

*Jean LOUVET*

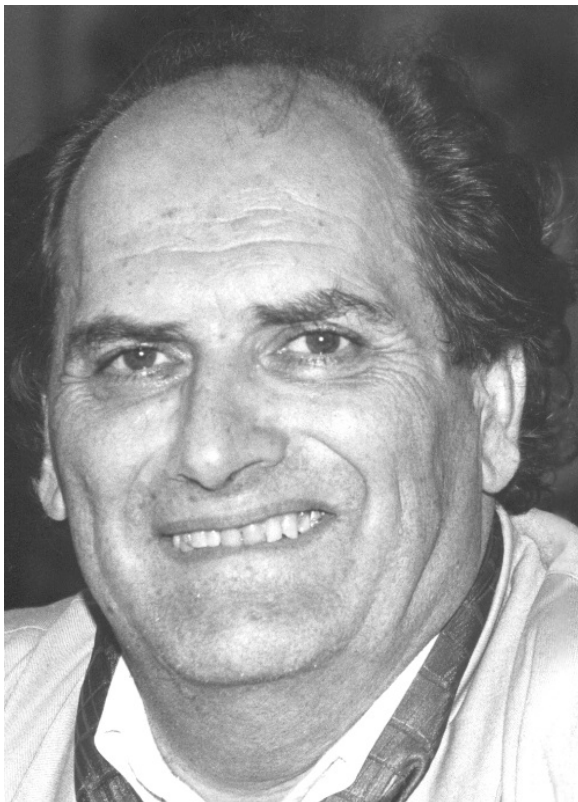


Photo : © J.- L. Geoffroy

**Par Françoise González-Rousseaux**

1988



## **Jean Louvet ou l'invention à 3 voix.**

**L'œil vif, pointu, superbe d'intelligence, une tête à la chanoine Van der Paele de Van Eÿck, le front large et haut du Celte (dont on dit qu'il était buveur, batailleur et hospitalier...), une organisation toute en gestes des mains, volatiles et expressives, le rire profond et communicatif, un don de sympathie, l'art d'écouter, de prêter attention, une voix de basse toute en rondeurs avec une pointe d'accent wallon, (on admet bien l'accent canadien!) ce Nervien né sur Sambre, dont les pieds ont gardé l'odeur fade du carreau des mines et dont le cœur et l'esprit battent largement aux rythmes d'une pensée fraternelle, Jean Louvet est, peut-être, le Wallon-type et, en tout cas, le plus original de nos écrivains proches du peuple, le plus habile à en traduire les contradictions.**

Envisager la lecture de Louvet dans un but didactique, comme c'est le propos de ces dossiers, ne doit pas mener à une simplification, systématisation ou réduction, mais donner conscience de la complexité parfois déroutante ou paradoxale de l'œuvre et en présenter au lecteur plutôt une manière de transposition. De bons commentaires existent déjà sur certaines pièces de Louvet et le lecteur curieux fera bien de s'y référer. Qu'on lise particulièrement l'analyse dramaturgique de Michèle Fabien et l'analyse sociologique de Marc Quaghebeur, ainsi que la curieuse lecture de l'Américain David Willinger qui contient quelques évidences que le lecteur belge pourrait inconsciemment gommer – La

revue *Textyles* N° 2 présente d'excellents articles. (Abrév. de *Textyles* dans ces pages : TX)

À première vue, qu'y a-t-il de commun entre cet homme extraverti et attentif aux autres et ces pièces de théâtre absconses et hermétiques (1), complexes et ambiguës ? Paradoxalement jouées plus par les troupes prolétariennes et les troupes d'avant-garde que par les Compagnies officielles, ces œuvres ne jouissent pas de la grande audience du public, ni de l'étude comme «classique» en milieu scolaire, ni de la consécration académique. Et cela n'a rien d'étonnant puisqu'elle est «une voix du peuple sans voix». Etre socialiste actuellement, alors que le «train rouge» est entré en gare, quelle gageure ! Voir les dogmes combattus, ébréchés, pilonnés, comme le sont actuellement les fondements du socialisme européen, exige un renouvellement continu des formes qui les traduisent et de ce qu'elles signifient.

Ce théâtre énigmatique cependant accroche. Car il reste vrai, en dépit de toutes les évolutions, qu'il fut un jour nécessaire d'être révolutionnaire : l'embourgeoisement capitaliste n'a pu construire sa richesse que sur des milliers d'hommes ensevelis dans le noir cambouis des galeries de mines. Avant comme après Zola, l'intellectuel digne de ce nom devait avec urgence dénoncer, accuser... Il n'est pas si loin (il n'est pas fini) le temps des sans-voix, des damnés de la terre. Si son axe s'est déplacé à l'échelle mondiale, il y a toujours, et par exemple en Belgique, des gens qui, sans être dans la misère, ne pourront jamais «dire leur mot» ni participer aux décisions collectives qui orientent nos vies dans les milieux de travail. «*L'ouvrier sait 100 mots, le patron sait 1.000 mots, c'est pour cela qu'il est le patron*».

De quelque bord qu'on soit, on ne peut dénier à Jean Louvet le mérite d'avoir mis son art, son intelligence et son temps au service de «ces gens-là». Sans idéalisation, sans illusions, sans canonisation de l'ouvrier dont il connaît bien aussi les insuffisances, il va faire un théâtre qui n'a rien d'une tribune et qui, de façon parfois déroutante, va mettre sur scène avec toutes ses nuances la question de l'engagement social.

Voici, de la voix autorisée de notre grand romancier et auteur dramatique, l'Académicien Charles Bertin, un jugement dont on appréciera tout le poids : «*Jean Louvet, nous sommes aussi éloignés l'un de l'autre qu'il est possible à deux hommes de l'être (...) Pourtant (...) je salue l'honnêteté de votre démarche et je crois à votre talent. Parce que je suis*

---

1. "Oui, mes textes sont peut-être trop laconiques, mystérieux, lapidaires..." Tx. 51.

*certain que votre sincérité est entière et parce qu'elle parle plus clairement que vos théories. Parce qu'il y a dans votre œuvre une générosité et une espérance fondamentales...(2)».*

Voix du milieu ouvrier, Jean Louvet est amené à être aussi la voix wallonne. Il y a, on le sait, le problème de l'aphasie belge. Coincée entre le monde germanique qui le cerne de toutes parts de l'ouest(3) au nord-est, et dont le modèle s'impose à certains de nos écrivains actuels (Voir P.Mertens, Th.Haumont, etc...) et le rayonnement aveuglant de la France, qui en attire d'autres comme la lampe attire le phalène, la voix belge a peine à se faire entendre, se dénigre elle-même, nie racines et traditions, oubliant peut-être qu'"une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu, c'est une force qui anime et informe le présent» (Igor Stravinski).

Selon P. D. Willinger, son traducteur américain, «Jean Louvet a non seulement nié qu'il suive une tradition dramaturgique belge mais il va jusqu'à nier l'existence même d'une telle tradition» (Dans *Textes pour didascalies*, N° 2, p. 69) -Louvet, par ailleurs, déclare «*Il n'y a même pas de théâtre en Wallonie, c'est quand même énorme*» (TX 51) – Tout dépend sans doute de la manière dont on lit l'Histoire! Et il y aurait beaucoup à dire sur la manière dont on l'enseigne et dont elle se transmet.

Ce «Nervien né sur Sambre», disions-nous, partage à 100% la psychologie du peuple du Hainaut, consciemment et inconsciemment, il en est le type, frondeur, batailleur, gouailleur, sensible, etc...

L'écrivain Louvet, capable de pallier les déficits linguistiques de ses compatriotes, est donc de la sorte un des meilleurs interprètes de ceux-ci. Cependant, il parle aussi pour lui-même. Et la 3e voix qu'on peut lui prêter est celle de l'intellectuel de naissance prolétaire (fils de mineur : «mon fils-ouvrier» fait-il dire à son père dans *Conversation en Wallonie*).

Thème constant de son œuvre, celui de l'intellectuel ouvrier sera fécond et on le trouvera dans la trame de presque toutes ses pièces.

Nous examinerons successivement chacune de ses pièces de théâtre dans l'ordre chronologique avant d'en faire une synthèse.

---

2. Allocution de Charles Bertin à la remise du prix de la Société des Auteurs, décerné à Jean Louvet. (Le romancier souligne cependant tout ce qui le sépare de Louvet.)

3. Certains de « nos » écrivains francophones parmi les meilleurs sont flamands (Voir R. Andrienne, *Écrire en Belgique*, Labor, p. 64.)



## ***Biographie***

Naissance le 28 septembre 1934 à Moustier-sur-Sambre. Parents mineur et femme de ménage, séparés.

