

POSTFACE

de Pierre Piret

Un théâtre de situations

Avant de devenir écrivain, Jean-Marie Piemme a fréquenté le théâtre de l'intérieur, en qualité de dramaturge, c'est-à-dire de « collaborateur du metteur en scène pour les décisions à prendre là où une écriture textuelle rencontre une écriture scénique¹ ». Il a rencontré dans ce cadre des écritures et des pratiques diverses, a découvert le fonctionnement de l'institution théâtrale, s'est confronté à la réalité théâtrale belge des années 1970 et 1980, et a développé une réflexion approfondie, publiant de nombreux articles, qui l'ont fait reconnaître comme un des principaux théoriciens du théâtre de sa génération. Certains de ses articles ont été rassemblés dans un volume qui a fait date, *Le Souffleur inquiet*, en 1984². Il est ensuite passé à l'écriture, en 1986, avec *Neige en décembre*, sans pour autant abandonner la réflexion théorique. Nourries par celle-ci, ses premières pièces interrogent la capacité du théâtre à

1. Jean-Marie PIEMME, *L'Écriture comme théâtre*, Carnières, Lansman, coll. « Chaire de poétique », 2012, p. 14.

2. Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet. Essais sur le théâtre*, Bruxelles, Alternatives théâtrales/Ateliers des Arts, 1984. Ce volume a été réédité, dans une version revue et augmentée, dans la collection Espace Nord.

dire et à penser le monde contemporain autant que la théâtralité de notre « société du spectacle » informée par les médias et, en particulier, la télévision (à laquelle l'auteur avait consacré sa thèse de doctorat puis un essai dans les années 1970¹).

Scandaleuses, sa cinquième pièce, est très représentative de ce premier moment de l'œuvre. Issue d'une commande passée par Philippe Sireuil, qui la créera en 1994 au Théâtre Varia (Bruxelles), cette pièce se distingue par son caractère radicalement métathéâtral. Elle gravite autour du personnage d'Anna, actrice passionnée d'elle-même autant que de son art, qui vit au rythme de ses caprices, mais aussi de son profond désir d'absolu : vivre sans limites, tel est son crédo, qui la rend à la fois irritante et fascinante. Mais qui est Anna ? Ce personnage ou l'actrice qui l'incarne ? Jusqu'aux derniers mots de la pièce, Jean-Marie Piemme maintient l'ambiguïté, entraînant le spectateur dans une méditation sur la théâtralité inhérente à toute existence humaine.

Dans 1953, la réflexion sur le théâtre passe à l'arrière-plan, au profit d'une orientation historique et politique nettement affirmée, la pièce se focalisant sur une année qui « marque peu ou prou cette croisée des chemins de la juste après-guerre » et qui se signale, « au surplus, par une double mort : celle de Henri de Man – le socialisme technocratique et opportuniste compromis sous l'occupation allemande – et celle, symétrique, de Staline – le communisme pétrifiant parce que pétrifié² ». Également issue

1. Jean-Marie PIEMME, *La Propagande inavouée. Approche critique du feuilleton télévisé*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975 ; *La Télévision comme on la parle*, Bruxelles, Labor, 1978.

2. Philippe IVERNEL, « Un théâtre de la mémoire à l'usage du temps présent », in *Alternatives théâtrales*, n° 75, 2002, p. 10.

d'une commande, de Marc Liebens cette fois (qui la montera en 1998), la pièce était appelée à s'inscrire dans une trilogie mettant en scène l'histoire de l'après-guerre en Belgique au travers de quelques grandes figures: Léopold III (avec l'adaptation par Michèle Fabien d'*Une paix royale*, de Pierre Mertens), Julien Lahaut (avec la création de *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, de Jean Louvet) et Henri de Man (avec *1953*). La pièce se présente comme une suite de fragments mettant en scène la mémoire et les projets de différents personnages appartenant à différentes générations, mais tous vivants en 1953.

Créée en 2018 par Philippe Sireuil au Théâtre des Martyrs (Bruxelles), *Bruxelles, printemps noir* prend pour thème les attentats qui ont eu lieu à l'aéroport de Bruxelles-National et à la station de métro Maelbeek le 22 mars 2016. Comme le personnage nommé L'Auteur le signale dans la pièce et comme Jean-Marie Piemme l'a lui-même expliqué en présentant celle-ci, il avait conçu une fiction sur le thème des attentats avant que n'aient lieu ceux de Bruxelles. Il a dès lors réécrit son texte en tenant compte de cette nouvelle réalité traumatique et des multiples réactions qu'elle a engendrées. Telle est la matière qu'il traite au travers de dix-huit tableaux successifs, dans une construction représentative de la nouvelle orientation qu'il a donnée à son travail ces dernières années: plus qu'une pièce achevée, il propose un texte qui se présente comme un matériau pour la scène, un matériau composite qui emprunte à la réalité du temps et aux discours qui la façonnent, et qui, d'une certaine manière, appartient donc à tous; c'est au metteur en scène et à l'équipe du spectacle que revient le soin d'agencer ce matériau selon leur projet. Dans *Bruxelles, printemps noir*, par exemple, un autre agencement des tableaux est envisageable et une réelle liberté est laissée dans la distribution dès lors qu'il s'agit de jouer,

non pas un nombre défini de rôles, mais une grande variété de personnages intervenant chacun dans un seul tableau : c'est à l'équipe du spectacle, plus ou moins ample (le nombre de comédiens nécessaires n'est pas précisé), de répartir tous ces rôles¹. Dans le deuxième tableau, « Litanie des vies interrompues », Jean-Marie Piemme va jusqu'à supprimer les rôles identifiés². Autrement dit, ce n'est plus (plus seulement, du moins) le texte qui dicte la distribution, mais bien le projet du spectacle qui « distribue » le texte, l'écrivain de théâtre s'inscrivant plus que jamais dans une démarche collective.

Conçues à des moments et dans des contextes bien différents, les trois pièces ici rassemblées témoignent du parcours théâtral de Jean-Marie Piemme, de son évolution et de la diversité de son travail : comme le soulignait Philippe Sireuil, « il y a chaque fois la recherche d'une forme qui soit en correspondance la plus étroite possible avec la complexité ou la singularité du sujet qu'il cherche à traiter³ ». On ne peut en même temps qu'être frappé par la cohérence de sa trajectoire, par la prégnance de certaines questions et d'une certaine conception du théâtre comme par la constance de certains choix dramaturgiques. Nous insisterons ici sur l'un d'eux : la primauté accordée à la situation dramatique.

