâce à leur puissance de rayonnement.

Toutefois, on pourrait s'attendre à voir des corps moins resplendissants, compte tenu que dans ces spectacles les personnages sont pour la plupart des disparus ; autrement dit, des morts ou des « mort[s] en sursis », selon l'expression qu'Isabella emploie pour désigner l'état où la folie a conduit Alexander (*CI*, p. 32). Du reste, les récentes entreprises de narration de Jan Lauwers reposent notamment sur un dialogue avec les morts.

« [...] so let's have a quiet party
with the dead ones
the hardly living
near their graves
let's shake our brains with
long gone memories
all kinds of strange things
we've got to tell once [...] » (« Happy Song – Laughing Song », *CI*, p. 19)

Dans un théâtre de la mémoire, ce qui doit être raconté l'est en présence de morts, mais aussi avec eux. Ainsi, Isabella ravive les épisodes de sa vie aidée par Anna, Arthur, Frank et

Alexander qui, bien que morts ou fous, sont demeurés très présents à son esprit ; Axel, suite à un traumatisme, croise entre autres son fils mort, sa femme disparue, un homme né de son esprit, un post-humain errant qui, ensemble, réactivent des morceaux de sa mémoire troublée ; et Claire Goll s'entretient avec les fantômes de son passé que fait revivre la parole, mais aussi la présence sensible de la lumière. Mais ce retour des morts dans le monde des vivants, ou dans leur espace mental plus précisément, caractérise tout autant la pratique antérieure de Lauwers, puisque des revenants peuplent également les univers de *The Snakesong Trilogy*, *Morning Song* et *Images of Affection*, sans parler de la place accordée aux fantômes dans les pièces de Shakespeare. Lauwers prouve ainsi qu'il a depuis longtemps renoué avec l'histoire même du théâtre, lié originellement au culte des morts.

Qu'il suffise de songer à Heiner Müller ou à Tadeusz Kantor : beaucoup d'autres créateurs, dramaturges comme metteurs en scène, ont chacun à sa manière poursuivi cette tâche ancestrale du théâtre qui consiste à mettre en place une confrontation avec la mort, avec les morts – tâche qui paraît d'autant plus fondamentale que cette dimension occupe bien peu d'espace dans nos sociétés aujourd'hui. Or, les morts que Lauwers convoque sur scène s'éloignent considérablement des formes qui ont le plus souvent été proposées. Dans son théâtre, donc, pas d'abstractions, de figures inanimées, de corps qui s'apparentent à des ombres spectrales ou à des silhouettes fantomatiques, ni même de voix psalmodiées ou de mouvements d'une extrême lenteur – sauf peut-être pour s'en moquer, comme le révèle le personnage d'Andie dans *Images of Affection*¹². Paradoxalement, aucune présence chez Lauwers n'entraîne au bord de la mort.

« Faire perdre au corps de l'acteur son évidence de chair, inscrire en lui la présence secrète d'un corps transfiguré venant d'un ailleurs, allant vers un ailleurs [...] », comme le suppose Monique Borie (1997, p. 295), là n'est visiblement pas le parti pris scénique de Jan Lauwers. Et pourtant... À l'instar de « l'homme de la croyance » décrit par Georges Didi-

¹² Mort dans l'explosion d'un restaurant arabe, celui-ci parle et se déplace au ralenti, mais toujours avec une expression de jubilation béate. Ce fantôme amuse donc au lieu d'inquiéter.

Huberman¹³, dont Borie fait l'emblème d'un « théâtre à l'épreuve du fantôme » (1997, p. 291), Lauwers *vide* lui aussi *les tombeaux*, comme le montre précisément l'image des funérailles d'Anna, alors élevée dans les airs par une horde d'hommes (fig. A.4). Ce mouvement d'ascension se transforme en une vision passagère d'un corps qui échapperait à son inclusion physique, à son inéluctable décomposition. « Take up the bodies », semble intimer Lauwers comme Fortinbras dans *Hamlet*, qui juge la vue de cadavres putrescents insoutenable en d'autres lieux que le champ de bataille, souhaitant toutefois se débarrasser du passé encombrant (V, 2). « Debout les morts ! », pourrait-on dire alors en guise de programme pour une esthétique des revenants qui, chez Lauwers, chantent et dansent la plupart du temps, déployant une intense énergie.

Si Lauwers fait revenir les morts dans l'espace du théâtre, en même temps que des personnages allégoriques et fantasmatiques, ceux-ci se voient chargés de présence, d'une présence effective, matérielle, attractive. Dans *La chambre d'Isabella* et *Le bazar du homard*, les *performers* épatent par leur vitalité, subjuguent par leur volupté. En père fantasmé d'Isabella, son « prince du désert », Julien Faure livre lors de la scène finale une version tout aussi ludique mais on ne peut plus enivrante de la danse de Budhanton. Tandis qu'il combine des mouvements stylisés à de simples contorsions, glissant au sol puis se relevant d'un bond, secouant le moindre de ses membres et tirant la langue, la vie semble transpirer de tous ses pores. Quant à Tijen Lawton, elle s'anime avec vigueur parallèlement au récit de la combustion du corps de Jef. Par ses déplacements, elle dessine de grands cercles dans l'espace en même temps qu'elle fend l'air de ses bras. Puis, au centre du plateau, elle alterne amples tournoiements et petits mouvements de tête saccadés. Pure dépense, la danse de Lawton s'offre tel un dernier souffle de vie qui, pourtant, ne semble pas s'éteindre.

Différents dans leur physionomie comme dans leur gestuelle, Faure et Lawton captent autant l'attention l'un que l'autre, puisque leur deux corps semble emplir l'espace tant ils resplendissent. Incandescents, ils ne sont pas pour autant idéalisés. L'énergie émise par les danseurs, d'autant plus sensible que la sueur perle sur leur peau, que leur souffle s'accélère,

¹³ « L'homme de la croyance préfère vider les tombeaux de leurs chairs pourrissantes, désespérément informes, pour les remplir d'images corporelles sublimes, épurées, faites pour conforter et informer – c'est-à-dire *fixer* – nos mémoires, nos craintes et nos désirs. » (1992, p. 25)

que leurs muscles saillent, que leurs cheveux s'ébouriffent au gré des mouvements, en fait des êtres de chair. Aussi oublie-t-on par moments que les personnages joués par les *performers* sont des morts ou de simples chimères, tant ils paraissent vivants. Lauwers rappelle par le fait même que les *performers*, eux, sont mortels. Raison de plus pour manifester autant d'énergie. Le travail de Lauwers fait alors ressortir, quoique d'une autre manière, « [...] l'éphémère intensif et affirmatif, dont parle Buci-Glucksmann, qui [lui] paraît la condition d'un temps post-mélancolique. Ou qui devrait l'être » (2005, p. 146). Un éphémère exprimé ici à travers une force de la nature, c'est-à-dire un corps transporté dans l'action, investi dans une grande libération d'énergie, affichant envers et contre tout une vivacité débordante.

