



ARNE SIERENS

PAR

ERWIN JANS, GEERT OPSOMER ET CHRISTEL STALPAERT

KRITISCH THEATER LEXICON

VLAAMS THEATER INSTITUUT

2001

LE KRITISCH THEATER LEXICON EST UNE SÉRIE DE PORTRAITS D'IMPORTANTES ARTISTES DU SPECTACLE VIVANT DU VINGTIÈME SIÈCLE. LES PORTRAITS SONT BROSSÉS À LA DEMANDE DU VLAAMS THEATER INSTITUUT ET DES QUATRE UNIVERSITÉS : U.I.ANTWERPEN, UNIVERSITEIT GENT, K.U.LEUVEN, V.U.BRUSSEL. CETTE PUBLICATION FAIT PARTIE D'UN PROJET HISTORIQUE PORTANT SUR LES ARTS DE LA SCÈNE EN FLANDRE AU VINGTIÈME SIÈCLE. LE CONSEIL DE RÉDACTION SE COMPOSE DE SPÉCIALISTES DES SCIENCES THÉÂTRALES DES QUATRE UNIVERSITÉS ET DE PROFESSIONNELS DU SECTEUR DU THÉÂTRE. LA PUBLICATION A ÉTÉ LANCÉE EN SEPTEMBRE 1996.

BIOGRAPHIE

Arne Sierens naît le 15 août 1959. Il passe sa jeunesse dans une cité ouvrière à l'ouest de Gand, le « Brugse Poort ». Son sentiment d'appartenance à ce quartier le marquera au fer rouge. Comme Aalst pour Louis Paul Boon, Rimini pour Fellini ou Little Italy pour Scorsese, ce que représente cet îlot ouvrier de logements sociaux est, pour Sierens : « un endroit où la condition humaine devient visible ; là n'habitent pas de dieux, mais des paumés ; on n'y voit pas de tragédies, mais des mélodrames. »¹. C'est de son père, le romancier et critique de cinéma Frans Sierens, qu'il hérite son goût de la littérature et du cinéma. Ainsi, dès sa prime jeunesse, Arne Sierens est confronté à la tension entre l'Art et son grand A et la culture populaire, tension qui jouera un rôle essentiel dans son œuvre.

Après ses études secondaires, il s'inscrit au RITCS de Bruxelles où il suit des cours de mise en scène qu'il achève en 1981. Sa carrière débute en tant qu'assistant à la mise en scène auprès de plusieurs théâtres gantois (NTG, Arena, Arca). Il fait également quelque temps partie du collectif de performances Parisiana. Étudiant, déjà, il avait goûté au monde de la musique, puisque de connivence avec son frère Sven Sierens et Johan De Smet, il avait fondé le groupe punk Perfectone (1980-1981), dont il était le chanteur. Johan De Smet composera d'ailleurs la musique des trois opéras qu'écrit Sierens : *Het Rattenkasteel* (1984), une œuvre à clef basée sur une bande dessinée de Marc Sleen, *De liefde voor de drie manen* (1988) et *Je pleure des bananes* (1989). La musique, et la contre-culture qui y est associée, constituent une riche source d'inspiration pour les textes et les mises en scène de Sierens. Mais il est une autre influence qui marquera profondément son œuvre : *Dodenklas* de Tadeusz Kantor, que Sierens voit dans la Zwarte Zaal à Gand en 1977.

Arne Sierens est surtout connu en tant qu'auteur dramatique. En quinze ans, il a édifié un œuvre remarquable, que l'on peut cataloguer en textes purement dramatiques, cycles chantés et livrets d'opéra. Pourtant, plutôt qu'en auteur, c'est avant tout en « faiseur » ou en « forgeron » de théâtre que Sierens se voit. Le travail sur la scène et le spectacle revêtent pour lui une importance essentielle. Sierens s'est investi, seul ou en tandem, dans la

mise en scène de bon nombre de ses productions. Pour la première représentation de la pièce *De Soldaat-Facteur en Rachel* (1986), il était tout à la fois auteur, co-metteur en scène et acteur.

En 1982, il fonde une compagnie de théâtre, dont le nom est tout un programme : De Sluipende Armoede (La Misère Insidieuse). Cela se fait en marge du théâtre subventionné, qui ne laisse guère place en ses rangs à cette nouvelle engeance d'hommes de théâtre. Au sein de cette compagnie, plusieurs spectacles et opéras de Sierens verront le jour. La création de *Mouchette* (1990) pour Oud Huis Stekelbees, dans une mise en scène de Johan Dehollander, marque un moment important dans la carrière de Sierens. Le texte, à maintes reprises couronné en Belgique et à l'étranger, signifie la percée vers un circuit plus large. Ainsi écrit-il *Constant Pardon / Falstaff in Congo* (1990) à la demande de la compagnie Toneelgroep Amsterdam. La pièce ne sera cependant pas portée à la scène.

Sa collaboration avec Johan Dehollander se poursuit de 1992 à 1994, alors que Sierens est écrivain à demeure de la Blauwe Maandag Compagnie. C'est dans ce contexte que *Boste*, *Dozen* et le diptyque *De Drumleraar* et *Juffrouw Tania* voient le jour. À la demande du Zuidelijk Toneel, en 1992, il traduit la pièce de Eugene O'Neill *Desire under the elms* en néerlandais (sous le titre *Begeeren onder de olmen*), et en 1994, *Splendid's* de Jean Genet. Après son départ de la Blauwe Maandag Compagnie, Sierens trouve un partenaire artistique en la personne du chorégraphe gantois Alain Platel. Ensemble, ils montent la trilogie *Moeder & Kind* (Mère et Enfant) (1994), *Bernadetje* (1996) et *Allemaal Indiaan* (Tous des Indiens) (1999). Les spectacles, produits par le centre d'art gantois Victoria, font appel à un idiome original qui conjugue la danse, le théâtre, la musique, l'action et la narration. Les trois spectacles sont accueillis avec enthousiasme en Belgique comme à l'étranger. *Moeder & Kind* est sélectionné pour l'édition 1995 du Vlaams-Nederlandse Theaterfestival, le festival de théâtre de langue néerlandaise, et reçoit le prix belge annuel de théâtre Hans Snoeck ainsi que le prestigieux prix canadien, le Masque de la Production Étrangère de l'Année. *Bernadetje* et plus tard *Allemaal Indiaan* font partie des sélections 1997 et 1999 du Vlaams-Nederlandse Theaterfestival et du Festival d'Avignon. Le journal français *Le Monde* met les spectacles au même rang que ceux de Peter Brook et de Pina Bausch.

En 1995, une alliance artistique se forge entre Arne Sierens, Johan Dehollander (ex-Blauwe Maandag Compagnie) et Stef

Ampe (ex-Beursschouwburg) autour du Nieuwpoorttheater de Gand. Le trio veut faire évoluer la plateforme de présentation qu'est le Nieuwpoort vers un véritable centre d'art. Avec Dehollander, Sierens monte *Napels* (1997) et *De broers Geboers* (les Frères Robert) (1998). En 1998, Sierens s'attelle, en solo cette fois, à la mise en scène de *Mijn Blackie*, une co-production HETPALEIS et Nieuwpoorttheater.

La publication des textes des pièces de Sierens attire l'attention par le jeu surprenant de la forme et de la typographie. À première vue, cela paraît être la corollaire de l'autonomie littéraire de ses publications, mais vu de plus près, on remarque qu'il s'agit en fait d'une théâtralisation imprimée du texte. Les textes de Sierens demeurent ainsi référer à la scène. Il leur donne lui-même le nom de « partitions physiques » : elles sont le fruit d'un processus de création dont les acteurs et les metteurs en scène font part intrinsèque. C'est en 1996 que paraît le premier tome des œuvres complètes, *Arne Sierens : toneel*. Le second tome paraît en 1999. Le premier tome contient les « collages » comme *Dozen* et *Napels*, le second les partitions de *Moeder & Kind* et *Bernadetje*.

L'œuvre d'Arne Sierens suscite un grand intérêt à l'étranger. *Mouchette* (*Mouchette/Colette*) et *De Drumleraar* (*Tambours battants*) ont été publiés en français. *De Drumleraar* (*Drummers*) a paru en anglais dans une anthologie qui rassemble des textes de Lodewijk de Boer, Judith Herzberg, Frans Strijards et Karst Woudstra. Une preuve éclatante du renom de Sierens en tant qu'auteur, quoiqu'il préfère à cette définition celle de « faiseur de théâtre ».

CONCEPTS ARTISTIQUES ET RÉCEPTION

Le réalisme, une maldonne

Un des profonds malentendus que suscite l'œuvre d'Arne Sierens se base sur son prétendu « naturalisme ». Ses pièces et spectacles sont souvent décrits en termes de « réalisme cru »², avec l'emphase sur l'authenticité du langage et l'identification des situations. D'aucuns disent du spectacle qu'il est « naturaliste », d'autres encore avertissent que l'auteur souscrit à l'ancienne croyance romantique que « l'authentique » peut être dépeint sans aucune médiation³. Celui qui aime retrouver une saine dose de « street credibility » dans l'art, estime que cette « authenticité » et cette « identification » constituent des atouts. Mais les nombreux critiques pour qui la rupture entre la réalité scénique et la réalité tout court doit être totale, trouvent que cette option ne mène qu'à l'impasse.

Bien des commentateurs s'expriment avec sympathie sur le dialecte gantois de Sierens, sa fascination authentique pour les petites gens, la perception du monde qu'ont les jeunes, ses racines dans le quartier du Brugse Poort et l'état brut de son matériel de documentation. Quant au montage du spectacle, de l'agencement des mouvements et de l'assemblage des textes et autres matériaux, on se contente de vagues références à une reproduction journalistique des conditions de vie du quart-monde, au parler pittoresque du Brugse Poort et à des structures de roman-feuilleton. Bien que tous ces éléments soient effectivement présents, il ne s'agit que d'une première phase. Ils sont le point de départ d'un long processus de mutation, de condensation et d'assemblage : des manipulations artistiques qui n'ont somme toute que peu à voir avec la représentation conforme d'une réalité sociale. Lorsque Sierens définit son théâtre d'« autonome », il le place explicitement en dehors de toute tradition de théâtre naturaliste ou psychologique. Qu'on lui demande quels sont les artistes belges auxquels il se sent apparenté, et il nomme sans hésiter Panamarenko et Marcel Broodthaers.

Le malentendu est toutefois compréhensible. « Le théâtre de la pauvreté est l'expression la plus radicale de la condition humaine. La pauvreté est une métaphore pour le sort de l'homme

démuni et nu dans un monde effrayant. Le seul message de l'homme est sa condition humaine ; au théâtre, il en parle ou il la tait. » dit Sierens. La réceptivité de Sierens pour le monde, les aspirations et les stratégies de survie de l'homme de la rue, est indéniable. Il serait cependant erroné de n'y voir qu'une expression de son existentialisme et de son humanisme. La pauvreté réfère sans doute à une situation sociale, mais elle est aussi une métaphore pour un processus artistique d'affinage, d'épuration et de réduction à l'essentiel. C'est la méconnaissance de ces processus qui pousse à mettre obstinément Arne Sierens au rang des réalistes de son temps et à qualifier des productions à la forme très raffinée comme *Moeder & Kind* et *Bernadetje* de « tranches de vie »⁴. Le jeu subtil de la théâtralisation et de la ritualisation demeure souvent ignoré. Pourtant, dans *Moeder & Kind*, rien n'est ce qu'il paraît. Les clichés apparents sur la famille ouvrière classique et les relations entre l'homme et la femme, l'enfant et la mère, l'enfant et le père sont réduits à néant dans la danse et le jeu. C'est en dansant et en jouant que les personnages questionnent et découvrent leur identité sexuelle et familiale. Exemple frappant, le fragment de danse sur la musique de *Can You feel it*. Le message est loin du premier degré : « clip du jeune Michael Jackson » ou « tranche de vie familiale sur tube dansant ». L'action met en scène un jeune garçon affublé d'une perruque et de vêtements de fille, qui se trémousse la main plaquée sur le bas-ventre comme Michael Jackson, puis danse autour, sur et par-dessus l'auteur de ses jours – à peine plus âgé que lui : un jeu complexe de rivalité et de dédoublement dans les relations familiales et sexuelles. Ce n'est pas par hasard que le spectacle se termine par une imitation du père par le fils. Simultanément, le numéro de danse du fils et le play-back de ce même numéro, recèlent une manifestation élémentaire de protestation. Le vocabulaire du mouvement, choisi avec soin, est monté pendant le processus de mise en place du spectacle. La scène dans laquelle Linda (la mère), cigarette au bec et sèche-cheveux en mains, danse en planant sur l'*Ave Maria* d'Aaron Neville, et traîne un gros nounours en peluche comme un cadavre, après lui avoir mis le couteau à la jugulaire dans un geste sacrificatoire, tient plus du rituel de magie que la reproduction d'une situation familiale. Lorsqu'elle rampe ensuite sur le sol, un briquet allumé en joue, la scène prend un caractère explicitement sacré et hypnotique. Ce rituel qui se déroule dans un monde onirique, ne saurait être

réduit au contexte social des personnages – tout en y étant irrévocablement lié.

Comment peut-on passer à côté de cette esthétique obsessionnelle, comment peut-on appeler « réalisme » ces bribes, fragments et citations si soigneusement montés, et dénudés de toutes conventions réalistes ? On s'en étonnera à juste titre. Le « chaos » dans *Moeder & Kind* est le résultat d'une chorégraphie soigneusement orchestrée ; ce que l'on appelle « parler populaire » ne voit le jour qu'après un travail de remaniement poussé de la forme, et les « vraies émotions » sur la scène sont la (re)construction du matériau émotionnel collectif. L'hyperréalisme et l'hyperformalisme se rejoignent dans leurs extrêmes. Ce qui, à première vue, paraît anodin et spontané est le résultat d'un processus conscient qui énumère les détails de la vie de tous les jours et les libère de leur contexte anecdotique pour les inscrire dans un nouvel ordre théâtral. Derrière une façade trompeusement réaliste, se cache une mise en scène manipulatrice, comme chez le cinéaste tant aimé de Sierens, Robert Bresson : « Il y a chez Bresson la même habilité à dissimuler le geste essentiel, le < truc > – le métier. Aucun effet de caméra ne doit être visible. Il faut l'escamoter avec élégance. Ne pas faire voir le < tour de main >. Cette mise en scène si savante se cache derrière une façade d'extrême simplicité. »⁵. Comme les illusionnistes, Sierens sache sa manipulation, son métier et sa mise en scène derrière un masque hyperréaliste – en ne montrant pas les moyens théâtraux, comme le ferait Brecht – mais son processus de création et les résultats diffèrent totalement de la tradition de théâtre réaliste. Il montre et suggère la poésie et la richesse de la surface des choses; il fait côtoyer des anecdotes terre à terre avec des moments magiques, du matériau brut avec des clichés de la culture des masses, des séries de mouvements, de sons et de voix dans un kaléidoscope ensorcelant. Le monde magique qu'il fait vivre s'insère dans et coïncide avec les morceaux de réalité pure et dure. L'analyse de la démarche de Sierens – l'écrivain comme le metteur en scène – peut présenter une alternative à la lecture réaliste, par trop réductrice, de son œuvre.

Le réalisme transcendantal en tant que méthode

Tout jeune homme de théâtre, déjà, Sierens était confronté au paradoxe suivant : « En fait, je voulais être très réaliste, outra-

geusement réaliste même, mais en même temps, je ne voulais pas faire du « théâtre réaliste ». (...) Je voulais à la fois faire du théâtre physique à la japonaise et parler de siroter un café dans le quartier du Brugse Poort. »⁶. Le décalage entre l'art et la vie, et la relation paradoxale entre le matériau humain primitif et l'esthétique artistique, Sierens y a été exposé dès sa prime enfance. À la maison, les livres étaient empilés partout, jusqu'aux toilettes, raconte-t-il, et les amis de la famille étaient des artistes. Ainsi, la famille Sierens formait une île dans une île : d'une part, à la maison, les Grands Classiques, les Valeurs Universelles et l'amour de l'Art avec un grand A, mais hors de cet îlot familial, Sierens se trouvait nez à nez avec une tout autre réalité : « des gens qui étaient attelés à une machine toute leur vie. C'était ça, la réalité pour moi, et pas les œuvres classiques que l'on me proposait. »⁷.