1. Pour la création de la pièce, Philippe Sireuil avait réuni dix-huit comédiens, ce qui renforçait ce qu'on pourrait appeler la choralité éclatée du texte.

2. C'est un procédé qu'il systématise dans *Eddy Merckx a marché sur la lune*.

3. Philippe SIREUIL, « Piemme écrit comme on boxe », in *Alternatives théâtrales*, n° 75, 2002, p. 36.

Un théâtre de situations

La formule est de Sartre: *Un théâtre de situations* est le titre d'un recueil de textes, conférences et entretiens sur le théâtre en général et sur ses propres pièces en particulier que Sartre a publié en 1973. Il s'ouvre par un bref essai paru pour la première fois en 1947 et intitulé «Pour un théâtre de situations», dans lequel il affirme qu'il «faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations¹». Sartre s'en prend à toutes les formes de déterminisme: il ne croit pas que «les individus puissent être la proie d'une passion ou d'une manie qui ne s'expliquerait qu'à partir de l'hérédité, du milieu et de la situation. Ce qui est universel, [...] ce n'est pas une nature mais les situations dans lesquelles se trouve l'homme².» Contre le théâtre de Scribe et Sardou, qu'il qualifie de psychologique car il soumet l'action humaine au seul déterminisme du caractère, il considère qu'il «faut porter sur la scène des situations-limites», dans lesquelles «la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer³». L'enjeu du théâtre de situations selon Sartre est donc d'orienter les choix thématiques: que doit montrer l'auteur sur scène pour rendre au théâtre «la résonance qu'il a perdue» et «unifier le public divers qui le fréquente aujourd'hui⁴»?

1. Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», 192, 1992, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 59. On comprend pourquoi Sartre parle d'un théâtre de situations au pluriel.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 21.

Si la question du déterminisme et de la liberté est centrale chez Piemme, la primauté qu'il accorde à la situation tient à de tout autres raisons, dramaturgiques et non thématiques. Dans la dramaturgie classique, la situation ne tire sa valeur que de l'action qu'elle permet de construire. En elle-même, elle suscite plutôt la méfiance, dans la mesure où elle fige le temps, là où «le dramatique est lié à une tension, une attente, une dialectique des actions¹». Piemme renverse la relation, conférant à la situation une valeur créatrice majeure, l'action passant au second rang.

De ce renversement dramaturgique, *Scandaleuses* livre une illustration éclairante. Dans un entretien, Jean-Marie Piemme précise la nature de la commande passée par Philippe Sireuil: celui-ci «voulait que j'écrive une pièce pour les quatre filles qui jouaient dans *La Mouette* qu'il venait de mettre en scène²». L'intertexte est significatif: il y a, chez Tchekhov, des désirs, des espoirs et des intrigues naissantes, mais on assiste pourtant à l'enlèvement des personnages, car «l'impassible et inexorable mouvement du temps abat leurs châteaux de sable³». «On est seul chez Tchekhov, ajoute Piemme, parce qu'on voudrait se raconter des histoires et qu'on ne le peut pas⁴.» Une semblable dialectique configure *Scandaleuses*, même si – nous y reviendrons – les idéaux qui animent les personnages de Tchekhov n'ont plus cours: Anna s'enfuit dans la nuit et la marginalité, elle cultive la transgression parce qu'elle ne

1. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 329.

2. Linda LEWKOWICZ, Jean-Marie PIEMME, Corinne RIGAUD, «Dix-sept conversations près du canal de Willebroeck», in *Alternatives théâtrales*, n° 46, 1994, p. 11.

3. Jean-Marie PIEMME, *Accents toniques*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2017, p. 80.

4. *Ibid.*, p. 61.

peut se contenter de la réalité décevante vers laquelle sa fille Sonia veut la ramener. D'emblée est ainsi mise en place une situation riche d'une narration : les personnages « se racontent des histoires » ; ils désirent, espèrent et entrent en conflit ; l'action est engagée et attend son dénouement. Or, c'est exactement l'inverse qui se produit : toutes les hypothèses narratives que le spectateur construit s'écroulent – d'où l'opacité de cette pièce, qui nous entraîne dans les brumes du fantasme – jusqu'à ce qu'il comprenne que c'est la situation théâtrale elle-même qui impose sa loi à l'ensemble du spectacle. Le spectateur n'assiste pas au déroulement d'une intrigue ; il est pris dans une situation métathéâtrale, qu'il intercepte tel un voyeur (« *L'homme du Nord est surpris par le début du spectacle* », précise la didascalie liminaire) et à laquelle le ramène explicitement Anna dans sa dernière réplique : « Salut les planqués ! Salut les voyeurs de la nuit. » La situation n'ouvre pas sur une action, mais confine à la répétition, potentiellement infinie : on comprend que tous les soirs se rejoue la même scène, que tous les rôles sont écrits, même ceux d'Olga et de Lula. Olga invente la vie d'Anna, écrit son rôle ; celle-ci la chasse à la scène 13 et Lula, nouvelle venue, semble appelée à prendre sa place. La tension est à son comble : est-ce le début d'une nouvelle histoire ? Rien n'est moins sûr, comme le suggère Olga dans une réplique cinglante, car Lula elle-même n'est peut-être qu'un rôle déjà écrit :

« Assez d'illusions, ma dinde. [...] Crois-tu que tu es la première ? Penses-tu qu'une autre avant toi n'a jamais bêtement souri comme tu le fais maintenant ? Je pars et toi tu restes. Je reviendrai et tu t'en iras » (p. 167).