Telle se présente Louise Peterhoff dans *La chambre d'Isabella*, bondissant en l'air avec entrain à plusieurs reprises (fig. A.2). Au centre du plateau, face aux spectateurs, cette danseuse gracile, vêtue d'une nuisette blanche, semble s'élever chaque fois un peu plus haut, et jamais en plein vol elle ne manque de déployer son corps, l'offrant en totale ouverture. On ne peut dire exactement si, dans l'action, elle sourit ou tire la langue, mais son énergie vive contamine assurément la scène et déborde jusque dans la salle. Peterhoff pourrait fort bien alors incarner cet « [...] "Ange de l'histoire" non benjaminien, aussi souriant qu'ailé, comme le rêve cosmique de ce papillon chinois, que Buci-Glucksmann demande d'imaginer en guise de symbole pour un temps post-mélancolique, où l'énergie de l'éphémère, la légèreté et l'humour, sont les seules formes de résistance face aux conformismes et aux tragédies qui nous entourent » (quatrième de couverture du livre *Au-delà de la mélancolie*).

Pour saisir la pleine mesure de cette image, il est nécessaire de replacer ces sauts dans le déroulement du spectacle, insérés peu après le récit d'Hiroshima, alors que la vie sur le plateau peine à reprendre son cours. Toute action paraît vouée à l'échec : l'écho d'une pièce musicale se fait-elle entendre qu'elle s'interrompt aussitôt, de même que l'amorce d'un mouvement suffit à le stopper. Pour voir la scène s'animer de nouveau, il faut attendre que Peterhoff frappe des mains et s'élançe énergiquement à l'avant-scène. Presque simultanément, la piste sonore reprend. Encouragée par les autres *performers* qui frappent également des mains, Peterhoff prend son élan. Puis elle saute, saute et saute encore, tandis que tant de figures dans les œuvres contemporaines choient, trébuchent, s'affalent,

s'effondrent ou s'écroulent, les artistes déclinant le motif de la chute en autant de signes d'impuissance, de fragilité, de défaillance, de résignation.

En danse, depuis Pina Bausch *grosso modo*, le saut sert moins à montrer l'élévation des corps, comme dans le ballet classique, qu'à provoquer leur chute¹⁴. Un exemple singulier en est donné dans *Les guerriers de la beauté* (2002), un film de Pierre Coulibeuf, d'après une recreation de Jan Fabre. Une séquence récurrente montre un homme nu, que ne protège aucune armure – souvent les danseurs de Fabre en portent une, à l'image de la dure carapace des scarabées. Malgré son apparente vulnérabilité, il s'élance dans les airs et retombe violemment sur le sol. Il se relève péniblement et bondit à nouveau. Mais, une fois encore, son corps s'écrase contre le sol, inéluctablement attiré par lui. Reprise ainsi en boucle, l'action se referme sur elle-même tout en ouvrant sur un profond sentiment de dérégulation, sentiment qu'il est loisible de rapprocher de celui dépeint par Gaston Bachelard à propos de la chute imaginaire : « Quelque chose demeure en nous qui nous enlève l'espoir de "remonter", qui nous laisse à jamais la conscience d'être tombé. L'être "s'enfoncé" dans sa culpabilité. » (1943, p. 112) Mélancolie, chute et abattement devant ce que Jan Fabre constate : « [...] l'échec de l'homme, son action négatrice, à travers les guerres et toutes les formes de violence. » (Drouhet, 2004, p. 72) L'acte de tomber tient parfois aussi du burlesque ou du grotesque dans les œuvres récentes d'artistes plastiques, que Catherine Grenier analyse selon un « paradigme dépressif » dans *Dépression et subversion*. S'exprime alors la conscience « [...] d'un désespoir qui n'a plus la force de se prendre au sérieux » (2004, p. 34). L'image de la chute prend donc valeur de symptôme dans un art contemporain qui se présente, et le monde avec lui, mélancolique ou dépressif.

Chez Lauwers, la série de bonds dynamiques de Peterhoff témoigne au contraire de la nécessité de répondre aux malheurs par l'allégresse. Car l'allégresse, qui relève ici du jeu autant que du divertissement, détient le pouvoir d'interrompre le temps, la situation, de manière à nous en détourner momentanément. Le monde n'a peut-être pas bougé d'un iota pendant ce léger suspens, mais on y puise pourtant la force de continuer, d'aller de l'avant, et ce, avec et malgré la conscience du tragique.

¹⁴ Pour approfondir la question de la chute chez Pina Bausch, voir Aslan, 1998, p. 36.

Reste que ce secours de la joie demeure à jamais mystérieux, impénétrable aux yeux mêmes de celui qui en éprouve l'effet bienfaisant. Car au fond rien n'a changé pour lui et il n'en sait pas plus long qu'avant : il n'a aucun argument nouveau à invoquer en faveur de l'existence, il est toujours parfaitement incapable de dire pourquoi ni en vue de quoi il vit, – et cependant il tient désormais la vie pour indiscutablement et éternellement désirable. (Rosset, 1983, p. 27)

Si la mélancolie s'enlise dans le passé et sa blessure, l'allégresse chez Lauwers comporte du futur, aussi sombre et inquiétant qu'il se profile, comme le montre plus tard *Le bazar du homard*. « The performers in *Isabella's Room* close the piece singing "We go on". Against the dark background of *The Lobster Shop*, they seem to want to assert this even more forcefully, with greater conviction than ever : "We have to go on". » (Bousset, in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 302) Là où la mort inquiète, mais là aussi où le monde s'assombrit, Jan Lauwers oppose donc la force de l'exister grâce notamment à des corps radieux, charnels, sensuels, ludiques, incarnés, et toujours engagés dans un élan de vitalité.

3.2.3 Un corps de *performers* ou la ligne de fuite de la joie

L'accent mis sur la corporéité, et plus précisément sur une corporéité incandescente, n'est pas une donnée nouvelle dans le théâtre de Jan Lauwers. Des corps désirables et rayonnants ont toujours foulé les plateaux de l'artiste flamand, ce que confirme Elke Van Campenhout à propos des danseurs de Needcompany, en particulier dans *Morning Song* et *Needcompany's King Lear* : « They are young and sexy, bursting with fire and energy and blind to the decay that awaits them. This is a discrepancy recurring again and again in the use of choreography in Jan Lauwers' work. » (In Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 280) À l'égard des corps, cependant, une dimension jusqu'alors peu exploitée s'affirme avec *La chambre d'Isabella*, se manifestant également par la suite dans *Le bazar du homard*. Certaines séquences dansées et chantées sont prises en charge collectivement par les *performers*, de sorte qu'ils en viennent par moments à former un véritable corps de *performers* comme on parle d'un corps de ballet ou d'un corps d'armée, c'est-à-dire une

« grande unité [performante] entrant dans la composition d'un [spectacle] et groupant plusieurs unités plus petites¹⁵ ».

