

Les « chambres » communicantes de Jan Lauwers

Catherine Girardin

Numéro 145 (4), 2012

Franchir le mur des langues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68411ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Girardin, C. (2012). Les « chambres » communicantes de Jan Lauwers. *Jeu*, (145), 114–119.

Franchir
le mur
des langues

CATHERINE
GIRARDIN

LES « CHAMBRES » COMMUNICANTES DE JAN LAUWERS

Nombre de mes œuvres plastiques ont été créées ou imaginées dans des chambres d'hôtel [...] Il est des moments dans la vie où [...] le temps qu'il faut pour se rendre d'un point à un autre [...] nous protège de la froide inanité du quotidien. [...] ce sont les instants où tout peut arriver, en toute liberté.

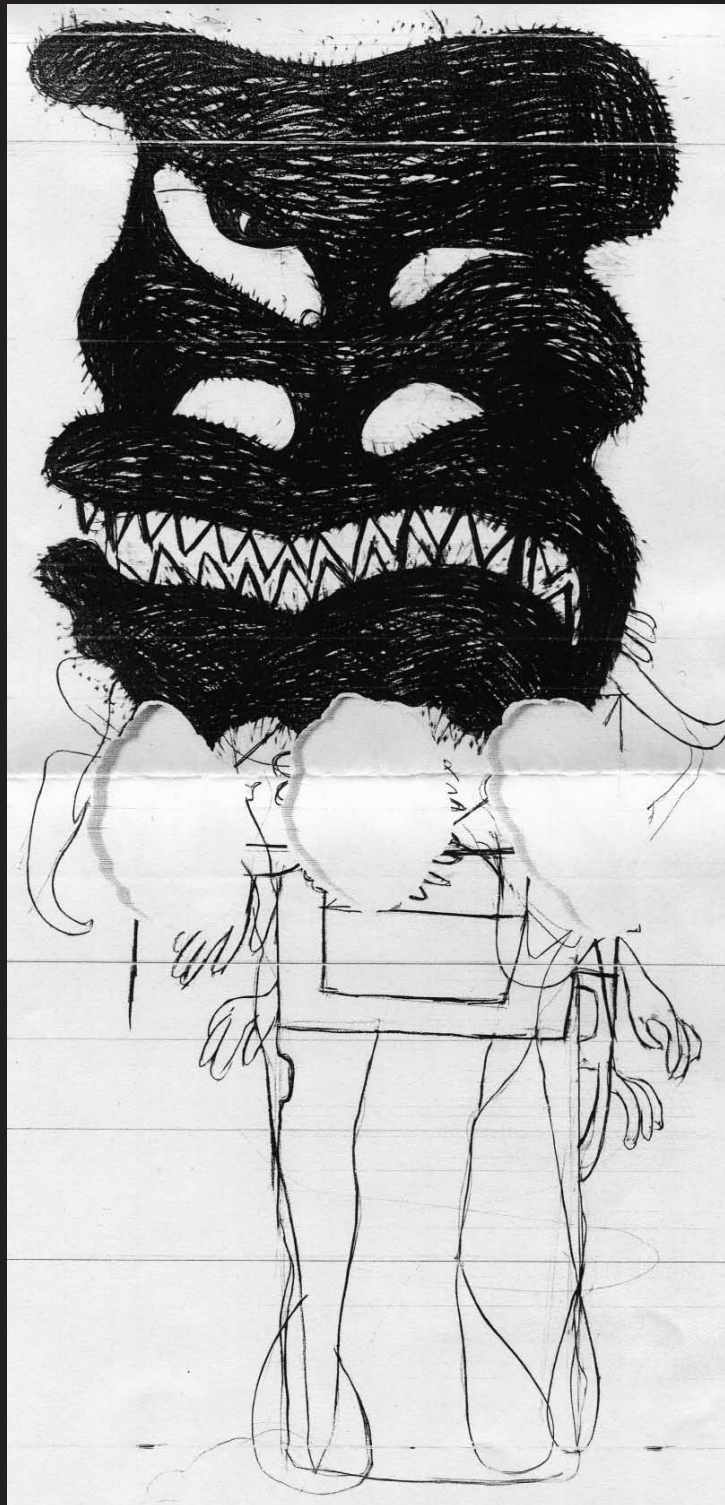
Jan Lauwers¹

DE PART ET D'AUTRE

Lors de son pèlerinage à travers l'Europe, Thyl Ulenspiegel, héros de *la Légende d'Ulenspiegel au pays de Flandres et ailleurs* de Charles De Coster se propose de lire dans les pensées des gens sur son chemin, l'une des charlataneries qu'il imaginera pour obtenir quelques *koekebakken* au beurre d'Andelrecht... Dans son commentaire sur cette œuvre, tantôt « Bible flamande », tantôt « Bible nationale », Patrick Roegiers explique que le nom d'« Ulenspiegel » peut être formé des mots « hibou » et « miroir », désignant « autant l'œil rond, toujours en éveil, de l'oiseau de nuit qui voit tout, que le miroir interne où se reflètent la turbulence et le fracas du monde extérieur² ». Un parallèle s'impose entre l'Ulenspiegel qui tend un miroir aux étrangers sur sa route et l'attitude d'un certain type de pèlerin contemporain, l'artiste international, tel que l'incarne Jan Lauwers.

1. Jan Lauwers et Jérôme Sans, *l'Énervement*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 7.

2. Charles De Coster, *la Légende d'Ulenspiegel au pays de Flandres et ailleurs*, Paris, la Différence, coll. « Minos », 2003, p. 9-13.



*La Station-service à côté
d'Ikea sur la A12 (2005),
dessin de Jan Lauwers qu'il
associe à son traditionnel