Rien de commun, en première analyse, entre *Scandaleuses* et 1953. Sinon que, ici aussi, la situation prend le

pas sur l'action. La genèse de la pièce est éclairante à ce sujet. Dans un premier temps, rapporte l'auteur, Marc Liebens et lui avaient envisagé de créer un « grand spectacle brechtien » sur Henri De Man : « Une grande parabole sur l'intellectuel réformiste qui finit inmanquablement dans les bras de la collaboration¹. » Ce projet ne vit pas le jour, mais, vingt ans plus tard, en 1995, il refit surface sous une tout autre forme et avec de tout autres enjeux : « une interrogation sur la Belgique, son histoire, sa mémoire ou son absence de mémoire² ». La pièce conserve le dispositif épique brechtien : elle est divisée en sept tableaux, qui sont attribués à différents personnages-narrateurs. Parmi ceux-ci, Rodolphe : comme l'auteur, il a eu neuf ans en 1953 ; il en a cinquante aujourd'hui, c'est-à-dire dans le présent de la représentation. Il est, si l'on parle à l'échelle des générations, le contemporain du public auquel il s'adresse dans les années 1990, position à partir de laquelle il aborde l'histoire du xx^e siècle et, en particulier, les grandes utopies et ce qu'il en est advenu. Pour écrire sa pièce, Piemme part donc d'une situation bien précise, qui s'avère, ici aussi, déterminante. Le premier projet donnait la priorité à l'action et le risque était de transformer la vie de Henri De Man en un récit chronologique, ponctué d'étapes (projets, réalisations, erreurs, etc.) et débouchant sur un dénouement (le naufrage de la collaboration et de la retraite en Suisse) orientant toute la pièce et fixant sa signification. En faisant de la situation présente de Rodolphe le pivot de sa pièce, Piemme appré-

1. Jean-Marie PIEMME, « J'ai des racines », in *Alternatives théâtrales*, n° 57, 1998, p. 100 (ce texte, qui constitue un témoignage remarquable pour qui veut comprendre le travail et la trajectoire de Jean-Marie Piemme, a été repris dans *Accents toniques*, op. cit., pp. 15-21).

2. *Ibid.*, p. 100.

hende l'histoire tout autrement et multiplie les points de vue : celui de l'enfant s'interrogeant sur celui de son propre père, Pierre ; celui, rétrospectif, de l'adulte qu'il est devenu ; ceux des autres personnages lorsqu'ils deviennent à leur tour narrateurs. Intégrant le spectateur dans la situation (c'est à partir du présent de la représentation, en 1998, que l'histoire est appréhendée, ce qui constitue d'ailleurs un défi ou, du moins, une question pour toute mise en scène postérieure), elle le conduit, non à juger après-coup une destinée, mais à mesurer la complexité du processus mémoriel sans lequel il n'y a pas d'histoire.

La situation théâtrale est plus explicite encore dans *Bruxelles, printemps noir*. L'Auteur, on l'a vu, interrompt le spectacle pour y prendre la parole et les comédiens, eux aussi atteints par la « ligne de fracture provoquée par les attentats » (note de l'auteur, p. 110), deviennent des personnages portant leur propre prénom dans le dernier tableau. C'est à partir de cette situation, dans laquelle le spectateur se voit dès lors lui aussi intégré, que la pièce est construite. Jean-Marie Piemme renforce encore l'orientation fragmentaire adoptée dans *1953* en multipliant les tableaux, qui sont chacun structurés par une situation particulière. Celle-ci donne parfois naissance à une action, voire à un dénouement heureux ou malheureux, mais le mouvement d'ensemble de la pièce ne débouche, quant à lui, sur aucune résolution : les situations se déploient, se répondent, se diversifient, sans jamais se structurer en une histoire unifiée et partagée. Très significativement, la pièce s'ouvre sur la question du « vivre ensemble » (p. 9) et elle se referme sur un tableau intitulé « Discordes ».

L'action n'est donc pas bannie par Jean-Marie Piemme : elle demeure une catégorie opératoire pour aborder son théâtre, certaines de ses pièces, en particulier. Mais la primauté reconnue à la situation est un des pivots de sa

dramaturgie: dans la dialectique de la situation et de l'action, son intérêt se déplace vers le premier terme. Ce déplacement est volontaire et assumé: évoquant, au détour d'une conversation, son travail d'enseignant en écriture théâtrale à l'INSAS, Jean-Marie Piemme me disait porter son attention, lorsqu'il découvrait une proposition d'un de ses étudiants, sur la situation et, en particulier, sur sa fécondité: la condition d'une bonne pièce, c'est la productivité de sa situation. Partir d'une situation a par ailleurs pour effet de déposséder l'auteur de la maîtrise qui était celle du théoricien; elle le place en position de disponibilité, de découverte: «Souvent, aujourd'hui encore, j'ai l'impression que je suis écrit autant que j'écris¹.» Mais ce choix dramaturgique prend sans doute tout son sens si on le situe dans le contexte théâtral, particulier et décisif, dans lequel Jean-Marie Piemme a pris son envol comme auteur.

Un théâtre politique – autrement

Jean-Marie Piemme fait partie de la génération dite du Jeune théâtre, génération qui, dans les années 1970, d'une part, conteste le système de répartition des subventions qui empêche le développement des jeunes compagnies au profit des théâtres établis (en particulier, le Théâtre National), d'autre part, entend redéfinir la forme et les enjeux du théâtre tel qu'il est pratiqué en Belgique: contre l'humanisme bien-pensant et universaliste prôné par le Théâtre National de Belgique dans le sillage de Jean Vilar et de sa conception du théâtre populaire, le Jeune théâtre entend rendre au théâtre sa valeur politique et sa capacité à prendre en charge l'Histoire, voire à transformer son

1. Jean-Marie PIEMME, *L'Écriture comme théâtre*, op. cit., p. 11.

cours¹. Cette nouvelle vision du théâtre, qui dépasse largement les frontières de la Belgique², marque une rupture idéologique dans l'histoire de cet art, mais plus encore esthétique. Il s'agit bien de réinventer le dispositif théâtral dans sa globalité pour lui rendre sa valeur subversive, tout en évitant par exemple les impasses du théâtre militant (difficile équilibre sur lequel avaient déjà misé plusieurs prédécesseurs de Piemme, notamment René Kalisky et surtout Jean Louvet, avec lequel il a travaillé en qualité de dramaturge). Des enjeux et des limites de cet ambitieux programme, Piemme s'était fait le théoricien au cours des années qui ont précédé son entrée en écriture.