Jean Louvet est pris en charge par un aristocrate cultivé qui lui donne accès à sa bibliothèque, il fait ses humanités classiques à Namur, et s'engage pendant 3 ans à l'armée pour pouvoir se payer des études de philologie romane à l'U.L.B.

Militant socialiste, délégué syndical de la C.G.S.P., il a participé aux grandes grèves des années 60.

Jean Louvet est actuellement professeur de français à l'Athénée de Morlanwelz.

Fondateur à La Louvière d'une troupe théâtrale aux noms divers : Théâtre Proletarien, Atelier de théâtre, Studio-Théâtre, Comédie de La Louvière.

Invité en 1990 par la Chaire de Poétique de la Faculté de Romane de Louvain-La-Neuve pour y donner quatre conférences sur son œuvre.





## **Bibliographie**

- *Soif de la terre*, roman, éd.P.Verlaine, 1955.
- *Le duel*, nouvelle, revue *Audace*, N° 25.

Théâtre :

- *Le train du bon dieu*, Cahiers Théâtre Louvain, Louvain-La-Neuve, N° 2, 1976.
- *L'an I*, inédit, 1963.
- *Mort et résurrection du Citoyen Julien T.*, inédit, 1967.
- *L'aménagement*, 1970, Promotion Théâtre, coll. Théâtre en tête. Diffusion Labor.
- *À bientôt, Monsieur Lang*, Seuil, Paris, Collection T, 1970.
- *Le bouffon*, suivi de *Les clients*, Bourgois, Paris, 1974.
- *Conversation en Wallonie* (autre titre : *Au nom du père*), Jacques Antoine, Bruxelles, 1978.
- *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, version du Théâtre du Crépuscule, dans *Textes pour didascalies*, N° 2, 1982.
- *À bientôt Monsieur Lang*, suivi de *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, Labor, Bruxelles, Espace-Nord, 1984.
- *Un Faust*, Didascalies, Bruxelles, janvier 1986.
- *Le grand complot*, œuvre collective jouée au Bois-du-Luc, été 1990. On trouvera un complément bibliographique dans la revue *Textyles*, N° 2.
- *Jacob seul*, 1991.
- *Un homme de compagnie*, 1992.
- *Simenon*, 1994.
- *Le coup de semonce*, 1995.
- *L'annonce faite à Benoît*, 1996



## *Analyse générale*

### 1. *Le train du bon dieu*, (1962)

*Ma seule arme est de travailler la langue* (TX, p. 48).

(N.B. : Une analyse sémiologique de cette pièce par Gram-textes se trouve dans *Textyles*, p. 21.).

On pourrait tirer de cette déclaration faite à titre personnel l'exergue de la pièce *Le train du bon dieu*, en l'appliquant aux personnages prolétariens qu'elle contient. Désireux d'orienter un début de grève vers une grève générale (fond historique : les grèves ouvrières des années 60-61), les ouvriers échouent par manque d'organisation mais surtout par incapacité de se prendre en main et de se définir par un langage adéquat. Réduits à se taire, (leurs seuls armes et pouvoirs auront été les signatures de pétitions et la grève) qu'ils s'en prennent à eux-mêmes : c'est parce qu'ils ne savent pas parler que les trompent si facilement le Patronat et les délégués syndicaux, les « grosses têtes ».

Le *train du bon dieu*, c'est la marche en avant d'une révolution dans l'espoir, son arrivée est une fête. («La révolution, c'est les vacances de la vie», dit un personnage de l'*Espoir* de Malraux). Mais le train déraile et de cet échec les ouvriers tirent une bonne leçon : «Il y a bien eu quelques tués, des nôtres bien sûr, comme toujours quand le train a déraillé. Nous avons appris beaucoup de choses que nous dirons à nos enfants. Je n'énumère pas, ce serait trop long. Et puis, il vaut mieux que cela reste entre nous parce qu'on pourrait aller le raconter aux « grosses têtes ».

Cette réappropriation de pouvoirs est exprimée dans « la lettre au bon dieu » qu'écrit un des ouvriers à la fin de la pièce : «je (lui) dis que nous avons pris acte de sa volonté» (...) de nous voir vivants, avec une flamme dans les yeux afin de le décharger des affaires, vu que lui-même se fait très vieux » (p. 72).

Cependant ce n'est pas pour tout de suite, l'échec des grèves est cuisant et porte un coup aux espoirs des ouvriers : « *Nom de Dieu de nom de Dieu, c'est vrai qu'on est les damnés de la terre : qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ? Ce n'est pas juste !* » (70).

Sous-évalués sur le plan économique, ils ont du mal à se faire entendre d'abord parce qu'on escamote leurs protestations :

— *Je n'ai plus ma voix*

— *Ta voix ?*

— *Oui, ma voix d'homme. Lui, on lui a farci le crâne, moi, on m'a volé ma voix. Où est ma voix ? (...)*». Ensuite parce que « *l'ouvrier n'a que cent mots...* » et même Slick, que les autres considèrent comme un leader, est pris par moment d'aphasie et les mots ne lui sortent pas. Il arrive juste à exprimer leur égalité à tous :

« *On est tous des chefs - Voilà ce que j'avais à vous dire. C'est fini* » (voir pp. 67 à 69).

Perdu l'espoir, perdue la voix, on va perdre aussi la confiance dans les chefs syndicaux, les « grosses têtes » dont les grandes gueules masquent mal les ambitions de pouvoir.

« *On connaît des tas de choses que les grosses têtes nous ont apprises. C'est vrai cela !*

*Quoi par exemple ?*

*Je ne sais pas, moi*

*Rien ?*

*Rien.* » (66)

La force prolétarienne, par son nombre, reste cependant une menace que souligne le Patron, le Père Industriel :

« *Si la bête qu'il y a en nous laisse faire l'homme qu'il y a en eux, c'en est fini de notre peau de bébé* ». (25)

C'est aussi lui qui tire la morale de cette aventure : « *Ils remettront ça dans 10, 15, 20 ans (...). Ils auront tiré la leçon* » (75).

Cela au moins représente une espérance que « *le train redémarra* » un jour (73) mais en attendant : « *Triste est la société où l'homme reçoit son pain d'un autre homme* ».

Petitement, peu à peu, par échecs et apprentissages laborieux, douloureux, et toujours seul, le monde ouvrier pourra-t-il se prendre en main sans compter sur aucune Providence (d'État ou de Dieu) et arriver ainsi à une autonomie adulte ? Tel est l'espoir sous-jacent à cette pièce. Trente ans plus tard, la question a-t-elle encore son sens ? ou bien, comme

l'eau qui au lieu de forcer les barrages les contourne et déborde, le monde ouvrier a-t-il dépassé l'obstacle et trouvé sa fête dans la conquête d'un style de vie petit-bourgeois ?

## 2. *L'an I* (1963).

*«Je peux jeter un regard critique sur le système, mais je ne peux faire que cela»* (TX. 48)

En 1964, la troupe du Théâtre National a proposé à son public cette pièce de Louvet *L'an I*, qui rapporte les interrogations d'un ouvrier arrivé à l'âge de la retraite et pour qui la vie commence enfin. Sans doute était-elle trop « forte » car elle fut tout de suite l'objet de violentes attaques dans la presse francophone. Cependant, traduite en allemand, elle fut représentée à Berlin-Est dans le cadre de la semaine des amitiés belgo-allemandes. Ce succès entraîna une nouvelle traduction et une représentation en Flandre par le « Toneel Vandaag ».

La critique portait sur le ton brechtien du théâtre de Louvet (théâtre de patronage, de pédagogie) et, de fait, va orienter l'écrivain vers « autre chose » : *«J'ai essayé de faire autre chose pour échapper à ce cliché dangereux qui m'est resté très longtemps et a quand même pesé lourdement sur mon théâtre depuis toujours»* (TX 48).

## 3. *Mort et résurrection du Citoyen Julien T.* (1967).

*«Je suis sans force si ce n'est une capacité d'écrire»* (TX 48).

Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'on apprend le nom de ce citoyen : Julien Trigaux. Entre le début et cette fin, l'homme Julien se fait, se forme, prend sa taille adulte (ayant passé par l'amour, l'avortement, l'abandon, la déception après l'espoir, etc...). Sa destinée individuelle est parallèle à celle de son village charbonnier dont il est le symbole.

Sa « mort accidentelle » n'est qu'une fausse nouvelle, suivie de sa « résurrection » et d'une espérance : *«quand les jours seront meilleurs. Car il y aura des jours meilleurs...»*.