Comment réconcilier le théâtre avec le réalisme, c'est ce qu'Arne Sierens voit pendant la représentation de *Dodenklas* de Tadeusz Kantor, dans laquelle celui-ci débarrasse la réalité de son ballast psychologique et symbolique pour la montrer telle quelle, nue. Sierens a appris de Kantor comment partir d'histoires primaires sur la guerre, la misère, Wielepole (le lieu de naissance de Kantor) ou le Brugse Poort et comment transformer ce « matériel vrai » en le diluant et en le maniant jusqu'à ce qu'il n'en reste que quelques détails isolés, d'une authenticité criante, qui peuvent s'imbriquer dans d'autres situations. Sierens décrit lui-même cette démarche proche de celle de Kantor en ces termes : « Ces détails sont si puissants qu'il faut les libérer de leur contexte, afin d'arriver à une < zone franche >, mais c'est un processus qui demande du temps. Il faut avoir de l'intuition, continuellement manipuler, condenser, curer le contexte, le défaire de tout son superflu, de sa symbolique, de sa petite anecdotique. » Une fois délivré de son contexte original, il s'agit de retracer des liens nouveaux entre les éléments libérés, leur donner de nouveaux contextes, « créer de nouveaux agglomérats ». C'est la phase visionnaire, là où le « véritable artiste » se présente, le magicien, le clown, le jongleur, le compositeur, le monteur qui noue tous ces éléments pour en faire un tapis de détails, qui jettent une nouvelle lumière sur l'homme, sans pour cela chercher à l'expliquer. « Car c'est de l'homme qu'il s'agit », dit Sierens⁸. Le formalisme et l'humanisme vont ici de pair. Dans un processus de réduction formelle et de recomposition des éléments puisés dans la réalité

humaine, la réalité humaine se pare d'une nudité qui fait fi de toute explication, et n'en offre aucune.

Cette démarche qu'Arne Sierens qualifie de « réalisme transcendantal », un terme emprunté à un livre de Paul Schrader sur Yasujiro Ozu (Japon, 1903-1963) et sur Robert Bresson (France 1901-1999), deux grands exemples pour Arne Sierens. Ces metteurs en scène, d'après Paul Schrader, sont les deux représentants les plus importants du réalisme transcendantal dans l'art cinématographique : « Transcendental style stylizes reality by eliminating (or nearly eliminating) those elements that are primarily expressive of human experience, thereby robbing the conventional interpretations of reality of their relevance and power. Transcendental style, like the mass, transforms experience into a repeatable ritual which can be repeatedly transcended. »⁹ Nous retrouvons ici ce même tandem : extrême attention pour l'expérience quotidienne et ritualisation de l'expérience au-delà de toute interprétation.

Au lieu d'interpréter, Sierens essaie de happer l'homme dénudé dans une image minimale mais d'une grande acuité. C'est par le biais du détail qu'il épure les grandes lignes, recherchant l'essentiel dans la réduction. Le théâtre est somme toute le levain de l'émotion plutôt que la transmission de teneurs. Le processus de réduction signifie une dilution de la teneur au profit d'une intensification de l'émotion. Ces moments sont manifestes dans ses textes comme dans ses spectacles. Dans *De Soldaat-Facteur en Rachel*, le froid glacial est rendu par une image poétique, à la fois élémentaire et autonome : « Jamais je n'ai autant maudit l'hiver / quand j'enlevais ma capote / elle tenait debout toute seule / engelée comme qu'elle était. » Les spectacles sont aussi souvent bâtis autour d'une image concrète que l'on peut voir comme un « archétype » : la batterie du *De Drumleraar*, le château de *Juffrouw Tania*, les auto-tamponneuses de *Bernadetje*. Tadeusz Kantor n'était pas le seul à employer le style transcendantal pour résoudre le conflit entre la réalité et l'illusion, entre la réalité de la vie et la fiction du drame : cette approche se retrouve chez Ozu et Bresson¹⁰. Ces metteurs en scène brossent le portrait des petites gens face à la Grande Histoire du Japon et de la France. Ozu a fait après la seconde guerre mondiale des films du genre japonais Shomin, qui racontent l'histoire du prolétariat et de la classe moyenne et se concentrent sur les relations familiales, qu'elles soient plaisantes ou amères. Tout comme dans le drame familial

de Sierens, le monde entier se lit dans une famille : « The ends of the earth are no more distant than outside the house. »¹¹ Ozu focalise son œuvre sur les tensions entre le foyer et le travail, le parent et l'enfant, en tant qu'émanations des tensions de l'ancien et du nouveau Japon, entre la tradition et l'occidentalisation, entre l'homme et la nature.¹² Chez Sierens aussi, la famille – de sa première pièce, *Het 'vermoeden'* aux *De broers Geboers* et *Allemaal Indiaan* – occupe la place d'honneur dans les conflits archétypaux : entre l'homme et la femme, le parent et l'enfant, entre frères, entre le groupe et l'individu.

Entre Brecht et Artaud

La tension dans l'œuvre de Sierens entre sa sensibilité à une réalité sociale et son esthétique formaliste et rituelle peut encore se lire à la lumière des conceptions de Brecht et d'Artaud. C'est chez Brecht qu'il a appris que la vérité sociale (cachée) d'un personnage ou d'une situation peut être dévoilée dans une gestuelle dynamique, le « gestus » : une vérité dont la conscience échappe au personnage, mais pas à son interprète. *Moeder & Kind* et *Bernadetje* ne sont pas des imitations superficielles de faits et gestes de la vie quotidienne, mais la traduction d'un comportement social inconscient dans une réflexion sociale et par le biais d'actions spécifiques sur la scène. Comme Brecht, qui travaillait en première phase de façon intuitive en assemblant entre autres des slogans de manifestations, Sierens réunit du matériel de textes et d'images qu'il rencontre autour de lui (interviews, documentaires, photos,...). Mais alors que Brecht insiste alors sur la distanciation par la conscientisation calculée des mécanismes qui contrôlent la société capitaliste, Sierens ne le suit plus. C'est le rituel, plutôt que la conscientisation qui domine dans son œuvre. Un exemple de *Bernadetje* éclaircira cette notion.

Le spectacle met en scène un groupe de jeunes et deux adultes qui traînent autour d'un manège d'auto-tamponneuses à la fête foraine. Entre un jeune, très éméché. Il titube, tombe et se remet péniblement debout. Le rendu de son ivresse semble viser le réalisme et la crédibilité : le jeune a tant bu qu'il a du mal à se tenir debout. La série de chutes peut être vue comme un « gestus », qui nous raconte quelque chose sur la relation difficile entre parents et enfants, un thème récurrent dans le spectacle : les parents sont

absents ou peu intéressés par les enfants. Les enfants se construisent un monde à la fois puéril et trop mûr pour leur âge. Mais alors se passe quelque chose qui nous fait oublier cette interprétation sociale : le jeune continue à tomber, huit, neuf, peut-être même dix fois. La série de chutes se transforme en chorégraphie. Le geste ne raconte plus la misère sociale et émotionnelle, mais ne parle plus que de lui-même, de sa propre grâce. Il n'est plus interprétation ou représentation. Il n'est plus « gestus » mais « hiéroglyphe », pour reprendre le terme dont Artaud qualifiait la gestuelle d'un groupe de danseurs balinais. Les voyant à l'œuvre dans les années trente, il fut touché par la stylisation des gestes qui n'avaient aucune référence à la réalité. Ces signes, d'après Artaud, nous touchent au plus profond de notre intuition et rendent superflue toute traduction dans un langage logique et calculé. *Bernadetje* regorge de ce genre de glissements du « gestus » à l'« hiéroglyphe ». C'est au spectateur de construire, avec ces glissements entre la réflexion et le rituel, sa propre version du spectacle. Si la réflexion, chez Sierens, est très intuitivement brochée dans et sur le matériel visuel, elle n'en reste pas moins soumise à un principe formel rigide, qui braque alternativement les feux sur la chronique, puis sur la chorégraphie de cadences et de danses hypnotisantes¹³.

ÉVOLUTION DE L'ŒUVRE : THÉÂTRE ENTRE ACTION ET NARRATION

Exercices de polyphonie et de théâtre de narration

Het 'vermoeden' (1982), le premier texte de théâtre de Sierens, fait déjà état du conflit insidieux avec le réalisme au premier degré. La toile de fond de la pièce, la guerre, n'est pas brossée comme une calamité anonyme ou un fait historique, mais comme un événement concret, avec un impact profond sur la vie quotidienne de l'homme de la rue.

Plus d'une fois, Sierens a argué qu'il n'écrit pas des tragédies, mais des mélodrames : « C'est pourquoi les personnages de mes pièces ne sont pas accablés par le Destin, mais par le hasard, les aléas de la vie : la rencontre fortuite de facteurs sur lesquels ils n'ont aucune prise. »¹⁴ La guerre, dans la première phase de l'écrivain, agit comme le point de confluence de tous les coups du sort qui régissent la condition humaine des petites gens. Les protagonistes de ses pièces ne sont pas, dit-il, des Héros ou des Dieux, mais des pauvres types : ici, pas de tragiques opposants au Destin, mais des victimes abattues et sacrifiées sur l'autel des circonstances et des contingences, qui n'en gardent pas moins un certain panache. Il en va, comme le dit Kantor, de « la petite, la pauvre, l'impuissante mais magnifique Histoire de l'aventure humaine individuelle. »¹⁵

Het 'vermoeden' est décrit par l'auteur comme une scène de « chagrin des salles à manger belges ». La salle de séjour, le foyer, la famille (ou l'absence de famille) sont des constellations importantes du firmament théâtral d'Arne Sierens. *Het 'vermoeden'* se situe dans les séquelles de la seconde guerre mondiale. Eddy, qui rentre chez lui après trois ans de camp de concentration, découvre que son père s'est enrichi dans le commerce du café grâce à la collaboration. S'ensuit un conflit entre père et fils, dans lequel la mère n'arrive plus à intercéder. Malgré le réalisme des dialogues, la caractérisation des personnages et la familiarité des situations dramatiques, la relation entre les membres de la famille est définie par ce qui n'est pas dit, c'est-à-dire le passé de collaboration du père. À propos de son propre processus d'écriture,

Arne Sierens dira plus tard : « Je me contente de créer un champ électrique dans lequel tout peut arriver. C'est dans la tête de chacun que les liens doivent se faire. Moi, je ne l'écris pas. »¹⁶ Que la mère vende la mèche à la fin de la pièce, éclaircissant la situation pour le lecteur et le spectateur, marque peut-être un doute, de la part de l'auteur, sur la force de suggestion du champ électrique que crée le texte.

La production par De Korre de *Het 'vermoeden'*, dans une mise en scène de Jan Leroy, fut décrite comme « une sorte de naturalisme-bouffes : un naturalisme stimulé par l'hyperbole comique. (...) *Het 'vermoeden'* s'articule sans peine sur le fil du mélodrame, du tragique et du comique. La pièce montre à quel point les clichés peuvent être dangereux. »¹⁷ Quoiqu'on en dise, l'auteur de *Het 'vermoeden'* n'a pas encore trouvé sa propre recette pour dépasser le réalisme. Il reste dans les règles de la dramaturgie traditionnelle et du théâtre en tant qu'action dramatique : les dialogues font évoluer une situation dramatique reconnaissable jusqu'à la crise. Au niveau du langage, Sierens est encore à la recherche d'un idiolecte : le respect des formes écrites du néerlandais dans le tutoiement, par exemple, donne quelque chose de guindé aux personnages. Mais dès le deuxième texte publié, *De Soldaat-Facteur en Rachel* (1986), ces problèmes sont résolus et la voie est ouverte au développement d'une écriture dramatique et scénique très personnelle. Sierens se laisse dorénavant explicitement inspirer par le vocabulaire, la syntaxe et le timbre du flamand, bien que son langage théâtral soit bien plus calculé qu'il n'y paraît à première vue. La force musicale, rythmique et plastique des phrases de Sierens est au service d'images concrètes, débordantes d'expressivité.

Il n'est peut-être pas superflu de s'arrêter sur les textes et les productions qui ont vu le jour entre *Het 'vermoeden'* (1982) et *De Soldaat-Facteur en Rachel* (1986), bien qu'elles ne fassent pas partie des œuvres majeures de Sierens. *Rode Oogst* (1983 et 1984), une pièce sur le pouvoir, l'intrigue, le sang et la vengeance, s'inspire de *Arden of Feversham*, une pièce apocryphe de Shakespeare, qu'Artaud citait comme matériel pour son Théâtre de la cruauté. *Rode Oogst* n'a jamais été publié, mais un journaliste fait la louange des dialogues compacts et poétiques en disant : « Ce texte ne souffre aucune rature. »¹⁸ Opinion que partageront bien d'autres à propos des textes à venir. Parlant de la mise en scène, signée par l'auteur lui-même, les remarques du journaliste sont

également pertinentes : « *Rode Oogst* est une lente représentation de théâtre avec des influences du théâtre japonais et du Théâtre du Soleil. Sierens y fait aussi intervenir des fragments de chant et de danse rituelle. Johan De Smet signe l'accompagnement musical essentiel, avec des influences brechtiennes et des motifs répétitifs. »¹⁹ La référence au rituel et au théâtre japonais explicite les courants qui influencent Sierens. La même époque le voit écrire deux opéras avec Johan De Smet : *Het rattenkasteel* (1984) d'après une bande dessinée de Marc Sleen, et l'opéra déclamé *Genoveva* (1985), une adaptation de la vieille légende flamande *Genoveva van Brabant*. Comme il le dit lui-même, *Het rattenkasteel* représente une étape importante dans l'évolution de Sierens²⁰. La pièce possède une structure rapide et rythmique et une dynamique qui annoncent déjà *Bernadetje*. Si ces tentatives de rénover l'opéra et de l'ouvrir à des thèmes populaires, des rythmes modernes et à un nouveau public n'ont pas été de grands succès, elles n'en demeurent pas moins des exercices de « polyphonie » dont l'auteur a tiré avantage pour ses pièces ultérieures.

Dans son œuvre dramatique, cette polyphonie s'exprime dans *De Soldaat-Facteur en Rachel*. Tout comme dans *Genoveva* – « une pièce soldatesque dans laquelle chaque homme est un soldat et chaque femme, une femme à soldats », dit l'auteur – la première guerre mondiale est mise en scène d'après la perception du monde des petites gens : « Une chose est sûre / ça a été une guerre de pauvres. / Tous égaux dans les tranchées, quelle blague. / Qui était paysan ou ouvrier avant la guerre / était soldat. / Les autres, ils en étaient à mille lieues, des tranchées. » dit Louis, le soldat-facteur. Le « champ électrique » dont nous parlions plus haut s'enrichit ici d'une forte dimension épique. Pas question, non plus, de structure dialogique dans cette pièce. Sierens s'essaie aux possibilités du théâtre de narration et plus spécifiquement à la narration simultanée. Deux récits sans rapport apparent sont alternativement racontés. L'histoire de Rachel et l'histoire de Louis sont deux monologues liés par le thème de la guerre. Tour à tour, Louis et Rachel parlent de leur vie, de leur passé et de leurs angoisses, mais surtout de leurs amours et de leur volonté tenace de survivre la guerre. Le locuteur s'exprime à la première personne et au temps passé. La forme épique permet l'empathie, mais crée une certaine distance. Vers la fin de la pièce, les monologues prennent le caractère d'un dialogue, parce qu'ils deviennent de plus en plus courts et semblent se répondre. Sierens bâtit

les deux histoires en contrepoint, de sorte que, au noeud de la pièce, les personnages se donnent la réplique ou la répètent, sans que cela porte préjudice à l'autonomie de la ligne narrative propre. Ceci se passe au moment où la structure rigidement édifée nous conduit au paroxysme émotionnel de la pièce : le cri de Rachel à la naissance de son enfant se confond avec le cri de Louis qui se tire dans la main pour ne pas retourner au front. Le réalisme de la situation dramatique est remplacé par une narration simultanée avec une structure épique et contrapuntique. Pour Sierens, la simultanéité est moins une technique qu'une philosophie (qu'il retrouve par exemple chez les Chinois). Elle découle de la conscience que pour chaque histoire, il existe mille autres histoires similaires. L'unicité de l'individu est effacée, afin de le reconnecter à quelque chose de plus grand – un groupe, un collectif, une société. C'est une tentative d'inscrire l'événement ritualisé dans l'histoire.