Yannick Mancel a fort bien rendu compte de sa pensée dans sa postface à la réédition du *Souffleur inquiet* : « Enraciné dans le contexte déceptif du début des années 80, celui-là même qui fit écrire à Finkielkraut son impitoyable essai sur *La Défaite de la pensée*, la pensée critique de Piemme réunie dans ce premier recueil s'oriente alors vers un discours sans concession ni complaisance, dont la lucidité paradoxale, à contre-courant des idées acquises et des vieux mots d'ordre, heurte la conscience et bouscule les slogans séculaires³. » Avec la fin des idéolo-

1. Voir à ce sujet Nancy DELHALLE, *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Bruxelles, Le Cri/CIEL-ULB-ULg, 2006, en particulier les chapitres 3 et 4.

2. Une nouvelle génération de metteurs en scènes, mais aussi d'auteurs accède à la scène à la fin des années 1970. Dans le monde francophone, pour ne reprendre qu'un exemple qui a fait événement, songeons à la rencontre entre Koltès et Chéreau en 1979, qui débouche sur la création de *Combat de nègres et de chiens* en 1983 (Chéreau choisissant d'inaugurer par cette création le théâtre des Amandiers à Nanterre).

3. Jean-Marie PIEMME, *Le Souffleur inquiet et autres écrits sur le théâtre*, postface de Yannick Mancel, Bruxelles, Espace Nord, n° 310, 2012, p. 334. Toutes les citations renvoient à cette réédition.

gies, c'est aussi la vertu transformatrice de la pensée, du discours et donc du théâtre (ou, du moins, d'une certaine tradition théâtrale) qui s'est trouvée mise en cause : l'auteur y insiste à plusieurs reprises, le temps des utopies – qui fut longtemps la condition de tout théâtre politique – est révolu. Il souligne d'autre part que le théâtre est désormais un « art minoritaire¹ » : il ne touche qu'un public restreint (comparé à l'audience des mass médias) et n'est plus un vecteur de consécration majeur. Le statut social du théâtre a donc radicalement changé, ce qui impose de repenser ses enjeux socio-politiques, ses modes d'énonciation (le rapport au public) et, par conséquent, ses modèles esthétiques. Déceptif, *Le Souffleur inquiet* est cependant aussi volontariste : il s'agit, non pas de sombrer dans la nostalgie, ni de se retirer dans sa tour d'ivoire esthétisante, mais bien de penser un autre rapport entre le théâtre et la cité. Tel sera l'effort constant de Piemme, dont on trouve une synthèse précise dans un texte à l'intitulé très explicite, « Éloge d'une citoyenneté spécifique » :

« Le geste fondamental de la politique est le rassemblement. [...] L'art, comme art, exerce sa fonction politique à l'inverse. Son discours tendanciel est la division, division qui pointe toujours un autre possible, ou même l'impossible, qui multiplie les points de vue, les angles d'attaque, qui travaille à la multiplication des différences, des écarts, des pas de côtés, bref qui fait fond sur la faille, le doute, l'incertain, le "plus complexe que ça", l'irrésolu, autant de mots qui désespèrent la politique. Ainsi, l'art est politique de ne pas être politique comme la politique². »

1. « Du théâtre comme art minoritaire », in *Le Souffleur inquiet*, *op. cit.*, pp. 31-43.

2. Repris dans Jean-Marie PIEMME, *Accents toniques*, *op. cit.*, p. 410.

Le renversement axiologique si caractéristique de la dramaturgie de Jean-Marie Piemme s'inscrit dans cette perspective. S'il privilégie la situation au détriment de l'action, c'est sans doute parce que cette dernière catégorie tend vers sa propre résolution : son dénouement, qui lui donne rétrospectivement sa signification. Comme les grands dramaturges l'ont démontré, l'action est par là même porteuse d'un message : elle éclaire, dévoile, donne sens à l'informulé, d'où sa portée à la fois utopique et subversive. Mais dans une société politico-médiatique où, au contraire, les analyses surabondent et les contre-pouvoirs foisonnent, quel peut être l'apport spécifique du théâtre ? Le choix dramaturgique opéré par Jean-Marie Piemme de miser sur les situations peut s'interpréter comme une réponse à cette question.

La situation opère de deux façons dans son théâtre. Il y a ce qu'on pourrait appeler un usage allégorique de la situation, lorsque celle-ci présente une image théâtralisée d'une conjoncture sociale donnée : dans *Liquidation totale*, par exemple, on solde les chômeurs ; dans *Serpents à sornettes*, l'Église est comparée à une multinationale. La verve satirique de Piemme doit beaucoup à cet usage de la situation, qui demeure un usage dénonciateur : il permet de dévoiler les coulisses et les dérives du pouvoir. L'auteur fait par ailleurs de la situation le pivot d'un « théâtre qui multiplie », pour reprendre le titre d'un de ses écrits théoriques¹ : la situation sert aussi et peut-être d'abord à ouvrir le jeu, à déconstruire les discours et à pluraliser les points de vue. Ces deux usages de la situation traversent la plupart de ses pièces, mais chacune de celles-ci privilégie une

1. « Le théâtre ne dévoile pas, il multiplie », in *Le Souffleur inquiet*, op. cit., pp. 303-304.

des deux voies – la seconde en ce qui concerne les trois pièces rassemblées dans le présent volume.

« Même la mort, on peut la contrefaire¹ »

Si les premières pièces de Jean-Marie Piemme abordaient explicitement les malaises de la société contemporaine, *Scandaleuses* semble abandonner toute prétention politique ou historique. Certes, l'auteur met en scène les milieux interlopes, évoque ponctuellement les questions de la marginalité et de l'immigration, fait référence aux dérives du *star-system* (un thème fréquent dans son œuvre), mais ces thèmes demeurent en arrière-plan. Du théâtre du monde, on semble passer au monde du théâtre : s'il est question de prostitution dans la pièce, c'est de celle que Rousseau reprochait aux acteurs dans sa fameuse *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* qu'il s'agit. Jean-Marie Piemme a d'ailleurs consacré plusieurs textes aux actrices et aux acteurs, de sa « Lettre à une actrice », adressée à l'Anna de *Scandaleuses* en 1995, aux récentes pièces *Cul et chemise* et *Reines de pique*². *Scandaleuses* peut donc se lire comme une méditation sur le théâtre et sur la capacité de l'homme à tout contrefaire et à introduire ainsi « dans la vérité l'interstice de la bouffonnerie », à l'image du neveu de Rameau³.