Loin de faire front à la manière d'un bloc homogène, totalement indifférencié, comme les références balletique et militaire peuvent le laisser entendre, ce corps de *performers* se compose de singularités qui demeurent irréductibles à l'ensemble. Une tentative d'uniformisation au sein de la distribution paraît impossible chez Lauwers, qui crée à partir des personnalités particulières de chacun, faisant saillir les différences à l'intérieur même des mouvements collectifs. Paradoxalement, ces différences sont plus perceptibles encore à ce moment, puisqu'un même geste trouve alors autant d'expressions qu'il y a de *performers*, chacun l'investissant avec son énergie propre. Dahl, Lawton, Bonnema, Faure, Seghers, Gob, et les autres qui les rejoignent au gré des spectacles, s'affichent tel un groupe soudé, tout en conservant cette façon unique qu'ils ont de s'exprimer, que ce soit par rapport au chant, à la parole ou à la danse. Comme le souligne d'ailleurs Christophe Triau dans un article sur la choralité qui, sous divers aspects, ressurgit sur les scènes ces dernières années¹⁶, « [c']est dans le mouvement d'une dialectique que se construit alors le recours au modèle choral : celle entre le collectif et le singulier. Car s'il est bien un refus dans ces nouvelles aspirations, c'est bien celui du chœur monolithique » (2003, p. 6).

Néanmoins, c'est sous une forme chorale on ne peut plus reconnaissable que le corps de *performers* est d'entrée de jeu mobilisé par Jan Lauwers. La représentation de *La chambre d'Isabella* et du *Bazar du homard* s'ouvre sur un chant collectif, les *performers* joignant leurs voix les unes aux autres. Outre le fait que ce sont des airs entonnés de concert (à l'unisson dans *Le bazar du homard* et en contrepoint dans *La chambre d'Isabella*), ceux-ci partagent une autre particularité : tous les *performers* chantent en direction des spectateurs, avec le sourire qui plus est, comme le demande Lauwers. D'ailleurs, il souhaite voir un jour « le rituel du théâtre » se transformer ainsi : « [D]es gens qui se rassemblent pour chanter » (cité

¹⁵ Suivant la définition donnée dans *Le trésor de la langue française informatisé* (<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>).

¹⁶ Cette réflexion est prolongée dans une publication ultérieure. Voir Biet et Triau, 2006, p. 851-865.

par Jans, 2004). Cette idée influe certainement sur la tâche impartie au corps de *performers*, celui-ci travaillant par contamination, espérant transmettre aux spectateurs sa douce gaieté¹⁷.

Puis une fois constitué, présenté comme tel, le corps de *performers* se défait et se refait continuellement au cours de la représentation. La mobilité incessante de sa formation transforme l'espace, le structurant chaque fois différemment, ce qui participe d'une forme de beauté dont le plaisir qu'elle procure est d'ordre plastique. Cette dimension s'avère non négligeable chez Lauwers pour qui le modèle pictural, plus que tout autre sans doute, en sa qualité de peintre et de plasticien, a une incidence directe sur les lignes tracées par les *performers* au gré de leurs déplacements : se rapprochant, s'écartant, se dispersant en plusieurs points du plateau, le traversant dans toutes les directions imaginables. Par ailleurs, ce mouvement caractéristique du corps de *performers*, se regroupant pour se dissiper l'instant d'après, peut dissimuler une mise en cause de la composition du groupe ; l'« aspiration chorale » chez les créateurs « [...] semble s'inscrire sur fond d'une certaine conscience de son impossibilité même, ou plus exactement de sa difficulté et de sa labilité [...] » (Triau, 2003, p. 5). Derrière les manifestations de la choralité dans les spectacles récents de Lauwers, toutefois, c'est moins cette incertitude qui semble se profiler que la force étonnante qui parcourt les *performers* et les entraîne dans un mouvement enjoué.

Un simple geste suffit parfois pour remobiliser les corps le temps d'un interlude. C'est le cas notamment dans *La chambre d'Isabella* lorsqu'Arthur se targue d'être un homme terrifiant, donnant un coup de coude dans le vide, puis lançant une jambe en avant. Répété, ce geste de défi, un rien querelleur, devient l'amorce d'une séquence chantée et dansée particulièrement réjouissante à laquelle se joignent les autres *performers*. Même Lauwers et

¹⁷ Il semble que cela ait des effets indéniables sur certains spectateurs, comme en témoignent ces quelques échos de la critique journalistique : « C'est un spectacle qui vous suit, au-delà de sa fin, comme une ombre blanche, et vous porte à travers les rues, la nuit. C'est *La chambre d'Isabella*, de Jan Lauwers, qui s'ouvre et se clôt par une chanson : "We just go on", une chanson que vous n'oubliez pas parce que ceux qui vous l'ont chantée l'ont fait en souriant, pour donner une légèreté nécessaire à ce qui va au-delà de la fin : au-delà de la mort », écrit Brigitte Salino dans *Le Monde* (« Dans la chambre aux secrets d'Isabella défilent les Amours vivantes et mortes », 13 juillet 2004, p. 24). En ce qui concerne *Le bazar du homard*, une preuve irréfutable de cette contagion de la joie est offerte dans la captation du spectacle. Lors d'une chanson interprétée par l'ours Sir John Ernest Saint James, alors que les *performers* dansent et entonnent le refrain, on peut entendre distinctement des spectateurs chanter avec eux : « Didi di dada/Didi di dada/Dodeduda » (*BH*, p. 12).

son assistante entrent dans la partie, reprenant tout aussi librement cette « chorégraphie », et entonnant le refrain « mais oui mais oui mais non ». Tous sont donc emportés dans ce mouvement qui s'achève par un « mais oui » affirmatif¹⁸, scandé en chœur. Un autre geste rassemble les *performers* en un corps de combattants rieurs. Dans l'agitation de la scène, alors qu'Isabella connaît ses premiers troubles de vision, Julien Faure se poste en plein centre. Il exécute alors de petits sauts, projetant son corps en avant puis en arrière. D'autres *performers* accourent pour se placer devant ou derrière lui, de sorte qu'une diagonale se dessine dans l'espace. Suivant sensiblement la même cadence, tous se balancent le temps de quelques mouvements ludiques. Puis la ligne éclate, les danseurs recommençant à danser, seuls ou en duo, à différents endroits du plateau. Dans un moment marqué par la turbulence, il s'est donc produit un léger suspens accentué par la mobilisation des *performers* autour d'une action folâtre.

Or, le corps de *performers* n'a pas toujours cette belle évidence. Il peut opérer de manière plus subtile, presque diffuse. Dans *Le bazar du homard*, Catherine/Anneke Bonnema dresse le portrait d'une génération désenchantée, tout en se laissant transporter à l'occasion par les sauts et les tournoiements légers qu'elle exécute ; elle a de surcroît retiré ses chaussures, comme une enfant. Les autres *performers* ne se joignent pas à elle dans un mouvement semblable aux exemples précédents. Mais pour peu que le spectateur promène son regard, il aperçoit d'autres *performers*, certains tapis dans des coins sombres du plateau, qui sont momentanément capturés par cette désinvolture tout enfantine, reprenant chacun à sa manière cette séquence de pas. Le corps de *performers* semble donc s'être atomisé ici en autant de parcelles lumineuses venant éclairer cette sombre toile de fond. Par ailleurs, il s'affiche parfois comme groupe avec une ardeur incomparable, canalisant toutes ses énergies dans un même élan, ce dont témoigne entre autres la chanson « Watersong » dans *Le bazar du homard*. Les voix réunies, celle de Hans Petter Dahl se détachant tant soit peu, comme s'il agissait à titre de chef de chœur, se déploient telle une onde déferlante – déferlant d'une intensité positive. Ainsi, elle se révèle autrement moins violente que la mer houleuse qui accompagne alors l'empoignade entre les deux jeunes garçons dans *C-Song*, et sa force affirmative permet justement de lui faire contrepoids.