La structure thématique de la pièce est la suivante :

**1<sup>er</sup> thème** : la fermeture des charbonnages avec ses conséquences économiques sur la région et sur ses habitants. D'abord l'utopie :  
« *Alors dans la mine une voix s'est élevée : dépose tes outils. Voici les temps nouveaux. Fini de t'épuiser dans ce maudit charbonnage. (...) Le progrès technique a tout arrangé (...). L'homme ne travaillera plus (...) Assieds-toi et regarde les machines travailler à ta place!* ».

C'est la question, toujours controversée, des bienfaits du progrès technique.

**2<sup>e</sup> thème** : Ensuite les bénéficiaires de cette révolution industrielle ne sont pas ses acteurs principaux, les ouvriers. Le monde du travail trime au bénéfice du Capital. Les ouvriers enrichissent les Patrons. On reconnaît l'analyse marxiste de l'aliénation et de la plus-value.

*Avec tout l'argent*

*On aurait pu avoir*

*Le plus beau des villages*

*Où est passé cet argent ?*

*L'argent ?*

*On a travaillé comme des nègres*

*Dans les Terres Noires*

*C'est à cause de*

*C'est à cause du*

*C'est à cause d'eux (57 ms)*

Une fois de plus, les ouvriers ont manqué le *train* (la marche de l'Histoire) (voir p 8, 9, 22, 50, 56, 68) n'étant pas aux commandes. Les syndicats n'ont encore une fois fait qu'imiter la tactique bourgeoise de prise de pouvoir :

- *Henri* : *Et les syndicats ?*

- *L'ouvrier licencié* le regarde étonné, éclate de rire.

- *Albert* : *Il n'y a pas eu d'Assemblée Générale ?*

- *L'ouvrier* : *Rien, on est des soldats. On n'a rien à dire.*

Les deux seuls pouvoirs reconnus aux ouvriers sont :

a) le droit de pétition. On recueille 450.000 signatures dont personne ne tiendra compte. C'est un espoir et un leurre (23). Et même, les signataires ne comprennent pas toujours ce qu'ils signent, par manque d'accès à ce type de langage (22).

b) le droit de grève. Mais l'expérience de 1960 (voir *Le train du bon dieu*) a rendu les ouvriers sceptiques et méfiants car les grèves sont récupérées par les politiciens et les patrons (36).

**3<sup>e</sup> thème** : Cette pièce de Louvet, bien que située à l'époque sinistre de la ruine du pays minier, exprime aussi une forme d'espoir, assez rare pour être soulignée. Qui refuserait de croire que le coq wallon va continuer à annoncer l'aurore ? :

*«Le soleil va se lever. Le coq va chanter. Le soleil se lève d'abord, éclaire tout sur son passage, tout sans se gêner. Après, le coq chante. Seulement alors. Et la terre devient chaude, toute chaude, malgré ce qu'il y a dessus de froid et de laid (...). Et le pays sort de la nuit pour vivre un très long jour»* (66)

Floué, dupé, face à la triple force des patrons, des politiciens et des syndicats (ceux-ci en collusion subtile avec le capitalisme dont ils copient les structures et les méthodes), le monde ouvrier est bien démuné et n'a que sa force de caractère. Ainsi Julien : *«il est mort en vrai Wallon. Il aimait la vie, la jeunesse, le dynamisme. Il était de la race ivre de conquête, de soleil»* (60). Sans doute, cette réplique sent-elle le dithyrambe funéraire puisqu'elle est prononcée au moment où l'on croit que Julien s'est tué dans l'accident de voiture. Mais il ne faut pas oublier que le personnage de Julien dédouble dans le tracé de sa vie individuelle, le parcours parallèle de la Wallonie qui, elle aussi, **meurt**, mais va **ressusciter**.

Toute la pièce est donc bâtie sur ce vaste symbole, sous-tendu par d'autres symboles tout aussi clairs. C'est la pièce la plus classique de Louvet. Parmi ces symboles signalons :

– les moyens de communication : la route, l'autoroute, remplacent les lignes de chemin de fer, comme l'auto remplace le train. Le symbolisme de l'auto est souligné tout au long de la pièce (4, 10, 31, 32, 33, 37, 43). La voiture devient même l'actant principal : (58). Julien lui parle : *«ma petite mère, ma petite matrice... tu ne me tromperas jamais. Toi, ma chapelle, avec tes ombres, tes clartés, ton autel, tes bougies ! »*.

Lorsqu'il démarre, l'auto tournée vers le public est sensée y faire une embardée mortelle. Le fait est remplacé par une très belle ellipse toute cinématographique : on entend un coup de frein et des bruits de ferraille qui s'écrase derrière le rideau qui vient de se baisser. Et, au tableau suivant, lorsque Julien «ressuscite» on retrouve sa voiture, réparée et prête au départ, exprimant le mythe moderne de l'auto. (qui remplace le cheval,

puissance et vitesse d'autrefois). Ce symbole est suggéré plutôt que déployé, et agit par connotations subtiles.

- autres symboles :

- le petit cercueil dans lequel Julien enterre son passé et ses « petits sentiments » avant son départ dans une perspective eschatologique.

- les affiches publicitaires qui fleurissent sur les ruines industrielles jusqu'à en cacher la laideur, les graffitis qui s'y étalent sans pudeur. Le dernier mot de la pièce c'est :

*Henri va vers les panneaux publicitaires et colle une affiche : « Alerte à la sidérurgie ! ».*

Ainsi la pièce consacrée au drame wallon de la fermeture des charbonnages s'achève-t-elle sur un avertissement : le même drame économique guette la sidérurgie, cette autre « mamelle » de la Wallonie.

- L'étalage de poupées tenu par Maria, la femme de Julien. Ce drame est surtout une aventure masculine : ce sont les ouvriers qui deviendront chômeurs ou qui devront se reconvertir ou s'expatrier, se recycler, chercher un autre emploi... Mais cela entraîne une conséquence directe pour les femmes, les couples, les familles, les enfants, et finalement sur toute la démographie du pays wallon. C'est pourquoi un fil conducteur emmêlé aux autres de l'intrigue est celui de la question des naissances. Faut-il faire des enfants par ces temps de crise ? Est-on sûr de pouvoir les élever ? Voilà pourquoi Maria résiste au désir de son mari d'en avoir un, et quand, ensuite, elle en attendra un, ce sera pour s'en débarrasser. Mais à qui la faute ? Cela vaut-il la peine « de repeupler ce pays de cactus où il n'y a même pas de crèches ? » (voir pp. 17, 18, 21, 37, 43, 46, 47, 48, 64, 65). Maria restera donc « vendeuse de poupées » celles-ci étant le substitut des enfants qui ne naîtront pas.

La vision de la femme dans cette pièce est toute traditionnelle : elle n'est pas mêlée aux grands problèmes (qui échappent d'ailleurs aussi à leurs maris ouvriers). Elle est (ou n'est pas) la pourvoyeuse d'enfants, on ne l'envisage que comme génitrice ou comme objet d'assouvissement. Cette attitude de Louvet vis-à-vis de la femme va évoluer de façons diverses par la suite.

Un dernier aspect propre à cette pièce mérite d'être signalé : certains tableaux sont intitulés « guignols » et mettent en scène des personnages fictifs : le poète, l'enfant, le Ministre, les Parlementaires, masqués et travestis. C'est presque une nécessité car



a) la comédie politique qui grimace et gesticule derrière les problèmes économiques est d'un grotesque qui incite à la parodie et à la caricature et

b) nous sommes dans le pays du Carnaval et des Gilles : se masquer y est une sorte de besoin saisonnier très enraciné.

(P.S. : Nous nous sommes un peu étendu sur l'analyse de cette pièce parce que c'est une des plus réussies de Louvet, et qu'à notre connaissance elle n'a pas encore été étudiée).

#### 4. *L'aménagement* (1970).

*Hilde* : Tu es si homme.

*Jo* : Tu es si femme.

La pièce a été écrite en 1970 et reprise pour être jouée à Paris au Théâtre Arcane de janvier à mars 1990, sans que Jean Louvet ait éprouvé le besoin d'y modifier grand-chose, estimant sans doute qu'elle est plus actuelle que jamais.

Drame passionnel, huis-clos, cette pièce est assez différente des autres œuvres de Louvet par l'absence de la dimension politique. Mais elle est cependant de la même famille parce qu'elle exige aussi du spectateur ou du lecteur un renversement du raisonnement, une ré-flexion et un sens critique capable de prendre du recul.