Scandaleuses enregistre pourtant un effet d'une mutation dont Jean-Marie Piemme fut le contemporain. Avec

1. Jean-Marie PIEMME, « Lettre à une actrice », in *Le Souffleur inquiet, op. cit.*, p. 237.

2. Jean-Marie PIEMME, *Cul et chemise*, suivi de *Reines de pique*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2017.

3. Sur cette référence au *Neveu de Rameau* de Diderot et son influence sur Jean-Marie Piemme, voir la « Lettre à une actrice » précédemment citée.

ce qu'on a appelé la fin des idéologies, le soupçon a été jeté, non seulement sur des idéologies identifiées, mais plus largement sur la relation qui unit le désir aux idéaux partagés, laquelle permet au sujet de s'identifier et de se situer dans la communauté. Le désir est « désir de l'Autre », pour reprendre la célèbre formule de Jacques Lacan, parce que le sujet humain se construit par identification. Cela ne signifie pas qu'il se réduise à n'être qu'une simple image de l'Autre (s'identifier n'équivaut pas à se conformer), car ce qu'il emprunte à l'Autre (familial, social, scolaire, etc.), ce n'est pas un modèle auquel correspondre simplement (ce que Freud nommait le « moi idéal », qui opère par exemple quand un adolescent s'identifie à un musicien et tente de lui ressembler); c'est un trait signifiant abstrait, qui le singularise, lui permet de se distinguer comme un parmi les autres. C'est ce que Freud nomme « idéal du moi » et que Lacan rebaptisera signifiant-maître: un signifiant premier, qui nous donne la mesure de notre désir, qui oriente secrètement, mais singulièrement, notre vie. Chacun construit ainsi la vérité de sa propre destinée à partir d'idéaux empruntés à l'Autre.

Toute la pièce gravite autour de cette question du désir, qui semble devenu d'autant plus énigmatique qu'il paraît inaccessible. Que veut ce mystérieux homme du Nord? Savoir qui est Anna, qui elle est « vraiment », c'est-à-dire « derrière » son identité d'actrice (scène 2). Anna s'amuse de la question, mais semble pourtant interpellée, sans doute parce que c'est aussi sa propre question: quelle est son identité, quel est son désir véritables? Si je venais à disparaître, demande-t-elle à Olga, et si on te demandait: « Quelle femme j'étais, quelle femme j'étais vraiment! tu dirais quoi? » (scène 2) Cette curieuse dissipation du désir peut être reliée à une caractéristique essentielle de *Scandaleuses*, à savoir que les idéaux n'y sont pas simple-

ment mis en cause, contestés, moqués ou dégradés, mais qu'ils font carrément défaut. Sonia représente la voie du conformisme : elle entend ramener sa mère dans le droit chemin et cela en référence au seul arbitraire de la norme ; ce qui compte pour elle, semble-t-il, c'est qu'Anna soit une femme comme les autres, qu'elle donne d'elle-même une image convenable. Jamais – au début de la pièce du moins, j'y reviendrai – elle n'en appelle à un quelconque idéal ni ne semble animée par quelque désir personnel. Anna choisit la voie inverse de la transgression, mais elle en révèle l'impasse : prise dans un processus répétitif et mortifère, que la situation théâtrale met en exergue, elle n'atteindra jamais, on le comprend, la racine de son désir. L'effet de fascination produit par Anna tient à cette exigence qu'elle manifeste d'être absolument libre, de n'agir qu'au nom de la vie et de la vérité de son être. Les autres personnages attendent d'ailleurs d'elle qu'elle les guide sur cette voie : « Je suis là pour que vous m'indiquiez ce que je suis vraiment, quels sont mes désirs », lui dit Lula (scène 10). Et l'homme du Nord se compare à Orphée ramenant Eurydice du royaume des morts, comme si sa propre vie en dépendait : « Je t'ai vue disparaître, j'ai rêvé que tu mourais. Oui, morte ! Avec l'enfer et le chien noir au bord du fleuve, la sale bête qui garde les morts... » (scène 12) Mais la situation métathéâtrale dans laquelle Piemme place Anna révèle le caractère paradoxal de cette quête : c'est que la transgression, ici, n'opère que si elle est adressée. Anna ne cesse de dire à l'Autre sa liberté à son égard ! En voulant le nier, elle le reconnaît. Ce que le titre de la pièce souligne avec acuité : on peut imaginer une transgression solitaire, mais le scandale n'existe que s'il est adressé. Il résonne ici comme un appel désespéré.

Jean-Marie Piemme évoque, dans un entretien portant sur la pièce, cette impasse de la transgression et

montre bien qu'elle est un symptôme de la société contemporaine autant qu'une voie sans issue pour le théâtre: «Il n'y a plus rien de scandaleux au théâtre, tout a été inventé, transgressé. Le scandale n'est pas là où on le cherche... [...] Les personnages sont scandaleux parce qu'ils vivent énergiquement l'idée qu'il n'y a pas de vérité des sentiments mais plutôt un jeu d'identité que chacun joue et se joue sur le texte du désir¹.» Il n'y a pas de vérité, tout peut être contrefait, même la mort, comme l'écrit l'auteur dans sa «Lettre à une actrice» – ce qui est d'ailleurs le «meilleur rôle» d'Anna, à en croire Olga (scène 13). La situation conflictuelle entre Sonia et Anna met ainsi en regard deux impasses: celle du conformisme, qui réduit le sujet à la loi commune, et celle de la transgression, qui lui donne l'illusion de détenir en lui-même sa propre vérité. C'est pourquoi cette situation ne peut que s'enliser, prise entre deux voies inconciliables et toutes deux aliénantes. La fin de la pièce, surtout dans la version revue qu'en a donnée Jean-Marie Piemme², ouvre de ce point de vue une perspective nouvelle, qui éclaire rétroactivement la relation entre Anna et Sonia. On ne peut en effet réduire Sonia au seul conformisme; peu à peu, elle révèle son désir, qui serait d'avoir une vraie mère. À la scène 13, elle envisage de renier sa filiation: «Une minute! Quelque chose prouve-t-il que je suis née de toi?» Dans la scène finale (scène 16), elle va bien au-delà, imaginant d'inverser cette filiation. Pour faire revenir sa mère, qui s'est enfuie, elle

1. Linda LEWKOWICZ, Jean-Marie PIEMME, Corinne RIGAUD, «Dix-sept conversations près du canal de Willebroeck», *op. cit.*, p. 18.