¹⁸ En écho, peut-être, au « Yes » de Molly Bloom.

Bien que son but demeure le même, c'est-à-dire combattre la morosité par l'expression d'un certain entrain, pour ne pas dire d'une certaine joie, on comprend toutefois que le corps de *performers* n'a pas de forme fixe. Il agit soit en grande ou en petite formation, soit regroupé de façon très serrée ou éparpillée dans l'espace, ou encore ensemble ou sous le mode du relais ; et peu importent les mouvements, chacun préserve son individualité. Du fait de ces configurations, voire de ces stratégies changeantes, l'énergie dont le groupe est porteur se propage dans tout le spectacle comme une ligne de fuite, voyageant dans et par les corps, se prolongeant, se rompant, puis reprenant ailleurs. Elle se transforme constamment sous l'impulsion des corps, en même temps qu'elle saisit les corps traversés par son courant. Cette dynamique rejoint l'esprit de la vague dont les *performers* du *Bazard du homard* font d'ailleurs leur devise. L'énergie s'apparente ainsi à une vague qui emporte dans son mouvement les *performers*, devenant eux-mêmes la vague¹⁹, qui transporte à leur tour les spectateurs. Irrésistible appel à suivre le courant. « Comme on dit en anglais : *just go with the flow*. [...] Like the lobster, just like the lobster. » (*BH*, p. 38)

* * *

Somme toute, Jan Lauwers puise à la source de la comédie musicale, bannière sous laquelle il range *La chambre d'Isabella* et – non sans dérision – *Le bazar du homard*. Car, bien plus qu'un genre, la comédie musicale se présente comme une manière d'appréhender la vie. Elle aura donc servi d'étalon à l'artiste pour affirmer dans ces spectacles une joie de vivre, opposant le chant, la danse et la vitalité au désespoir et à l'adversité. Mais Lauwers n'aura pas non plus négligé l'influence du performatif dans ces spectacles. Bien que les séquences dansées et chantées soient savamment réglées, répétées, calculées, elles se jouent

¹⁹ Parfois littéralement, comme lorsque les *performers* forment une ligne horizontale à l'arrière-scène, faisant un demi-tour en levant les bras au ciel puis deux petits bonds en avant. Ils tournent ensuite sur eux-mêmes en étendant les bras. Et le mouvement se répète comme le roulis de la vague.

dans l'intensité du moment et dans ce que les corps et le corps de *performers* ont de pulsionnel. Brutes, imparfaites et inachevées en apparence, ces séquences exécutées avec vigueur dans le théâtre de Lauwers déchargent aussi du vivant, du réel.

CONCLUSION

HISTOIRES DE PARTAGES

La poétique du raconter dessinée par les trois spectacles de Lauwers comprend une multitude de répartitions. Le récit, ou plutôt les récits s'élaborent entre histoire et fable, réalité et fiction, vrai et faux. Plusieurs voix narratives, langues et moyens d'expression en diffractent la réception. Et le tout est livré dans un éclairage clair-obscur. Mais l'ensemble de ces partages, donnant une vive impulsion au raconter, ne devrait pas reléguer dans l'ombre une autre de ses modalités chez Jan Lauwers, constitutive de sa pratique scénique : le partage avec autrui.

En 1986, l'artiste flamand inaugure une nouvelle étape dans son parcours avec la création de Needcompany. Comme le fait remarquer Erwin Jans, « [t]his name contains a reference to a "community", but then explicitly from the point of view of a desire or need [...] » (in Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 305)¹. Dérivé de « I need company » plus exactement, le néologisme forgé par Lauwers laisse supposer que son désir de communauté naît de prime abord d'une nécessité : celle de briser momentanément l'isolement auquel le confine sa pratique plasticienne, qu'il poursuit parallèlement à son exploration de la scène. « La solitude de l'atelier et le travail social dans le théâtre sont deux choses contradictoires mais nécessaires pour moi », déclare-t-il (2005d, p. 40). La troupe se compose et se recompose au fil des productions, tout en révélant les affinités électives de Lauwers qui

¹ Celui-ci ne prend toutefois pas en compte les déclarations de Lauwers sur l'origine supposée du terme pour l'ouvrir sur-le-champ à toutes les interprétations possibles : « [...] though *whose* need or desire it is is not immediately clear. After all, there is no personal pronoun : is it I, we, you... who need company ? » (p. 305) C'est plus précisément sous l'angle du rapport scène/salle que Jans aborde la question de la communauté dans son article « A Broken Community : On Needcompany ».

cultive de spectacle en spectacle sa collaboration avec certains *performers*. « I choose the people I work with very carefully. I have to love them », confie celui qui recherche la (bonne) compagnie (2003, p. 66).

Si la volonté de communauté inhérente à la démarche de Lauwers trouve un ancrage dans le groupe avec lequel il travaille, elle appelle forcément aussi une convocation plus large : celle adressée à des spectateurs. « Only individuals are welcome in the theatre, I hope there are plenty of them », écrit l'artiste qui considère le public dans sa diversité et non pas comme une masse indifférenciée (2006b, p. 31). Ce rassemblement d'individus, Lauwers et sa bande le reconduisent aussi souvent que possible par le biais des *Needlab*², sorte de laboratoires portatifs où la compagnie propose à un nombre restreint de spectateurs des fragments des créations à venir. Depuis 1999, 14 *Needlab* ont eu lieu un peu partout en Europe. Chacune des manifestations demeure unique, puisque les œuvres sont encore alors en chantier, Lauwers mettant chaque fois à l'épreuve du plateau des bouts de textes inédits, des ébauches chorégraphiques ou musicales qui trouveront ou non leur place dans un prochain spectacle. Or, dans cet espace de création mouvant, une constante se repère : des cocktails préparés et servis par les membres de la compagnie ont fait la marque de l'événement. L'esprit hautement convivial et décontracté des *Needlab*, à travers cet échange privilégié mais sans prétention avec les spectateurs, semble avoir infléchi l'attitude de l'artiste au fil du temps.