voyage en autobus depuis
l'aéroport – le monde –,
jusqu'à chez lui – sa maison.
Tiré de l'ouvrage de
Jan Lauwers et Jérôme Sans,
l'Énervement, Arles,
Actes Sud, 2007, pl. 33.*

La première phase de développement de ce qui a été désigné comme le « théâtre des années 80 » ou encore la « New Wave belge » se décline comme une volonté de s'inscrire dans le monde en le reflétant, comme en témoigne l'auteur flamand Arne Sierens : « Dans les années 80 s'est développé ici un théâtre de répertoire néerlandophone où l'on parlait une langue qui pour nous n'existait pas et où l'on tentait d'imiter les exemples anglais, français ou allemand³. » La prémisse à l'acte créateur chez Lauwers : « Je suis tout le monde⁴ », fait écho au miroir d'Ulenspiegel et mène à relever les caractéristiques du rapport interactif entre l'internationalisation de l'artiste et la (les) langue(s) de ses spectacles. Quels en sont les effets directs sur les productions et quelle esthétique en résulte-t-il ? Notre cadre de réflexion se limite aux productions de Needcompany, où, à partir de 1986, Lauwers explore plus avant le texte, le récit et, dès lors, la langue.

SAVOIR PARLER LA LANGUE DU MONDE

Bien que la Belgique soit en faveur de la multidisciplinarité, il semble que les artistes du « théâtre des années 80 » achoppent tout de même à la tradition et à ses codes. Ils sont ainsi poussés à coproduire avec des institutions en France, aux Pays-Bas et en Allemagne, faute d'une aide publique adéquate de la part de la Belgique. Seulement après avoir fait leurs preuves à l'échelle internationale, les artistes sont-ils consacrés par la critique et soutenus financièrement par le gouvernement. Ces conditions particulières ont joué un rôle majeur quant à l'émergence des artistes de cette génération et, en 2005, ce phénomène est encore d'actualité⁵. Cependant, le ministère de la Culture de la Belgique semble avoir défié l'inertie de la tradition en mettant en place un « Secteur de l'interdisciplinaire et du conte » au Service général des Arts de la Scène.

