

---

**MAREST (Étienne), *Lecture de Louvet***

Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, coll. Regards singuliers n°3

Laurence Pieropan

---

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/textyles/696>

ISSN : 2295-2667

**Éditeur**

ker éditions

**Édition imprimée**

Date de publication : 15 avril 2005

Pagination : 197-199

ISBN : 2-87106-370-2

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est offert par Université de Mons

**Référence électronique**Laurence Pieropan, « MAREST (Étienne), *Lecture de Louvet* », *Textyles* [En ligne], 26-27 | 2005, mis en ligne le 15 avril 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/696>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

---

# MAREST (Étienne), Lecture de Louvet

Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, coll. Regards singuliers n°3

Laurence Pieropan

---

## RÉFÉRENCE

MAREST (Étienne), *Lecture de Louvet*. Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, coll. Regards singuliers n°3, 216 p.

- 1 Après deux premiers essais consacrés respectivement au *Théâtre, éducation jeunes publics* (par Jean-Gabriel Carasso, 2000) et aux *Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours* (par Sylvie Chalaye, 2001), la collection « Regards singuliers » des Éditions Lansman accueille une analyse du théâtre de Louvet par Étienne Marest. Cette étude vient compléter la publication, chez le même éditeur, des pièces de Louvet depuis 1990 (*L'Aménagement*) mais aussi s'ajouter aux quelques essais consacrés depuis 1982 à l'œuvre louvetienne (*Textes pour Didascalies*, n°2 ; ensuite, en 1986, *Textyles. Lectures de Jean Louvet, lectures de Faust*, n°2 ; en 1991, *Les Cahiers du Théâtre des Pays du Nord*, n°24 ; et, en 2001, *Alternatives Théâtrales*, n°69 — voir le compte rendu dans *Textyles* n°24), ainsi qu'à la Chaire de poétique de Louvet (*Le Fil de l'histoire. Pour un théâtre d'aujourd'hui*, UCL, 1991). Ajoutons au tableau l'édition scientifique de l'œuvre qui se prépare aux Archives et Musée de la Littérature, dans la collection Archives du futur.
- 2 Étienne Marest, titulaire d'une thèse sur *La Crise de la représentation et le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle* encourage à la (re)lecture des pièces de Louvet qui offrent une traversée exceptionnelle des mouvements de pensée des quarante dernières années. Pour preuve de ce témoignage socio-historique à nul autre pareil, l'importante activité de réception dont jouit l'œuvre, répertoriée ici dans les 19 pages d'appareil bio-bibliographique qui mentionne les mises en scène belges et étrangères des pièces, mais aussi les traductions, entretiens, articles, dossiers et mémoires universitaires (c'est, de ce point de vue, le plus complet des essais consacrés à l'œuvre de Louvet).