En effet, à première vue, on se demande s'il est possible que la relation amoureuse soit réduite à ce nœud de vipères, à ce nid de crapauds. Faut-il vraiment qu'elle suscite ces remous, ou serait-ce parce que c'est dans le cœur humain même que se trouve ce cloaque et qu'il ne peut s'empêcher de le remuer lorsque «l'amour» (?) vient en troubler la surface? L'amour? ou les aberrations qui peuvent surgir sous ce nom d'emprunt lorsque l'égoïsme en tient lieu. Tout effort vers l'autre se borne à le dépouiller, à l'humilier, toute tendresse se limite à une convoitise et ce couple qui mérite si mal son nom, car chacun tire à hue et à dia, s'enfonce dans le marécage de sa perte. Personne ne pourrait réussir quoi que ce soit sur le plan relationnel en partant d'aussi mauvaises prémisses. C'est vraiment mettre toutes les chances contre son côté.

Évidemment, Louvet n'est ni dupe ni complice et c'est très consciemment qu'il montre les effets irréversibles du «désamour» à l'œuvre dans cet «aménagement» d'une vie à deux.

Lubrique à ce point qu'il ne peut plus jeter sur l'autre et sur les choses qu'un regard baveux, l'homme dégoûte. Complice à ce point qu'elle n'oppose aucun refus aux pires avilissements, la femme écœure. Abjection jusqu'à la nausée (4), anémie du cœur, dialogue de sourds, méfiance et finalement automutilation... Il y a dans cette pièce une sorte de vertige autodestructeur qui va jusqu'à un paroxysme, un extrémisme négatif, un absolu inversé. Cet aspect, ainsi qu'une sorte de mystère des êtres qui ne peuvent s'atteindre, pose en creux la question d'une transcendance dont l'absence même résonne comme un appel.

Il reste à espérer que le public aura l'oreille assez fine pour l'entendre...

### 5. *À bientôt Monsieur Lang* (1970).

«*Je pourrais être Lang*» (Louvet)

«*Golden City c'est La Louvière*» (TX p. 49)

C'est peut-être la pièce la plus accessible de Louvet, du moins quant à la forme. «Pièce subtile, ambiguë, aérienne et belle» dit Ch. Bertin, qui en souligne en même temps les contradictions (5).

La symbolique des noms – qui n'est pas toujours indifférente et marque parfois des intentions, conscientes ou non- pourrait expliquer le titre et le lieu comme des «signes-motivés». Lang alors, prononcé à la française : langue (comme M. Fabien l'a déjà suggéré (6) place le personnage principal dans le référent souvent abordé du langage. Frédéric Lang que Louvet accepte donc comme une sorte d'autoportrait, serait celui qui a l'usage de la langue, celui qui est la Voix, vocation de l'intellectuel.

Et Golden City (La Louvière, selon Louvet) est la ville de l'or, non qu'elle soit plus riche qu'une autre en Wallonie, mais parce qu'elle est la

---

4. Il paraît que c'est un trait commun de nos Lettres au début des années '80. Là encore, Louvet serait à l'avance. (Voir *Lettres belges entre absence et magie*, M. Quaghebeur, Labor, p. 364.)

5. Charles Bertin, op. cit.

6. *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, Didascalies, p. 57.

ville industrielle « quintessence de toutes nos villes » (TX 9) où l'argent est le flux vital de la bourgeoisie riche, et la tentation pour l'immigré pauvre.

Dans ce lieu ainsi défini se déroule une action simple : l'architecte-intellectuel-utopiste Frédéric Lang tente de changer le rapport entre les personnes en jetant dans les bras de l'Immigré idéalisé, le beau, le fort Vassili, la femme oisive et délaissée d'un médecin assez infantile. (Il joue au *train* encore !) Mais l'ordre ainsi rompu sera rétabli par les « forces de l'ordre ». Vassili, l'homme-nature, sera éjecté du milieu auquel finalement Lang n'a rien pu changer. Dans les fumées du bar où se passe une partie de l'action, il aura pu se croire assez puissant pour être le moteur du changement, mais en même temps n'est-il pas responsable du retour à l'ordre ? Ambiguïté que le texte ne lève pas et qui laisse au personnage sa charge de mystère. Quant au beau Vassili, l'être brut et pur qui fait penser au Zorba du romancier grec Kazantzakis, il est perdant sur toute la ligne comme le sont souvent les immigrants là où la « greffe de l'immigration » ne prend pas dans l'organisme social. C'est le phénomène de rejet, et ce n'est pas le moindre mérite de la pièce que de l'avoir signalé.

## **6. *Le bouffon* et 7. *Les clients* (1974).**

Nous nous bornerons à signaler l'existence de ces deux pièces qui reprennent les thèmes de l'immigration, des aspirations bourgeoises du prolétariat, de l'empire des objets et de l'aphasie. On les a classées parfois dans la « phase parisienne » de Louvet parce que la Wallonie n'y est plus directement présente (7).

## **8. *Conversation en Wallonie*.**

« *C'est toujours l'enfant qui écrit* ».

« *Je chante pour conjurer la peur* » (TX p. 50)

(Une bonne analyse de cette pièce se trouve dans TX p. 28 par J.Cordier qui la met en parallèle avec des citations de A.J.Dubois, un autre prolétaire intellectuel (8).

Dans cette pièce, Louvet, à l'âge de 44 ans, règle par une sorte de confession son conflit intérieur vis-à-vis de son Père et de sa Mère. S'il est vrai qu'on ne devient homme que par «la mort du Père», cela ne se passe pas sans regrets ni remords ni pénitence ni déchirement intérieur.

Cependant, la pièce ne se borne pas à un examen de conscience personnel car elle aborde d'une façon plus générale, mais corrélative, le problème des conflits de l'intellectuel d'origine ouvrière ou encore, des fils d'ouvriers déracinés de leur classe par la culture acquise. Il n'est pas rare qu'ils vivent cela comme une trahison et qu'ils souffrent des équivoques qui en découlent.

Le fond du problème de cette pièce est celui de la culture populaire, confrontée avec l'enseignement dit «démocratique», mais en réalité «reproductif» et «sélectif».

S'il est vrai, comme le dit Louvet, (TX 48) que «c'est toujours l'enfant qui écrit», une grande part des répliques de Jonathan, le personnage principal, pourraient lui être attribuées. Par exemple, le 1<sup>er</sup> tableau, où l'on voit l'enfant qui chante, est relaté comme une expérience personnelle, dans cette interview. Les contradictions que vit Jonathan sont aussi celles de l'auteur. Ainsi Jonathan a conscience du handicap que représente pour l'ouvrier le «mal-parler», mais lui-même parle mal : la Notairesse demande au Comte :

— *Il a parlé ?*

— *Oui, quelques mots*

— *Audibles ?*

— *Un rien de terroir. Ce n'était pas gênant. Ma femme et moi nous traduisions au fur et à mesure (...). Je lui ai ouvert les portes de ma bibliothèque.*

— *Il a accès à vos volumes ? Il lit donc ?*

— *Je le guide*

— *Prenez garde !*

---

8. Joseph-André Dubois, *L'œil de la mouche*, Balland, 1981.

Ce «prenez garde» en dit plus qu'il ne semble : c'est une mise en garde de la culture bourgeoise : prenez garde qu'il n'accède au pouvoir par le savoir-lire et le savoir-parler !

Sa mère parle mal (v. p. 34 à 36), lui-même parle aussi mal étant enfant qu'au sortir des humanités (p. 39) et même lors de sa dernière année d'université (p. 63). Son père parle peu et surtout pas le langage de la tendresse qui blesse sa pudeur (pp. 70 et 93). Il faudra sa deuxième mort pour que son fantôme ose un geste d'affection envers son fils (il lui met les bras autour du cou, p. 121).

Le remords du fils oublieux qui, pendant 10 ans a rompu le contact avec ses parents est exprimé par la mère :

*«Une mère, Jonathan, on n'en a qu'une. Si j'avais encore la mienne, j'irais la chercher en me traînant sur les genoux»* (74).

Jonathan, comme ses amis de même origine, souffre aussi du déracinement :

— *Je suis perdu. Je ne sais plus mon pays (25), c'est curieux, j'ai l'impression que je n'ai aucun souvenir de mon père* (81).

— *Tu n'es pas un ouvrier. Ils n'ont pas besoin de toi* (85).

— *Tu n'es pas un ouvrier. Tu mens au peuple et le peuple ne s'y trompe pas* (86).

L'accès au savoir opère une sélection qui isole Jonathan de ses semblables, de sa famille, de son milieu, de sa classe (c'est le sort actuel des immigrés de la 2<sup>e</sup> génération). L'inconfortable sentiment de trahison se ressent lorsque, à son professeur qui lui demande :

*«qu'est-ce qu'il fait votre père ?»*; il répond en Judas : *«chef de service dans un bureau»*.

Sur le plan de la dramaturgie, le seul événement sensationnel de cette pièce sans action est l'entrée en scène du Père mort, précédé d'une longue plainte funèbre. *«Grégoire est sur la porte en costume noir, chemise blanche, cravate grise, les mains croisées devant lui tenues par un chapelet* (87)».