Loin de se contenter de raconter une histoire, Sierens exorcise et métamorphose. Il emprunte des histoires à la société pour les lui rendre, après les avoir soumises à un processus de formalisation et de ritualisation. Ainsi, il révèle et occulte à la fois. Ici aussi règne la même tension qu'entre le « gestus » et l'« hiéroglyphe », l'explication et la magie. La musicalité du langage de Sierens occupe la place centrale et constitue la force envoûtante de la narration. La structure rythmique se base souvent sur des formes mémorielles de tradition orale : la répétition de la litanie (A A A A A) ou l'alternance de la ballade (A B A B A B A). Le narrateur ne s'arrête pas au simple récit, il veut transmettre quelque chose au public. Les histoires émeuvent ou confrontent le public. Elles ont un taux actantiel élevé. Ainsi Sierens compare le travail d'un auteur de théâtre avec celui des conteurs qui rivalisent de verve sur la place du marché ou la mimique des garçons de café qui cherchent à attirer le client. Il décrit un restaurant sur la plage près de Malaga, qui accueille plus de 500 clients : il n'y a ni carte ni menu, et 20 garçons courent en s'égosillant, les bras chargés de plats. « Leur voix doit fendre l'air ». L'un crie : « Pulpo » ! avec un timbre métallique, l'autre gronde « Puulpoo » en basse profonde, le troisième s'égosille comme un fausset. C'est l'essence même de l'opéra. On cherche la juste tonalité, le rythme adéquat ou encore, on allonge le phonème : « Arrooooooz ». Toutes les possibilités pour créer le contraste sont bonnes. Lorsque deux garçons sonnent de la même façon, l'un des deux doit se mettre

en quête d'un autre son ou d'un autre rythme, sinon il ne pourra pas vendre sa marchandise. Les textes de théâtre et les spectacles de Sierens se situent dans cette tradition orale de narration et de gueulante. Il en va de même dans la musique rap et la culture du rock'n'roll, qui interpellent toujours le public. Il faut raconter fort et vite, avec des couleurs et des rayures éclatantes²¹.

Los Muertitos/Onze Lieve Doden (1988) est, comme *De Soldaat-Facteur en Rachel*, basé sur la force de la narration simultanée : deux histoires qui exigent toute l'attention du spectateur. D'une part il y a *Coyoacan 20 08 40*, l'histoire de Natalia Sedowa Trotskaja, la femme de Trotski, exilée avec son mari à Mexico à la veille de la seconde guerre mondiale ; de l'autre, il y a *Todos Santos*, l'histoire que trois paysans mexicains racontent au sujet de Zapata, la révolution, le bain de sang qu'ordonna le général Caranza... Contrairement à *De Soldaat-Facteur en Rachel*, Sierens emploie le présent dans cette pièce. Mais ici aussi, les deux histoires s'alternent et se répondent en contrepoint jusqu'au moment où Trotski d'une part, et la fiancée d'un des paysans de l'autre, sont assassinés. Les histoires sont bâties autour de personnages absents : les amoureux, Zapata, Trotski,... Dans les pièces suivantes aussi, l'absence de certains personnages est un élément essentiel de la narration dramaturgique de Sierens : l'absence de la mère dans *Mouchette* ou de Serge dans *De Drumleraar*, l'absence des parents dans *Bernadetje* et de la mère dans *De broers Geboers*.

L'absence réfère également au processus formel de condensation et d'épuration décrit plus haut. Ceci concorde avec les opinions d'Ozu et de Bresson. Ozu dit : « I want to portray a man's character by eliminating all the dramatic devices. I want to make people feel what life is like without delineating all the dramatic ups and downs. »²² Robert Bresson nommait son style transcendantal « la reconstruction de la surface ». Cette reconstruction est atteinte par : « a very precise choice of details, objects and accessories ; through gestures charged with an extremely solid reality. »²³ Tout comme Ozu, Bresson résume la réalité transcendantale par une stylisation de la vie quotidienne, qui se fait plus par élimination que par assimilation ou par ajout. Bresson définit d'ailleurs la réalité ainsi : « privation : by the qualities that an object lacks yet has potential for. »²⁴ Ceci vaut aussi pour Kantor : « Dans la pensée de Kantor, le principe de négation ou de destruction signifie la base indispensable à tout processus construc-

tif artistique. » Kantor dit que « la vie peut être le mieux exprimée en montrant son absence. »²⁵. Dans *Los Muertitos/Onze Lieve Doden*, la négation, exposé de l'absence, donne une grande puissance dramatique à l'histoire de la femme de Trotski. Elle raconte l'assassinat de son mari en niant obstinément chacun des moments qui conduisent inéluctablement à sa mort : « Nous n'allons pas lentement vers la maison Jacson n'entre pas (...) La porte ne se ferme pas (...) Il n'y a pas de cri (...) Il n'y a pas d'ambulance Il n'y a pas d'opération (...) Il n'y a pas de trou dans notre tête. » Dans l'histoire de Trotskaja, Sierens atteint une autonomie de langage puissamment poétique, comme le montrent les premières lignes de la pièce (dont certaines images font penser, par l'omission de la ponctuation, aux textes de Heiner Müller) : « Cocoyan / Moi la femme sa Natalia moi / Du vieil épouvantail piteux / Incendiaire numéro un du monde Général en chef du Mal / Dans notre chambre aux volets d'acier / Entourée d'esprits avec un trou dans la tête / Tous les matins / Nous ne serons pas tués cette nuit / Et tu n'es même pas satisfait maintenant Non. » Ce sont peut-être ces accents poétiques qui ont poussé la compagnie hollandaise Els Theatercollectief à mettre en scène l'histoire de Natalia Trotskaya, sans son pendant narratif. L'entreprise épique de l'auteur n'y gagnait pas au change.

Histoires au poing : la rencontre avec Johan Dehollander

Avec *Mouchette* (1990), Sierens se trouve au carrefour du théâtre dialogique et du théâtre de narration : entre les nombreux moments de narration s'intercalent des scènes dans lesquelles les personnages se rencontrent. *Mouchette* marque le début d'une collaboration toujours aussi fructueuse entre le metteur en scène Johan Dehollander (passé de la Oud Huis Stekelbees à la Blauwe Maandag Compagnie puis au Nieuwpoorttheater) et Stef Ampe en tant que producteur (venu du Oud Huis Stekelbees au Nieuwpoorttheater en passant par le Beursschouwburg). Le texte et le spectacle ont été accueillis en termes élogieux et signifient pour Sierens une étape vers les grands plateaux et le grand public. Bien qu'inspirée par le film du même nom de Robert Bresson, *Mouchette* a toutes les caractéristiques du monde de Sierens. C'est l'histoire de la relation entre Arsène, un noceur sur

le retour que sa femme a quitté, et Colette, une gamine de quatorze ans, sans père et dont la mère est malade, qui assume la responsabilité du ménage et s'occupe de sa petite sœur sans que son entourage se doute de quoi que ce soit. Dans *Mouchette*, Sierens arrive à faire de ces personnages des « agglomérats » d'archétypes. Chaque personnage héberge en lui d'innombrables autres personnages. Colette est à la fois maîtresse de maison de poupée, mineure chargée de foyer, fille-mère, amoureuse, danseuse de flamenco flamboyante, écolière en rupture d'école et adolescente effrontée. Arsène est fêlé, veule, criminel, mauvais époux, suborneur, voyeur, « assassin », amant, ersatz de père, étranger et enfant. À travers tous ces rôles, ils restent enfermés dans leur propre univers, leurs fantasmes et leurs mensonges, pour pouvoir survivre. L'image scénique montre simultanément les deux mondes : la maison de Colette et le terrain d'action d'Arsène.

À l'inverse de Bresson, Sierens se concentre moins sur la mise en scène que sur les stratégies de survie et d'évasion de ses personnages populaires. La musique joue un grand rôle sur ce plan. Nous avons parlé plus haut du caractère subversif du *Can you feel it* de Michael Jackson à propos de *Moeder & Kind*. Dans *Mouchette*, c'est le classique *Summer in the city* et le flamenco qui nous livrent le monde intérieur des personnages et expriment leurs désirs d'évasion et de liberté. Les genres populaires comme le rembetika, le tango et le rock sont des matériaux culturels importants pour Sierens : « Ce sont des cultures populaires. Elles sont authentiques, porteuses d'un esprit frondeur et d'un courage rebelle. Elles sont mes grands exemples et aussi mes sources d'inspiration. Elles sont ce que je veux faire. Elles possèdent ce que j'appelle « une puissante tension formelle » qui va de pair avec un « contenu profondément humain ». On pourrait penser que c'est banal, mais en fait seuls les grands spécialistes y arrivent. »²⁶ On ne s'étonnera pas, à entendre pareille affirmation, d'apprendre que Sierens connaît déjà la musique d'un spectacle avant de mettre un mot sur papier.

Alors que *Mouchette* se limite au monde émotionnel de deux protagonistes, *Boste* (1992) renoue avec le souffle épique qui rappelle *Los Muertitos/Onze Lieve Doden*. La pièce, écrite pour la Blauwe Maandag Compagnie, avec qui Sierens collaborera pendant quelque temps, thématise une fois encore un contexte socio-politique et pour la première fois, la problématique de l'artiste (si l'on ne compte pas *De reis naar het donkere kontinent* (1985) qui met-

tait en scène un écrivain minable, voué à l'échec tant en littérature qu'en amour). Sous plus d'un aspect, *Boste* est un moment charnière de l'œuvre de Sierens. Dans la foulée de *Mouchette*, il continue la recherche d'un théâtre entre l'action et la narration. La plupart des pièces de Sierens ne mettent en scène qu'un nombre limité de personnages. Mais les personnages de *Boste* sont décidément autres. Boste : « Votre pièce ? Où se déroule-t-elle ? » Richard : « Dans ma tête. » Dans *Boste*, le monde a éclaté en mille morceaux. C'est comme si la tête de l'auteur s'était fêlée et que ses préoccupations, tant personnelles que professionnelles, s'étaient incarnées dans les personnages qui le harcèlent sans répit. Plus d'histoire, encore moins de narration, pour imprimer au tout une direction explicite. Le chaos qui régnera plus tard dans des spectacles comme *Moeder & Kind et Bernadetje* s'annonce déjà ici.

Comme sources explicites de la pièce, Sierens cite *Otto é Mezzo* de Fellini et *De Kapellekesbaan* de Louis-Paul Boon, deux œuvres dans lesquelles l'artiste est tourmenté par ses personnages et leurs commentaires, souhaits et plaintes à propos de l'œuvre à laquelle il s'est attelé. Ce sont les personnages de l'entourage de Richard, l'écrivain, ceux qui l'importunent sans répit (« Papa ? Un œuf, combien de temps ça doit cuire ? ») qui deviennent les personnages de sa pièce. Ce sont ces mêmes personnages qui obligent l'écrivain, chargé d'écrire une pièce sur Orphée mais à qui l'inspiration fait cruellement défaut, à descendre dans son propre enfer puis à se retourner. Le récit s'articule sur l'opposition Boste-Richard. Boste incarne la ferveur, la vitalité, la sensibilité sociale et politique, l'envie d'écrire un opéra sur le meurtre de Julien Lahaut. Richard, au contraire, est rongé par le doute, a des problèmes privés, se sent incapable de créer « quelque chose de grand ». Autour d'eux grouillent les autres personnages dont les histoires se greffent sans cesse les unes sur les autres jusqu'à former un écheveau inextricable. Ce n'est que vers sa fin que la pièce arrive à un grand calme épique, qu'amènent quelques longues narrations²⁷. Le spectacle était mis en scène par Luk Perceval. Johan Dehollander était co-metteur en scène et chargé de l'image scénique, qui comme dans *Mouchette*, était épurée et abstraite. Après la dramaturgie du chaos de *Boste*, Sierens se lance avec Dehollander dans une série de spectacles dans lesquels le processus de création et l'apport des acteurs s'avère essentiel à l'écriture du texte : *Dozen* (1993), qui questionne la relation entre la narration et le jeu dramatique, *Juffrouw Tania* et *De*

Drumleraar (1994) deux pièces avec une structure narrative minimale, une formulation ténue et dépouillée qui laisse toute la place à la rencontre entre humains.

Dans *De Drumleraar*, Paola, une divorcée, met une annonce dans le journal pour trouver un professeur de batterie à son fils Nic (que l'on ne voit pas). Ce « courrier du cœur » dissimulé fait réagir Raymond, qui s'avère être le jeune demi-frère de Serge, l'ancien grand amour de Paola. Les deux personnages sont ce que Sierens appelle des « archétypes » : leur présence physique est hautement suggestive, ils évoquent des prototypes dans la mémoire collective. « Raymond n'est pas simplement à la recherche d'une femme ou de cette femme, mais de LA femme. Paola n'est pas à la recherche de cet homme-là, mais d'un rêve de plénitude. »²⁸ Ils enfilent donc plusieurs masques – Paola joue alternativement la mère, l'amante de Raymond ou la jeune amie de Serge – et ils se meuvent dans le champ d'ombre des personnages absents. Le public doit lui-même donner forme aux personnages en se les imaginant. Pour chaque spectacle, Sierens établit soigneusement la balance entre ce que l'acteur doit montrer et taire sur la scène, afin qu'il ne soit pas l'illustration d'un personnage, mais un être humain en chair et en os. Derrière la situation banale jouée sur les planches, se cache une autre réalité, simultanée ou projetée dans le passé. Cette réalité absente stimule l'imagination du lecteur, du spectateur et de l'auteur : un trou à remplir. Ici aussi se lit clairement le lien avec Kantor, qui dit que le théâtre ultime ne montre plus rien, mais suggère tout.

Au fil de pièces comme *Mouchette* ou *De Drumleraar*, Sierens développe peu à peu une autre vision sur le passé et le souvenir. Là où les personnages, dans les premiers drames de narration « demeuraient à la phase du souvenir (de la guerre), objectivant pour ainsi dire le passé », voici maintenant un « rendu tout à fait subjectif et parfois fantaisiste du passé, avec lequel les personnages s'empoignent. »²⁹ Le passé est usé et abusé pour manipuler le présent. Les protagonistes ont des vues diamétralement opposées sur leur passé commun ou plutôt parallèle. Ils en donnent chacun leur version, en prenant leurs désirs pour des réalités. Pour des personnages comme *Mouchette/Colette* et Paola, le mensonge est un segment acceptable de la réalité ; ils manient leur souvenir du passé comme une arme dans le combat qu'ils mènent pour survivre. Mais l'histoire ne s'arrête pas là.

De Drumleraar analyse la façon dont le passé continue à peser

sur le moment présent. Les personnages revivent et transforment leur passé en vécu du moment, sans avoir prise sur lui. Les souvenirs de Raymond ne coïncident pas vraiment avec ceux de Paola. Il revit ses quatorze ans, l'âge qu'a maintenant le fils de Paola ; elle se souvient de la femme jeune, jolie et indépendante qu'elle n'est plus. Leurs souvenirs sont une course contre la montre, pour avoir prise sur le passé, conjurer le temps, retrouver la cadence. Paola fait des bouquets de fleurs séchées, et Raymond essaie de conserver le contrôle de sa vie en tapant sur ses drums, mais ils n'arrivent ni l'un ni l'autre à maîtriser le Temps... leur temps. Dans les silences entre les répliques, les personnages, devenus témoins de leur propre histoire, menacent de se rétracter. Ils sont sujets mais aussi objets de leurs souvenirs, ou du souvenir tout court. Le temps se charge de raconter leur histoire et leur expérience traumatisante jette un voile impénétrable sur tous les faits, de sorte qu'ils ne peuvent être évoqués que comme des fantômes qui hantent leur propre passé. Le temps et sa faux, les saisons et les générations font leur travail. Les traumatismes se transmettent de génération en génération : de Serge à Raymond, de Serge à Paola, de Paola à son fils, de Raymond à Nic... « Quand un personnage entre en scène, c'est toute une meute qu'il traîne derrière lui. »³⁰ Les personnages absents projettent leur ombre sur les récits de Paola et de Raymond, qui portent plus qu'eux-mêmes sur les planches : quelque chose les dépasse qu'ils ne peuvent évoquer que par le langage. Le temps transcendantal se forge par la force du langage mais aussi par le rythme, le tempo et les sons étouffés des drums qui, comme les voix et les instruments des rituels de théâtre d'Extrême-Orient, indiquent le passage du temps. On ne sera donc pas étonné d'apprendre que le point de départ de la pièce est *The Drum of the Waves of Horikawa* de l'auteur de théâtre japonais Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), dont Arne Sierens est un admirateur.