2. Jean-Marie Piemme a remanié sa pièce, et tout particulièrement la fin de celle-ci, en 2013. C'est cette nouvelle version qui est ici publiée.

se met à jouer le rôle d'Anna s'adressant à Sonia comme une mère à sa fille :

« Sors de moi, viens, il faut que tu sortes. Il le faut mon trésor, une mère ne peut pas porter un enfant toute sa vie! [...] Voici tous les dons que je dépose dans ton berceau et, derrière, voici les animaux et voici les fées et si déjà tu peux comprendre le langage des hommes, tends tes oreilles de bébé, tu entendas la terre répéter ton nom: Sonia! Sonia!» (pp. 178-179)

Sonia accouche (littéralement) sa mère comme mère, en faisant référence aux fées, aux attentes, aux souhaits, à la nomination: tout le discours de l'Autre qui accompagne la naissance et qui permet au sujet de s'inscrire singulièrement dans la communauté en fonction d'idéaux et d'identifications procédant de son histoire. On n'est pas mère, on le devient, non simplement du fait d'enfanter, mais de jouer son rôle de mère. Mais jouer son rôle ne veut pas dire mentir ni tromper: on peut incarner son rôle authentiquement. Telle est la subtile dialectique de l'identification, qui ne suppose aucune vérité absolue, mais seulement des idéaux reconnus.

« Le chemin de la mémoire »

La question de la filiation, de l'héritage et de sa transmission, traverse toute l'œuvre de Jean-Marie Piemme. Elle occupe une place centrale dans *1953* comme dans *Scandaleuses*. On l'a vu, Rodolphe est le référent temporel de la pièce dès lors qu'il est le contemporain du public. Mais c'est à Pierre, son père, que l'auteur donne en premier lieu la parole. Il se présente sur la scène à l'ouverture de la pièce: il porte un costume impeccable, car il appartient à

un temps où l'on avait le souci des convenances (vestimentaires, en l'occurrence), ce que semble avoir perdu de vue son public, dit-il... Entre lui, qui n'est qu'un souvenir, et le public de 1998, de l'eau a coulé sous les ponts : il y a eu la libéralisation des mœurs, l'avènement de « la litanie publicitaire de la marchandise » (p. 187) et de « la tyrannie du vu » (p. 187). La situation initiale s'avère ainsi une fois encore déterminante : elle rend visible le passage du temps (là où le théâtre a souvent été considéré comme un art du présent) et souligne le caractère ambivalent de toute évolution. D'une génération à l'autre, il y a transmission, mais aussi trahison. À la dialectique de l'identification, interrogée dans *Scandaleuses*, répond celle de la mémoire, dans *1953*.

Le rapprochement entre les deux pièces est d'autant plus significatif qu'elles semblent sans commune mesure ni quant à leur projet ni quant à leur forme. Dans *1953*, Piemme laisse de côté la métaphore métathéâtrale et aborde sans détour l'histoire du deuxième après-guerre en Belgique. Mais la construction de la pièce, que la situation initiale met en place, lui permet d'éviter les pièges du théâtre historique ou militant. Du dispositif épique qu'il adopte (chacun des tableaux étant attribué à un narrateur qui est aussi un personnage de cette histoire) découlent en effet trois particularités de la pièce. D'une part, ce dispositif en complexifie la temporalité, comme le montre bien la scène liminaire : on circule constamment entre le temps de l'histoire racontée, le présent de chacun des narrateurs et l'ici et maintenant du spectacle. Piemme revisite ainsi l'après-guerre en donnant la parole à deux générations (celle de Rodolphe et celle de son père) et en opérant des sauts chronologiques constants. D'autre part, ce dispositif a pour effet d'estomper la frontière entre l'événement et l'anecdote : l'après-coup qui conduit à faire le tri entre ce

qui compte et ce qui ne compte pas n'opère pas lorsque les narrateurs évoquent au présent ce qu'ils ont vécu. Enfin, il conduit à multiplier les points de vue sur ce matériau historique labile.

Il s'agit donc de mettre en œuvre une autre pensée de l'Histoire, qui n'en propose ni une description factuelle ni une interprétation ou une évaluation univoque à partir d'une position *a posteriori*. Pierre (à moins qu'il ne s'agisse d'une voix *off*, ce que signalerait l'usage des petites capitales) précise cet enjeu dès son entrée en scène :

«LE CHEMIN DE LA MÉMOIRE, OUI, LE CHEMIN DE LA MÉMOIRE./ – LES SOUVENIRS VIVENT EN NOUS BIEN PLUS LONGTEMPS QUE NOUS. QUAND ON N'EST PAS ENCORE NÉ, ILS SONT DÉJÀ LÀ. ET NOUS UNE FOIS MORTS, ILS VIVENT DANS UNE AUTRE MÉMOIRE OÙ NOUS SOMMES AVEC EUX» (p. 188).

Le rapport de l'homme à son histoire est complexe : il pense l'objectiver, la maîtriser, en donner un récit fidèle, mais oublie qu'il en fait lui-même partie. Comment s'est-elle inscrite, singulièrement, en chacun de ceux qui l'ont vécue, qui l'ont faite et qui en ont témoigné ? La mémoire est labile, complexe, multiple, et sans elle pourtant n'existerait pas l'histoire au sens des historiens. Tel est l'impensé que *1953* interroge et auquel sa construction répond : *Piemme* ne présente pas une enquête historique, qui prétendrait établir la vérité (sur De Man, sur les grandes utopies, etc.), mais revient sur le « chemin de la mémoire ». Le Capitaine du cinquième tableau offre de ce point de vue un contrepoint significatif : parce qu'il héroïse le passé, il méconnaît le présent et ignore l'avenir ; il représente ainsi cette histoire des élites à laquelle répond la mémoire prolétarienne dont se réclame Pierre.