Ainsi, le *Needlab* constitue un écrin pour penser un nouveau rapport aux spectateurs qui, dans les productions récentes, se fait plus immédiat. L'un de ses modes caractéristiques est notamment mis à profit dans *La chambre d'Isabella* : « Je suis toujours présent sur scène dans les "Needlab" (*sic*), ces étapes de travail que nous présentons en public. Et cette fois [*La chambre d'Isabella*], j'y suis tout simplement resté », déclare l'artiste (2005c). Plutôt discret au cours de la représentation, participant à quelques interludes dansés et/ou chantés, Lauwers ne s'adresse pas moins directement aux spectateurs en guise de prologue, tel qu'il le fait habituellement lors des soirées-laboratoires. Il introduit ici la genèse du spectacle, levant le

² « Le néologisme *Needlab* est formé à partir de Need (pour Needcompany), et d'un condensé des mots "lab" (pour laboratoire), et "lap" qui vient de laptop, ordinateur portable », peut-on lire dans le programme du *Needlab 13*, présenté au Théâtre de la Ville à Paris en mai 2006.

voile sur sa dimension autobiographique, et présente les membres de la distribution ainsi que les personnages qu'ils jouent. Sans cérémonie, alliant l'humour à la confiance, ce préambule apparaît comme un moyen d'aller au-devant des spectateurs pour les intégrer dans la représentation. Précisant les raisons de sa présence sur le plateau, Lauwers éclaire la relation théâtrale qu'il cherche à instaurer : « En étant sur scène, je viens un peu donner un coup de main au public, lui expliquer qu'on est ensemble, au théâtre et qu'on va essayer de *partager* quelque chose. » (2005c. Nous soulignons.)

Or, que reste-t-il à partager si les histoires racontées aujourd'hui ne visent pas à faire « œuvre » ni « communion » ? Comme le suggère Jean-Luc Nancy, invitant à repenser la communauté au croisement de la philosophie et de la littérature, « [...] il y a de l'histoire à nouveau, il y a une autre histoire qui nous arrive, qui est en train de nous arriver » (1986, p. 170). C'est l'histoire d'un partage ; autrement dit, un moment qui advient au présent et en commun.

Ainsi, une fois le mythe interrompu, [la scène] nous raconte encore notre histoire. Mais ce n'est plus un récit – ni grand ni petit –, c'est plutôt une offrande : une histoire nous est offerte. C'est-à-dire que de l'événement – et de l'avènement – nous est proposé, sans qu'un déroulement nous soit imposé. Ce qui nous est offert, c'est que la communauté arrive, ou plutôt, c'est qu'il nous arrive quelque chose en commun. Ni une origine, ni une fin : quelque chose *en commun*. (Nancy, 1986, p. 171)

L'art de raconter, s'il ne se donne plus comme la mise en commun d'une expérience, peut sans doute encore convier, en particulier au théâtre, à l'expérience d'un « être-en-commun » (Nancy, 1986), voire à l'expérience d'« [u]ne soirée chez Jan [Lauwers] et ses amis », comme l'écrit Hans-Thies Lehmann (2002, p. 171).

Dégagé à partir d'*Invictos*, ce constat ne saurait mieux décrire *La chambre d'Isabella*³. Lauwers y accueille les spectateurs avec générosité pour faire d'emblée de la représentation un échange au présent. Ses complices prennent ensuite le relais, assumant l'entreprise de narration en racontant, chantant et dansant en direction du public, en plus de lui adresser à tout moment des sourires et des regards furtifs. L'ambiance de cette « soirée chez Jan et ses amis » se révèle cordiale et tout à la fois festive. Le sentiment d'« être-en-commun » n'est

³ Cette idée est également présente sous la plume d'Erwin Jans.

cependant pas plaqué sur la relation entre *performers* et spectateurs, il se tisse imperceptiblement, en particulier à travers le passage de l'énergie d'un individu à l'autre, et de la scène vers la salle. Le passage devient alors partage.

La perspective d'un partage revêt dans *Le bazar du homard* une plus grande importance encore que le récit est mis à mal, et avec lui le spectateur, à qui est refusée une position passive, confortable. Par le biais du chant d'ouverture, repris à la fin du spectacle⁴, ainsi que par un jeu frontal et des allusions qui prennent à partie le spectateur, ce dernier a néanmoins l'assurance que sa présence est constamment réinscrite dans l'espace et le temps partagés de la représentation. Parce que le désir de communauté se manifeste aussi du côté de la salle. « Ce désir s'y agitera peut-être avec faiblesse, de façon voilée ou craintive. Il fera peut-être l'objet de contraintes ou de détournements. Mais il s'y agitera – ou bien on ne sera pas au théâtre », écrit Denis Guénoun plus généralement (1998, p. 16). Malgré les « contraintes » et les « détournements » qui se succèdent ici, l'équipe du *Bazar* répond à ce besoin à différents moments en réactivant entre autres le passage, la circulation de l'énergie. Mouvement d'un partage en devenir.

Mais l'établissement d'un moment partagé dans les spectacles de Jan Lauwers ne vient-il pas du même coup mettre en doute la communauté ? Car le partage qu'appelle de ses vœux l'artiste (« on va essayer de partager quelque chose ») suppose un don, que lui et sa bande renouvellent continûment dans le cours de la représentation, mais aussi une séparation. Demeure « [...] la ligne de partage où les uns sont exposés aux autres » (Nancy, 1986, p. 164). Cette ligne ne s'accroît-elle pas du fait que les *performers* s'affichent comme groupe ? Qu'ils se présentent à l'assemblée des spectateurs comme un corps de singularités inaliénables, néanmoins soudé par une réelle complicité sur scène ?

⁴ Le chant du début fermait ainsi la représentation lors de la création au Festival d'Avignon en 2006. Par la suite, cependant, Lauwers a préféré laisser les spectateurs sur l'image plus sombre et ambiguë des convulsions de Salman, ce qu'indique la captation du spectacle réalisée à l'automne 2006. D'ailleurs, Elke Janssens a confirmé que cette fin était celle désormais présentée (courriel du 18 mai 2007).

Le modèle : nous regardons une « party », mais la porte n'est pas grande ouverte. On observe donc ce qui se passe comme en faisant irruption dans une soirée où se retrouvent des connaissances éloignées, sans véritablement participer. On pourrait dire que le spectateur passe une soirée chez (et non « avec ») Jan et ses amis, précise Lehmann (2002, p. 173).

Un rapport de proximité avec le spectateur est certes aménagé dans les productions récentes de Needcompany – authentique et bel et bien palpable, qui plus est –, sans que soit abolie la distance qui sépare scène et salle. Ainsi, l'influence des *Needlab*, où les boissons colorées servies par les membres de la compagnie permettent que *performers* et spectateurs se mêlent le temps de porter un toast, a aussi ses limites. Jan Lauwers semble dire oui à la possibilité d'un « être-ensemble » (Nancy, 1986), reposant au théâtre sur la co-présence d'individus rassemblés et l'énergie qui circule entre eux, sans pour autant céder à une quelconque « illusion relationnelle⁵ ».

Parce que Lauwers interroge la communauté, qui se pose comme un horizon en même temps qu'elle ne peut réellement s'achever à travers la relation théâtrale, elle demeure en creux dans sa pratique. Néanmoins, elle continue d'être pour le créateur l'embrayeur d'une quête d'humanité, l'invitant à poursuivre dans la voie des histoires, pavée par *La chambre d'Isabella*, *Le bazar du homard* et *La poursuite du vent*.