Cette apparition, qui rappelle celle du père de Hamlet ou celle du Commandeur, Louvet l'explique ainsi : *«Il y a plusieurs raisons pour lesquelles j'ai voulu faire revenir mon père sur les tréteaux. C'est à la fois un hommage et une manière de m'y retrouver moi-même»* (TX 51). C'est une manière de régler ses arriérés relationnels car cette entrevue leur fait

apercevoir ce qu'ils ont en commun. Ce constat de leurs ressemblances va conduire le Fils à faire de la politique, de l'action syndicale, de l'entraide pendant les grèves. La grève en effet est présente dans cette pièce comme dans les précédentes. La grève, vacance de l'ouvrier qu'elle remplit de l'illusion du pouvoir et qui ne lui amène que déception et amertume : « *opéra de guenilles et de vitres cassées* » (85).

L'autre aspect de la pièce concerne la culture populaire et l'enseignement. Est-il bon pour un fils d'ouvrier d'accéder à la culture bourgeoise dispensée par l'université ? D'abord elle ne touche qu'une minorité de ceux-ci : (p. 61) :

- *Il y en a si peu à l'université*
- *Tellement peu ?*
- *5% disent-ils (...) moi j'aurai eu de la chance.*
- *Un ouvrier c'est personne.*

Ensuite, est-elle si enviable cette culture lorsqu'elle est nivelante et basée sur la « reproduction » ? Et enfin, la culture populaire existe, elle a ses voies et moyens, elle produit de belles choses et sait s'exprimer. On la trouve encore dans les villages agricoles wallons, parmi les gens proches de la terre ou de la forêt. Il semble que sa disparition soit une conséquence de l'industrialisation et des conditions inhumaines d'existence qu'elle a entraînées – l'ouvrier écrasé par le poids de la machine triomphante et enfermé dans l'enfer des charbonnages et des usines à hauts risques (verreries, sidérurgie, carrières, etc...) a été coupé de ses racines culturelles naturelles. – On voit poindre encore la théorie marxiste de l'origine des classes. Et il n'est pas étonnant que la pièce de Louvet se termine ainsi : Alice, la mère, vient d'évoquer une dernière fois les années de la naissance du socialisme, la dureté de la vie qu'ont connue les contemporains de la « question ouvrière » du 19<sup>e</sup> siècle et Jonathan lui dit :

- *Tu me fais penser à ce que disait Marx.*
- *Alice : « Marx ? »*
- *Ulysse : « Qui est Marx ? »*

*FIN.*

Cette dernière et naïve question résume tout : le monde ouvrier reste en marge, à l'écart, non informé, ignorant même ceux qui ont écrit à son sujet. (Dans la pièce sont cités V.Hugo, Zola et Balzac). Quant à l'intellectuel-ouvrier, c'est un être hybride et déchiré.

Comme on voit, la pièce ne manque pas d'intérêt dialectique : sa lecture en classe de français compléterait bien l'étude des *Misérables* ou de *Germinal*.

### 9. *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*

«*Je crois savoir que j'écris pour ne pas tuer*» (TX. 50)

Les pièces précédentes proposent toutes un constat des déficiences individuelles ou collectives imposées au milieu ouvrier. Celle-ci, sans perdre de vue ces aspects, ajoute la question de savoir si l'oublieuse mémoire collective pourrait se réveiller au rappel d'éléments historiques, «*héroïques*» ou du moins courageux.

Julien Lahaut n'est pas un héros au sens normal du mot, c'est l'homme à qui il a fallu quand même un certain courage pour s'écrier en pleine cérémonie de prestation de serment du Roi Baudouin : «*Vive la République*». Mais ce qui lustre son souvenir – ou qui devrait le faire – selon Louvet, c'est son mystérieux assassinat 8 jours plus tard jamais élucidé, la prescription qui clôt ce dossier, et le mutisme des historiens belges à ce sujet. Ni G.H. Dumont ni Duvieusart n'en font mention, ce qui est la meilleure façon de jeter l'affaire aux oubliettes. Louvet dit qu'on a «*refoulé*» son histoire et parle «*d'oubli de la mémoire collective*» (TX.51). «*La Wallonie dit-il, a une Histoire mais on ne la connaît pas. (...). Le peuple wallon vit son présent sans plus aucune identité y compris culturelle. (...) Le passé, c'est le pouvoir.*»

La pièce a deux versions. Dans la pièce-spectacle, tout finit par une explosion terrible. Il semble qu'une colère anime l'auteur : «*C'est une écriture qui a fonctionné par éclairs, par arrachements, par accélérations, par cris, par tempêtes*» (TD, p. 41). Et : «*Il y a dans mon écriture un substitut du meurtre*» (TX 49).

On ne résume pas une pièce de Louvet (9). Il faut y remplacer les termes d'action et d'intrigue par celui de «*mini-fables*» (tableaux, flash,

---

9. Le mémoire de licence de Miguel González-Mohino (École d'Interprètes Internationaux de Mons), comporte une analyse textuelle détaillée de l'œuvre. Nous invitons le lecteur à s'y référer pour plus de détails.

gros plans) sans déroulement chronologique. Dans ce «discontinu temporel», ce temps élastique, malléable, des événements antérieurs et postérieurs se chevauchent, des récits itératifs voisinent avec des dialogues de sourds. Il n'y a pas non plus de «psychologisme», de caractérisation des personnages.

On peut toutefois indiquer – et le sens du titre est là pour le confirmer – qu'il s'agit d'évoquer le souvenir de ce personnage «solaire», prisonnier de guerre, républicain de gauche en même temps que «l'oublieuse mémoire» des autres personnages qui représentent tout le monde et n'importe qui en Wallonie. C'est un retour au sujet uni à la désaffection des idéologies : «J'étais très frappé par une sorte de stupeur qui s'abattait sur le Wallon (...). Dès lors il me paraissait urgent d'aborder un théâtre moins politicien et de prendre en charge le délabrement affectif, moral, psychique du sujet» (10).

Le choix de la scénographie appuie ses intentions. Il est curieux de remarquer que la mise en scène de Sireuil prévoit : «une gare désertée par le bruit des machines, avec ses quais rectilignes qu'éclairent des néons humides, ses banquettes souillées, ses horloges arrêtées à des heures différentes, ses pavés mouillés par un brouillard tenace. Une nuit longue et froide.» (*Didascalies*).

C'est-à-dire à la fois le climat belge et le symbolisme du *train* dont on aperçoit la récurrence. «La gare est la métaphorisation de l'attente. Le Wallon attend l'Histoire comme on attend un train dans une gare. À remarquer que ma première pièce : *Le train du bon dieu* se passe aussi dans une gare où le train (l'Histoire) arrive mais déraile. Vingt ans plus tard, le train ne viendra plus».

Envahie et écrasée par une économie où le travail et le travailleur sont traités comme une marchandise, une économie de production hétéronome qui a corrompu les relations humaines (d'où le duel patrons-ouvriers), la Wallonie perd son autonomie et agonise. La pièce le montre aussi lucidement qu'une analyse sociologique.

On comprend que ce gâchis déclenche chez Louvet une colère à tout casser (11).

---

10. Lettre à M.G.M., 1984.

11. Suivie d'une certaine satisfaction. "L'histoire de Lahaut, ce fut quand même un coup dans la société belge !"



## 10. *Un Faust* (1986).

«*Le théâtre m'a aidé à me débarrasser du regard d'autrui*» (TX. 50).

Voici venu le temps où Louvet va s'attaquer au grand mythe européen de Faust. Il s'insère ainsi dans une longue tradition qui remonte à 1587 (première version écrite) et dont le cours est parsemé des grands noms connus de Marlowe, Goethe, Valéry et de bien d'autres (comme Ghelderode et Marcel Thiry en Belgique).