- 3 Par choix méthodologique, le critique s'est défendu de projeter sur l'œuvre les indices biographiques en sa possession (admirateur de l'œuvre, il connaît aussi personnellement son auteur, avec qui il a notamment fait la lecture-rencontre autour de *L'Annonce faite à Benoît* à La Bégraisière (Fr) en mai 2000), ainsi que de recourir (sauf à de rares exceptions) à des commentaires critiques préexistants et aux souvenirs personnels de mises en scène, pour privilégier le texte des pièces comme « unique objet de référence ». Au total, ce n'est pas moins de onze pièces — sur la vingtaine de pièces écrites — que Marest a choisi d'étudier « partialement » pour leurs « traits les plus saillants, voire les plus audacieux », et sur lesquelles il s'appuie pour démontrer, loin de tout point de vue historique systématique, la « courbure » inventée par l'œuvre louvetienne et sa cohérence, dans une insoumission récurrente à la pensée commune (et parfois même à l'orthodoxie de gauche).
- 4 Pour le critique, la nécessité de (re)lire Louvet résiderait surtout, à l'heure du retrait le plus fort des idéologies, et notamment celle de l'histoire, dans la force d'une œuvre — et de ses multiples contours — qui fait encore entendre *une* histoire, et dans l'engagement d'un auteur qui « n'a pas cédé au pire [ne plus écrire] ». Il interprète dès lors les différentes thématiques et les nombreux registres dramatiques — structures, modes fabulaires, régimes de paroles, fonctionnalités de personnages... — comme autant de réponses circonstanciées aux « soubresauts politiques et sociaux de la Belgique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle », aux « envies » de l'auteur, mais aussi aux demandes de ceux pour lesquels Louvet estime que le théâtre doit se faire. À ces motivations apparentes et indéniables de l'œuvre dramatique, Marest ajoute que l'« essence dialectique » du théâtre s'incarne chez Louvet par une puissance de questionnement, même si les mots n'aident pas toujours à « résoudre le réel » et « doivent [aussi] avouer leur impuissance ». Au-delà de la diversité thématique et formelle, c'est « le sillon qui se creuse, la voie qui s'ouvre » que le critique tente donc de débusquer ; une voie dont les coordonnées répondent, d'une part, à cette exigence moderne d'une invention formelle constante (liée, chez Louvet, à l'écroulement du modèle interprétatif marxiste et brechtien) et, d'autre part, à une interrogation de plus en plus accélérée sur les aliénations du monde. Cette quête sémantico-formelle repose, pour Marest, sur une poétique de la « forme-sens » (telle que H. Meschonnic l'a définie) qui permet de penser *l'indistinction* et exige — en corollaire — un lecteur en devenir. Pris en étau entre « l'affaiblissement du dispositif épistémologique » qui garantissait les principes de la représentation classique, et son rejet de la forme-modèle reproductible à l'envi, Louvet inventerait ainsi une dramaturgie où « la forme informe le sens » et « le sens instrui[t] la forme ». Pour Marest, la forme nouvelle convoquée « n'existe pas mais [...] devra, par son authenticité même et son adéquation à l'actualité du sujet, permettre au public d'y reconnaître certes ce qu'il n'avait pas vu encore mais qui, à *nouveau* pourtant, le regarde en sa contemporanéité ». Cette hypothèse interprétative au sujet de la « forme-sens » trouve sa meilleure illustration dans la version primitive d'*Un Faust* (1984), dans *Jacob seul* (1988), dans *Simenon* (1994) et *L'Annonce faite à Benoît* (1996).
- 5 De la forme. Sur la problématique de la « forme-sens », Marest greffe par intermittence les emprunts ou les distances de Louvet par rapport au théâtre brechtien. Ainsi, le refus de la structure linéaire au profit de la construction en tableau, le « commerce permanent de la contradiction », et le rejet du psychologisme sont autant de techniques qui contribuent au caractère non fini des pièces de Louvet — des textes en attente donc d'une complétude sémantique et scénique —, conformément au souci brechtien de développer

le sens critique du public, et de susciter la révolution prolétarienne. Suivant ce cadre de lecture marxiste, Marest interprète les constructions et variations formelles du *Train du bon dieu* (pièce qualifiée de « machine de guerre dialectique ») et de *Conversation en Wallonie* (où la distanciation devient *structurale*) comme l'affirmation d'une croyance en une société transformable, « même au plus fort de la défection des idéologies ». En ce qui concerne les autres pièces, Marest traite finalement peu — ou trop superficiellement — de la poétique formelle de l'auteur. En effet, tantôt, il décèle dans *À bientôt, monsieur Lang* la création d'un autre modèle « sur le mode du *pur* négativisme comme arme de combat », mais la démonstration ne suit pas vraiment ; tantôt, il intente un procès discutable au Théâtre du Quotidien et à la pièce (de constat) *L'Aménagement* ; tantôt encore, il s'en tient à une compréhension peu opérante du « monologue », et rate les enjeux linguistiques et ontologiques d'une pièce comme *Jacob seul* ; tantôt enfin, il pointe dans *Simenon* — comme nouvelle forme inventée — le mélange de la vie et de la fiction, c'est-à-dire « la généralisation des fictions pour aller vite ».

- 6 Enfin, l'on pourrait faire remarquer que, si Marest décèle dans les dernières pièces — *Jacob seul*, *L'Annonce faite à Benoît*, *Devant le mur élevé* — un « fléchissement » apparent, une réduction à des « structures frustrées : monologue continu, dialogue réduit à deux personnages » — (qu'il faut penser comme « une régression qui irait de l'avant »), *L'An un* (1963) dont il ne parle jamais, présentait déjà formellement cette même structure frustrée, et des accents beckettien. Peut-on donc penser que, dès ses premières pièces, Louvet problématisait « le fléchissement de l'ordre symbolique », « la mise à mal de la fonction représentative », et par voie de conséquence « la fonction réflexive de l'art » ?
- 7 Du « déficit de la conscience sociale ». Marest conçoit le théâtre de Louvet comme une mise en évidence et une résistance à « l'oubli du sentiment de l'histoire », à la « perte de conscience » généralisée qui donne à voir « des individus et des peuples renon[çant] à leur pouvoir sur eux-mêmes et sur leur destin ». C'est ce qu'il souligne dans des pièces comme *Conversation en Wallonie*, *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, et aussi dans *Simenon* où le dramaturge amène « la conscience belge à revenir sur son histoire. Par exemple, la collaboration. Ou la complicité passive. Mais aussi le rexisme ». Parfois, Marest opte pour une explication fondée sur la juxtaposition des faits ; par exemple : la coexistence du « refoulement infligé à la figure paternelle » et le « refoulement dans lequel la Wallonie échoue à se reconnaître ». Mais, le plus souvent, il est pris dans les rets de la théorie du reflet marxiste chère — avant lui — à Duvignaud et à Goldmann : les hésitations et non-clôtures sémantico-formelles du théâtre de Louvet calqueraient les hésitations d'un monde qui se cherche, et il interprète alors « l'affaiblissement des figures pivots (les figures paternelles : Julien Lahaut, le père de Simenon, l'arbre de Jacob ...) », comme le reflet d'une « histoire du déclin de l'histoire ».
- 8 Or — et heureusement — il ouvre une brèche dans cette interprétation par trop déterministe entre le texte social et le texte littéraire, pour envisager l'existence d'un intertexte, d'une médiation où s'enracine une question dynamique, propre à relancer l'Histoire : s'agit-il d'un renoncement délibéré aux structures symboliques — et donc à la possibilité effective de la représentation — qui supportaient jusqu'alors les hommes, ou ces structures viennent-elles à fléchir d'elles-mêmes ? Toutefois, après l'annonce introductive de cette réflexion (p. 11), seule l'analyse consacrée à *L'Annonce faite à Benoît* en exploite soigneusement les ressorts et bénéficie d'une tardive — dans l'ouvrage — mise au point théorique. En effet, ces perspectives et ouvertures, qui méritaient vraiment d'être creusées, cèdent trop souvent la place à des affirmations ambivalentes sur les