Le théâtre en tant que médium a le lien le plus direct avec « l'humanité » dans le sens où il est représenté par des gens et pour des gens. Il est nécessaire de rechercher cette humanité afin que le théâtre puisse se redéfinir pour pouvoir survivre. C'est pourquoi il est nécessaire de raconter de nouvelles histoires, écrit Lauwers en présentation de *La maison des cerfs*, son spectacle le plus récent⁶.

De nouvelles histoires au détour desquelles adviendra sans doute encore l'histoire d'un partage. Car de tous les partages auxquels les histoires se trouvent soumises, celui-ci renoue avec la spécificité même du théâtre, la seule peut-être que Lauwers n'ait pas remise en cause. Le partage avec les spectateurs semble alors agir comme un repère, ou plutôt comme une base pour un théâtre qui n'a de cesse de bousculer les codes et les catégories du genre.

⁵ Expression empruntée à Dominique Baqué qui questionne entre autres les pratiques de l'esthétique relationnelle. Voir *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

⁶ Dossier de *La maison des cerfs*, 2007.

APPENDICE A

IMAGES



Fig. A.1 « The Barking Song »
La chambre d'Isabella



Fig. A.2 Louise Peterhoff tel un« ange de l'histoire
non benjaminien »
La chambre d'Isabella

[Photos d'Eveline Vanassche et de Maarten Vanden Abeele]



Fig. A.3 Tijen Lawton engagée dans une véritable décharge d'énergie
La chambre d'Isabella

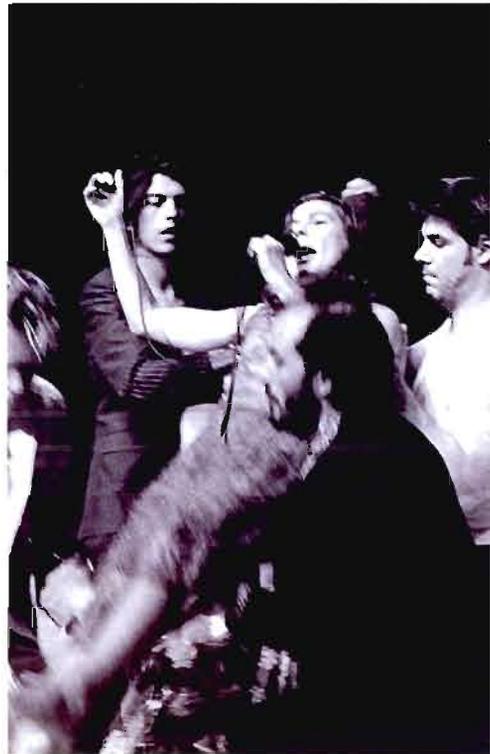


Fig. A.4 « Anna's Funeral »
La chambre d'Isabella

[Photos de Maarten Vanden Abeele]



Fig. A.5 Axel, Theresa et Jef. La scène des parents endeuillés.

Le bazar du homard



Fig. A.6 Une séquence du cinquième acte. Salman est à l'arrière-scène au milieu, debout sur une sorte d'autel. « Just look at Salman ! Look at him scratching away for nothing. It itches and burns. He is a horse sitting on the moon. Yes, the salt in the sea hurts his brain, like a lamenting jellyfish lying on the beach waiting for a song from its sweetheart. » (*BH*, p. 36)

Le bazar du homard

[Photos d'Eveline Vanassche]



Fig. A.7 Viviane De Muynck porte à la scène les mémoires de Claire Goll
La poursuite du vent



Fig. A.8 Un chœur de lumières accompagne la parole solitaire de Claire Goll
La poursuite du vent

[Photos de Maarten Vanden Abeele]

APPENDICE B

LES TROIS SPECTACLES DE JAN LAUWERS À L'ÉTUDE

La chambre d'Isabella

Créée le 9 juillet 2004 au Festival d'Avignon (Cloître des Carmes)

Produit par Needcompany

Coproduit par le Théâtre de la Ville (Paris), le Festival d'Avignon, le Théâtre Garonne (Toulouse), La Rose des vents (Scène nationale de Villeneuve d'Ascq), le Brooklyn Academy of Music (New York) et le Welt in Basel Theaterfestival (Bâle)

Texte	Jan Lauwers Excepté le <i>Monologue du menteur</i> , écrit par Anneke Bonnema
Musique	Hans Petter Dahl et Maarten Seghers Paroles écrites par Jan Lauwers et Anneke Bonnema
Danse	Julien Faure, Ludde Hagberg, Tijen Lawton et Louise Peterhoff
Costumes	Lemm&Barkey
Scénographie	Jan Lauwers
Éclairages	Jan Lauwers, Jeroen Wuyts et Luc Galle
Isabella	Viviane De Muynck
Anna	Anneke Bonnema
Arthur	Benoît Gob
Alexander	Hans Petter Dahl
Frank	Maarten Seghers
Le Prince du Désert	Julien Faure

Sister Joy	Louise Peterhoff
Sister Bad	Tijen Lawton
Narrateur	Ludde Hagberg

[Spectacle vu en 2005 à Montréal dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques, puis en 2006 au Théâtre de la Ville à Paris]

Le bazar du homard

Créé le 9 juillet 2006 au Festival d'Avignon (Cloître des Célestins)

Produit par Needcompany

Coproduit par le Théâtre de la Ville (Paris), le Festival d'Avignon, le Théâtre Garonne (Toulouse), le PACT Zollverein (Essen), le Cankarjev Dom (Ljubljana), La Rose des vents (Scène nationale de Villeneuve d'Ascq), Automne en Normandie (Rouen), La Filature (Mulhouse), le Kaaitheater (Bruxelles) et le deSingel (Anvers)

Texte	Jan Lauwers
Musique	Hans Petter Dahl et Maarten Seghers
Costumes	Lot Lemm
Scénographie	Jan Lauwers
Éclairages	Lieven De Meyere

Axel	Hans Petter Dahl
Theresa	Grace Ellen Barkey
Jef	Tijen Lawton
Catherine	Anneke Bonnema
Vladimir	Benoît Gob et Sir John Ernest Saint James
Nasty	Inge Van Bruystegem
Mo	Julien Faure
Salman	Maarten Seghers

[Spectacle vu en 2006, d'abord en avant-première au Kaaitheater à Bruxelles, puis lors de sa création à Avignon]

La poursuite du vent

Créée le 8 juillet 2006 au Festival d'Avignon (Théâtre Municipal)

Produit par Needcompany

Coproduit par le Théâtre de la Ville (Paris), le Festival d'Avignon et le Théâtre Garonne (Toulouse)

Texte Claire Goll, *La poursuite du vent*

Adaptation Viviane De Muynck

Mise en scène, scénographie
et concept lumière Jan Lauwers

Costume Lot Lemm

Dramaturgie Sigrid Bousset

Lumière Jan Maertens

Claire Goll Viviane De Muynck

[Spectacle vu en 2006 à Avignon]

