

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

L'immigration italienne sur les planches :
Le théâtre comme fenêtre vers une compréhension intime

Mémoire présenté par Liza Coppin en vue de l'obtention du
Grade de Master en art du spectacle.

Année académique 2023 /2024

Remerciements

Je souhaite exprimer mes remerciements à Nancy Delhalle pour ses conseils précieux et pour les pistes d'analyse qu'elle m'a fournies tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également Martine De Michele et Florence Stoupy de m'avoir donné accès aux captations des spectacles *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune* et *L.U.C.A*, sans lesquelles ce travail n'aurait pas été possible. Un grand merci aussi à la Compagnie Artara, qui met à la disposition de tous les captations de ses spectacles.

Je tiens à adresser mes remerciements à Shauna Bertini pour m'avoir fait découvrir la culture italienne et les œuvres de Martine De Michele. Je suis également reconnaissante à Frédéric Legrand qui a pris grand soin de relire ce mémoire. Je remercie Benoît Grisard pour le soutien qu'il m'a apporté pendant la rédaction de ce mémoire. Finalement, je souhaite adresser un grand merci à mes parents qui m'ont soutenue tout au long de mon parcours académique.

Introduction

Mon intérêt pour la mise en scène de l'immigration italienne sur la scène contemporaine belge a dans un premier temps été suscité par le visionnage de la captation du spectacle *Notre peur de n'être* mis en scène par Fabrice Murgia et produit par la Cie Artara. La pièce explore diverses facettes de la solitude à travers les destins de quatre personnages : un homme confronté à la perte de sa femme, une jeune adulte qui cherche du travail après avoir quitté le foyer familial, un jeune homme replié sur lui-même, et sa mère d'origine italienne dont la vie est entièrement dévouée à son fils. Ce qui m'a particulièrement captivée dans cette pièce, ce sont les quelques éléments présents sur la scène associés à la culture italienne dans l'imaginaire collectif. Ces éléments sont notamment les chants en italien, les allusions à la gastronomie italienne et le choix de la part de Murgia d'attribuer au personnage de la mère un accent italien.

Ces éléments associés à la culture italienne m'ont amenée à réfléchir à la présence de cette même culture en Belgique. J'étais bien consciente qu'il y avait une forte présence de personnes d'origines italiennes en Belgique, notamment parce que j'étais entourée, que ce soit à l'université ou dans mon cercle privé, de personnes possédant cette origine. Cependant, mes amis d'origine italienne ne correspondaient à aucun des stéréotypes véhiculés par l'imaginaire collectif. D'ailleurs, la plupart d'entre eux ne parlaient même pas l'italien. Les seuls éléments qui reliaient mes amis à l'Italie étaient le fait qu'ils étaient fiers de leur patrimoine culinaire et qu'ils passaient leurs vacances au pays. Par conséquent, je n'ai jamais véritablement identifié l'origine italienne de ces amis comme un trait distinctif. *Notre peur de n'être* m'a ainsi permis de prendre conscience de l'ampleur de la communauté italienne en Belgique, englobant non seulement les immigrés italiens, mais également leurs enfants et petits-enfants. Cette culture italienne était pourtant presque devenue invisible à mes yeux en raison de son intégration dans ma propre culture. Des pratiques alimentaires telles que la consommation d'aubergines, de courgettes ou de spaghetti sont devenues courantes, de même que l'utilisation d'expressions italiennes dans ma langue quotidienne, telles que « mangiare » pour annoncer le repas, « tutto bene » pour demander comment ça va, ou « minga » pour exprimer l'étonnement. Ces éléments culturels, importés d'Italie, font désormais partie intégrante de ma propre culture, ce qui peut parfois mener à l'oubli de la présence significative de la communauté italienne en Belgique. Ce spectacle a été un catalyseur pour prendre conscience de cette réalité et a éveillé en moi le désir d'approfondir mes connaissances sur cette immigration italienne.

En outre, le sentiment de nostalgie diffusé dans le spectacle *Notre peur de n'être* est une émotion qui m'a interpellée. La scène la plus saisissante du spectacle, selon moi, a été lorsque que la comédienne qui incarnait le rôle de la mère a interprété une chanson nostalgique à propos de l'Italie. J'avais déjà eu connaissance de l'histoire de l'immigration italienne en Belgique, mais elle m'était toujours apparue sous forme de données et de faits. Pour la première fois, grâce à un spectacle, j'ai été confronté à cette histoire d'immigration italienne par un sentiment. Pendant que je visionnais le spectacle de Murgia, les immigrés italiens ne se réduisaient plus dans mon imaginaire à des données statistiques et des faits historiques. Ils sont devenus des humains singuliers, éprouvant des émotions que je pouvais aussi comprendre, comme la nostalgie.