Tel est le cadre dans lequel Jean-Marie Piemme interroge les trajectoires des protagonistes qu'il met en scène : Pierre et sa femme Odette, qui se sont rencontrés pendant la guerre (étant tous deux résistants), qui ont connu une certaine ascension sociale au prix de petits renoncements (au syndicat, notamment), mais aussi au nom d'idéaux tels que le mérite, qui se sont adaptés à la société nouvelle, américanisée, consumériste ; Freddy, l'oncle de Rodolphe, qui est demeuré rivé aux idéaux communistes de sa jeunesse, au point de se muer en procureur désespéré de tous ceux qui, à ses yeux, ont trahi ; Henri De Man, qui avait incarné le socialisme planiste dans l'entre-deux-guerres avant de céder aux sirènes de la collaboration puis de se désengager. Chacun de ces personnages est inscrit dans son histoire personnelle, notamment familiale (Pierre évoque les souvenirs de son père ; De Man est confronté à sa mère). Les souvenirs les plus divers semblent refaire surface aléatoirement. La petite et la grande histoire se mêlent, au travers de « fragments synthétiques » (pour reprendre l'expression de Heiner Müller, modèle dont Piemme se réclame). Le montage de ces fragments obéit aux lois de l'association libre, créant une cohérence qui n'est pas celle du récit historique continu (et de l'action dramatique), mais celle de la mémoire qui chemine. De la sorte, les points de vue se multiplient, non seulement parce que l'énonciation est répartie entre divers narrateurs, mais aussi parce que la mémoire engendre des rapprochements (entre la « trahison » de Pierre et celle de De Man, par exemple) qui déstabilisent les certitudes. Sans tomber dans un relativisme qui ruinerait toute capacité de jugement, Piemme souligne ainsi que toute trajectoire procède de causes diverses, contredisant la propension aux jugements simplificateurs.

Qu'est-ce qu'être fidèle? Qu'est-ce que trahir? La question de l'héritage (symbolique) est cardinale dans 1953 comme dans *Scandaleuses*. Anna et Sonia ne pourraient-elles tout simplement se quitter, comme Sonia menace d'ailleurs de le faire? La fin de la pièce apporte une réponse précise à cette question: elles ne le peuvent parce que mère et fille n'existent que l'une par l'autre. Le tableau final de 1953 déploie une semblable situation: le narrateur, cette fois non identifié, imagine le père plaçant son enfant sur un petit radeau et le confiant à la Meuse, tel Moïse. Son vœu est qu'il échappe à sa condition d'ouvrier et à l'usine mangeuse d'hommes:

«JE TE CONFIE AU FLEUVE, JAMAIS L'EAU D'UN FLEUVE NE S'ARRÊTE, MÊME GELÉE ELLE BOUGE ENCORE. LE MOUVEMENT EST TA LOI, LE DÉSIR DU MOUVEMENT EST L'HÉRITAGE QUE JE TE LAISSE [...] CE QUE LE PÈRE N'A PU FAIRE, QUE LE FILS L'ACCOMPLISSE» (p. 258).

Puis le narrateur rapporte les paroles du fils, vraisemblablement au terme des funérailles du père: «NOUS AVONS OUBLIÉ BEAUCOUP DE CHOSES» (p. 259), constate-t-il, avant d'ajouter que «LES LENDEMAINS RÉSONNENT TOUJOURS DES ÉCHOS DE LA VEILLE» (p. 259). Le père adoube le fils comme le fils adoube le père. Pour lui être fidèle, il a dû le trahir, suivre sa propre voie, l'oublier pour s'en souvenir. Lors de la création de la pièce, Marc Liebens avait donné au narrateur de ce tableau la figure d'un ange pour souligner cette complémentarité nécessaire: il comparait cet ultime tableau à une Annonciation instituant à la fois le père et le fils dans leurs rôles respectifs. Jean-Marie Piemme pense l'héritage comme un processus complexe: il n'est pas transmission univoque d'un père à un fils, car il n'opère que dans la réciprocité. C'est pourquoi

1953 n'est pas une pièce historique : passé et présent (et avenir) n'y existent que relativement l'un à l'autre.

Mettre en forme la discordance

L'ouverture de *Bruxelles, printemps noir* explicite d'emblée l'angle d'approche adopté par Jean-Marie Piemme pour parler des attentats de Bruxelles : « Mireille reçoit un texto. Elle allume la télé » (p. 9) ; avec Rachid, son compagnon, elle regarde les informations et ils réagissent tous deux, décidant de faire front et de continuer à vivre. La pièce porte en effet moins sur les attentats comme tels que sur l'onde de choc qu'ils ont produite, à l'heure de la communication immédiate et mondialisée, à l'heure des réseaux sociaux. Certes, tout événement traumatique, passé le moment de stupeur qui réduit chacun au silence, doit donner lieu à une mise en mots pour perdre sa charge traumatique. Mais notre société médiatique nous confronte à une autre dérive, inverse, celle de l'inflation des discours, qui finit par noyer l'événement. C'est un processus auquel Jean-Marie Piemme avait déjà été confronté lorsqu'il avait participé à la fameuse création collective du Groupov, *Rwanda 94*¹, le génocide rwandais ayant suscité, mais à un point extrême, un semblable et brutal revirement du silence assourdissant et criminel à la déferlante médiatique. Les choix dramaturgiques qu'il opère dans *Bruxelles, printemps noir* ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux qu'avait adopté le Groupov dans ce spectacle. Cette inflation est d'autant plus nette avec les attentats que nous en sommes la cible. C'est notre mode de vie,

1. GROUPOV, *Rwanda 94*, Montreuil, Éditions théâtrales, coll. « Passages francophones », 2002.

notre société et nos valeurs qui ont été visées le 22 mars 2016 : « Ce matin-là, chacun se pose une question : que signifie les mots “vivre ensemble ?” » (p. 9). Mais cette question – ouverte, énigmatique, essentielle – ne fut-elle pas aussitôt étouffée sous la multitude des significations doxiques et médiatiques, qui la réduisirent à un slogan : le « vivre ensemble », que l’auteur met d’ailleurs entre guillemets ?