Que l'on n'envisage plus ce souvenir dans le seul cadre de la fiction, mais que chaque acteur, chaque narrateur en déploie la trame pour son public, et nous voilà dans un questionnement du jeu dramatique et de la narration, comme c'est le cas de *Dozen*. Le but de la narration est de « faire revivre le vécu ». Le conteur ne communique pas, il témoigne et revit à nouveau le passé.

Dozen marque à nouveau une étape importante de la démarche de Sierens. L'idée maîtresse est que le texte et le spectacle se forment pendant le processus de répétition et que les auteurs

(acteurs, écrivains et metteur en scène), les radicalisent. Sierens et Dehollander partent d'un nombre restreint de textes et invitent les acteurs à raconter leurs petits et grands malheurs, à se res-souvenir de leur enfance par des bribes de textes, des monologues, du matériel visuel. Tout ce matériel est échantillonné et monté en collage par Sierens. Les personnages de *Dozen* sont « monsieur ou madame Tout-Le-Monde », des archétypes. Les récits sont parfois poignants, parfois du plus haut comique : des histoires de pères, mères, sœurs, amoureux, etc. Les acteurs jouent en racontant, sans passer à la transformation théâtrale complète.

Dozen se révèle un processus intensif, assez inhabituel pour une grande compagnie du genre de la Blauwe Maandag Compagnie. Au cours des deux mises en scène qui lui font suite, *De Drumlaer* et *Juffrouw Tania*, un conflit latent s'installe entre l'écrivain Sierens et la Blauwe Maandag Compagnie. Sierens découvre d'une part qu'il est en premier lieu un « auteur-forgeron » de théâtre, qui suit ses propres projets à son propre rythme et non un dramaturge-scribe ou un adaptateur de répertoire qui aide à la réalisation du parcours d'un metteur en scène. (On notera que c'est à Tom Lanoye, et non à Sierens, que la BMC demandera d'adapter les drames historiques de Shakespeare.) En outre, Sierens se distancie de plus en plus de l'approche théâtrale de la Blauwe Maandag Compagnie, qui incite les acteurs à confronter leur propre rythme au texte original ou à rechercher et expliciter l'imperceptible. Sierens, de son côté, écrit des partitions dans lesquelles le rythme du texte doit être respecté, veut-on éveiller images et émotions auprès des acteurs et du public. Qui plus est, le processus qui avait réussi avec *Joko* et *Wilde Lea* – tout arrêter et s'engager dans une autre voie en plein milieu des répétitions – s'avère impraticable pour *Juffrouw Tania*. Sierens démontre que ses « pièces ombilicales » sont trop intimement liées à sa chronique personnelle et que le théâtre ou la narration ne sont que des moyens et non des buts. Le conflit débouche sur une rupture et Sierens quitte la Blauwe Maandag Compagnie en 1994. C'est alors qu'il traduit *Splendid's* de Genet pour Het Zuidelijk Toneel de Ivo van Hove.

Le théâtre corporel : la rencontre avec le chorégraphe Alain Platel

Sierens commence alors à travailler en free-lance. La rencontre avec le chorégraphe gantois Alain Platel débouche sur une collaboration hors du commun, qui aura pour fruits *Moeder & Kind* (1994) *Bernadetje* (1996) et *Allemaal Indiaan* (2000), trois productions qui s'efforcent à une fusion du théâtre, de la danse, de la narration et de l'action. La maison de production gantoise Victoria produit ces spectacles (le troisième en collaboration avec les Ballets C. de la B.), qui connaissent le succès tant en Belgique qu'à l'étranger.

Après son expérience avec la Blauwe Maandag Compagnie, Sierens veut avant tout travailler avec des acteurs et des jeunes marqués par leur propre histoire plutôt qu'avec des acteurs de métier « all-round ». En Platel, Sierens rencontre le partenaire idéal. Ils partagent le même intérêt pour les cultures populaires et leur approche est similaire : rassembler d'abord du matériel personnel (photos, films,...) pour improviser ensuite librement. Par l'entremise de Platel, Sierens peut s'intéresser de plus près à l'analyse rigoureuse et à la registration de détails expressifs et de la force suggestive du comportement non-verbal. Platel est pour lui le magicien ou l'alchimiste qui crée, avec le mouvement et la musique, les champs électriques dont il a besoin pour faire naître la tension magique. Plus que jamais, Sierens va se concentrer sur les aspects actantiels et rituels de la danse et du théâtre, l'incantatoire. Son œuvre s'en trouve stimulée et éperonnée. Il radicalise et échange les textes épiques ou dialogiques pour les partitions physiques épurées d'un théâtre corporel. La danse est pour lui une forme d'envoûtement, tout comme les textes, qui prennent forme à même la scène.

Comme dans *Mouchette*, le point de départ de Sierens pour *Moeder & Kind* est une famille atypique, une famille prolétaire difficile à situer. On ne saisit pas tout de suite qui, au juste, est ici père, mère ou enfant ; la situation sociale s'articule sur l'album de photos *Living Room* de Nick Waplington. Pendant la représentation, le chaos ne cesse de croître : les enfants mangent des spaghettis vautrés sur le sol ; une petite fille s'enferme dans la cage du lapin, ignorant les disputes et les bagarres autour d'elle ; on danse sur des play-back sans se soucier des autres ; un ado plante son petit frère sur le frigo d'une main pour s'habiller tran-

quillement de l'autre ; un hurluberlu qui ne dit pas un mot se met brusquement à danser comme un fou ; on traîne et jette des poubelles à travers le plateau ; une femme hurle sur une balançoire ; un gamin imite l'accès de colère de son père. Panique, rires, cris et machisme. Une tranche de chaos soigneusement montée qui explose dans un espace fermé. À un rythme frénétique, des champs électriques se construisent autour des personnages. Le monde entier est moulé dans ce ménage, les personnages s'explorent et se mettent à l'épreuve de toutes les façons possibles : enfant, père, mère, garçon, fille, amoureux, homme, femme. Alors que le courant électrique et la décharge se passaient entre deux personnages dans *Mouchette*, en voilà maintenant huit sur la scène. Les lignes de narration et d'action simultanée ne peuvent plus être embrassées dans un seul et même regard. Le chaos n'est plus soigneusement tenu à l'extérieur, il est devenu la teneur et la forme du spectacle lui-même.

Dans *Boste*, déjà, le chaos était présent sous la forme des innombrables lignes de narration interrompues dans la tête du protagoniste. Aucune histoire ne semblait plus indiquer de voie, mais paraissait hanter et tourmenter l'écrivain. Dans *Boste*, le chaos va de pair avec un monde éclaté et une descente aux enfers. *Moeder & Kind* livre au contraire une dose explosive d'énergie de vitalité et de rébellion. La pagaille du monde s'est infiltrée dans les personnages, qui ne sont plus sur le fil du rasoir et ne luttent pas contre l'incohérence (comme Rachel et Mouchette/Colette). Le quidam innocent n'est plus séparé du monde en folie, il se trouve en son milieu. Avec le théoricien du chaos Prigogyne, Sierens pose que le chaos et le hasard sont la règle et l'ordre, l'exception : un équilibre chimique temporaire.

Le public étant pris de court par le chaos de la représentation, *Moeder & Kind* a de ce fait un niveau actantiel élevé. Le dialogue est de l'action parlée, le « live act » en direct sur la scène et la musique font sur le public le même effet qu'un concert.

La musique est un principe formel qu'il ne faudrait guère sous-estimer dans l'œuvre d'Arne Sierens. Il lui arrive souvent de définir la musique d'un spectacle avant même de coucher une ligne sur le papier. Par conséquent, la musique a une très grande influence sur le tempo, le rythme, la dynamique et la couleur de ses productions et de ses textes. La langue de Sierens doit donc plutôt être vue à partir du son et du rythme qu'à partir de la signification et de la teneur. La musicalité du blues, du flamenco,

du tango du rock ou de la rembetika, mais aussi la force de leurs textes, la pratique rituelle d'exécution et la danse qui y sont indissolublement liées sont très importantes.

Pour Arne Sierens, une production doit d'abord se définir à partir du vide total et se développer à partir de là. Pour *Moeder & Kind*, l'idée de base était un sofa vide autour duquel les moyens scéniques se définiraient. Pendant les répétitions, ces moyens prennent une forme que Platel et Sierens cultivent soigneusement à partir de leur terreau émotionnel. Une production comme *Moeder & Kind* laisse à penser qu'elle est une suite d'improvisations libres des acteurs. Rien n'est moins vrai. La façon de travailler, soupesée et balancée sur le plan de la stylistique, s'apparente au « théâtre libre » de Kantor : « Dans la technique et l'organisation de la somme des opérations ; le moment fondamental le « jeu d'ensemble » de la compagnie, l'élaboration de liens invisibles entre les acteurs, qui donne le jour à une harmonisation presque télépathique entre les éléments respectifs. »³¹ Malgré la motivation personnelle de la création, l'apport spontané de matériel autobiographique et l'impact du hasard associatif, Sierens classe et calcule soigneusement chaque effet de chaque élément de sa production. L'enchaînement, la longueur, la place dans la pièce sont très importants, ce que Kantor appelait le « constructivisme des émotions »³².

Comme *Moeder & Kind*, le deuxième projet avec Alain Platel chez Victoria, *Bernadetje*, a été perçu comme l'une des représentations les plus marquantes des dernières années, en Belgique comme à l'étranger. L'intérêt que Sierens porte dans ses premières œuvres à l'opéra et au théâtre de narration s'est maintenant développé jusqu'à être un théâtre dynamique et actantiel qui prend le public d'assaut. La musique, la danse et le mouvement jouent un rôle important. Le montage soigneux des divers éléments fait se dérouler le spectacle dans l'imaginaire du spectateur. *Bernadetje* se décline sur la forme de la ballade : texte, musique, texte, musique... une forme immémoriale dont l'effet est envoûtant.

Le montage, sur le plan de la teneur des éléments, suit lui aussi un simple schéma de contrepoint. Comme dans un mélodrame, le mécanisme se déclenche clairement : chute et relèvement, sacrifice et résurrection, exorcisation et état paradisiaque, culpabilité et innocence, meurtre et miracle, sanctification des victimes. La chorégraphie s'y applique : quand l'un tombe, l'autre se lève. *Bernadetje* est pleine de boucs émissaires et de victimes : Yves a



[1] *Het 'vermoeden'*. 1986-1987. Auteur et décors : Arne Sierens.

Mise en scène : Jan Leroy. Production : De Korre.

Avec e.a. Jos van Geel et Ben Hemerijckx.

[2] *De Soldaat-Facteur en Rachel*. 1986-1987. Auteur : Arne Sierens.

Mise en scène : Arne Sierens et Jan Leroy. Production : De Sluipende Armoede.

Avec Arne Sierens et Geertrui Daem.



- [3] *Mouchette*. 1989-1990.
 Auteur : Arne Sierens.
 Mise en scène : Johan Dehollander.
 Production : Oud Huis Stekelbees.
 Avec Goele Derick
 et Mark Verstraete.
- [4] *De drumleraar*. 1993-1994.
 Auteur : Arne Sierens.
 Mise en scène : Johan Dehollander.
 Production : Blauwe Maandag
 Compagnie.
 Avec Gilda De Bal et
 Lucas Van den Eynde.



- [5] *Moeder & Kind*. 1994-1995. Auteur : Arne Sierens. Mise en scène : Alain Platel.
 Production : Victoria. Avec e.a. Lies Pauwels et Gert Portael.
- [6] *Bernadette*. 1996-1997. Auteur et mise en scène : Arne Sierens en Alain Platel.
 Production : Victoria. Avec e.a. An Pierlé et Lies Pauwels.



- [7] *De broers Geboers*. 1997-1998. Auteur : Arne Sierens.
Mise en scène : Johan Dehollander. Production : Nieuwpoorttheater et Theater Zuidpool. Avec e.a. Wim Opbrouck, Didier Deneck en Wim Willaert.
- [8] *Mijn Blackie*. 1998-1999. Auteur et mise en scène : Arne Sierens.
Production : HETPALEIS et Nieuwpoorttheater.
Avec e.a. An Miller et Johan Heldenbergh.

fait de la prison, Jackie est « un voleur et un filou », Kelly est assoiffée de réussite, Tamara est une émigrante polonaise, on tue un rat, et puis l'attentat contre le pape... un « vrai » miracle. Les moments de rébellion et de déchéance se suivent à un tempo étourdissant et les parties de danse ont souvent un effet d'exorcisation et de purification. Dans la musique, ce sont entre autres les passages de Bach. L'édification de *Bernadetje* ressemble sous plus d'un angle à celle de *De Soldaat-Facteur en Rachel*, dans laquelle le cri de la naissance (de l'enfant de Rachel) va de pair avec celui de la mutilation (de la main du soldat). Dans *Bernadetje*, la chute et la résurrection, le sacrifice et la sanctification fusionnent peu à peu, le mécanisme est mis à nu. Ce n'est pas par hasard que le texte débute par une représentation de l'Agneau Mystique – sacrifice et sanctification confondus. Scène captivante, aussi, celle du Radeau de la Méduse dans laquelle les danseurs et les acteurs, tels des naufragés, essaient de monter à bord des autotamponneuses qui dérivent lentement, dans un jeu d'attraction et de répulsion. Le tout sur fond de cantates de Bach, dans une version déjà ancienne du baryton Hans Hotter. La chorégraphie a une force d'attraction magique qui fait penser à certaines scènes sacrales de l'œuvre de Robert Bresson³³. Le texte de Bach thématise le thème du sacrifice et la pulsion de mort : « Monde, je ne demeure plus ici / Rien de ce tu as à donner / Mon âme ne peut amadouer / Ici-bas n'ai que misère en partage / Mais là, là m'attend ma destinée / Silence, quiétude et douce paix. » Ce passage montre bien l'importance du rôle que joue la dimension magico-sacrale.

De cette pulsion de mort et de son contexte émotionnel, la représentation passe en souplesse au sobre raisonnement de Kelly à propos de l'attentat manqué contre le Pape. L'Église, d'après Kelly, parle en la circonstance d'un « miracle de Marie » : « Si la Maria elle avait fait dévier la balle de vingt centimètres, par exemple, il n'y aurait même pas eu de sang. Mais non. Y aurait pas eu de miracle, alors. Quand la Vierge s'en mêle, faut que ça se voie, hein. Faut que ça saigne. Faut que ça soit bien grave, pour qu'elle puisse le guérir. » La sagesse populaire de Kelly touche à l'essence même de la foi catholique : il existe une alternance mécanique entre le martyr innocent et la purification. Le titre *Bernadetje* réfère à une donnée historico-religieuse : le miracle et la sanctification de Bernadette Soubirous. Si l'anecdote n'est en aucun cas l'enjeu du spectacle, le mécanisme du bouc

émissaire-sacrifice-sacralisation dans le spectacle est analysé tant sur le plan de la forme que du contenu. Dans les dernières scènes, le miracle est accompli et les personnages vont léviter, les figures de la chronique deviennent des saints. Kelly s'éclate en interprétant *Eternal Flame* des Bangles tandis Francesca, la fillette de Pascaline, l'accompagne en play-back sous l'œil ému de sa mère. À la fin, la fillette devient elle-même une « Bernadette » et se tient comme une image sainte au milieu de la scène tandis que les autos-tamponneuses tournent à un train d'enfer. Le miracle s'est accompli. Rideau. Ou pas de rideau, d'ailleurs, car la pièce retourne à la réalité quotidienne et se termine par une scène assez banale : Pascaline a faim, et elle veut acheter un chien pour sa fille. Le spectacle passe du monde de la magie et des hiéroglyphes dans lequel le plongeait la lente giration des auto-tamponneuses pour revenir aux préoccupations du quotidien.

Ce niveau de réalité demeure pourtant ce qui importe le plus : Sierens écrit ses textes pour et sur une collectivité. Cela se remarque à la façon de travailler le récit social. Sierens, dans la lignée de Boon, se dit un chroniqueur. Le matériel est « vrai », authentique, mais il n'est pas toujours historiquement correct, parce que Boon et Sierens cherche à donner un nom à l'innommable : l'histoire oubliée qui ne peut être saisie par l'image ou par l'écrit ; « l'histoire qui n'est pas dans les livres ». Pourtant, dans *Bernadetje* ou les autres spectacles, Sierens ne recule devant aucun cliché de la culture de masse : Madonna, Michael Jackson, the Bangles, Prince, Joe Meek... Ce sont des icônes capitalistes, mais des icônes des couches les plus basses de la société. Pour Sierens, ce sont des icônes critiques : « Elles expriment un rêve positif d'indépendance et n'ont rien de commun avec le « soap » et les icônes bourgeoises. C'est à travers ces icônes que les petites gens cherchent à concrétiser leurs propres rêves d'évasion. Ce sont des victimes qui veulent d'un coup tout contrôler. Pour ces gens, Prince et Madonna sont des victimes devenues des héros. Pendant le play-back, Kelly vit sa propre épopée en imitant ses idoles. *Eternal Flame* est un sacrifice rituel par le feu. Une transmutation. Une lévitation comme les idoles pop font à chaque fois le saut du réalisme à l'hiéroglyphe. Ils lévitent, et éveillent en nous des rêves de lévitation. »³⁴ Le point de départ de la réalité d'une scène de play-back demeure la victime qui essaie de maîtriser ses propres traumatismes, de survivre et qui va pour cela à la recherche d'une culture rebelle dans la culture de masse.