Louvet dit : «*Tous les écrivains de théâtre qui ont écrit un certain nombre de pièces s'attaquent tôt ou tard à un grand mythe*» (TX. 50). Il a 50 ans et il est, comme son Faust «au milieu de sa vie» «Il fait ténèbres, et dehors et dedans» (p. 15). Son «pauvre Faust» (12), de plus en plus pauvre et de savoir et d'argent est sans doute un peu Louvet lui-même, encore, mais en abordant le mythe respectable, il élargit sa réflexion, et, tout en se rapportant à son expérience personnelle d'intellectuel moderne (13), il la transcende. L'homme devient l'Homme, La Louvière devient «Vieux continent» (p.16). Les partenaires sont Dieu et le Diable, deux prolétaires, Philémon et Baucis, dont, comme Goethe, il va chercher le nom dans la fable antique, Faust et Marguerite et, le meneur de jeu : Méphisto. Les données originelles sont respectées : le prologue au ciel dans lequel Dieu permet à Méphisto de tenter Faust, le jardin de Marguerite, le pacte du sang... À Faust revenu de tout, en proie au doute, et troublé par l'écheveau embrouillé où s'emmèlent les nuances diverses du Bien et du Mal, Méphisto va présenter la tentation du Pouvoir (avec la maîtrise de la connaissance), la tentation de la Jeunesse, et la tentation de l'Amour de Marguerite. Science, puissance, jouissance, rien n'altère Faust. Seul le Temps qui passe, peut-être... Alors il accepte de signer le «pacte dans le sang» (p. 51). Son âme contre l'amour de Marguerite ? En tout cas, il connaît l'amour qui transfigure le monde (p. 53) et lui fait oublier le serment de fidélité aux pauvres de son milieu. L'amour transfigure en effet sa vision du monde (qui en devient poétique) comme il transfigure aussi Margue-

---

12. Remarquer la modestie du titre : *Un Faust*, parmi d'autres.

13. « Je vous signale que le décor est là toujours là et qu'il nous faut jouer la tragédie de l'intellectuel moderne » (*Méphisto*, p. 17).

rite : «Je vais te donner tout l'amour que je peux donner à quelqu'un» (p. 60).

Mais est-ce juste de n'aimer qu'un être ? Maintenant que «*entre le peuple et toi, il y a le tombeau d'une société. Tu ne peux pas lutter seul, tu ne le peux pas*» (p. 66) lui dit Marguerite. Mais il ne veut pas trahir les pauvres qui sont les «siens». «*À n'aimer que Marguerite, je conspire à sa mort. À n'aimer qu'elle, je laisse le monde frapper, resserrer son étau*» (p. 67).

Du côté de Marguerite, c'est pareil : l'amour remplace la seule séduction. Mais qui va lâcher l'autre ? C'est Marguerite qui quitte Faust : «*Je pars. Cette nuit j'ai senti venir ton pouvoir.*» (p. 72) C'est la fin, Faust, comme chassé du jardin de Marguerite va se retrouver dans la sécheresse du désert-monde : «*N'est-ce pas cela l'enfer, Méphisto ?*» (p. 73).

Voilà le Diable et Dieu assez déçus : leur piège n'a pas fonctionné. Et la pièce se termine par une proposition originale et assez ironique de Méphisto : que Dieu et lui émigrent sur Titan, le plus gros satellite de Saturne !

La pièce est symbolique et métaphorique en plusieurs endroits, réalisant ainsi une grande économie de moyens qui augmente le plaisir du texte. Ainsi le Carnaval, parce qu'il est inscrit profondément dans les tripes de ce peuple (qu'un tambour batte et les gens du Centre ne peuvent s'empêcher de danser) figure ici la grande fête prolétarienne irrésistible et vaine car elle gaspille des énergies perdues pour d'autres fins, elle entretient l'illusion égalitaire, et elle ne fait que masquer la solitude.

Le symbole principal est bien sûr Marguerite, l'instrument (dans l'intention du Diable) de la chute de Faust. Au-delà des différences sexuelles de l'homme et de la femme, séductrice ou séduite, on peut concevoir que Marguerite représente surtout l'Autre, qu'on peut vaincre et dominer, ou alors aimer. Mais il semble que Faust ne soit pas mûr pour cet amour-là : il va s'en aller. Marguerite le sent et s'en va la première. «*D'ordinaire le jeu est simple: la femme attrape l'homme. L'homme est attrapé par la femme. Ici Marguerite est partie. Je ne sais trop qu'en penser!*» dit Méphisto perplexe (p. 75).

Malgré l'ambiguïté du texte, on peut penser, semble-t-il, que l'intellectuel Faust en quête de sa vérité est passé à côté de l'altérité confondue avec les risques de la séduction. «*Le Dieu d'amour se meurt entre les blocs d'hommes armés de terreur*» (p. 76). Comment Faust

alimentera-t-il son sens de la justice en ce monde en détresse s'il renie l'Amour ?

La pièce est belle, profonde, très bien écrite, composée d'une façon resserrée et forte. Louvet s'y surpasse dans une alliance des grands thèmes fondamentaux (violence, vitesse, terrorisme, écologie, action, science...) de la poésie, du mytique et du symbolique.

Des trois versions existantes, l'originale, la version éditée et la version jouée, la première serait certes la plus intéressante pour une analyse. Les commanditaires de la pièce ont opté pour une mise en scène qui allonge – et alourdit – l'œuvre, dont le texte pourtant se défendait bien tout seul. Si l'on attendait une représentation plus dépouillée d'effets scéniques, on doit cependant reconnaître au metteur en scène la justesse de son choix en élisant pour la scène une œuvre hautaine et peu conventionnelle.

## 11. *Le sabre de Tolède* (1987).

« *On vole et le père et la mère (...) Écrire pour ne pas tuer* ».

Nous parlerons plus brièvement de ces étranges *récits-théâtre*, qui jusqu'à présent n'ont vu le jour ni par l'édition ni par le spectacle. Un commentaire de Louvet précise qu'il s'agit encore d'une commande de Marc Liebens (Ensemble Théâtral Mobile). Le projet consisterait à animer d'un texte les reproductions photographiques d'intérieurs ouvriers des photographes F. Hers et S. Tistelhueber, faites pour une étude officielle sur le logement social en Wallonie.

Les textes livrés par Louvet, et qui semblent n'être pas définitifs, ont deux caractéristiques :

1) leur aspect « scénario cinématographique » pour la forme, et 2) « récit autobiographique » pour le fond. On y retrouve, parfois avec une grande violence concentrée, des souvenirs d'enfance, des évocations du Père et de la Mère, et la clameur (la **voix** poussée à l'extrême par la révolte) du fils d'ouvrier. La *Conversation en Wallonie* trouve ici une nouvelle forme, exacerbée, pour redire inlassablement la blessure initiale.

**12. *Jacob seul*** (1988), inédit, joué par Louvet lui-même au Carré du Bois-du-Luc en 1989.

«*Tu verras peut-être le canard vert aux yeux de diamant* ».

Il n'y a pas de solution de continuité entre *Un Faust* de 1985 et *Jacob seul* en 1988, sur le plan de la réflexion. Par contre, au point de vue dramatique, cette dernière pièce diffère absolument de tout ce qui précède puisque l'auteur opte pour un long monologue. C'est une gageure que de tenir en haleine un public pendant plus d'une heure de spectacle avec un seul comédien en scène (plus un figurant qui manipule les objets et les costumes au fur et à mesure de leur emploi). S'il y a quelques antécédents célèbres (comme *La voix humaine* de Cocteau, *Oh, les beaux jours* de Beckett, ou encore le long monologue final de *Tueur sans gages* de Ionesco), le genre n'est pas très pratiqué à cause de la difficulté d'interprétation. Si Louvet l'a choisi, ne serait-ce pas pour être une fois son propre metteur en scène ?

Que veut dire ce *Jacob seul* ? D'abord, bien sûr, qu'il est seul et que, dans cette solitude, il livre sa « lutte avec l'ange ». Car il a un partenaire invisible qui le contraint à une relation évolutive. De la méfiance il passera progressivement à l'échange, à l'ouverture, à la confiance.

Ce texte prolonge la réflexion amorcée dans *Un Faust* en faisant siens le besoin de l'autre, la nécessité de s'ouvrir à l'altérité. Alors, «*quelle délivrance ! Quel espoir !*» (p. 33). Il représente une étape importante dans l'itinéraire de Jean Louvet non seulement par ces idées belles et généreuses mais aussi par un surcroît de poésie et un ruissellement d'images (14). (Voir analyse d'un extrait en page 21.)

### **Projet didactique :**

Les extraits qui suivent donneront une idée partielle de l'œuvre dramatique de Louvet. Cependant, rien ne vaut la lecture de l'œuvre complète.

---

14. Par exemple : "Le canard vole, il tire sa vie dans le ciel noir, droit la tête en avant de son corps" (28).

Pour le professeur de français, cette œuvre présente un double intérêt : la découverte d'une approche du monde ouvrier qui n'ignore rien de l'explication marxiste ni des mirages et des leurres qu'elle véhicule. De plus, en tant qu'intellectuel et penseur, l'auteur n'ignore rien non plus de l'idéologie capitaliste pernicieuse par sa séduction même, bourgeoise, égoïste et fallacieuse tentation pour les ouvriers.