Quelle place pour le théâtre dans ce cadre ? Ajouter des significations aux significations et des réponses aux réponses ? Ou plutôt nous en extraire, nous soustraire à leur emprise aliénante, en les mettant à distance ? À cet égard, *Bruxelles, printemps noir* illustre fort bien la fonction que Jean-Marie Piemme prête au théâtre quand il devient un « art minoritaire ». Il n’a pas pour mission, on l’a vu, d’apporter la bonne réponse, qui ferait l’unanimité, exprimerait la volonté générale ; le théâtre doit diviser, mettre en scène et en tension les réponses qui circulent et radiographier les logiques discursives qui les supportent. À côté de la révolte et de l’indignation, de l’impuissance et de l’abdication, de l’ignorance et de l’aveuglement, deux types de réactions sont particulièrement mis sur la sellette dans la pièce. La sacralisation, d’abord, qui revient à considérer que ce qui est arrivé est tout simplement inexplicable, relève d’un ordre transcendant inaccessible et arbitraire, à l’instar de ce qui se joue dans le sacrifice d’Isaac (tableau 7 : « La sainte famille ») ou dans la référence aux Parques (tableau 11). L’exergue emprunté à Goethe exprime on ne peut plus clairement la réticence de Piemme à cet égard. L’explication, ensuite, qui obéit à l’illusion inverse de pouvoir réduire la complexité du problème à une cause unique et suffisante via des opérations telles que la généralisation. L’auteur discrédite cette logique dès le deuxième tableau, « Litanies des vies inter-

rompues», où il imagine, pour chacune des trente-deux victimes, quelles furent leurs dernières paroles ou leurs dernières pensées, marquant explicitement son choix du cas par cas. De même, la « Conférence de presse » du neuvième tableau confronte le Premier ministre, qui entend parler au nom de tous (« Pour un seul, l'État ne peut rien faire. [...] Ton avenir est là : dans la statistique », pp. 61-62), à une victime particulière, l'homme ensanglanté, qui est revenu d'entre les morts pour faire valoir sa singularité (il décline les traits de son identité multiple de mari, père, d'origine marocaine, mais supporter d'Anderlecht, non-croyant, etc.) contre toute tentative de généralisation raciale ou civilisationnelle, de distinction communautariste entre « eux » et « nous ».

Pour échapper à ces dérives, Piemme imagine une série de situations révélatrices, soit par elles-mêmes, soit du fait de leur confrontation. Elles opèrent parfois sur un mode satirique, pour dénoncer ces dérives, par exemple dans le quatrième tableau, « Les Hommes d'État », qui livre une image grotesque des politiciens médiatiques. Mais elles permettent surtout de multiplier les perspectives et de mettre en exergue le caractère partiel de toute explication. Comme dans *1953*, il s'agit moins de prôner le relativisme (dans un monde sans idéaux, il n'y a que des points de vue, qui tous se valent) que de mettre en forme la discordance. On en trouve un bel exemple dans le très dense septième tableau, intitulé « La sainte famille » (dans lequel Piemme revient une fois encore sur le motif de la filiation) : le fils vient crier au père sa révolte en rejetant sur lui la responsabilité des attentats et, plus largement, de tous les malheurs du monde ; au lieu de réagir et de se rebeller contre sa dégradation, il aurait laissé la société occidentale courir à sa perte. Le père refuse de lui répondre, estimant qu'il n'y a plus de dialogue possible, qu'ils

sont devenus totalement étrangers l'un à l'autre ; et il réfute toute responsabilité. La femme de celui-ci intervient alors, qui dénonce l'abdication du père comme la révolte du fils, en interrogeant celui-ci sur sa propre responsabilité : elle s'attache à lui démontrer que sa révolte en appelle fallacieusement à un monde parfait, une « société radieuse », une « société de rechange » (p. 53), ce qui lui donne bonne conscience, mais l'exonère de toute action et le conduit simplement à ajouter « à l'agitation d'un monde mal conçu [...] l'agitation de [s]on impuissance » (p. 54).

Le tableau est instructif à deux titres. D'une part, par sa construction argumentative, il souligne l'incapacité du discours à instaurer une communauté, même dans le cadre familial : Piemme ne donne raison ni au père ni au fils, il n'apporte aucune réponse ; le spectateur entend les argumentations et est amené dans un premier temps à s'identifier au fils, puis dans un second temps au père et dans un troisième temps à la femme. Il n'est pas en position d'arbitre extérieur, il passe une adhésion à l'autre, ce qui a pour effet de fragiliser ses certitudes. Et c'est de la contradiction des trois identifications, du choc entre elles, que naît la non-conclusion. Du même coup, la scène révèle combien le malentendu s'est installé au cœur du noyau familial : les discours se tiennent, ont chacun leur logique, mais ils ne peuvent se rencontrer. Faute de références partagées (le père et le fils vivent dans deux univers culturels qui ne se comprennent pas), il n'y a que discordance là où devrait régner l'entente. D'autre part, la femme du père formule le doute qui sous-tend la dramaturgie de Piemme quant à cet idéal partagé qui permettrait la compréhension. Quel serait ce monde idéal au nom duquel décrier le monde réel ? Qui peut nous assurer que ce fantasme est partagé ? Quand bien même tous les hommes seraient de bonne volonté, il n'existe pas de volonté générale, comme



le souligne le tableau final. Piemme me semble cibler ici l'attendu utopique qui structure une part importante du discours politique contemporain, qui en appelle précisément à ce présupposé d'une communauté identifiée, unifiée, mue par un idéal partagé – dangereuse illusion. C'est pourquoi, nous l'avons vu, l'art doit, selon lui, diviser là où la politique entend rassembler.

La primauté de la situation sur l'action, si manifeste dans cette pièce, prend tout son sens dans ce cadre. La narrativité n'en est pas absente : nombre de tableaux présentent des ébauches de récits, des conflits, des évolutions, des transformations, des revirements. Mais aucun tableau ne se boucle véritablement, Piemme répugnant au dénouement. La fin de *Bruxelles, printemps noir* est exemplaire de ce point de vue, car elle relève plus du « débranchement » que de la conclusion :



«Bordel, c'est la guerre civile qui commence, a crié Janine ! Et, moi, lâchement, j'ai dit : rideau !» (p. 120)



C'est que le récit – équivalent narratif de l'action – organise, unifie, hiérarchise, confère du sens dans la double acception du terme (direction et signification). D'où l'importation massive aujourd'hui des techniques narratives dans le monde de l'entreprise, de la communication, du marketing, de la politique – ce qu'on appelle le *storytelling* : raconter des histoires peut enseigner, orienter, influencer, manipuler, car le récit recèle une force idéologique indéniable, pour le meilleur et pour le pire. En donnant la primauté à la situation, Piemme n'abolit pas le récit, mais il le décomplète, le tempère, pour en jouer sans en être dupe. Ne pas raconter des histoires, mais les montrer en train de se construire, tel est sans doute l'enjeu de son théâtre.