Après avoir visionné *Notre peur de n'être*, mon intérêt pour la représentation de l'italianité sur scène s'est renforcé. Par italianité j'entends tous les éléments qui sont associés à ce qui est typiquement italien tels que la gastronomie italienne, les accents, les chants populaires italiens, les expressions linguistiques, les coutumes, etc. Ainsi, au cours d'une conversation avec une amie, dont les parents sont des immigrés italiens, j'ai découvert l'existence de l'atelier Chœur Populaire. Cet atelier a été instauré dans le cadre du spectacle intitulé *Les Fils de Hasard Espérance et Bonne Fortune*, un spectacle mis en scène par Martine De Michele et produit par la Compagnie du Sud. Le projet Chœur Populaire réunit des citoyens autour de chants italiens traditionnels qui traversent les spectacles de cette même compagnie. Apprendre ces chants permet aux participants de se joindre vocalement aux comédiens depuis leur position de spectateurs à des moments précis du spectacle. Lorsque mon amie m'a parlé du projet et de la présence de chants italiens sur la scène, j'ai immédiatement eu l'envie de découvrir ce spectacle. La pièce explore le parcours de mineurs italiens, tous confrontés à des défis lors de leur arrivée en Belgique. Ce spectacle m'a émue et m'a permis de découvrir plus en détail l'histoire de l'immigration italienne en Belgique.

La scène de la catastrophe de Marcinelle m'a particulièrement marquée. Cette scène représente l'incendie qui s'est déclenché dans le fond de la mine le 8 août 1956 et qui a tué 262 mineurs. Dans cette scène, quatre acteurs se tiennent debout sur des rails, symbolisant à la fois les voies de chemin de fer sur lesquelles les chariots miniers circulaient et les rails du train ayant transporté les travailleurs italiens en Belgique. Ensemble, les quatre comédiens, qui jouent le rôle des mineurs, unissent leur voix pour exprimer leur peur de mourir étouffés dans la mine et leur regret d'être venus travailler en Belgique. À la fin de cette scène, une comédienne tente de

rejoindre sur les rails un comédien qui incarne son mari, mais celui-ci disparaît dans les coulisses, ce qui symbolise son décès. La comédienne s'effondre alors et pousse un cri déchirant. Tout comme dans *Notre peur de n'être*, cette scène véhicule des émotions. Une fois de plus, j'ai eu l'impression d'accéder à l'histoire de l'immigration italienne par les émotions. Un second élément qui m'a interpellé dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, est le fait que certaines scènes étaient présentées d'un point de vue féminin. Cette perspective féminine m'a intriguée, car la plupart des récits consacrés à l'immigration italienne sont racontés d'un point de vue masculin. Ultérieurement, une section de ce mémoire sera d'ailleurs consacrée à l'étude de cette perspective féminine. Finalement, la présence de chants en italien chanté par un chœur assis dans le public constitue un troisième élément qui a suscité mon intérêt. Ce chœur a effectivement changé ma perspective habituelle de spectatrice en me donnant la sensation que la scène se prolongeait dans les gradins. Après avoir visualisé *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, je me suis intéressée au travail de Martine De Michele au sein de la Compagnie du Sud. J'ai découvert que toutes les pièces produites par la compagnie portaient sur le thème de l'immigration.

Au fil de discussions avec mon amie d'origine italienne, j'ai réalisé l'importance que revêtaient ces spectacles pour elle. Elle souligne notamment qu'en regardant *Les Fils de Hasard Espérance et Bonne Fortune* avec son père, elle a vu ce dernier, habituellement discret sur ses origines, se reconnaître et s'exprimer sur son héritage italien. Elle sentait également que ce spectacle rendait hommage à son grand-père et à son travail dans les mines. Elle souligne par ailleurs que, lorsqu'on parle d'immigration aujourd'hui, on pense rarement à l'immigration italienne. Pourtant, elle affirme que les Italiens sont aussi des immigrés et que leur histoire mérite d'être reconnue. Selon elle, *Les Fils de Hasard Espérance et Bonne Fortune* et *Montenero*, un spectacle de la Compagnie du Sud qui aborde la thématique de l'immigration italienne d'un point de vue féminin, sont des spectacles qui contribuent à cette reconnaissance. Cette réalisation de l'importance des spectacles pour elle, combinée avec le fait que les spectacles ne transmettaient pas uniquement des faits et des chiffres, mais des sensations et des émotions, tout en intégrant des chants en italien, m'ont poussée à approfondir mon exploration de la mise en scène de l'immigration italienne dans le théâtre contemporain belge.

PREMIERE PARTIE : MISE EN CONTEXTE

1 CHAPITRE 1 : Exploration scénique de l'immigration italienne en Belgique francophone : Problématiques et approches méthodologiques

1.1 Problématique

Après avoir visionné des spectacles mettant en scène des représentations de l'immigration italienne, nous avons opté pour l'analyse d'un ensemble de pièces théâtrales belges qui traitent de ce thème. Notre problématique consiste à étudier comment l'immigration italienne est représentée sur la scène contemporaine belge francophone. Nous nous interrogeons notamment sur les effets que ces spectacles peuvent provoquer chez les spectateurs, ainsi que sur les moyens théâtraux par lesquels ces effets se produisent.