Cette soif du paria qui chante en play-back se cristallise aussi dans la démarche que Sierens a adoptée, à savoir le travail avec des jeunes. Ce sont des gens qui essaient, en jouant, de « digérer » leurs propres traumatismes. Les acteurs de métier font eux aussi souvent usage de leur propre vécu. Les anecdotes collectées au cours du processus de répétitions sont traduites en poésie, gestes et métaphores. La méthode qu'emploient Sierens et Platel, à savoir la transformation du matériel personnel et des échantillons des acteurs et des créateurs, ressemble à celle de Kantor quand il dit : « Ce ne sont pas des acteurs qui jouent Hamlet ou Macbeth. Ils ne peuvent pas jouer d'autres rôles que celui-là, dans ce spectacle-là. Chaque acteur a son individualité. J'en tire parti. »³⁵ Le vécu personnel des créateurs est finalement réuni dans une chronique. Dans *Bernadetje*, Sierens franchit une étape de son propre parcours, par cela qu'il essaie de réconcilier la liberté de la narration avec la corporalité pure : la beauté des acteurs qui se battent, tombent, se relèvent, dansent, etc. « Comment combiner Dario Fo et Pina Bausch ? »³⁶ Un moment important de *Bernadetje*, la scène de bagarre et même de guerre dans laquelle Angelo, Yves et les autres s'étripent les uns les autres : les mots n'ont plus aucun impact, le conflit est tranché par le coup de revolver de Jackie, qui tue le rat. Dans sa première mise en scène en solo depuis des années, *Mijn Blackie*, Sierens radicalisera encore sa recherche sur l'homogénéité de la narration avec une partition physique orientée vers l'autonomie de l'événement corporel.

Dans des productions comme *Moeder & Kind* ou *Bernadetje*, l'essence de ce qui l'emportait dans les opéras ou les textes épiques demeure intacte : simultanéité et narration. Les nombreux thèmes simultanés et les lignes de narration sont maintenues, dans les œuvres plus récentes de Sierens, dans un cadre archétypique : dans *Moeder & Kind*, celui de la situation familiale, dans *Bernadetje*, la piste des auto-tamponneuses qui réunit passagèrement toutes sortes de personnages en une famille sans parenté, dans *Mijn Blackie*, c'est le mur d'enceinte gris en pleine campagne, avec le chien attaché à sa laisse. La base demeure un matériel épique profondément humain, une série d'histoires de et sur des gens, que l'hyperformalisme soustrait à la réalité et qui y retournent par le biais d'un rituel de danse, de musique et de fête, et le côté événementiel de la représentation. Alors que le cadre rituel fait exploser la structure narrative, Sierens demeure travailler avec des éléments épiques-narratifs : les histoires

navrantes des personnages (Angelo, Kelly, Jackie) sont montrées sur la scène par le biais de bribes de dialogues, leur comportement, leur « numéro » (de danse ou de musique), leur interaction concrète sur la scène et surtout par la suggestion. L'impact actantiel de *Bernadetje* est traversé de part en part d'éléments épiques et simultanés.

Alors qu'il travaillait intensément dans les premières pièces épiques sur ce qui n'était pas montré (personnages absents, événements révolus, passé traumatique), il insiste maintenant sur la dimension magique et suggestive de ce qui est réellement devant nos yeux. La piste d'auto-tamponneuses est le cadre dans lequel le monde est montré. La baraque, délestée de ses paillettes et de son caractère anecdotique (la fête foraine), est traitée comme un ready-made, réduit à l'essentiel et nu. Hyper-concret, mais aussi amorphe, et prêt à prendre toutes les formes. « ...quand les autos sont immobiles, elles sont parkées sur les côtés, de sorte que la piste peut aussi être quelque chose d'autre, une place, une ville, une autoroute, un labyrinthe, ... mais aussi un temple, une église, un lieu de sacre. »³⁷ Le même processus de réduction à l'essentiel est appliqué aux autres éléments du spectacle : le matériel autobiographique des acteurs, le matériel cinématographique, la musique, ... tout est échantillonné de façon à faire jaillir les étincelles entre les différents composants. C'est ce que Sierens entend par donnée actantielle, l'impact magnétique d'une représentation sur le public. Cette donnée actantielle peut être tout aussi présente dans les récits épiques, (*De Soldaat-Facteur en Rachel*) que dans les dialogues (*De Drumleraar*) et le théâtre corporel (*Moeder & Kind*, *Bernadetje*, *Allemaal Indiaan*). Après *Bernadetje*, Sierens remet un temps l'accent sur l'épique (*Napels*) et sur le dialogue (*De broers Geboers*) pour retourner, avec *Mijn Blackie*, au théâtre corporel-actantiel.

L'univers des spectacles de Sierens et Platel semble s'agrandir au fil des ans : *Moeder & Kind* se situait dans une salle de séjour, *Bernadetje* se jouait dans et autour d'une piste d'auto-tamponneuses et sur le plateau de *Allemaal Indiaan*, deux maisons entières occupent l'espace du plateau. Dans ces décors se croisent et se rencontrent des enfants, des adolescents et des parents. La famille et sa carence : voilà l'archétype autour duquel les histoires s'articulent. La totalité du monde émotionnel, coulé, moulé dans la famille. Le spectateur a besoin d'un certain temps pour comprendre quelle sont les relations qu'entretient ce petit monde. Les

différentes lignes de narration s'entrelacent de façon presque musicale. Le public est plongé dans le chaos et submergé par la multiplicité de ce qu'il voit et entend. *Allemaal Indiaan* (1999) est le plus « réaliste » des trois spectacles. Deux maisons grandeur nature, séparées par une ruelle, se dressent sur la scène. Le spectateur est au dehors. Lorsque les personnages sont à l'intérieur des maisons, il les voit en partie par la fenêtre, sans les entendre. Le spectateur doit constamment décider de ce qu'il veut regarder, car bien des drames ont lieu en cette journée. Petites ou grands, importants ou anodins, tragiques ou comiques, les incidents se suivent et croisent : propos racistes, suicide raté, rêve d'Amérique, retour d'une mère internée, terreur d'un adolescent handicapé, mais aussi musique, affection, inquiétude, amour... Comme le dit le chorégraphe Alain Platel : « le spectacle est en lui-même une forme d'hystérie, un état second, un concentré d'une heure et demie dans lequel on essaie de tout faire voir. On essaie toujours de mettre le monde entier dans une œuvre. » Le « voyeurisme » auquel Sierens et Platel obligent les spectateurs dans ce spectacle dit réaliste, suscite aussi des réactions critiques : « Ce qui me gêne le plus dans *Allemaal Indiaan*, c'est la reproduction textuelle d'une poignée de stéréotypes sur la « vraie vie du peuple ». Leur apparente authenticité est mensongère : elle repose sur l'identification d'images d'ouvriers non-qualifiés, de défavorisés et autres lumpenprolétariats, telles qu'elles ont été implantées entre autres par les feuilletons télévisés. »³⁸ La sensibilité et la réceptivité à la vie, aux aspirations et aux stratégies de survie de l'homme de la rue est incontestable, mais elle n'est jamais glorifiée de façon naïve. Dans ce spectacle aussi, les clichés toujours à l'affût sont brisés par des bribes de musique et un langage théâtral physique, qui revêt de la force d'un rituel. Une vitalité théâtrale et le portrait d'une existence poignante vont ici de pair.

Une nouvelle alliance artistique

En 1995, une nouvelle alliance artistique se forge : Arne Sierens et Johan Dehollander (ex-Blauwe Maandag Compagnie) décident de travailler de pair avec Stef Ampe (ex-Beursschouwburg) au Nieuwpoorttheater gantois. D'emblée, le trio se charge d'un programme pleine soirée dans ce centre d'art. Katelijne Damen joue entre autres *Wie... een vreemde* (un texte que Boon reçoit

d'un auteur anonyme), dans une mise en scène d'Arne Sierens et de Johan Dehollander. C'est un récit court et étrange qui parle d'un chanteur bizarre, un baladin qui va de café en café³⁹. Le texte s'apparente aux premières pièces de Sierens et met en scène une « tranche de vie », vue par les yeux d'un paria, pas un dieu mais un pauvre type... Le point de départ, « un document vrai », et la recherche de nouvelles manières de raconter, indiquaient une nouvelle voie. Ceci s'avère également du projet *Kuiperskaai* que met en route l'équipe du Nieuwpoorttheater pour le Timefestival de 1997. Après une enquête publique de large envergure, une chronique de cet ancien quartier de boîtes de nuit, maintenant abandonné, est retracée par les protagonistes eux-mêmes : les tenanciers et les clients des bars, les témoins de ce milieu. Elle était illustrée par une immense compilation d'interviews, histoires, courts métrages, et de photos : du matériel à l'état brut, qui servait en même temps de combustible aux spectacles de Sierens et Dehollander.

1997 voit la première de *Napels*, la première production du tandem Sierens-Dehollander dans le nouveau contexte du Nieuwpoorttheater. La production a pour titre original *Dozen II / De Bedienden*, une référence sans équivoque à la production *Dozen* (1993) que le duo avait montée au sein de la Blauwe Maandag Compagnie. Le point de départ de cette première production, à savoir que les textes soient créés autour de ce qui se propose pendant l'élaboration et l'apport des joueurs – une démarche peu évidente dans le théâtre de répertoire – est également celui de cette nouvelle collaboration. *Napels*, tout comme *Dozen*, est une recherche sur ce qu'est la narration au théâtre. Les deux auteurs (dans leur fonction interchangeable d'auteur et de metteur en scène) amènent de concert avec les comédiens du matériel de narration aux répétitions : des documentaire télévisés comme *De Assisentoeristen* de Karel Martens ou *Délits flagrants* de Raymond Depardon, du matériel cinématographique, des textes de Armando, Belcampo, Paul Auster, Luigi Malaparte, Carlo da Ponte, Woody Allen, Jules Renard, Jean Eustache, Norman Lewis, Françoise Sagan, Luis Bunuel, Primo Levi. Les textes employés, comme dans *Dozen*, sont échantillonnés jusqu'à ce qu'il en sorte un autre ensemble ; parfois il ne reste qu'une seule des idées de base dans la nouvelle partition, composée de récits épars. Les acteurs racontent leur histoire tour à tour : la représentation se compose de l'interaction entre tous ces récits.

Les histoires sont coulées dans le moule d'un récit apocalyptique qui a pour devise « vedere Napoli et poi mori », voir Naples et mourir. Ce sont quasiment toutes des histoires de sentences, verdicts ou jugements derniers, au ciel et sur la terre, ou des moments qui ont profondément marqué la vie du narrateur. On ne porte cependant que peu de jugements, on se contente plutôt d'attendre le dénouement avec angoisse. Le cadre est en fait celui d'un mystère : le texte débute par le chant grégorien *In paradisum* et enchaîne sur une série d'histoires sur la vie et la mort, le bien et le mal, les saints et les démons. Après quelques récits-témoignages, comme celle de l'explosion toujours imminente du volcan, du culte des saints à Naples, l'histoire apocryphe sur Pierre et les beaux seins de Sainte Agathe, celle des toilettes pour femmes d'un bistrot parisien et leur judas à hauteur de chevilles, celle de l'avortement de Lola, la pièce prend un tour apocalyptique. Suivent alors une série d'histoires qui se déroulent dans des lieux kafkaïens. Le spectateur assiste à un interrogatoire, entend l'histoire d'un certain Van Impe sur les anges et les démons, la plainte de Dulle Griet (Margot l'Enragée) dans Hambourg en flammes (où est-ce l'Irak ?) et *'t Einde van 't Einde* : un dialogue entre la Mort, l'Actrice et Bunny, le lapin-philosophe. Les passages magico-rituels alternent avec des chroniques populaires et des anecdotes familières débouchent sans crier gare sur des situations déroutantes à l'extrême. Les friands de cour d'assises sont brutalement catapultés sur un plan existentiel et c'est dans l'histoire apparemment banale de personnalités populaires comme Van Impe, que s'accomplit l'apocalypse.

Là où *Dozen* se compose d'un montage de textes sur des pères, mères, enfants, amoureux, frères et sœurs, tantes et histoires de gendarmes et de voleurs, les histoires de *Napels* réfèrent à la fin des temps et à des lieux : Naples, Paris, Hambourg, champ de bataille, enfer, etc. Les endroits ne sont pas anecdotiques, mais allégoriques. *Dozen* ne prenait un tour étrange que vers la fin (la mort, une interprète), tandis que *Napels* exhale dès le début une « Unheimlichkeit », une odeur de sépulcre qui perce au travers du cadre familial et banal.

Le matériel profondément humain procuré par les acteurs, la télévision (human interest) et les passages littéraires sont remaniés et réécrits par Arne Sierens dans *Napels*. Les récits sont placés les uns à côté des autres, mis en balance et harmonisés. Après un processus de condensation et d'abstraction, au cours duquel

l'histoire est parfois réduite à quelques bribes de l'original, les textes sont sortis de leurs contextes, conventions et caractères anecdotiques jusqu'à devenir des signes autonomes, des ready-mades. Cette condensation fait que les histoires, enfantées par des traditions mutuellement exclusives, vont agir et réagir les unes aux autres. Des étincelles jaillissent entre elles. Le mélange d'éléments condensé déclenche de nouveaux processus chimiques. Dans *Napels*, le mystère est le marteau à réflexes auquel sont soumis tous les éléments de l'histoire. Lorsque tout l'anecdotique, le pittoresque et le conventionnel sont exclus, la magie ou le miracle peuvent avoir lieu. Pour atteindre ce résultat, la suggestion est essentielle. Dans *Napels*, on y arrive par le déplacement constant de l'espace et du temps, par l'évocation d'un monde magique qui dépasse les jugements sur le bien et le mal et par le fait que les gens dont on parle, comme dans plus d'une pièce de Sierens, sont absents. Les signes sont placés de façon ordonnée les uns en face des autres : le style élevé du passage de la Dulle Griet optimise l'histoire populaire de Van Impe. Pourtant, *Napels* la suggestive se transforme parfois en son contraire, ne serait que parce qu'aucune autre pièce de Sierens ne réfère aussi explicitement à d'autres temps et d'autres mondes. Nulle part ailleurs la famille est aussi réduite que dans cette pièce (avec le passage appelé « Pa & Ma »). Il s'agit bien plus d'une dispute au ciel ou dans une famille de saints qu'une bagarre dans une famille d'ouvriers.

Dialogues et partitions physiques

Dans *Napels*, Sierens et Dehollander restent dans le moment magique sans retourner au monde familier du spectateur. Dans *De broers Geboers*, l'effet de miroir de la situation et de l'intrigue est un piège constamment tendu auquel on se laisse trop aisément prendre.