En outre, les artistes flamands bénéficient d'une grande indépendance, car la Belgique évalue les demandes de financement en fonction de la qualité et accordent moins d'importance, contrairement à l'Allemagne, aux résultats des productions et à qui ils bénéficieront⁶. C'est ainsi que Lauwers, officiel Ambassadeur culturel de Flandre, arbore un double statut de fonctionnaire et d'artiste indépendant. Ce système de financement propre à la Communauté de Flandre établit une relation de collaboration, ce que Miranda Ammy Boorsma nomme « transaction⁷ », qui profite à la fois à cette dernière et aux artistes qui y travaillent en matière de rayonnement à l'étranger, tant dans le domaine de la culture que dans celui de la politique internationale.

Il est possible de penser que ce système s'établit en réponse, entre autres, aux questions de la mondialisation et de la redéfinition d'une unité européenne. D'ailleurs, cette dernière n'est pas sans intéresser Lauwers : « Durant les dix dernières années, je n'ai jamais entendu mes propres pièces dans ma langue. [...] c'est [...] une réalité quotidienne en Europe⁸. » C'est pourquoi Needcompany développe une « version internationale » de *l'Art du divertissement* (2011). D'un côté, Wilfried Dewachter affirme que cette ouverture sur le plan international permet un affaiblissement du « caractère absolu et exclusif » du sentiment nationaliste, et de l'autre, Marie Mallaret avance qu'elle creuse un fossé entre les Communautés française et flamande⁹. Trancher ici s'avère complexe ; toutefois, rappelons que les trois types de relations entre les acteurs du monde de l'art établies par Boorsma, la « transaction », la « transformation » et la « communication », sont non hiérarchisées et s'influencent mutuellement. Rappelons également que l'aspect « communicationnel » est l'un des centres de préoccupation de Needcompany : « La remise en question du médium est constante, de même que la quête de la qualité du message en relation avec son exécution concrète¹⁰. » Il est donc possible de penser que la relation « communicationnelle » des productions de Lauwers, placée dans un champ « transactionnel » qui est axé spécifiquement sur le marché international, est à même de développer un discours « globalisé », que Lauwers fait parfois rimer avec « universalisme ».

3. René Solis, « Arne Sierens ou le théâtre-vérité », *Libération*, 9 juillet 2005.

4. Jan Lauwers et Jérôme Sans, *op. cit.*, p. 161.

5. Luk Perceval dans Bruno Masi, « Une ville vivier de radicalité », *Libération*, 9 juillet 2005.

6. Hans van Maanen, *How to Study Art Worlds? On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 254.

7. *Ibid.* Je traduis.

8. Jan Lauwers, entretien avec Elizabeth Lecomte, « Jan Lauwers », *BOMB* 113 (automne 2010). Je traduis.

9. Wilfried Dewachter, « La Belgique aujourd'hui comme société politique », dans *Belgique : la force de la désunion*, sous la direction d'Alain Dieckhoff, Paris, Complexes, coll. « Espace international », 1996, p. 123. Marie Mallaret, *les Décloisonnements disciplinaires, cœur des prospections chorégraphiques en Belgique*, Master 2 Professionnel en sociologie, Université Lyon 2 / A.R.S.E.C., mémoire dirigé par Claudia Palazzolo, 2004-2005, p. 119.

10. Source : site Internet de la compagnie.



Grace Ellen Barkey
en princesse
balinaise dans
Images of Affection
(Needcompany, 2002).
© Maarten Vanden Abeele.