La question des émotions véhiculées par les spectacles nous intéressera particulièrement. Nous nous demandons effectivement si les spectacles ont la capacité de transmettre au public des émotions qui ont pu être ressenties par les immigrés italiens tels que la nostalgie, la tristesse, la perte d'identité, etc. Nous questionnerons notamment les moyens scéniques employés pour diffuser ces ressentis. Nous envisagerons également comment le théâtre peut contribuer à rendre compte des multiples histoires personnelles qui constituent le phénomène de l'immigration italienne. Par ailleurs, nous envisagerons si le lien établi entre les spectateurs et les émotions des personnages relève de l'identification ou de la distanciation telle qu'elle a été conceptualisée par Brecht. Finalement, à travers notre corpus, nous chercherons à relever d'éventuels traits communs entre ces pièces de théâtre qui traitent de l'immigration italienne.

Pour aborder notre problématique, dans un premier temps, un chapitre sera dédié à l'histoire de l'immigration italienne en Belgique. Cette démarche permettra d'établir un point d'ancrage avec la réalité historique, nécessaire à notre analyse des spectacles. Dans un deuxième temps, nous analyserons en profondeur la mise en scène de chacune des pièces de notre corpus. En parallèle, chaque spectacle sera soumis à une analyse institutionnelle, permettant de remettre les pièces dans leurs contextes de création.

1.2 Méthodologie

1.2.1. *Analyse des spectacles*

Notre méthodologie consistera à analyser la représentation de l'immigration italienne donnée à voir par le travail de mise en scène dans des pièces contemporaines belges francophones. Nous

étudierons les effets que l'art théâtral, par ces représentations, peut produire sur le public. Nathalie Heinich affirme effectivement que :

« Les œuvres en effet possèdent des propriétés intrinsèques - plastiques, musicales, littéraires - qui agissent : elles agissent sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les touchant, en les bouleversant, en les impressionnant ; elles agissent sur leurs catégories cognitives en frayant, conformant et parfois brouillant les découpages mentaux ; elles agissent sur leurs systèmes de valeurs en les mettant à l'épreuve de ces objets de jugement qui obligent à renouveler l'exercice du goût ; elles agissent également sur l'espace des possibles perceptifs, en programmant ou du moins en traçant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler»¹.

Ainsi, selon Heinich, les œuvres d'art ont la capacité d'affecter les émotions des spectateurs en les touchant, en les bouleversant ou en les impressionnant. De plus, les œuvres influencent les structures mentales des individus. Elles peuvent en effet créer de nouvelles façons de penser, renforcer des idées existantes, ou parfois semer la confusion en remettant en question les catégorisations mentales établies. Selon cette citation d'Heinich, les œuvres d'art peuvent défier les croyances et les valeurs établies des spectateurs. Une œuvre d'art a donc la capacité d'inciter les spectateurs à reconsidérer ce qu'ils croyaient vrai ou juste.

Pour étudier les effets que la représentation théâtrale de l'immigration italienne peut produire sur les spectateurs, tous les éléments de la représentation seront examinés. Ainsi, chaque composante du spectacle sera analysée, du texte à la mise en scène, en passant par le jeu des acteurs et la scénographie. Ces choix de mise en scène sont essentiels à analyser, car comme le précise Nancy Delhalle, « ils produisent des visions et des représentations de l'Homme et du monde qui sont diffusées dans l'espace social »². Ainsi, analyser l'impact de ces représentations théâtrales sur le public semble crucial, car ces œuvres contribuent à diffuser une image de l'immigration italienne.

1.2.2. Analyse institutionnelle

Cette analyse de la représentation de l'immigration italienne qui est donnée à voir par le travail de la mise en scène sera complétée par une analyse institutionnelle pour chacune des œuvres étudiées. Cette approche permettra de replacer chaque pièce dans son contexte de création, en

¹ HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, pp.37 à 38.

² DELHALLE Nancy, *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « coll. Théâtre et société », 2017, p.17.

tenant compte de divers aspects tels que le financement, le public, le processus de création, les contraintes rencontrées, l'ancrage territorial, et d'autres éléments pertinents.

L'analyse institutionnelle utilisée dans le contexte théâtral a été conceptualisée par Nancy Delhalle dans son ouvrage *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*. Pour fonder cette méthodologie, elle s'appuie sur l'approche institutionnelle telle qu'elle a été définie par Jacques Dubois dans son ouvrage *L'institution de la littérature*. Nancy Delhalle affirme que :

« Cette méthodologie se fonde sur l'idée de l'autonomie des champs, des espaces du monde social capables de s'auto-organiser, empruntée à Pierre Bourdieu. Elle postule que l'action du social sur l'œuvre et de l'œuvre sur le social est médiatisée par une institution, conçue à la fois comme une organisation, un système de socialisation et un lieu de pouvoir (par l'édition de règles et de normes, mais aussi par sa fonction idéologique) »³.