Dans cette pièce écrite, Sierens opte (apparemment) pour une forme classique : une texte dramatique en plusieurs actes. La forme n'est plus imitée, mais citée. Le drame est loin d'être consommé dans les cinq actes de rigueur, et plus encore : tout ce dont on parle se déroule off-stage. Ce n'est bizarrement qu'au cours de l'acte supplémentaire, le sixième, que se produisent les faits que l'on attend d'une tragédie, ou dans ce cas, d'un mélo-

drame. À cela s'ajoute qu'aucune de ces choses horribles ne se passe sur la scène, mais qu'elles nous sont transmises dans l'aparté récapitulatif de Mémé : la débandade de Marnix/Éric, Ivan et Andreï pris à flirter dans la voiture, la passion jalouse d'Andreï, la vengeance d'Andreï (la bombe incendiaire), la tentative de meurtre d'Ivan, etc. Le messenger vient, comme dans une tragédie, rendre compte de la guerre qui fait rage dehors. L'action extrinsèque de la pièce est en grande part comprise dans un fragment purement épique. Car l'épique, dans cette pièce, a la main haute sur la dite cohérence procurée par l'intrigue. Pourtant, il est malaisé de dissocier l'action de la narration dans *De broers Geboers*. Elles paraissent coïncider dans le langage, dans lequel chaque mot signifie une action, le texte spéculatif est réduit à l'absolu minimum. Les premiers mots, comme d'habitude, font mouche : « Marnix/Eric : – Qu'est-ce que tu fous ? Enlève-moi ça. Dépêche. Espèce de veau. Ivan (enlève sa perruque) : – C'est pas ce que tu crois. »

Pour empêcher que le sixième acte soit perçu comme un épilogue mélodramatique ou une structure anecdotique, il est joué de façon surréelle. La jeune actrice qui, toute la pièce durant, joue le rôle de la vieille Mémé avec une petite voix fluette, adopte une pose dénuée de tout naturel pour raconter l'épilogue. Sa voix est encore plus bizarre qu'auparavant. Qu'il s'agisse d'une façon fragile d'aborder le problème du réalisme dans ce spectacle, se remarque aux allusions à la *tranche de vie* – le réalisme des commentaires. L'auteur contrecarre en disant : « Ce que je veux montrer dans mes pièces, ce ne sont pas des *tranches de vie*. Non, c'est *toute la vie... ?* »⁴⁰.

Le matériel textuel est en partie basé sur des entretiens que Sierens a eus avec les membres de la fameuse « Bende van de Kat », une bande célèbre de motards, qui sévissaient à Gand dans les années cinquante et paraient en formation dans le centre de la ville. Le chef de la bande, « Le Chat » s'est pendu en prison. Dans *De broers Geboers*, Sierens montre comment les situations sociales et les traumatismes se passent de génération en génération. Les deux frères essaient de faire face à tous les coups du destin, mais retombent immanquablement dans les schémas de l'ancienne génération. À mesure que la pièce avance, le frère aîné Marnix/Eric prend de plus en plus le rôle du père, tandis qu'Ivan endosse littéralement le rôle de la mère absente en reprenant jusqu'à son petit ami, Andreï. Dans le combat que se livrent les

frères Geboers/Robert pour survivre et pour ne pas retomber dans le même déterminisme, les choses vont de mal en pis. « Nom de dieu, papa, on est des cafouilleux. Pourquoi qu'on se laisse toujours avoir? Chez les Robert, ça rate toujours. (...) Ils vous chient dessus. On n'est rien. Un pou puant. »

Ce qui n'empêche pas les frères de s'obstiner à mettre tout en œuvre pour vaincre le sort. Pendant cette randonnée de survie, ils se transforment et comme tous les personnages du théâtre de Sierens, ils deviennent des saints, ils lévitent. Bien que le trauma familial soit transmis comme une maladie dont on ne guérit jamais, ils ne sombrent pas dans la tragédie, ils se débattent et conjurent les événements. Conjurier est refuser de sombrer, essayer de rester debout. Alors que dans les premières pièces, le chaos et la violence de ce monde sont encore séparés du l'individu innocent, maintenant, les Geboers/Robert sont eux-mêmes la cause et le tragique de leur sort : « Les frères Geboers/Robert, c'est bien sûr une bande de connards, mais j'en suis un aussi. Ils font partie du même zoo. *It's my tribe*. Il me faut l'accepter. Qu'ai-je à leur reprocher ? Qu'ils votent pour le Vlaams Blok ou le Front National ? Ils méritent une bonne paire de claques, mais ils n'ont pas conscience des conséquences de leurs actes. Et bien sûr, tout tourne mal... »⁴¹

À l'inverse des personnages de *De Drumleraar* ; les frères Geboers/Robert croient qu'ils maîtrisent ou maîtriseront bientôt la situation, et ils se jettent à corps perdu dans l'action. Ce sont des survivants et ils croient à ce qu'ils font contre toute logique, à commencer par la logique du temps. Ils créent un anti-temps, le texte appelle l'action-réaction. La pièce déborde de « frères », qui dans leur soif de survivre, d'appartenir ou de se transformer, s'imitent ou se rejettent les uns les autres. Les absents déterminent une fois de plus le rituel du mimétisme. Se déguiser, comme dans bien d'autres pièces de Sierens (*Mouchette*, *Moeder & Kind*), est un élément important : Ivan enfile les vêtements de sa mère. Comme au carnaval, il ne s'agit pas seulement de travestissement, ou du rendu d'un traumatisme familial, mais aussi de la conjuration d'un univers tragique, du refus de couler. Les parents sont, comme dans *De Drumleraar*, devenus les enfants, et les enfants doivent assumer les tâches parentales. La hiérarchie des relations familiales s'est, comme souvent chez Sierens, inversée. Bien que l'avenir ne paraisse pas brillant, l'instinct du mimétisme est imprimé dans les gènes et dans les circonstances, et

l'avidité des frères est inextinguible. Les frères Robert, dans leur recherche de pureté et leur idolâtrie pour les modèles dignes d'être imités, affichent les côtés monstrueux, misérables et répugnants des personnages ambivalents qu'ils veulent être et deviennent. Ils ont quelque chose des frères Karamazov pour un public flamand. Dans la pièce se croisent des reflets et des doubles, et l'ombre portée de l'un rend la face cachée de l'autre.

Malgré de nombreux déboires, les frères Robert continuent à se battre. La guerre continue qu'ils se livrent à eux-mêmes et aux autres est rendue en permanence par leur langage : « Marnix/Éric : – T'es un raté. Ivan : – Tu ferais mieux de te regarder. C'est qui qui sort de taule, ici? Marnix/Éric : – C'est qui qui a laissé tomber l'école? T'es un raté. Un raté à vie. » L'excitation et les réactions impulsives se suivent à un tempo effréné. Pas question ici d'évocation du passé comme dans *De Drumleraar*, mais de narration physique puissante et violente. Les affronts se succèdent et le rythme est haletant, on éclipse le temps. La force physique de pièces comme *Bernadetje* ou *Moeder & Kind* s'est abattue sur le texte dans une partition verbale et réactive.

Lorsqu'on aligne les pièces de Arne Sierens, on voit émerger différentes sortes de formes, de genres et d'énergies qui font toutes partie d'une tentative colossale de faire survivre l'homme dans toute sa révolte et du désir de la communiquer dans une forme rebelle. Parfois, la soif de survie et le désir d'exorciser les traumatismes et le milieu passent simplement d'une pièce de Sierens à une autre. Les dernières répliques de *Bernadetje* laissent entendre que Pascaline va acheter un chien, sur quoi Jacky avertit : « T'oublieras de lui donner à bouffer, c'est moi qui te le dis. Avec ton sale caractère, une semaine, et cette pauvre bête se pendra à sa propre chaîne ? ». Chien + chaîne = mur : voilà justement les trois éléments autour desquels tourne l'action de *Mijn Blackie*. Un chien est attaché par une chaîne à un mur gris. Le cadre scénique est prêt pour une nouvelle représentation autour des archétypes : un chien dont personne ne s'occupe, un mur en béton dans la campagne et un gars de la ville (Matthieu) qui revient en visite dans le village de ses vacances. Il y retrouve ses vieux copains : son ex-petite amie, le boulanger et le chien. Pour la première fois depuis huit ans, Sierens se charge seul de la mise en scène. Il écrit une partition physique avec beaucoup d'action et relativement peu de dialogues. Vers le milieu de la pièce a lieu une nouba endiablée, qui se déroule presque tout entière de

l'autre côté du mur. Les spectateurs ne voient de cette fête d'anniversaire que les traces de ce qui se passe « derrière » le mur, c'est-à-dire à l'avant-scène : une bagarre, du « wall-diving », des amoureux qui s'ensauvent, des disputes, la musique d'une bamba lascive, etc. De même que dans son théâtre de narration et de dialogue, où il ne montre pas l'objet de l'histoire, Sierens applique la technique de suggestion dans le théâtre corporel de *Mijn Blackie* : il se contente de suggérer ce qui se passe derrière le mur. Le nœud de l'action, la fête d'anniversaire du boulanger, est une éruption de force physique, un feu d'artifice de déflagrations. Lui précèdent les dialogues réticents, maladroitement exprimés, qui accueillent Mathieu. Les moins éloquents des personnages sont ceux qui le connaissent le mieux, ceux qui savent, et se taisent. Les autres, les curieux – tout comme les spectateurs – posent des questions. Cette construction suggestive et la partie centrale explosive sont une condition nécessaire pour arriver à l'impact optimal de l'atmosphère et de la suggestion, de la troisième partie (le calme après la tempête, ou la gueule de bois après la fête). Dans cette troisième partie, Sierens arrive à une fusion filmique entre le texte et les éléments corporels.

La grande différence d'avec un spectacle comme *Bernadetje* est qu'ici, le chaos est dominé. La fougue juvénile des acteurs-amateurs en majorité dans *Bernadetje*, qui en définissent le rythme de « rave », est ici tempérée par les acteurs de métier qui engagent leur propre biographie. Alors que l'équipe de *Bernadetje* se composait de 2 acteurs chevronnés face à 9 jeunes, *Mijn Blackie* met sur scène 5 acteurs de métier contre 5 adolescents.

L'ambiance tapageuse du *Do the Bernadette* s'est transformée en calme infini, l'apaisement de la troisième partie de *Mijn Blackie*.

Les gestes, les mots et les mouvements sont ralentis, ce sont des gestes « d'après la catastrophe », des souvenirs pleins de mélancolie, de violence contenue et de langueur.

En guise de conclusion

Au fil des ans, il semble bien que Sierens ait besoin de moins en moins de mots pour raconter son histoire. Ses spectacles sont devenus pour une bonne part des partitions physiques, qui n'ont parfois presque plus besoin de texte pour avoir un impact hautement actantiel sur le spectateur. Les grands exemples sont les

scènes d'action de *Moeder & Kind* et de *Bernadetje*, ou la fête d'anniversaire de *Mijn Blackie*. L'effet optimal de ces scènes est dû au montage classique et à l'alternance de textes et de musique. Ce qui n'empêche pas Sierens d'avoir abandonné la structure classique narrative et de l'avoir remplacé par des éléments rituels.

Aussi économe et frugale que soit devenue la langue de Sierens, elle a acquis en impact actantiel au cours des années et marque les esprits au fer rouge. Ceci est en partie dû à la force gestuelle de la langue comme la première phrase de *Bernadetje* : « Au Maroc. C'est pas des chiens normaux, là-bas. Ils mordent pour de vrai. » Il arrive souvent que Sierens choisisse une phrase qui se présente comme un matériau brut (dans ce cas une bribe de dialogue découverte au cours du processus d'improvisation), il dépouille la phrase de sa valeur anecdotique et la place, réduite à l'essentiel, dans un autre contexte, ce qui donne une tout autre signification au fragment. La phrase subit alors une véritable métamorphose. Placer « Au Maroc » en tête de la phrase lui donne un caractère plus filmique : d'abord un plan panoramique sur le lieu (où cela se déroule-t-il ?) puis le sujet et prédicat, enfin la gestique (quoi ?). La phrase a acquis un gestus langagier concret qui est parallèle au gestus musical : d'abord, un élan phonique concret, puis un petit adagio sous une image claire et puis une explosion dans une action agressive (Maroc / désert / chiens). Chez Sierens, il ne s'agit pas d'un idiome vaguement ludique, mais d'une image concrète qui explose dans la langue, une explosion actantielle. Des mots qui suscitent immédiatement une action dans la langue. La matière est d'emblée conflictuelle, on voit des auto-tamponneuses et on entend parler du Maroc... Les spectateurs n'entendent que la voix d'Angelo ; ils ne voient pas celui qu'ils entendent et n'entendent pas ce qu'ils voient. Cela donne naissance à une tension et une soif d'entendre la suite du récit. Les phrases sont souvent aussi des truismes profondément humains qui prennent à la gorge et font leur travail de façon convaincante : « Tu m'aimes pas, c'est ça ? » dans *Bernadetje* (Angelo au téléphone). Tout, ici, est en symboles outrés, en tons tapageurs et en couleurs violentes. Pour Sierens, chaque phrase doit tenir et faire son effet en soi. Ce qui précède ou ce qui suit pour terminer l'histoire ne l'intéresse pas. Les textes de Sierens vont de plus en plus fonctionner comme des leitmotifs rythmiques et musicaux. Dans *De Drumleraar* et *De broers Geboers*, le rythme est une composante de première importance.

Graduellement, la technique de l'échantillonnage est devenue une composante essentielle de l'œuvre de Sierens. Le matériel qu'il ajoute toujours à celui que grappillent ses acteurs montre bien qui sont ses idoles : Pasolini, Fellini, Kanevski, Bresson, Cassavetes, Lanzmann, Pertz, Scorsese, etc. Un texte de Sierens recèle et intègre des dizaines d'autres textes, films, albums de photographie, etc. Ce matériel est ensuite rendu compatible avec le matériel personnel des acteurs. Au fil des ans, le chaos créatif et la complexité de la méthode de Sierens ont augmenté. Il a toujours écrit à partir de la pratique théâtrale, et il a mis en scène dès ses débuts, et cette tendance s'est tant affirmée qu'il est devenu de moins en moins un auteur de théâtre qu'un « faiseur », un « forgeron » de théâtre. Les dits drames d'improvisations ou collages (*Dozen et Naples*) et les pièces actantielles (*Moeder & Kind et Bernadetje, Allemaal Indiaan*) en sont de bons exemples.

La forme et le contexte dans lesquels travaille Sierens, ont aussi changé du tout au tout. Les raisons pour lesquelles ce qui aurait dû être un point culminant dans la carrière de Sierens, à savoir son enrôlement au sein de la Blauwe Maandag Compagnie, se soit terminé en queue de poisson, sont maintenant évidentes. Sierens est un auteur bien trop autobiographique pour se plier aux intérêts et au choix de répertoire d'une troupe comme la BMC ; il tient au contrôle absolu de ses textes. Trouver un cadre fécond pour quelqu'un de cette trempe n'est pas évident. Il a maintenant provisoirement trouvé ce contexte dans le centre d'art Nieuwpoorttheater avec Johan Dehollander. Pour le reste, il essaie, de pair avec le Nieuwpoorttheater et Stef Ampe, de travailler avec des structures d'accueil plus grandes (par ex. la collaboration avec HETPALEIS dans *Mijn Blackie*).

Les spectacles « hip » des années 90 sont la preuve d'une alchimie entre la culture actuelle des jeunes, la musique classique et la culture de masse des années 70 et 80. De pair avec cette tendance, la dimension sacrale-religieuse et poétique gagne en importance dans l'œuvre de Sierens. Ses pièces demeurent en même temps très politiques dans la mesure où elles chamboulent le processus de représentation dans les communications de masse et parce qu'elles traitent de petites gens, de victimes et de laissés pour compte. Les tentatives d'entrer leur petite histoire dans la Grande Histoire. « Cette façon de marcher. De s'arrêter. Tomber. Se redresser. Refaire quelques pas. S'arrêter. Marcher. Tomber. » (Paola dans *De Drumleraar*). Des exercices de survie.

Un article dans *Etcetera* parlait de la soif de transformation en ces termes : « Ses pièces ne présentent pas une tranche de réalité, elles la dépassent constamment. Ce qui est créé, est une longue métaphore, qui ne perd jamais le lien avec le banal. »⁴²

C'est ainsi que le théâtre de Sierens demeure un théâtre de la pauvreté dans les deux acceptions du terme : la sensibilité pour le monde de ses figures populaires et leurs stratégies de survie et en même temps la recherche d'une expression théâtrale placée sous le signe d'images épurées et de mots qui s'enfilent constamment les uns aux autres pour former de nouvelles constellations.