L'analyse fera découvrir aussi, en plus, un écrivain possédant la maîtrise d'une écriture très personnelle dont on peut relever les caractéristiques suivantes :

- *l'écriture éclatée*, le « fragmentarisme » qui rompt le lien logique et laisse dans le texte des trous et des lacunes. Cette manière de faire s'apparente fort au cinéma (emploi de séquences juxtaposées, ellipses, gros plans etc...). D'ailleurs Louvet a fait du cinéma à plusieurs reprises (voir bibliographie).

- *le non-psychologisme* des personnages, qui représentent plutôt des types que des personnes. On le voit par l'anonymat de la majorité des rôles (l'ouvrier, le traminot, la chiffonnière, l'enfant, la voisine, etc...) ou l'usage du seul prénom, ainsi que les répliques interchangeables. Pas d'introspection surtout.

- *l'ambiguïté de l'écriture tremblée* : « *Je mets le prolétariat en scène tout en faisant trembler l'écriture. (...) de manière à faire apparaître un léger effet d'étrangeté qui tord la naturalité du langage. Ma seule arme est de travailler la langue, de la faire miroiter contre le système* » (TX 48).



## ***Texte et analyse***

Comme on l'a vu dans la présentation générale de l'œuvre, **Jacob seul** est un monologue théâtral inédit dont nous avons extrait quelques lignes pour l'analyse (v. p. 19, N° 12)

Place de l'extrait dans l'œuvre :

Dans sa solitude, Jacob s'adresse à un partenaire invisible dont la présence reste une énigme jusqu'à la fin. C'est Jacob luttant avec l'ange, comme dans la Bible, ou, plus simplement, c'est le mystère de la présence de l'Autre, dont nous avons vu que **Un Faust** soulève déjà l'interrogation. La première réaction du personnage vis-à-vis de cet inconnu, c'est la défiance, la défensive. Peut-être est-ce un saboteur. En tout cas un intrus. Autre hypothèse : l'inconnu est un égaré qui est là par erreur et pas pour longtemps, ou un étranger ? Jacob voudrait échanger avec lui *quelque chose d'essentiel* (p. 10 du manuscrit). Ce sera cette phrase : *Nous ne sommes pas attendus sur la terre, personne ne nous attend*. C'est une évidence négative, un peu comme celle de Caligula : *Les hommes meurent et ne sont pas heureux*. Cependant, dans la présence de l'Autre, il y a peut-être *une vérité à trouver et une chance de faire quelque chose ensemble*. Derrière l'Autre il y a tous les autres, *les milliers d'autres qui (le) regardent dans le noir*. Autour de lui il y a la terre avec ses drames, ses plaies (*C'est Beyrouth qu'on assassine*) et la vie n'est pas bien belle à voir. Mais si l'Autre veut, Jacob a de belles choses à lui faire voir. À deux, ils pourraient parler du paradis et chercher un chemin sur la carte, et *ceci n'est pas un jeu*. Ce qu'il attend, c'est la confiance :

1. *Personne n'est jamais allé où je te conduis*
2. *tu dois me faire confiance*
3. *Ce qui est extraordinaire avec vous*
4. *C'est que vous m'obligez à parler du paradis*
5. *le fait que je vous en parle*
6. *que je parle*
7. *simplement*
8. *ne plus se taire vous comprenez*
9. *ne plus garder pour soi*

10. *dire tout haut le paradis*
11. *c'est comme au théâtre il faut parler*
12. *sans vous je ne parle pas*
13. *heureusement que vous êtes là*
14. *sinon je serais fort triste*
15. *on ne peut pas parler du paradis tout seul*
16. *il faut être deux*
17. *tout seul ça ne veut rien dire.*

### Commentaire analytique

La première chose qui frappe dans ce texte c'est l'usage des pronoms. Le *je* du personnage parle à l'Autre en l'appelant *tu* (lignes 1 et 2) puis *vous* jusqu'à la fin de l'extrait. En fait, le *tu* est employé depuis cette très belle phrase située deux pages plus haut : *pas de bruit tu y verras peut-être le canard vert aux yeux de diamant / un arbre déraciné / de superbes fleurs d'un jaune vif / à droite une souche tu peux t'asseoir / pour te reposer avant les émotions...*

Au début de la pièce il emploie le *vous*, car il s'adresse à l'inconnu, à l'étranger, à celui dont on se méfie parce qu'il est porteur de menace. Puis, signe de rapprochement, le *tu* familier s'emploie quand Jacob est devenu prêt à partager avec l'Autre ses émotions.

Le retour du *vous* à la ligne 3 de l'extrait n'indique pas, pensons-nous, un recul dans la méfiance, mais au contraire un élargissement de l'Autre aux autres. Dès lors on peut d'un coup comprendre *l'essentiel* découvert par Jacob : découvrir l'Autre, l'accepter, lui parler, se montrer à lui, partager, c'est du même coup redécouvrir tous les autres, et, spécialement, tous ces spectateurs muets dans l'ombre de la salle, qui écoutent Louvet parler, qui l'écoutent occupé à leur expliquer son rôle de poète-dramaturge :

écrire pour le théâtre, c'est *ne plus se taire, ne plus garder pour soi, dire tout le paradis* (lignes 8 à 10). Ce qui semble autoriser cette interprétation du texte, c'est la phrase suivante : *c'est comme au théâtre, il faut parler / sans vous* (spectateurs) *je ne parlerais pas* (lignes 11-12), phrase par laquelle nous retrouvons en Louvet **la voix**. Non plus la voix qui parle **pour** d'autres – comme il l'a fait si souvent – mais celle qui



parle à d'autres pour en recevoir échange et communication. Cela est assez neuf dans une œuvre qui contient par ailleurs (vingt ans plus tôt, il est vrai) le triste et désolant constat d'échec d'une relation à deux, d'une vie avec l'Autre (*L'Aménagement*)

*Heureusement que vous êtes là* (l. 13). C'est cela qu'il appelle le paradis, ce petit coin de ciel bleu qui laisse soupçonner d'infinies profondeurs et qui ne peut exister quand on est seul : *tout seul, ça ne veut rien dire* (l. 17).

Plus loin, Jacob dira encore : *Vous m'entendez c'est bien / mais c'est dommage que vous ne me voyiez pas*. Et si on ne se voit pas c'est à cause de tout ce qui s'interpose entre soi et les autres, des murs, des masques. Et cela donne des envies de meurtre : *J'avais vraiment peur de vous tuer / j'étais bloqué / quand j'ai commencé de parler avec vous* (p. 32 du ms.)

Progressivement les choses ont changé et, *maintenant j'ai confiance en vous / je sais que je ne vous tuerai plus*. Et, preuve qu'en s'ouvrant à l'un, on s'ouvre à tous : *Je suis encore capable de grandes choses / avec vous / à deux, trois puis d'autres...*

Une fois Jacob réconcilié avec ses semblables, s'effacent les barrières, les séparations, les déluges; se lève le jour, chantent les oiseaux, et, signe suprême : *toutes les machines électroniques qui étaient tombées en panne en cours de route se remettent à marcher, écrans, images, voix*, et Jacob ouvre toute grande la porte de la clôture.

Tel quel, ce texte nous semble donc bien représenter l'état actuel des réflexions de Louvet : une large éclaircie...

## **Extraits**

**JULIEN LAHAUT** : « *L'homme qui portait le soleil dans sa poche et en donnait un morceau à chacun.* »

*C'est ainsi qu'on m'appelait à Mauthausen. 4.450 Belges sont entrés dans le camp, 4.450 hommes et femmes. Ils sont presque tous morts. C'est dans les camarades de chez nous qu'il y a eu le plus de victimes à Mauthausen. J'avais cinquante-sept ans. Nous luttions, nuit et jour, nous préparions. J'y ai connu les communistes tchèques qui forgeaient l'avenir dans l'enfer des baraquements. Moscou, Prague, les phares du nouveau monde. Allons, allons ! C'est trois mille ouvriers qu'il me faut. Une bonne assemblée. Ne dis pas qu'ils m'ont oublié.*

**GERALDINE** : *Les anciens, oui.*

*Les anciens se souviennent.*

*Pas tous.*

**JULIEN LAHAUT** : *Mais un père ouvrier aura dit à son fils Julien*

*Je l'ai connu. Ou l'on m'en a parlé*

*Il s'est battu pour nous. On l'a tué là-bas*

*Dans le pays de Liège*

*Sur un trottoir de pierre.*

**GERALDINE** : *Les anciens, oui*

*les anciens se souviennent.*

*Pas tous.*

**JULIEN LAHAUT** : *Il est venu au village*

*Charleroi Borinage*

*meeting ou piquet de grève*

*C'est Julien*

*Voilà Julien !*

**GERALDINE** : *Les anciens, oui*

*Julien, se souviennent.*

*Pas tous.*

**LA CHIFFONNIERE** : - *Pourquoi as-tu crié : « Vive la République ! ».*

*(L'homme qui avait le soleil dans sa poche, p. 106)*

**Un autre ouvrier**, montrant un camarade : Rendez-lui son grand doigt, qu'il a oublié dans une machine-outil, une nuit d'heures supplémentaires. Il lui manque tant, le grand doigt, quand il doit chauffer sa petite Catherine.

