

Pierre PIRET

Université Catholique de Louvain

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

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

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

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

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

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

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

Une crise de l'identification

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

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

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

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

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

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

3 *Le Soir*, 6 décembre 2002.

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

Le père de la Nation

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

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

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

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

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

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

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

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

6 *Ibid.*, p. 130.

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

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

9 *Ibid.*, p. 59.

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

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

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

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

GRÉGOIRE: Vous êtes jaloux du bonheur de mon fils.

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

EUGÈNE: Viens avec nous.

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

LA NOTAIRESSE: J'allais le dire.

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

LE COMTE: Pédant.

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

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

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

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

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

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

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

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

13 *Ibid.*, p. 216.

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

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

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

La Nation sans le père

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La mise en scène de Dito'Dito et Transquinguennal

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

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

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

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

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

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

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

Conclusion

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

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

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

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

17 *Le Soir*, 6 décembre 2002.