1. Lampo, Jan. 'Hic Simt Leones of de Gigantische Schoonheid – Arne Sierens over Boste', dans : *De Standaard*, 7 février 1992.
2. T'Jonck, Pieter. 'Het rauwe realisme van Arne Sierens en Alain Platel', dans : *Etcetera*, année 16, n° 65, 1997, p. 2.1-13.
3. T'Jonck, Pieter. o.c.
4. Piryns, Piet. 'Scharrelen als de kippen', dans : *Knack*, 15 mars 1998.
5. Pélégri, Jeannée 'Robert Bresson ou la fascination, 1960', dans : *Robert Bresson, éloge*, Paris : Cinémathèque française, 1997, p. 38-39.
6. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
7. MVG. 'Kunst met een grote K? Bullshit!', dans : *Het Nieuwsblad*, 6 décembre 1994.
8. Arne Sierens, entretien avec Gommer Van Roussel, paru dans le *Periodiek nov/déc. 91* de la Blauwe Maandag Compagnie.
9. Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York : Da Capo Press, 1988, p. 11.
10. Schrader, Paul. o.c.
11. Richie, Donald. *Japanese movies*, Tokyo, Japan Travel Bureau, 1961, p. 359.
12. Schrader, Paul. o.c., p. 19.
13. Jans, Erwin. 'Over Bernadetje, gestus en hiërogliefen', dans : Geert Opsomer et Marianne Van Kerkhoven, *Van Brecht tot Bernadetje*, Bruxelles : Vlaams Theater Instituut, 1998, p. 31-33.
14. Lampo, Jannée o.c.
15. Kantor, Tadeusz. 'Redden van de vergetelheid (1988)', dans : *Het circus van de dood*, Amsterdam, International Theatre & Film Books, 1991, p. 162.
16. Gerrits, Jan Peter. 'De toeschouwer maakt het drama: de anti-cerebrale stukken van Arne Sierens', dans : *Toneel Theatraal*, année 115, n° 5, mai 1994, p. 37.
17. Six, Fred. 'Arne Sierens en het 'Theater van de Armoede' dans : *Ons Erfdeel*, nov-déc. 1990.
18. Bauwens, Daan. 'De eenzaamheid van een Einzelganger', dans : *Etcetera*, année 2, n° 5, janvier 1984.
19. Idem.
20. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
21. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
22. 'Ozu on Ozu; the talkies'. *Cinema 6*, n° 1, p. 5.
23. Ayre, Amédée. 'The universe of Robert Bresson', dans : *Cameron, Jan (ed.): The films of Robert Bresson*, Londres, Studio Vista, 1969.
24. Schrader, Paul. o.c., p. 63.
25. Mallems, Alex. 'Tadeusz Kantor: "Ik zeg het ronduit. Mijn ambitie is het publiek te doen wenen."', dans : *Etcetera*, année 3, n° 9, janvier 1985, p. 26.
26. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
27. Jans, Erwin. 'Arne Sierens, Gent en de wereld', dans : *Etcetera*, année 10, n° 37, 1991, p. 35.
28. Arne Sierens cité par Gerrits, Jan Peter, o.c., p. 37.
29. Arne Sierens cité par Van Gansbeke, Wim. 'Je zou moeten horen, wat er niet gezegd wordt: BMCie creëert "De drumleraar" van Arne Sierens', dans : *De Morgen*, 2 février 1994.
30. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
31. Kantor, Tadeusz. 'De kunst van het acteren', o.c., p. 86.
32. De Boose, Johan. 'Ontmoeting met de Picasso van het theater: Tadeusz Kantor, anartiest', dans : *Etcetera*, année 5, n° 18, juin 1987.

33. Dans *Le diable probablement* il y a une scène très belle scène de clair-obscur dans laquelle le protagoniste dort dans une église. Il prend congé du monde qui n'a rien à lui offrir, et a décidé de se suicider. Finalement il est arrêté. La musique est de Monteverdi, *Ego dormio*.
34. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
35. Opsomer, Geert. 'Van Brecht tot Bernadetje. Kroniek, tekst en representatie in de jaren '90', dans : Geert Opsomer et Marianne Van Kerkhoven, *Van Brecht tot Bernadetje*. Bruxelles : Vlaams Theater Instituut, 1998.
36. Pirijns, Piet. o.c.
37. De Smet, Zoë. 'Bernadetje en de dansende botsauto's', dans : *Blaazuit*, 2 octobre 1996.
38. Rudi Laermans, Kritiek als lange mars door de taal, dans : *Etcetera*, année 18, n° 71, mars 2000, p. 68.
39. Nieuwpoort et Victoria, novembre-décembre 1995, p. 40-43.
40. Arne Sierens, entretien avec les auteurs.
41. Piryns, Piet. o.c.
42. Op De Beeck, Griet, 'k Moest alleen JA zeggen', dans : *Etcetera*, année 15, n° 61, 1997, p. 52-54.

THÉÂTROGRAPHIE

On trouvera, catalogués par année, le titre de la production, le nom de l'auteur entre parenthèses, le nom du metteur en scène, chorégraphe, scénographe, costumier, éclairagiste, compositeur, chef d'orchestre, des acteurs et/ou chanteurs avec leur rôle entre parenthèses, la date de la première, la compagnie, le lieu de la première.

1981

projet de fin d'études RITCS

Avonduur in de late herfst (Friedrich Dürrenmatt). Mise en scène : Arne Sierens. Acteurs : Daan Van den Durpel, Mark Coessens, Elisabeth Van Dooren, Erna Palsterman. 3 juin (représentation unique). / *Slaapkamer-atleet* (d'après Courteline). Adaptation : Arne Sierens et Rudi Van Den Daele. Mise en scène et costumes : Arne Sierens. Décors : Willy Van Sompel. Acteurs : Moniek De Beun, Rudy Van Den Daele. 16 décembre. Vertikaal. Theater Vertikaal, Gand.

1982

De Ruiters/De Zee (d'après J.M. Synge). Traduction, adaptation et mise en scène : Arne Sierens. Décors et costumes : Bert Vervaeet. Musique : Walter Verschaeren. Acteurs : Rita Baert, Geertrui Daem, Jan Leroy, Ann Bellemans, Guy Hostie e.a. April. De Sluipende Armoede. Theater Arena, Gand. / *Het 'vermoeden'* (Arne Sierens). Mise en scène et décors : Arne Sierens. Co-metteur en scène : Jan Leroy. De Melomanen, à la demande de la fondation Vrienden van Dachau. / *Stella* (d'après J.W. von Goethe). Traduction et adaptation : Lieven Tavernier. Mise en scène : Arne Sierens. Décors et costumes : Bert Vervaeet. Musique : Walter Verschaeren. Acteurs : Rita Baert, Lydia Billiet, Marijke De Bisschop, Freya Ligtenberg, Bert Van Tichelen. 6 octobre. Vertikaal. Theater Vertikaal, Gand.

1983

Rode Oogst (Arne Sierens d'après Arden of Feversham – base d'improvisation). Mise en scène : Arne Sierens. Décors : Bert Vervaeet. Musique : Johan De Smet. Acteurs : Rita Baert, Ann Bellemans, Monique De Beun, An Decaestecker, Guy Hostie, Jan Moors, Peter Rodrigues. 6 mars. De Sluipende Armoede en coll. avec Vooruit. Vooruit, Gand. / *Rode Oogst* – seconde version (Arne Sierens). Mise en scène : Arne Sierens. Décors : Bert Vervaeet. Musique : Johan De Smet. Poppen : Erik De Volder. Acteurs : Rita Baert, Dirk Celis, Monique De Beun, Luc De Wit, Jan Leroy, Suzanne Visser. 7 octobre. De Sluipende Armoede. Nieuwpoorttheater, Gand.

1984

Het Rattenkasteel (libretto Arne Sierens – un « strip-opéra » d'après l'album Nero du même nom de Marc Sleen). Mise en scène : Arne Sierens. Musique : Johan De Smet. Décors : Bert Vervaeet. Costumes et masques : Erik De Volder. Éclairages : Geert Hinnaert. Direction musicale : Vincent D'Hondt. Chanteurs : Martien Decraene (Blanche), Lieven Deroo (Van Zwam), Guido Naessens (Ratsjenko), Marc Van Malderen (Nero). Acteurs : André Simon (Tito le chien), Jan Leroy (le cheval), Ann Bellemans, Greet Devos, Luc De Wit, Brigitte Louveaux, Dirk Opstaele (les rats). Avec 14 musiciens. 14 juillet. De Sluipende Armoede. Nieuwpoorttheater, Gand.

1985

De reis d'après het donkere kontinent (Arne Sierens – base d'improvisation). Mise en scène : Arne Sierens. Décors : Bert Vervaeet. Costumes : Frank Quadflieg. Acteurs : Marc Lemmens (Bruno), Caroline Vanderlinden (Marie), Floor Huygen (Virginie et La Duchesse d'Égypte), André Simon (l'oncle), Lucienne Schaut (Amalia et Achmed). 3 octobre. De Sluipende Armoede. Vooruit, Gand.

1986

Genoveva (Arne Sierens en coll. avec Luc Devos et Marc Holthof – opéra parlé). Mise en scène : Arne Sierens. Musique : Johan De Smet. Décors : Bert Vervaeet. Costumes : Greet Devos et Jenny Marien. Direction musicale : Vincent D'Hondt. Acteurs : Jappe Claes (Golo), Jo Decaluwé (Siegfried), Carmen Jonckheere (Genoveva), Martine Jonckheere (la lavandière et le soldat Droste), Bart Van Avermaet (Drago et le greffier), Tony Van Eeghem (soldat), Mark Verstraete (soldat Hondskloot). Avec 3 musiciens. 16 janvier. Arca. Arca, Gand. / *De Soldaat-Facteur en Rachel* (Arne Sierens). Mise en scène : Arne Sierens. Co-metteur en scène : Jan Leroy. Décors et costumes : Erik De Volder. Acteurs : Arne Sierens (Louis), Gert Portael/Geertrui Daem (Rachel). 28 octobre. De Sluipende Armoede. Nieuwpoorttheater, Gand. **Couronné du Prix de théâtre des Provinces Flamandes (1989).**

1988

De liefde voor de 3 manen (libretto Arne Sierens – space-opéra-comique, d'après L'Amore delle tre melerance de Carlo Gozzi). Mise en scène : Arne Sierens. Musique : Johan De Smet. Décors : Willy Van Sompel. Éclairages : Stef Viane. Costumes : Tine Claeys. Direction musicale : Hans Rotman. Chanteurs : Marc Van Malderen (Star Moderne), Guido Naessens (commandant Rolex et Joeri Gagarin et de Massa), John Dur (capitaine Douglace, la Distance), Annemie Rogiest (Fatima, Creonta), Johan Van Keirsbiück (équipage, amiral, l'Énergie), Kris De Becker (équipage, le Temps), Mïet Bolssens (Noix de Coco), Hilde Geirnaert

(Pluto-correction-Plato). Avec 10 musiciens. 16 avril. De Sluipende Armoede. Vooruit, Gand. / *Los Muertitos/ Onze Lieve Doden* (Arne Sierens). Mise en scène : Arne Sierens et Jan Leroy. Décors : Stef Viane et Toon Pauwels. Costumes : Tine Claeys. Éclairages : Stef Viane. Acteurs : Gert Portael (Natalia Sedowa), Bart Van Avermaet, Wouter Van Lierde, Mark Verstraete (de Mexicanen). 18 novembre. De Korre. De Biekorf, Brugge.

1989

Je pleure des bananes (libretto Arne Sierens - opéra basé sur 'De reis naar het donkere kontinent'). Musique : Johan De Smet. Mise en scène : Sam Bogaerts. Décors : Willy Van Sompel. Direction musicale : Hans Rotman. Chanteurs : Romain Bisschof (Bruno), Henk Lauwers (l'oncle), Irene Maessen (Virginie et Madame la Duchesse), Maja Schermerhorn (Amalia et Achmed), Rolande Van der Paal (Marie). Avec 6 musiciens. 26 septembre 1989. De Sluipende Armoede. Kunstencentrum Vooruit. Sinfonia Amsterdam. Vooruit, Gand.

1990

Mouchette (Arne Sierens). Mise en scène : Johan Dehollander. Décors : Herman De Roover. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairages : Yvan Pype. Acteurs : Mark Verstraete (Arsène), Goele Derick (Colette). 23 mars. Oud Huis Stekelbees. Nieuwpoorttheater, Gand. **Prix de l'écriture théâtrale d'expression néerlandaise (1990) et Prix de la SABAM (1992). Troisième lauréat du Prix de l'écriture théâtrale européenne (1991).**

1992

Boste (Arne Sierens). Mise en scène : Luk Perceval et Johan Dehollander. Décors : Johan Dehollander. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairages : Kees Van de Lagemaat. Acteurs : Michel Van Doussele (Richard), Jacob Beks (Boste), Stany Crets (Orfeo), Els Dottermans (Zoë), Ilse Uitterlinden (Madame Nowee), Vic De Wachter (Toni), Gilda De Bal (Rosita, la femme rosse). 6 février. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gand. **Couronné du prix trisannuel de la Communauté Flamande pour la littérature dramatique (1992).** / *Ambetango* (Arne Sierens). Cycle de lieder Edith et Henry, Pillen Plons, Bye Anita et Ambetango. Musique : Johan De Smet. Joué en plusieurs distributions au Nieuwpoorttheater (Mise en scène : Sam Bogaerts. Décors : Willy Van Sompel (1991)), au Vooruit – Grote Zaal (Mise en scène : Sam Bogaerts. Décors : Willy Van Sompel (1992)) et au Vooruit – Domzaal (Mise en scène : Arne Sierens. Décors : Willy Van Sompel (1993)). Avec 3 chanteurs et 4 musiciens. Operachi en coll. avec Vooruit. / *Kaïet Kaïet* (Arne Sierens – base d'improvisation). Mise en scène : Arne Sierens et Paul Carpentier. Chorégraphie : Piet Rogie. Décors : Willy Van Sompel. Costumes : Lot Lemm. Éclairages : Marc Claeys. Acteurs : Helen

Suyderhoud (Maria et Ka'tinka), Vera Puts (Imelda), Alexander van Bergen (Orlando), Wim Van den Driessche (Sa'ied). 22 mai. Eva Bal Speeltheater. Nieuwpoorttheater, Gand.

1993

Dozen (Arne Sierens – base d'improvisation et collage). Mise en scène : Johan Dehollander et Arne Sierens. Décors : Johan Dehollander. Costumes : Lieve Pynoo. Acteurs : Gilda De Bal, Stany Crets, Els Dottermans, Peter Van den Begin, Ilse Uitterlinden. 4 juin. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gand.

1994

De drumleraar (Arne Sierens). Regie et Décors : Johan Dehollander. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairages : Kees Van De Lagemaat. Acteurs : Gilda De Bal (Paola), Lucas Van Den Eynde (Raymond). 2 mars. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gand. / *Juffrouw Tania* (Arne Sierens). Rédaction, mise en scène et décors : Johan Dehollander. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairages : Kees Van De Lagemaat. Acteurs : Vic De Wachter (Philip), Els Dottermans (Tania), Mark Verstraete (de kolonel). 6 avril. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gand.

1995

Moeder & Kind (Arne Sierens). Concept et mise en scène : Arne Sierens et Alain Platel. Décors : Pol Heyvaert. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairages : Wim Clapdorp et Piet Depoortere. Acteurs : Lies Pauwels (Linda), Helmut Van Den Meersschaut (Etienne), Mohamed Benaouisse (Ben), Gert Portael (Francine), Frederik Debrock/Mout Uyttersprot (Jean-Francois), Ian Mattan/Thomas Daenen (Filipke), Thomas Allegaert/Simon Daenen (Ricky), Romy Bollion/Angelique Vanderhaeghen (Vanessaatje). 23 mars. Victoria. Nieuwpoorttheater, Gand. Sélectionné pour le Theaterfestival 1995, prix Hans Snoeck et Prix de Masque de la Production Étrangère de l'Année 1996 te Québec. / *Wie... een vreemde* (anonyme). Adaptation : Arne Sierens. Mise en scène : Johan Dehollander. Acteur : Katelijne Damen. 9 décembre. Nieuwpoorttheater. Nieuwpoorttheater, Gand.

1996

Bernadetje (Arne Sierens). Concept et mise en scène : Arne Sierens et Alain Platel. Décors : Pol Heyvaert. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairages : Philippe Digneffe. DJ : Timme Afschrift. Acteurs : Lies Pauwels (Pascaline), Dirk Pauwels (Jackie), An Pierlé (Kelly), Frederik Debrock (Yves), Magdalena Przybylek (Tamara), Titus Devoogdt (Ratte), Charlie Martens (Gino), Hakim Boulyou/Simon Dhanens (Angelo), Anna Buysens/Laura Neyskens (Franceska), Seline De Cloet/Hannelore Vanheerswynghels (Cocquyt), Melanie Nunes/Nejla Yilmaz (Jessica).

3 octobre. Victoria. Nieuwpoorttheater, Gand. Sélectionné pour le Theaterfestival 1997.