LA PRIMAUTÉ DE L'IDENTITÉ INTERNATIONALE SUR L'IDENTITÉ NATIONALE, OU VICE-VERSA

Nous suggérons qu'une fois le pèlerin admis praticien d'un « théâtre du monde¹¹ », c'est au tour du monde extérieur de lui tendre un miroir. Autrement dit, une fois intégré dans le réseau quelque peu homogénéisant des tournées et des festivals internationaux, où l'anglais agit parfois comme un plâtre comblant les aspérités du choc des langues, le regard porté par les médias, les publics et les producteurs internationaux somme les artistes à interroger l'identité « locale » qu'ils mettent de l'avant. C'est dans cette perspective que Lauwers ne se proclame pas Flamand ni Anversois¹². La réalité de l'artiste international est marquée par la mobilité. En ce sens, il est à supposer que l'œuvre de Lauwers soit imprégnée de ce va-et-vient entre la familiarité de la « Maison » et l'anonymat des périphéries, exprimé dans son dessin *la Station-service à côté du Ikea sur la A12* (2005), ou encore entre la scène de la rue et celle du théâtre, lorsque Benoît Gob filme un enfant mort devant un théâtre de Rio de Janeiro, des images projetées sur scène avant que les acteurs ne se costumant en elfes dans *la Maison des cerfs* (2008).

La princesse balinaise dans *Images of Affection* (2002) produit un autre effet de décalage. Déterminer si Grace Ellen Barkey en est l'interprète à cause de ses origines indonésiennes ou de sa formation de danseuse importe beaucoup moins que d'analyser la nature de son insertion dans la trame du spectacle. En effet, le « détachement¹³ » entre les performeurs et l'histoire qu'ils racontent permet à Barkey de présenter et non pas de jouer cette princesse, ainsi qu'aux figures sur scène d'exprimer leur étonnement devant sa présence depuis leurs positions d'acteurs et de personnages. Dans *la Chambre d'Isabella* (2005), un « détachement » s'opère aussi par rapport aux conventions traditionnelles du récit quant au statut des morts. Les parents et les amants d'Isabella, dont le texte présenté par les acteurs/personnages nous apprend qu'ils sont morts, participent toujours à la narration après leur décès ; la chronologie des événements et l'ordre du vivant sont reconfigurés. De la coprésence des vivants et des morts naît une réflexion commune et simultanée, sorte de collage autour de ce vide qu'est la mort. En résumé, peut-être que de voir dans le théâtre de Lauwers un théâtre multiculturel relève tout autant de « l'exotisation », comme produit du regard international, que l'idée même d'une « vague flamande ».

« GLOBAL STORIES »

À première vue, les dires de Lauwers au sujet de la tradition des arts en Flandre semblent paradoxaux. Il vante d'une part l'absence d'une grande histoire du théâtre en opposition à un nouveau théâtre, et présente d'autre part le fait de manipuler plusieurs médias comme une libération de la « pression de l'histoire¹⁴ ». Ce paradoxe n'est pas tout à fait insoluble dans la mesure où l'on aborde l'œuvre de Lauwers comme étant élaborée en toute conscience de sa position dans l'histoire de l'art. Plus précisément, le discours de Lauwers ne se constitue pas en réaction à l'histoire, mais discrédite le pouvoir de hiérarchisation que lui a octroyé une certaine conception occidentale de l'art.

Autrement dit, il met ses dessins sur le même pied que ceux de Gustav Klimt ou de Raphaël¹⁵, et l'Histoire sur le même pied que les histoires, celles que l'on peut entendre dans la rue de Flandre, devant *le Bazar du homard* (2006) ou sur la Place du marché, dans *Place du marché 76* (2012). De la même manière, il considère ses acteurs comme des métonymies du monde : « J'écris pour leur peau et leur peau est la peau du monde¹⁶. » Les familles mises en scène par Lauwers ainsi que son projet latent de ville utopique dénotent son intérêt pour le fonctionnement des différentes formes de communauté. Ses histoires se veulent « globales¹⁷ » en ce double sens où le particulier, voire le banal, s'y mêle au collectif, et ce, dans un dialogue avec la globalité de l'histoire de l'art, où l'on passe de la vue d'un cadavre d'enfant à une tache de sauce sur un costume immaculé sur fond de musique populaire.