Selon cette définition donnée par Delhalle, l'interaction entre la société et la création théâtrale est médiatisée par une institution. Cette dernière est à la fois une organisation structurée, un système de socialisation qui influence les comportements et les pensées, et un lieu de pouvoir qui édicte des règles, des normes et qui exerce une fonction idéologique.

Nancy Delhalle précise que lorsque des œuvres théâtrales sont étudiées, l'analyse institutionnelle permet de mettre à distance la dichotomie qui existe entre d'un côté le contenu artistique et de l'autre le cadre dans lequel les œuvres sont produites et reçues. Dès lors, la sociologie interne, qui englobe les caractéristiques intrinsèques à l'œuvre théâtrale, et la sociologie externe, qui comprend l'analyse des influences sociales, politiques, économiques et culturelles qui peuvent avoir un impact sur la production théâtrale, peuvent être considérées comme complémentaires plutôt que distinctes. Selon Delhalle, en réarticulant ces deux perspectives, l'analyse institutionnelle permet de mieux comprendre la relation complexe entre les œuvres théâtrales et leur contexte, en reconnaissant que ces aspects sont intrinsèquement liés. L'approche institutionnelle permet dès lors de prendre du recul par rapport à la distinction habituelle entre les œuvres théâtrales et leur contexte de création. Ce type d'analyse permet ainsi de considérer les effets de l'institution que l'œuvre traduit, mais aussi de voir l'institution comme un ensemble de dynamiques qui influencent la création artistique⁴.

³ Ibid., p.18.

⁴ Ibid., p.19.

1.2.3. Choix du corpus

Les œuvres qui feront l'objet d'une analyse sont : *Les enfants de Jéhovah* (2012) mis en scène par Fabrice Murgia et produit par la Compagnie Artara, *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* (2016) mis en scène par Martine De Michele et produit par la Compagnie du Sud et *L.U.C.A* (2019) mis en scène par Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli et produit par la Compagnie Eranova. Ces œuvres ont pour point commun de faire partie du théâtre établi. La production de ces trois pièces a, en effet, été soutenue par des institutions culturelles reconnues en Belgique. De plus, les spectacles ont été créés par des compagnies de théâtre établies dans le milieu théâtral belge. Par ailleurs, ces pièces se produisent dans des lieux reconnus par le monde culturel. Ainsi, ces spectacles n'opèrent pas en dehors des circuits conventionnels et institutionnels et ne sont pas des pièces de théâtre amateur.

Ce choix de corpus se justifie notamment par la facilité de trouver des ressources autour des pièces institutionnalisées. Il existe effectivement de nombreux documents relatifs à ces pièces dont des articles de presse, le site internet des compagnies, des enquêtes réalisées auprès du public, des notes au sujet du contexte de création, des interviews des metteurs en scène, des captations de spectacle, etc. Ces éléments seront particulièrement précieux pour mener à bien nos analyses. D'ailleurs, les analyses seront menées sur base des captations de chacun des spectacles. Pour *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, la captation date de novembre 2023 et a été réalisée au Manège Fonck à Liège. Nous avons également assisté au spectacle en novembre 2023 lors d'une répétition générale. L'analyse de *L.U.C.A* sera basée uniquement sur la captation vidéo réalisée au festival d'Avignon/off en juillet 2019 dans la salle de la Manufacture. Finalement, l'analyse de la pièce *Les enfants de Jéhovah* sera basée sur la captation disponible sur le site internet de la Cie Artara. Ces trois spectacles ont également pour trait commun de porter sur la scène des thématiques liées à l'immigration italienne.

Par ailleurs, comme nous le montrerons plus tard, de nombreuses pièces produites par des compagnies de théâtre-action abordent les thématiques de l'immigration, et plus particulièrement de l'immigration italienne. Les compagnies de théâtre-action créent des pièces qui peuvent soit être des créations d'ateliers soit des créations autonomes. Dans le premier cas, un groupe de participants (non-acteurs) est mobilisé pour devenir acteur et créateur d'une pièce construite progressivement dans le cadre d'un programme de plusieurs séances encadrées par

un comédien-animateur. Dans le second cas, les créations émanent du cadre professionnel⁵. Bien que les créations d'ateliers foisonnent de pièces sur l'immigration italienne, ces spectacles ne seront pas inclus dans le corpus. Les textes ainsi que la mise en scène de ces pièces sont en effet créées collectivement, ce qui complique l'analyse.

1.3 Terminologie des termes immigration, émigration et migration

Avant d'entamer l'analyse des trois pièces de notre corpus, nous souhaitons clarifier quelques notions terminologiques autour des concepts de migration, d'immigration et d'émigration.