1997

Napels (Arne Sierens) – base d'improvisation et collage). Mise en scène: Johan Dehollander & Arne Sierens. Scénographie : Pol Heyvaert. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairage : Rudy D'Hondt et Johan Dehollander. Acteurs: Goele Derick, Koen De Sutter, An Miller, Karlijn Sillegem, Bart Voet. 14 mai. Nieuwpoorttheater. Nieuwpoorttheater, Gand. / *De soldaat-facteur en Rachel* (Arne Sierens). Mise en scène : Koen De Sutter. Scénographie : Frans De Meyer. Costumes : Sabina Kumeling. Éclairage: Jan Van Hove. Acteurs : Marijke Pinoy (Rachel), Jan Steen (Soldaat-facteur). 12 août 1997. Theater Zuidpool. Rubenshuis, Anvers.

1998

De broers Geboers (Arne Sierens). Mise en scène: Johan Dehollander. Scénographie : Guido Vrolix. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairage : Harry Cole. Acteurs : Jakob Beks (Noël), Didier De Neck (Andreï), An Miller (Mémé), Wim Opbrouck (Marnix), Wim Willaert (Ivan). 14 mai. Nieuwpoorttheater et Theater Zuidpool. Nieuwpoorttheater, Gand. / *Mijn Blackie* (Arne Sierens – basé sur improvisation). Mise en scène : Arne Sierens. Scénographie : Guido Vrolix. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairage : Harry Cole. DJ : Timme Afschrift. Acteurs : Frederik Debrock (Matthieu), Thomas Dhanens (Patrick), Johan Dehollander (Sylveer), Titus De Voogdt (Nico), Charlie Martens (Jean-Marie), Johan Heldenbergh (Daniël), Victor Peeters (Jos), Benjamin Verdonck (Marcel), Ann Miller (Mieke), An Verstraeten (Tantanna), Ran van de Leentjeshoeve (Blackie) 27 novembre, HETPALEIS en collaboration avec Nieuwpoorttheater. Electrabel, Borgerhout.

1999

De drumleraar (Arne Sierens, herwerkte versie). Mise en scène : Koen De Sutter. Scénographie et costumes: Sabina Kumeling. Éclairage : Jan Van Hove. Musique : Thou. Acteurs: Marijke Pinoy (Paola), Jan Steen (Raymond). 15 septembre 1999. Theater Zuidpool. Theater Zuidpool, Antwerpen. / *Allemaal Indiaan* (Arne Sierens). Concept et mise en scène : Arne Sierens et Alain Platel. Scénographie : Karina Lambert. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairage : Harry Cole. Acteurs : Thomas Allegaert (Joeri), Hakim Boulyou (Xavier), Frederik Debrock (Steve), Simon Dhanens (Xavier), Marie Gyselbrechts (Elleke), Johan Heldenbergh (Franky), Margot Neyskens (Elleke), Natasha Nicora (Kosovo), Lies Pauwels (Mireille), Arend Pinoy (Arno), Clara Van den Broek (Cri-Cri), Vanessa Van Durme (Tosca), Sara Van Kerschaever (Nancy), Nick Van Vlaenderen (Davy), Hanne Vandersteene (Kim), Jelle

Vandersteene (Joeri), Lotte Vandersteene (Kim). 17 novembre 1999. Les Ballets C. de la B. et Victoria. Nieuwpoorttheater, Gand.

2001

Niet alle Marokkanen zijn dieven (Arne Sierens). Concept et mise en scène : Arne Sierens. Scénographie : Guido Vrolix. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairage : Harry Cole. Acteurs : Zouzou Ben Chikha (Habib), Didier De Neck (le coach Ramon), Johan Dehollander (le brigadier Roland), Aciha Lamarti (Assia), Ini Massez (Cynthia), An Miller (Bambi), Dahlia Pessemiers (Fadilah), Mourade Zeguendi (Jamaal). 21 février 2001. HETPALEIS en DAS Theater. Electrabel Gebouw, Borgerhout. / *Les frères Robert* (Arne Sierens. Titre original *De Broers Geboers*, Traduction Monique Nagielkopf). Mise en scène : Johan Dehollander. Assistant : Didier De Neck. Scénographie : Guido Vrolix. Costumes : Lieve Pynoo. Éclairage : Harry Cole. Acteurs : Bertrand Ducher (Marnix), Hervé Guilloteau (Yvan), Yvan Lapous (père), Marilyn Leray (mémé), Nicolas Sansier (le Russe), 8 oktober 2001. DAS Theater et Le Lieu Unique, Nantes.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Archives

Vlaams Theater Instituut Bruxelles. Archives privées Arne Sierens.

Livres

- Kantor, Tadeusz. *Het circus van de dood*. Amsterdam : International Theatre & Film Books, 1991. (Sélectionné, traduit et préfacé par Johan De Boose).
- Opsomer, Geert et Marianne Van Kerkhoven, (éd.). *Van Brecht tot Bernadetje : Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd ?*. Bruxelles : Vlaams Theater Instituut, 1998.
- Pélégri, Jean. *Robert Bresson, éloge*. Paris : Cinémathèque française, 1997.
- Schrader, Paul. *Transcendental style in film : Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley : University of California Press, 1972.
- Willett, John. *Caspar Neher : Brecht's designer*. Londres : Methuen, 1986.

Articles sur l'œuvre d'Arne Sierens (sélection)

- Arteel, Roger. 'De buik van Boste', dans : *Knack*, 8 janvier 1992.
- Arteel, Roger. 'Opgeklapte botsingen. Arne Sierens : De broers Geboers', dans : *Knack*, 13 mai 1998.
- Bauwens, Daan. 'Rode oogst, goede oogst', dans : *Vooruit*, 12 mars 1983.
- Bauwens, Daan. 'NTG en De Sluipende Armoede op herkansing : de herwonnen eer van Hugo Claus en Arne Sierens', dans : *Etcetera*, année 2, n° 5, janvier 1984, p. 54-56.
- De Boose, Johan. 'Ontmoeting met de Picasso van het theater : Tadeusz Kantor, anartiest', dans : *Etcetera*, année 5, n° 18, juin 1987.
- De Smet, Zoë. 'Bernadetje en de dansende botsauto's', dans : *Blaazuit*, octobre 1996.
- Gerrits, Jan Peter. 'De toeschouwer maakt het drama : de anti-cerebrale stukken van Arne Sierens', dans : *Toneel Theatraal*, année 115, n° 5, mai 1994, p. 36-39.
- Jans, Erwin. 'Arne Sierens, Gent en de wereld', dans : *Etcetera*, vol. 10, n° 37, 1992, p. 34-35.
- KVK. 'Broosheid in wankele wereld : Derick en Verstraete treffen juiste toon in Mouchette', dans : *De Gentenaar / Het Nieuwsblad*, 26 mars 1990.

- Lampo, Jan. 'Hic Sunt Leones of de Gigantische Schoonheid – Arne Sierens over Boste', dans : *De Standaard*, 7 février 1992.
- Lehmann, Hans-Thies. 'Kunst der Klage, Lust und Chaos. Hans-Thies Lehmann über das 9. flamisch-niederländische Theaterreffen in Gent und Amsterdam', dans : *Theater Heute*, année 36, n° II, 1995, p. 27-29.
- Mallems, Alex. 'Tadeusz Kantor : 'Ik zeg het ronduit. Mijn ambitie is het publiek te doen wenen'', dans : *Etcetera*, année 3, n° 9, janvier 1985, p. 26-28.
- MVG. 'Kunst met een grote K? Bullshit!', dans : *Het Nieuwsblad*, 6 décembre 1994.
- Olaerts, Ann en Jan Simoen. 'Living in Ghent in the twentieth century / Un Gantois au vingtième siècle', dans : *Articles*, n° 7, Summer 1991, p. 30-33.
- Penning, Erwin. 'Arne Sierens : naar een tweede aktie tomaat?', dans : *Yang*, n° 109, 1982, p. 58-64.
- Six, Fred. 'Mouchette suggereert klein verdriet', dans : *De Standaard*, 29 mars 1990.
- Six, Fred. 'Arne Sierens en het Theater van de Armoede', dans : *Ons Erfdeel*, vol. 33, n° 5, novembre-décembre 1990, p. 721-724.
- Six, Fred. 'L'œuvre théâtrale de Arne Sierens', dans : *Septentrion*, année 20, n° 3, 1991, p. 20-24.
- Stalpaert, Christel, Bart Peeters et Peter Anthonissen. *Theaterauteurs in Vlaanderen*; Arne Sierens. Bruxelles : Vlaams Theater Instituut, mai 1997.
- Tindemans, Klaas. 'Op zoek naar het mythische Vlaanderen', dans : *Kunst en Cultuur*, vol. 25, juin 1992, p. 36-37.
- Van Der Speeten, Geert. 'Arne Sierens schrijft dubbelportret voor Blauwe Maandag Compagnie : De drumleraar in première in Gentse Vooruit', dans : *De Standaard*, 25 février 1994.
- Van Gansbeke, Wim. 'Proeve van een théâtre-vérité : Arne Sierens inspireert zich op Bernanos en Bresson', dans : *De Morgen*, 24 mars 1990.
- Van Gansbeke, Wim. 'Echt zilver, allez ... De wereld gezien vanaf een paalwoning', dans : *De Morgen*, 29 mars 1990.
- Van Gansbeke, Wim. 'Een gigantisch spiegelpaleis', dans : *De Morgen*, 31 janvier 1992.
- Van Gansbeke, Wim. 'Pa? Een ei, hoe lang moet dat koken? : Blauwe Maandag Compagnie speelt Boste', dans : *De Morgen*, 8 février 1992.
- Van Gansbeke, Wim. 'Je zou moeten horen wat er niet gezegd wordt : BMCie creëert De drumleraar van Arne Sierens', dans : *De Morgen*, 22 février 1994.
- Van Imschoot, Myriam. 'De kloof tussen publiek en toneel overbrugd : Alain Platel maakt Moeder & Kind op tekst van Arne Sierens', dans : *De Morgen*, 25 mars 1995.

Textes de Arne Sierens

- Het 'vermoeden'*. Antwerpen : Dedalus, 1987.
Rode Oogst. 1983 (non publié).
Het rattenkasteel. Gand : De Sluipende Armoede, 1984.
Massacre van de onschuldigen. 1984 (non publié).
De reis naar het donkere kontinent. 1985 (non publié).
Genoveva. Gand : Arca, 1986.
De Soldaat-facteur en Rachel. Anvers : Dedalus, 1986.
De liefde voor de drie manen. Anvers : Dedalus, 1988.
Los Muertitos / Onze Lieve Doden. Anvers : Dedalus, 1988.
Je pleure des bananes. Gand : De Sluipende Armoede, 1989.
Mouchette. Anvers : Dedalus, 1990.
Constant Pardon of Falstaff in Kongo. 1991 (publié plus tard dans : *Arne Sierens : toneel*).
Kaiet Kaiet. (non publié).
Boste. Antwerpen : Dedalus, 1992.
Dozen. Gent : Blauwe Maandag Cie, 1993.
De drumleraar. Amsterdam : Atlas, 1994.
Juffrouw Tania. 1994 (publié plus tard dans *Arne Sierens : toneel*).
Moeder & Kind. Gand : Victoria, 1995.
Arne Sierens : toneel. Amsterdam : International Theatre & Film Books, 1996. Ce recueil contient les textes suivants : *Het 'vermoeden'*, *De Soldaat-Facteur en Rachel*, *Los Muertitos / Onze Lieve Doden*, *Je pleure des bananes*, *Mouchette / Colette*, *Constant Pardon*, *Boste* et *De drumleraar*.
Bernadetje. Gand : Victoria, 1996.
Napels. Gand : Victoria, 1996.
De broers Geboers. Amsterdam : International Theatre & Film Books, 1998.
Mijn Blackie. Anvers, Gand : HETPALEIS – Nieuwpoorttheater, 1998.
Allemaal Indiaan. Gand : Victoria, 1999.
Sierens & Co. Amsterdam : International Theatre & Film Books, 2000. Ce recueil contient les textes suivants : *Dozen*, *Juffrouw Tania*, *Moeder & Kind*, *Bernadetje*, *Napels*, *Mijn Blackie*, *Allemaal Indiaan*.
Niet alle Marokkanen zijn dieven. 2000 (non publié).

Arne Sierens en traduction

Français

- Mouchette / Colette* (traduction Jean Louvet); *Tambours Battants* (traduction Monique Nagielkopf). Amsterdam : International Theatre & Film Books, 1996.

- Le Soldat-Facteur et Rachel* (traduction Monique Nagielkopf). (non publié).
Mère et Enfant (traduction Monique Nagielkopf). Gand : Victoria, 1996.
Bernadette (traduction Monique Nagielkopf). Gand : Victoria, 1996.
Mon Blacky (traduction Monique Nagielkopf). (non publié).
Les frères Robert (traduction Monique Nagielkopf). Gand : Nieuwpoort-theater, 1999.
Tous des Indiens (traduction Monique Nagielkopf) (non publié).
Les Marocains ne sont pas tous des voleurs (traduction Monique Nagielkopf). (non publié).

Anglais

- Bernadetje* (traduction Rebecca Prichard). Gand : Victoria, 1996.
Drummers (traduction Nadine Malfait), dans : Dutch Plays. New Dutch and Flemish Drama. Londres : Nick Hem Books, 1997.
Geboers & Co (traduction Della Couling). (non publié).

Allemand

- Die Soldat Brieftrager und Rachel* (traduction Hendrik Braem). (non publié).
Mutter & Kind (traduction Petra Serwe). Gand : Victoria, 1996.
Bernadetje (traduction Petra Serwe). Gand : Victoria, 1996.
Drummer, Mein Nege (traduction Barbara Brui). Frankfurt am main: Verlag der Autoren, 2000.

Italien

- Il batterista* (De drumleraar, traduction Rosamaria Rinaldi), dans : Teatro Contemporaneo Olandese e fiammingo. Rome : Edizione Compagnia Teatro I.T., 1997.
Formichina (Mouchette, traduction Michèle Tys). Gand : Nieuwpoort-theater, 1997.
Bernadetje (traduction Michèle Tys). Gand : Victoria, 1997.
Il mio black (traduction Rosamaria Rinaldi). (non publié).

Traductions de Arne Sierens

- Het begeren onder de olmen* (traduction de Desire under the Elms de Eugene O'Neill, à la demande du Zuidelijk Toneel). Amsterdam : International Theatre & Film Books, 1992.
Splendid's (traduction de Splendid's de Jean Genet à la demande du Zuidelijk Toneel). 1994 (non publié).

Une publication du Vlaams Theater Instituut v.z.w. en collaboration avec les départements de sciences théâtrales des quatre universités flamandes: U.I.Antwerpen, Universiteit Gent, K.U.Leuven, V.U.Brussel.

Rédacteur en chef

Geert Opsomer

Comité de rédaction

Pol Arias, Annie Declerck, Ronald Geerts, Erwin Jans, Rudi Laermans,
Kristel Marcoen, Klaas Tindemans, Frank Peeters, Luk van den Dries,
Marianne Van Kerkhoven, Jaak van Schoor

Graphisme

Inge Ketelers

Photogravure et impression

Cultura, Wetteren

Tirage

500 ex.

Kritisch Theater Lexicon 15 F, portrait d'Arne Sierens

Auteurs

Erwin Jans, Geert Opsomer en Christel Stalpaert

Recherche

Christel Stalpaert

Traduction

Monique Nagielkopf

Correction

Kristel Marcoen, Griet Vandewalle, Katrien Darras, Monique Nagielkopf

Photo portrait d'Arne Sierens

Kurt Van der Elst

Photos

p. 29: Norbert Maes / p. 30: Jan Simoen, Corneel Maria Ryckeboer /

p. 31: Phile Deprez, Kurt Van der Elst / p. 32: Kurt Van der Elst

Vlaams Theater Instituut v.z.w., 19 Square Saintelette, 1000 Bruxelles,

tél: +32.2/201.09.06, fax: +32.2/203.02.05

e-mail: info@vti.be website: <http://www.vti.be>

ISBN 90-74351-26-3 D/2001/4610/04

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle de cette publication, faite sans le consentement préalable de l'éditeur, est illicite.

Le Vlaams Theater Instituut est un centre d'étude, de documentation, de conseil et de promotion des arts de la scène. Le Vlaams Theater Instituut est subventionné par le Ministère de la Communauté flamande, l'Administration de la Culture, et parrainé par la Loterie Nationale et Océ Belgium.

Traduit de: Arne Sierens, Vlaams Theater Instituut, Bruxelles 1998

© 2001 / Éditeur responsable: Klaas Tindemans