APPENDICE C

THÉÂTROGRAPHIE JAN LAUWERS ET NEEDCOMPANY

2008	<i>La maison des cerfs</i>
2006	<i>La poursuite du vent</i>
2006	<i>Le bazar du homard</i>
2004	<i>La chambre d'Isabella</i>
2003	<i>No Comment</i>
2002	<i>Images of Affection</i>
2001	<i>Kind</i>
2001	<i>Ein Sturm</i>
2000	<i>DeaDDogsDon'tDance/DjamesDjoyceDeaD</i>
2000	<i>Needcompany's King Lear</i>
1999	<i>Morning Song, No Beauty for Me There Where Human Life Is Rare, Part Two</i>
1998	<i>The Snakesong Trilogy</i>
1997	<i>Caligula, No Beauty for Me There Where Human Life Is Rare, Part One</i>
1996	<i>Snakesong / Le désir</i>
1996	<i>Needcompany's Macbeth</i>
1995	<i>Snakesong / Le pouvoir (Leda)</i>
1994	<i>Snakesong / Le voyeur</i>
1993	<i>Orfeo</i>
1992	<i>SCHADE/Schade</i>
1992	<i>Antonius und Kleopatra</i>
1991	<i>Invictos</i>
1990	<i>Julius Caesar</i>
1989	<i>ça va</i>
1987	<i>Need to Know</i>

RÉFÉRENCES

- Adolphe, Jean-Marc. 1999. « Éclats du plat pays ». *Mouvement*, no 4 (mars/mai), p. 28-33.
- _____. 2001. « Théâtre de friction » (suivi d'un entretien avec Jan Lauwers). *Mouvement*, no 12 (avril/juin), p. 48-51.
- _____. 2005. « Une histoire en temps réel ». *Mouvement*, no 32 (janvier/février), p. 82-84.
- Adorno, Theodor W. 2002. *L'art et les arts*. Trad. de l'allemand par Jean Lauzerois. Paris : Desclée de Brouwer.
- Aslan, Odette. 1998. Dossier « Danse/Théâtre/Pina Bausch : II – D'Essen à Wuppertal ». *Théâtre/Public*, no 139 (janvier/février), p. 5-69.
- Audet, René, et Andrée Mercier. 2004. « Introduction ». In *La littérature et ses enjeux narratifs*, sous la dir. de René Audet, Andrée Mercier et Denise Cliche, p. 7-13. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Bachelard, Gaston. 1943. *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti.
- Banu, Georges (dir. publ.). 1995. *De la parole aux chants*. Arles : Actes Sud ; Paris : CNSAD.
- _____. 2003. « L'acteur-poète, au-delà du rôle ». *Études théâtrales*, no 26, p. 24-30.
- Barthes, Roland. 1977. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». In *Poétique du récit*, sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, p. 7-57. Paris : Seuil.
- Batt, Noëlle. 2001. « Que peut la science pour l'art ? » In *L'art et l'hybride*, sous la dir. de Christian Doumet, Michèle Magny, Marie-Claire Ropars et Pierre Solin, p. 73-82. Paris : Presses Universitaires de Vincennes.
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Bergson, Henri. 1961 [1940]. *Le rire : Essai sur la signification du comique*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Biet, Christian, et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard.
- Boisseau, Rosita. 2005. « Le brasseur flamand ». *Télérama*, 2 février, p. 58.

- Borie, Monique. 1997. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Arles : Actes Sud.
- Bousset, Sigrid, et Elke Janssens. 2006. *The Lobster Shop/Le bazar du homard*. Programme du spectacle au Festival d'Avignon.
- Buci-Glucksmann, Christine. 2005. *Au-delà de la mélancolie*. Paris : Galilée.
- Cyr, Catherine. 2005. « Malgré tout, le bonheur : *La chambre d'Isabella ; La pornographie des âmes* ». *Spirale*, no 204 (septembre/octobre), p. 62-63.
- Debroux, Bernard (dir. publ.). 1987. Dossier « Belgique 1986 : L'énergie aux limites du possibles ». *Alternatives théâtrales*, no 27 (janvier), p. 2-67.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Minit.
- De Muynck, Viviane. 1994. « Voler ». Entretien avec Marianne Van Kerkhoven. *Theaterschrift*, no 7, p. 172-192.
- _____, d'après Claire Goll. 2006. *La poursuite du vent*. Archives de Needcompany.
- Derrida, Jacques. 1996. *Écographies de la télévision : Entretiens filmés*. Paris : Galilée et Institut National d'Audiovisuel.
- Didi-Huberman, Georges. 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minit.
- _____. (dir. publ.). 1997. *L'empreinte*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, 19 février–19 mai 1997). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Drouhet, Geneviève. 2004. *Transgression : Un trajet dans l'œuvre de Jan Fabre (1996-2003)*. Paris : Cercle d'Art.
- Dufour, Pierre (dir. publ.). 2003. Dossier « Visages de la mélancolie ». *Théâtre/Public*, no 171 (novembre/décembre), p. 4-75.
- Duplat, Guy. 2003. « Jan Lauwers, le théâtre aux extrêmes ». *La Libre Belgique*, 15 avril.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Fogel, Jean-François. 1981. « La longue marche vers Macondo ». *Magazine littéraire*, no 178 (novembre), p. 28-30.
- Fónagy, Ivan. 1991 [1983]. *La vive voix : Essais de psycho-phonétique*. Coll. « Bibliothèque scientifique ». Paris : Payot.

- Fried, Michael. 1997. « Art et objectité ». Trad. de l'anglais par Nathalie Brunet et Catherine Ferbos. In *Art en théorie : 1900-1990 : Une anthologie*, sous la dir. de Charles Harrison et Paul Wood, p. 897-909. Paris : Hazan.
- Genette, Gérard. 1972. « Discours du récit : Essai de méthode ». Chap. in *Figures III*, p. 67-273. Paris : Seuil.
- Gerz, Jochen. 1993. « Jochen Gerz : La place du monument invisible ». Entretien avec Jacqueline Lichtenstein et Gérard Wajeman. *Art Press*, no 179 (avril), p. 10-16.
- Goll, Claire, et Otto Hahn. 1976. *La poursuite du vent*. Coll. « Mémoire pour le temps présent ». Paris : Olivier Orban.
- Grandjean, Sophie, et Isabelle Schwartz-Gastine. 2001. « Surtitrage : Texte projeté, texte-image ». In *La scène et les images*, sous la dir. de Béatrice Picon-Vallin, p. 231-255. Coll. « Arts du spectacle », série « Les voies de la création théâtrale », no 21. Paris : Centre National de la Recherche Scientifique.
- Grenier, Catherine. 2004. *Dépression et subversion : Les racines de l'avant-garde*. Paris : Centre Pompidou.
- Guay, Hervé. 2005. « Jan Lauwers, créateur d'espaces de liberté ». *Le Devoir*, 31 mai, p. A1.
- Guénoun, Denis. 1998. *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*. Belfort : Circé.
- Habermas, Jürgen. 2002. *L'avenir de la nature humaine : Vers un eugénisme libéral ?* Trad. de l'allemand par Christian Bouchindhomme. Paris : Gallimard.
- Jans, Erwin. 1997. « Une exploration des espaces intermédiaires : Le regard chez Jan Lauwers ». *Carnet*, no 14 (juin), p. 3-7.
- _____. 2004. *La chambre d'Isabella/Isabella's Room/De kamer van Isabella*. Programme du spectacle.
- Laermans, Rudi. 1997. « The Essential Theater of Needcompany ». *Performance Research*, vol. 2, no 1 (printemps), p. 14-21. Repris dans *No Beauty for Me There*. Voir Stalpaert, Le Roy et Bousset, 2007, p. 205-217.
- La Rochefoucauld, Edmée de. 1967. « Claire Goll, poète ». In *Claire Goll*, sous la dir. de Georges Cattaui et Armand Lanoux, p. 31-53. Paris : P. Seghers.
- Lauwers, Jan. 1997a. « "L'impur est pur, le pur impur" : Le paradoxe Shakespeare ». Entretien avec Klaus Reichert. *Theaterschrift*, no 11 (février), p. 80-106.
- _____, et Nick Kaye (éd.). 1997b. « Jan Lauwers/Needcompany : *Snakesong/Le Désir* ». *Performance Research*, vol. 2, no 1 (printemps), p. 23-30.