Selon la définition de l'Organisation des Nations Unies (ONU), un immigré est considéré comme toute personne qui vit dans un pays dans lequel elle n'est pas née quelle que soit sa nationalité à la naissance ou sa nationalité actuelle. Le concept d'émigré recouvre les mêmes individus, mais du point de vue de leur pays de départ⁶. L'OIM (Organisation internationale pour les migrations) propose une définition du concept d'immigration. L'OIM est une organisation intergouvernementale faisant partie du système des Nations Unies et cheffe de file dans le domaine de la migration. Cette organisation intergouvernementale précise que l'immigration est « l'action de se rendre dans un pays autre que celui de sa nationalité ou de sa résidence habituelle, de sorte que le pays de destination devient effectivement le nouveau pays de résidence habituelle. Cette définition est vue depuis le pays d'accueil »⁷. L'OIM propose également une définition d'émigration et affirme que l'émigration est « l'action de quitter le pays de nationalité ou de résidence habituelle pour s'installer dans un autre pays, de sorte que le pays de destination devient effectivement le nouveau pays de résidence habituelle. Cette définition est vue depuis le pays de départ »⁸. Jean-Michel Lafleur et Abdeslam Marfouk précisent qu'en Belgique, les définitions de l'ONU prévalent pour définir les concepts d'émigré, d'immigré et d'immigration⁹. Dans ce mémoire, lorsque que nous évoquerons les

⁵ LEVEN Émilie et BRAHY Rachel, « Le témoignage comme structure d'expression pour le théâtre-action, étude de cas : Royal Boch, la dernière défaïence », dans QUILLET Françoise dir., *La scène mondiale aujourd'hui : des formes en mouvements*, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2015, p.3.

⁶ ORGANISATION DES NATIONS UNIES, « International migration report 2015 », sur ONU, 2015, [en ligne], disponible sur https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migrationreport/docs/MigrationReport2015_Highlights.pdf, consulté le 24 mai 2024.

⁷ OIM ONU MIGRATION, « Termes clés de la migration », sur OIM ONU Migration, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>, consulté le 24 mai 2024.

⁸ Ibid.

⁹ LAFLEUR Jean-Michel et MARFOUK Abdeslam, *Pourquoi l'immigration : 21 questions que se posent les Belges sur les migrations internationales au 21^{ème} siècle*, Louvain-La-Neuve, Academia-l'Harmattan, « coll. Carrefour 9 », 2017, pp.19 à 21.

termes d'immigré, d'émigré et d'immigration, nous nous référerons donc aux définitions établies par l'ONU et l'OIM.

L'OIM affirme que la migration, contrairement aux concepts d'immigration et d'émigration, est un terme générique englobant le déplacement de personnes d'un endroit à un autre, que ce soit de manière temporaire ou permanente. La migration peut se produire à l'intérieur d'un pays (migration interne) ou d'un pays vers un autre (migration internationale)¹⁰. Ainsi, toujours selon l'OIM, un migrant est une personne qui fixe sa résidence dans un endroit donné autre que celui dans lequel il avait sa résidence habituelle auparavant, et ce, pour s'établir à titre temporaire ou permanent et pour diverses raisons¹¹. L'OIM précise que les concepts de migrant et de migration ne sont pas spécifiquement définis dans le droit international. Par conséquent, cette définition englobe une variété de catégories juridiques, incluant les travailleurs migrants, les migrants objets de trafic illicite, ainsi que les étudiants internationaux, entre autres¹². Dans le cadre de ce mémoire, nous privilégierons donc l'expression « immigration italienne » plutôt que « migration italienne », car le terme « migration » est considéré comme générique et n'est pas officiellement reconnu par le droit international.

¹⁰ OIM ONU MIGRATION, « Termes clés de la migration », op.cit.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

2 CHAPITRE 2 : État de la question

2.1 Dans les recherches académiques

L'immigration est aujourd'hui un thème courant dans les débats politiques, dans les médias, mais aussi dans les arts. D'ailleurs, Jonathan Châtel et Pierre Piret affirment que :

« Ce que les médias appelaient en 2015 la “crise des réfugiés”, avec pour sombre arrière-fond la montée des nationalismes en Europe et dans le monde générant une multiplication de réponses dramaturgiques, scéniques, chorégraphiques. Aujourd'hui, cette situation est devenue structurelle et a bouleversé le paysage artistique européen. La migration est devenue un thème privilégié dans les arts et au théâtre en particulier »¹³.

Des recherches académiques se sont par ailleurs penchées sur les rapports entre le théâtre et la migration. Certains spectacles mettant en exergue des thématiques liées à l'immigration ont par exemple fait l'objet d'analyses. *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* a notamment été analysé à plusieurs reprises sous l'impulsion de l'Institut d'histoire ouvrière économique et sociale (IHOES). En outre, des ouvrages se sont également penchés sur les rapports entre migration et théâtre.