11. *La Chambre d'Isabella* fait partie d'un ouvrage-Compilation portant le titre *The Greatest Shows on Earth. World Theatre from Peter Brook to the Sydney Olympics* (Ed. John Freeman, Faringdon, Libripublishing, 2011). Je traduis.

12. Marie-Christine Vernay, « La barrière de la langue », *Libération*, 9 juillet 2005.

13. Hans-Thies Lehmann, « Détachement. On Acting in Jan Lauwers' Work », dans *No Beauty There Where Human Life Is Rare*, Ed. Stalpaert, Christel, Frederik Le Roy et Sigrid Bousset, Ghent, Academia Press and International Theatre and Film Books, 2007, p. 72.

14. Jan Lauwers et Jérôme Sans, *op. cit.*, p. 159.

15. Jan Lauwers, propos recueillis par Jean-Marc Adolphe, « Théâtre de friction », *Mouvement* 12, avril 2001, p. 51.

16. Jan Lauwers, « Biennale Theatre 2011 – Jan Lauwers », Conférence de presse de la Biennale de Venise 2011, vidéo sur YouTube. Je traduis.

17. Jan Lauwers, entretien avec Elizabeth Lecomte, *art. cit.*



Installation de Jan Lauwers à Grimbergen (2002). La traduction en néerlandais du XI^e siècle de « *no beauty for me there where human life is rare* » : « *Verre van der menschen dinghen en vanc ic neghene schoenhede* », avec des lettres manquantes. © Needcompany.

DU PAREIL AU RIEN

Tous chantent et discourent à propos de ce vide qui les sépare. Pour Lauwers, *le Bazar du homard* montre la faillite d'une certaine notion de communauté où le commun est l'identification au même, car le metteur en scène dit de son spectacle qu'il rend compte de la « désidentification des immigrés illégaux¹⁸ ». En ce sens, le créateur aborde la communauté telle que la définit Roberto Esposito dans *Communitas. Origine et destin de la communauté* (PUF, 2000), c'est-à-dire non pas comme un plein ou un tout auquel se mesurer, mais comme étant impropre. Cette poétique du vide, en ce qui a trait à la langue, renvoie à la mise en scène des incapacités que Lauwers exprime en faisant parler ses acteurs dans une langue qui leur est étrangère, un sentiment qu'il ressent en tant que néerlandophone employant le français : « Parler en français me contraint à faire des erreurs de vocabulaire ou grammaticales, [...] j'ai souvent l'impression d'être un idiot. Mais cela peut également être une force. On devient une espèce de bouffon¹⁹. » Peut-être faut-il voir un autre acte « bouffon » qui se joue des écarts dans l'installation créée par Lauwers en 2002 à Grimbergen, où il traduit la phrase « *no beauty for me there where human life is rare* » en néerlandais du XI^e siècle. En effet, il se joue de la distance historique qui a fait tour à tour du français et du néerlandais des « langues de la liberté » en Belgique²⁰, et de celle qui nous force à dire d'une langue qu'il faut se l'« approprier ». ■

Catherine Girardin a fait études en théâtre et en « Performance Studies » au Canada et en Europe. Elle a publié un article sur la participation du Riverbed Theatre au Festival off d'Avignon pour la revue *Aparté* et a participé à des colloques portant sur le théâtre et la mondialisation à Amsterdam, ainsi que sur l'image et la performance à Salzbourg. Elle a également travaillé comme assistante à la direction artistique pour l'Akram Khan Company à l'occasion d'un stage.

18. « Needcompany: *The Lobster Shop* », vidéo sur YouTube.

19. Jan Lauwers et Jérôme Sans, *op. cit.*, p. 158.

20. Lode Wils retrace, depuis la Révolution française, l'histoire de la promotion du français et du néerlandais comme revendication nationaliste dans le territoire aujourd'hui appelé « Belgique » dans « Mouvements linguistiques, nouvelles nations ? », *Belgique : la force de la désunion*, *op. cit.*, p. 50-52.