**Un ouvrier** : Nom de Dieu de nom de Dieu, c'est vrai qu'on est les damnés de la terre. Qu'est-ce qu'on lui a fait au bon Dieu ? Ce n'est pas juste. Priez pour le pauvre Maximilien de l'impasse du Cercleur, numéro 8.

**Un autre ouvrier** : Demande-lui au bon Dieu pourquoi les travailleurs des Syndicats Chrétiens ne sont pas en grève avec nous ?

**Un ouvrier** : À boire, Seigneur. Fais que la neige se transforme en pinard.

**Un autre ouvrier** : Bande de soiffards !

**Thérèse** : Je le vois. On y est aussi. Tous sur un grand nuage. Ce qu'on est heureux, beaux, gentils, les mains frottées à la pierre ponce. On a mis son costume du dimanche, sa belle robe. Entrez, qu'il dit le bon Dieu. Nous avons mérité une vie meilleure. Nous avons bien économisé. On n'a pas gaspillé, pas volé le bien d'autrui. On a été augmentés raisonnablement. Nos enfants sont là aussi. Ils seront des travailleurs honnêtes. Ils nous ressemblent comme des gouttes d'eau. Toute la famille est sur le nuage tout rose. Venez, qu'Il dit.

**Un ouvrier** : Moi, j'ai toujours reporté les vidanges pour ne pas perdre un franc.

**Un autre ouvrier** : Moi, tous mes outils sont bien graissés dans la remise.

**Un ouvrier** : Mes dettes, je les ai toujours remboursées. Je n'ai jamais manqué une journée de travail, jamais une minute de retard.

**Thérèse** : C'est bien ce qu'Il dit. (Elle pousse un cri). Oh ! je ne vois plus le bon Dieu. Oh ! On l'a ligoté dans son fauteuil. Bande de traîtres !

(*Le train du Bon Dieu*, p. 70)

## Guignol I

Roulement de tambour. Apparaissent deux acteurs portant des costumes en carton qui ressemblent à de gros œufs de Pâques. Sur l'un – type costume marin – est écrit : « L'enfant » ; sur l'autre – abondante chevelure – est écrit « Le poète ». Sur les costumes, à l'endroit de la tête, il y a un trou par lequel passera la tête de l'acteur. Les deux prennent

place côté cour et jardin. Au centre, une chaise sur laquelle est posé le costume du ministre – chapeau énorme, nœud noir –. Un second roulement de tambour, le ministre-acteur vient de la salle. Le poète et l'enfant hissent le ministre sur la chaise, puis reprennent leur place.

**Le ministre** : Votre pays se meurt, mais nous veillons.

Applaudissements.

**Le ministre** : Je suis fier de venir poser aujourd'hui la première pierre de l'usine qui fera revivre votre région. Bientôt, la prospérité renaîtra, et les coquelicots émailleront les champs de blé.

Applaudissements.

**L'enfant** chante : Pays de Charleroi

C'est toi que je préfère.

**Le ministre** : Qu'on donne du pain d'épices à cet enfant pour fortifier son esprit et son corps.

Un « aide » apporte un dictionnaire, qu'il place à portée de main du ministre.

**Le poète** : Le discours du représentant du peuple wallon a été rédigé sur la base du meilleur dictionnaire français-français, langue universelle.

Le ministre place la main sur le dictionnaire.

**Le ministre** : Cela fait du bien. Maintenant, poète du pays, vous qui chantez la terre natale, je vous cède la parole, puisque vous avez réussi les grands examens.

L'aide disparaît avec le dictionnaire.

Roulement de tambour.

(Mort et résurrection du citoyen Julien T., p.12)

**LANG** : Que la vie est belle à Golden City, à l'ombre d'un piano confortable quand on rencontre un homme qui ne veut pas mourir. (À ses amis). Alors, on ne va rien faire pour aider un homme qui cherche la petite place ?

**ARTHUR** : Ne te fâche pas : tu es le plus fort.

**BEN** : Si tu le prends sur ce ton...

**CHARLIE** : On ne t'a jamais rien refusé.

**LANG** : Si tu ne sais pas voler, tu sais peut-être travailler ?

**VASSILI** : Les hommes du Nord n'ont que ce mot à la bouche.

**LANG** : Tu n'es pas n'importe qui.

**VASSILI** : Quand l'homme que tu vois devant toi a débarqué à Golden City, il était dans un joli wagon vert. Un représentant du gouvernement a ouvert la porte du joli wagon vert de ses petites mains blanches. « Noble étranger, tes bras sont durs comme le bois d'olivier. Sois le bienvenu dans nos mines d'or. ». Ah ! Vassili et ses frères ont travaillé le temps que demande le grain de blé pour devenir un épi. Le matin, Vassili devait laisser Vassili à la porte de l'usine pour travailler à tuer ce qui restait du pauvre Vassili. Des mois sans voir le soleil. Parfois, ma bouche rit toute grande, mais mon cœur est tout petit.

**LANG** : Dis-nous ton drame.

**VASSILI** : Ce pays pue l'or et ton serviteur est pauvre, monsieur le patron. Je me sens très seul, monsieur le patron.

**LANG** : Ne m'appelle pas patron.

**VASSILI** : Excusez-moi, monsieur le banquier.

**LANG** : Ni patron ni banquier !

**CHARLIE** : On les a au cul, les patrons et les banquiers.

(*À bientôt Monsieur Lang*, p. 25)

**MARGUERITE**, lisant :

... j'imagine que tu n'as pas la naïveté de croire que je n'aurais jamais aimé avant de te connaître.

Plusieurs fois, j'ai aimé. Profondément. Je ne le regrette pas, même si j'ai détruit ces amours, dès le début, comme un menuisier qui construit habilement une fausse marche dans son escalier. Et tu glisses, tôt ou tard, la tête en avant. Pourquoi agir de manière à blesser ces hommes qui m'aimaient, à leur ouvrir une blessure dès les premiers moments de notre amour ? Par crainte de leur pouvoir sur moi ? Je ne sais. Je ne sais pas grand-chose, cher Henri. Toi, tu as étudié, beaucoup, longtemps, tu as mené des actions sur ce monde qui ne m'intéresse guère. J'ai étudié sans doute moins que toi – mais je ne croyais pas au savoir. Et ceux qui y croyaient, aveugles, sont devenus prétentieux, perroquets, héroïquement travailleurs. J'ai oublié sciemment tout ce que j'ai su.

(*Un Faust*, p. 41)

## *Synthèse*

### Jean Louvet ou l'invention à trois voix ?

Jean Louvet incarne d'une façon souvent pathétique et émouvante la quête d'un langage, la recherche des trois voix qui sont ses voies :

1) La voix de l'enfant d'ouvrier «de pauvre et de petite extrace» (Villon) qui a connu dans toutes les fibres de son être «une angoisse, une incompréhension, une certaine humiliation que subissent tous les pauvres» (TX 50).

2) La voix du peuple sans voix, celle du monde ouvrier dont le langage fruste est déconsidéré. Dire «les luttes, les raisons, les espoirs, les accommodements avec la résignation ou l'ambition» propres aux prolétaires...

3) La voix d'une région qui vit ses mutations dans l'aphasie et l'amnésie, mais peut-être aussi dans l'espoir. La voix wallonne, une parmi d'autres de la francophonie...

Ces 3 voix, Louvet les a assumées, témoignant ainsi que l'œuvre d'art peut traduire un engagement et une solidarité sans pour autant être une tribune politique. Chacune de ses pièces, comme le chalutier qui rentre au port, ramène en ses filets une riche cargaison d'idées dont certaines inconscientes, immergées, ne sont pas les moins intéressantes.

Atteint, avec son peuple, par «la fin de toutes les idéologies», (le marxisme s'écroule, le christianisme s'occulte pour mieux se décanter; l'hydre capitaliste matérialiste semble les avoir étouffés tous les deux sous le poids de la «consommation») cet intellectuel vit ses contradictions en restant proche de «la base», non sans courage ni noblesse. Ses dernières pièces semblent prendre une voie nouvelle. « Voir vectoriellement le grand

virage»(15) qui s'amorce à l'aube du XXe siècle, est peut-être ce qui attend ce penseur-poète, cet homme en marche.

**Françoise González-Rousseaux**

---

15. L'expression est de Teilhard de Chardin.