Dans les ouvrages qui examinent la représentation de l'immigration sur scène on peut notamment citer l'ouvrage *Independent Theatre in contemporary Europe* (2017) qui contient un chapitre écrit par Azadeh Sharifi intitulé *Theatre and Migration : Documentation, Influences and Perspectives in European Theater* et *Crossing the Rainbow : National Differences and International Convergences in Multicultural Performing Arts in Europe* (2003), un ouvrage écrit par Jude Bloomfield. Ces ouvrages proposent une étude au sujet des œuvres artistiques créées par des personnes issues de l'immigration sur la scène théâtrale européenne. L'ouvrage *Handbook of Theatre and Migration* (2023) édité par Yana Meerzon et S.E Wilmer quant à lui, rassemble des textes qui examinent la mise en scène de l'immigration d'un point de vue international.

Le chapitre *Independent Theater in Contemporary Europe : Structures Aesthetics Cultural Policy* de Azadeh Sharifi étudie les œuvres théâtrales des artistes immigrés sur les scènes européennes, en se concentrant sur 7 pays : l'Allemagne, la Suisse, l'Autriche, les Pays-Bas, la Suède, la Grande-Bretagne et la France. La Belgique est exclue de cette étude. Dans cette recherche, l'auteure explore notamment comment les artistes immigrés utilisent leur art pour

¹³ CHATEL Jonathan et PIRET Pierre, « Introduction », dans *Études théâtrales*, n°72-73, 2023, p.9.

exprimer leur identité culturelle. Elle s'intéresse également aux formes de représentation et de participations des artistes immigrés dans ces pays ainsi qu'aux changements structurels provoqués par ces artistes sur la scène théâtrale européenne. Finalement, l'ouvrage met en avant les défis auxquels les artistes issus de l'immigration sont confrontés, dont la discrimination et la difficulté pour l'obtention de financement public.

Crossing the Rainbow : National Differences and International Convergences in Multicultural Performing Arts in Europe de Jude Bloomfield est un ouvrage qui recense les performances d'art vivant considérées comme multiculturelles ou interculturelles dans 10 pays européens. L'ouvrage étudie également les politiques culturelles de chacun des pays analysés. Cette étude inclut un chapitre consacré à la Belgique. L'auteure conclut son ouvrage en affirmant que les arts du spectacle interculturels émergent en réponse aux obstacles sociaux, à la marginalisation culturelle et au racisme dans les sociétés contemporaines.

Finalement, l'ouvrage *Handbook of Theatre and Migration* (2023) édité par Yana Meerzon et S.E Wilmer rassemblent des textes analysant la mise en scène de l'immigration dans différents pays du monde. La première partie de l'ouvrage définit des concepts qui permettent d'aborder les questions de migration sur la scène dont les termes de théâtres interculturels, théâtre postmigrant, esthétique de la solidarité, etc. La seconde partie de l'ouvrage retrace temporellement comment la migration et les expériences d'exil étaient représentées sur la scène théâtrale dans le monde. L'ouvrage se penche finalement sur l'analyse de la représentation de l'immigration dans le théâtre, en examinant les différentes approches adoptées selon les pays. Un chapitre se consacre à l'analyse du théâtre documentaire de Milo Rau, directeur du Théâtre national de Gand depuis la saison 2018/19. Ce texte s'intitule : *Contemporary (Post-)Migrant Theatre in Belgium and the Migratory Aesthetics of Milo Rau's Theatre of the Real*.

2.2 Dans le théâtre en Belgique francophone

Depuis les années 2000, les problématiques liées à l'immigration sont régulièrement évoquées sur la scène belge francophone. De nombreuses pièces de théâtre contemporaines, qu'elles soient professionnelles ou amatrices, traitent des questions d'immigration. Ces représentations se déroulent dans une variété de lieux, allant des espaces institutionnels aux lieux alternatifs. Pour appuyer notre propos, nous mettrons en exergue quelques pièces qui abordent sur la scène des thématiques liées à l'immigration.

Dans un premier temps, nous avons constaté que presque toutes les compagnies de théâtre-action créent des pièces ayant pour thématique la migration. Dans les pièces qui abordent les thématiques de la migration nous pouvons notamment citer : *Êtes-vous heureux* de la Compagnie Barbiana (2017), *discriMigrations* du Collectif Libertalia (2021) , *À vau-l'eau* du Collectif Libertalia (2022), *Déraciné* de la Compagnie Théâtre sans accent (2018), *Nous ne sommes pas des baobabs* du Collectif Libertalia (2018) et *Guerres* de la Compagnie du Campus (2020). En outre, certaines compagnies de théâtre-action produisent des pièces qui mettent spécifiquement en scène l'immigration italienne dont *Voyage organisé* (2006) coproduit par le Collectif Libertalia et la Compagnie du Campus et *L'expo* (2021) créé par Une petite Compagnie.