conséquences mêmes de l'érosion-disparition de la loi paternelle-symbolique. À la fin, on ne sait plus s'« il faut qu'un fils meure pour que la loi paternelle soit maintenue » (p. 169), ou si le « fils garanti[t] l'identité, la représentation, la loi des noms (p. 175) ».

- 9 Les concepts (mais plus encore l'acception que Marest s'en donne) manquent-ils leur objet ? Ou la lecture de Marest n'échappe-t-elle pas à une empathie avec l'équivocité foncière de certaines pièces de l'auteur ? Malgré cette difficulté rencontrée par le lecteur, il n'en reste pas moins évident que, par le biais du genre théâtral, Louvet interroge effectivement ce déficit de la représentation et, par là même, la dissolution du lien social. De la représentation du lien social à la représentation théâtrale, il n'y a qu'un pas, et c'est bien *in fine* un questionnement sur la capacité du théâtre à prétendre encore organiser la scène du monde que livre cette œuvre théâtrale qui fait figure d'œuvre symptôme, notamment à partir de la version primitive d'*Un Faust* (1984). Marest souligne qu'au théâtre comme dans la révolution, la tâche n'est pas aisée, les deux démarches encourageant toujours le « risque d'une imposture » : l'un de confondre le simulacre avec la réalité de la vie vécue, l'autre de ne poursuivre qu'une utopie. Peut-on, dès lors, encore invoquer « l'engagement de l'auteur » et en quels termes ? Rien de plus certain pour Marest, qui défend l'hypothèse selon laquelle « la fonction sociale de l'écrivain [...] est encore et toujours de faire vivre le bagage symbolique communautaire, quel que soit l'état où il se trouve ». Grâce à cette persévérance des vraies fictions (récits, pièces ...), l'Histoire demeurée depuis longtemps « en attente d'empreintes » pourrait bien, selon Marest, connaître une révolution et recouvrer une « légitimité référentielle » (cf. *Devant le mur élevé*, 2000).
- 10 L'auteur annonçait dès le titre une « Lecture de Louvet », et défendait ensuite le parti pris d'une étude quasi exclusive des pièces sélectionnées. Dès lors, comment justifier certaines analyses sommaires qui délaissent souvent la valeur heuristique du paradigme de la « forme-sens », et n'échappent pas toujours à la rhétorique de la chronique théâtrale (« On le voit, il faut des intrigues, des rebondissements, des revirements... Les personnages jouent et sont joués. Vertige du redoublement et du dédoublement » — À *bientôt, monsieur Lang*, p. 39) ? Force est de constater aussi que, d'un point de vue strictement discursif, on eût attendu dès l'entame de l'essai des éclairages théoriques fondamentaux (surtout à propos de l'émergence en Occident de la « loi paternelle-symbolique » et les modalités ultérieures de son érosion), relégués pourtant aux dernières lectures proposées, au risque de rendre malaisée la compréhension des premières analyses, et de déséquilibrer ensuite le propos par l'insertion tardive de longues mises au point conceptuelles. Enfin, l'essai eût sans doute gagné en cohérence si le choix des pièces analysées avait été plus éclairé, et si l'auteur n'avait laissé sourdre de son commentaire quelques paradoxes irrésolus, en tirant certains fils de synthèse entre ses différentes analyses.