- _____. 2003. « Images of Freedom: Jan Lauwers Interviewed ». Entretien avec Erika Rundle. *Theater*, vol. 33, no 1 (hiver), p. 59-71.
- _____. 2004a. *La chambre d'Isabella*. Version français/anglais. Trad. du néerlandais par Monique Nagielkopf (pour le français) et Gregory Ball (pour l'anglais). Archives de Needcompany.
- _____. 2004b. « What's Going On In *Isabella's Room* ? » Entretien avec Michaël Bellon. *Brussel Deze Week*, 16 septembre.
- _____. 2005a. *Le bazar du homard*. Version anglais/français. Trad. du néerlandais par Monique Nagielkopf (pour le français) et Gregory Ball (pour l'anglais). Archives de Needcompany.
- _____. 2005b. « Conversation ». Extraits d'un débat public, au Festival d'Avignon, le 12 juillet 2004, avec Jan Lauwers, Jan Fabre et Constanza Macras, animé par Georges Banu et Bruno Tackels, publiés dans *Mouvement*, no 32 (janvier/février), p. 84-85.
- _____. 2005c. « *La chambre d'Isabella*, au cœur de la comédie humaine ». Entretien avec Jean-Marie Wynants. *Le Soir*, 23 février.
- _____. 2005d. « Jan Lauwers : L'art, la philosophie et le théâtre. » Entretien avec Nancy Delhalle. *Alternatives théâtrales*, no 85-86 (2^e trimestre), p. 40-42.
- _____. 2006a. *La chambre d'Isabella* suivi de *Le bazar du homard*. Trad. du néerlandais par Monique Nagielkopf. Arles : Actes Sud.
- _____. 2006b. « Against Populism. » *American Theatre* (mai/juin), p. 30-32 ; 72-74.
- Lecarme, Jacques, et Éliane Lecarme-Tabone. 2004. *L'autobiographie*, 2^e éd. Paris : Armand Colin.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru. Paris : L'Arche.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Liban, Laurence. 2004. « L'inventaire Lauwers ». *L'Express*, 12 juillet, p. 34.
- Liotard, Jean-François. 1990. *Pérégrinations : Loi, forme, événement*. Paris : Galilée.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois.
- _____. 2001. « La représentation interdite ». In *L'art et la mémoire des camps : Représenter, exterminer*, sous la dir. de Jean-Luc Nancy, p. 13-39. Paris : Seuil.

- Naugrette, Catherine. 2004. *Paysages dévastés : Le théâtre et le sens de l'humain*. Belfort : Circé.
- Pavis, Patrice. 2004. *Dictionnaire du théâtre*. Éd. rev. et corr. Paris : Armand Colin.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
- Ricœur, Paul. 1991 [1983-1985]. *Temps et récit*. 3 t. Coll. « Points essais ». Paris : Seuil.
- _____. 1998. « Passé, mémoire et oubli ». In *Mémoire et histoire*, sous la dir. de Martine Verlhac, p. 31-45. Grenoble : Centre Régional de Documentation Pédagogique de l'Académie de Grenoble.
- _____. 2003 [2000]. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Points essais ». Paris : Seuil.
- Robin, Régine. 2003. *La mémoire saturée*. Paris : Stock.
- Ronsin, Albert. 2004. « Yvan Goll et André Breton : La querelle littéraire à propos de *Surréalisme* ». *Europe*, no 899 (mars), p. 191-209.
- Rosset, Clément. 1983. *La force majeure*. Paris : Minuit.
- _____. 2008 [1971]. *Logique du pire*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France.
- Saint Hilaire, Hervé de. 2004. « Jan Lauwers, l'optimiste d'Avignon ». *Le Figaro*, 9 juillet, p. 24.
- Saison, Maryvonne. 1998. *Les théâtres du réel : Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- Sollers, Philippe. 1985. « Joyce et C^{ie} ». In *Théorie des exceptions*, p. 81-98. Paris : Gallimard.
- Stalpaert, Christel, Frederik Le Roy et Sigrid Bousset (dir. publ.). 2007. *No Beauty for Me There Where Human Life Is Rare : On Jan Lauwers' Theatre Work with Needcompany*. Gand : Academia Press ; Amsterdam : International Theatre & Film Books. Contient notamment :
- Bousset, Sigrid. « I Can't Go On. I'll Go On : On Jan Lauwers and Melancholy », p. 297-303.
 - Carlson, Marvin. « *Needcompany's King Lear* and the Semiotics of Supertitles », p. 188-200.
 - Jans, Erwin. « A Broken Community : On Needcompany », p. 305-315.

- Liuga, Audronis. « The World of *The Lobster Shop* », p. 150-157.
- Sprang, Felix. « Turns on the Narrative Turn : Showing and Telling in Needcompany's Early Shakespeare Productions and *Isabella's Room* », p. 132-148.
- Stalpaert, Christel. « On Art and Life as Roundabout Paths to Death : Melancholia, Desire and History in *Isabella's Room* », p. 317-332.
- Truong, Nicolas. « One Must Imagine Einstein Happy : *The Lobster Shop* as Postmodernity's Mega-Shop », p. 91-96.
- Van Campenhout, Elke. « Look What Their Bodies Can Do to Your System ! », p. 280-284.
- Vanhaesebrouck, Karel. « Jan Lauwers' Bouillabaisse : *Isabella's Room* Between Musicality and Narrativity », p. 286-292.

T'Jonk, Pieter. 2004. « Parce que les femmes sont extrêmement importantes : Jan Lauwers à propos de *La chambre d'Isabella*, de Needcompany ». *De Tijd*, 21 septembre.

Triau, Christophe. 2003. « Choralités ». *Alternatives théâtrales*, no 76-77 (avril), p. 5-11.

Virilio, Paul. 1996. *Un paysage d'événements*. Paris : Galilée.

Vitez, Antoine. 1995. *La scène : 1954-1975*. T. 2 d'*Écrits sur le théâtre*. Paris : P.O.L.

Yates, Frances A. 1975. *L'art de la mémoire*. Trad. de l'anglais par Daniel Arasse. Paris : Gallimard.