D'autres compagnies belges qui ne sont pas répertoriées parmi les troupes officielles de théâtre-action créent des pièces qui traitent des questions de migration. La Compagnie Hamadi, par exemple, a créé de nombreux spectacles qui portent directement sur les questions de migration. Parmi ces spectacles, nous pouvons citer : *Papa est en voyage* (2009), *Barbares* (2012) ou encore *Maman* (2014). Les représentations théâtrales de la compagnie se concentrent principalement sur l'expérience de l'immigration marocaine en Belgique, mettant notamment en lumière les défis liés à la double identité pour les enfants nés de parents immigrés marocains. La Compagnie en Cie du sud qui a créé *Les Fils de Hasard Espérance et Bonne fortune* (2016) produit également des spectacles autour de la thématique de l'immigration. Cette compagnie a produit : *Montenero* (2007), *Tout s'éclaire quand vient le noir* (2012), *La Rive* (2017) et *Bruits d'eaux* (2020). Les cinq spectacles produits par cette compagnie ont tous pour trait commun d'aborder des thématiques liées à la migration. D'autres compagnies théâtrales créent des spectacles qui portent sur la scène la thématique de la migration. Cependant, ces compagnies produisent moins fréquemment des spectacles autour de la migration par rapport aux deux compagnies citées précédemment. Citons par exemple, *La vie c'est comme un arbre* de la Compagnie Les Voyageurs sans bagage, *Notre soleil* de la Compagnie du Simorgh ou encore *Turnata* de la Compagnie Désir. Quelques productions théâtrales sont également créées sous l'impulsion d'auteurs et de metteurs en scène dont Julien Annen et Edgar Szoc qui ont respectivement mis en scène et écrit la pièce *Belgium best country* (2022), *J'habite un pays fantôme* qui a été écrite par Kenan Görgün et mise en scène par Daniel Simon ou encore *Lucien*, une pièce qui a été écrite et mise en scène par Tatjana Pessoa.

En outre, de nombreuses productions théâtrales au sujet de l'immigration sont créées sous l'impulsion d'actions citoyennes ou encore d'événements et de festivals autour des questions de migration. Par exemple, le spectacle *Atterrissage* (2004) mis en scène par Denis Mpunga a été créé dans le cadre de l'événement *l'Europe fantôme autour des visions africaines de l'Europe et des Européens. Nous sommes tous des immigrés* (2016), quant à elle, est une création collective mise en scène par Mohamed Allouchi qui a été créée en collaboration avec l'association SOS Migrants et la maison des jeunes l'avenir d'Annessens. Un autre exemple est le spectacle *Pâte, rata, etc.* qui a été produit par le collectif citoyen Créa'd'âme.

Ce rapide panel des pièces de théâtre belges confirme les dires de Jonathan Châtel et Pierre Piret. Les pièces qui abordent le sujet de l'immigration sont effectivement relativement nombreuses depuis 2015.

3 CHAPITRE 3 : Histoire de l'immigration italienne en Belgique francophone

3.1 Introduction

Ce chapitre propose de retracer l'histoire de l'immigration italienne en Belgique francophone. En effet, avant d'explorer en profondeur les trois pièces de notre corpus portant sur la scène l'immigration italienne, une étude préliminaire de l'Histoire de cette immigration s'impose. Cette démarche permettra d'établir un point d'ancrage dans la réalité historique, nécessaire à notre analyse des spectacles. Nous structurerons cette exploration historique en cinq parties distinctes : l'immigration avant 1914, l'immigration entre les deux guerres mondiales, l'immigration après la Seconde Guerre mondiale, la catastrophe de Marcinelle et enfin, une section sera dédiée aux deuxièmes et troisièmes générations d'immigrés italiens en Belgique.

L'objectif principal de ce chapitre est de comprendre les raisons de l'immigration italienne vers la Belgique, ainsi que les conditions d'accueil et de travail. Cette compréhension permettra de saisir des moments-clés de l'histoire de l'immigration italienne, essentiels pour analyser les thèmes et aspects traités dans les pièces de théâtre abordant ce sujet. Enfin, nous envisagerons également le point de vue de la population belge sur l'immigration italienne à travers les différentes périodes historiques abordées.

3.2 L'immigration italienne avant 1914

Anne Morelli souligne qu'avant la Première Guerre mondiale, quelques Italiens étaient déjà établis sur le territoire belge. Morelli affirme que la plupart étaient venus en Belgique en quête d'une meilleure situation économique, tandis que d'autres avaient fui pour des raisons politiques¹⁴. Toujours selon Anne Morelli, cette émigration est restée le fait d'individus isolés jusqu'à la prise de pouvoir par Mussolini après la Première Guerre mondiale, moment où l'immigration italienne est devenue plus importante¹⁵. Ainsi, durant le 19^{ème} siècle et jusqu'à la Première Guerre mondiale, la communauté italienne de Belgique est restée numériquement limitée. En effet, en 1910, il n'y avait que 4490 Italiens dans le pays¹⁶.

¹⁴ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles », dans MORELLI Anne dir., *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*, Bruxelles, Vie ouvrière, 1992, p.196.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p.195.

3.3 L'immigration italienne dans l'entre-deux-guerres

Après la Première Guerre mondiale, les charbonnages belges font appel à des travailleurs étrangers pour pallier le manque de main-d'œuvre nationale¹⁷. L'industrie minière belge engage notamment des travailleurs italiens. L'engagement de ces travailleurs italiens est officialisé par un accord conclu en 1922 par la Fédération charbonnière de Belgique. Ainsi, le pic d'entrée de travailleurs italiens en Belgique correspond aux années 1924 et 1925 soit peu après la signature de l'accord de 1922¹⁸. Selon Anne Morelli, les Italiens forment en quelques années une communauté de 30 000 personnes¹⁹.

Les sociologues Marco Martiniello et Andrea Rea affirment que pendant la crise économique et l'accroissement du chômage de 1930, la Belgique « prend des mesures sévères afin de limiter l'afflux de travailleurs étrangers »²⁰. Les deux sociologues soulignent que dès 1933, les étrangers qui souhaitaient travailler légalement en Belgique devaient obtenir un visa d'entrée sur le territoire. Pour obtenir ce visa d'entrée, il fallait présenter un contrat de travail auprès du consulat belge du pays d'origine²¹. Selon Marie-Thérèse Coenen, durant cette période de crise économique, les immigrés deviennent des boucs émissaires et sont accusés d'avoir provoqué cette récession économique²². Ce durcissement des conditions d'entrée en période de difficulté économique démontre que la politique d'immigration belge a été fondée sur un principe essentiel : autoriser l'immigration uniquement lorsqu'elle est nécessaire pour pallier la pénurie de main-d'œuvre nationale²³. Marco Martiniello et Andrea Rea affirment d'ailleurs que « l'immigration répond fondamentalement à des besoins de main-d'œuvre dans certains secteurs économiques »²⁴. Les deux sociologues ajoutent que plus tard, l'autorisation du regroupement familial démontre que l'objectif de l'immigration était aussi le rétablissement démographique en Belgique²⁵.

¹⁷ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, Bruxelles, Fédération Wallonie Bruxelles, 2012, p.9.

¹⁸ EGGERICKX Thierry et SANDERSON Jean-Paul, « La transition migratoire dans la Belgique industrielle de l'entre-deux-guerres », dans *Les migrations internationales : observation, analyse et perspectives*, Paris, AIDELF, 2007, p.399.

¹⁹ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p.197.

²⁰ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., p.10.

²¹ Ibid.

²² COENEN Marie-Thérèse dir., *Les syndicats et les immigrés. Du rejet à l'intégration*, Bruxelles, Evo, 1999, p. 184.

²³ DE COOREBYTER Vincent, « Immigration et culture : décor et concepts », dans *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n°1186, 1988, p.4.

²⁴ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Et si on racontait... Une histoire de l'immigration en Belgique*, Bruxelles, Fédération Wallonie Bruxelles, 2001, p.4.

²⁵ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., p.15.

Germano Mascitelli et Anne Morelli soulignent que du point de vue italien, les raisons de l'émigration vers la Belgique dans le courant des années 1920-1930 sont multifactorielles. Elles sont en effet à la fois politiques et économiques. Politiques, car beaucoup d'Italiens quittent leur pays pour fuir le régime oppressif de Mussolini qui se met en place dès 1922²⁶. Ainsi, les immigrés italiens pendant l'entre-deux-guerres sont surtout des antifascistes²⁷. Dès lors, comme l'affirme Anne Morelli, l'immigration italienne dans l'entre-deux-guerres apparaît divisée en deux camps : d'un côté les partisans du régime de Mussolini et de l'autre, les antifascistes. Durant cette période, de nombreux épisodes de violence entre les deux camps ont été répertoriés. Selon Morelli, ces agressions entre les deux factions accrédaient dans l'opinion belge le stéréotype de l'Italien bagarreur²⁸.

Anne Morelli a par ailleurs réalisé une étude au sujet de l'opinion des journaux belges sur ces immigrés italiens arrivés en Belgique dans l'entre-deux-guerres. Cette étude se nomme : *Les émigrés italiens vus par la presse belge de 1922 à 1945*. Dans cette recherche, Morelli affirme que les journaux belges de droite dont *La nation belge*, *Le 20^{ème} siècle* et *La gazette de Liège* souhaitaient l'expulsion des immigrés italiens. Ces journaux, à travers leurs titres, diffusaient de nombreux stéréotypes sur les Italiens, les dépeignant comme bagarreurs, agitateurs, occupant la place d'ouvriers belges, etc²⁹. Morelli précise qu'avant la Seconde Guerre mondiale, la Commission syndicale belge, aujourd'hui connue sous le nom de F.G.T.B, véhiculait également un certain nombre de stéréotypes au sujet des Italiens. Cependant, la Commission syndicale belge possédait plusieurs revendications théoriques en faveur des immigrés installés en Belgique. Ces revendications comprenaient notamment l'égalité des salaires, des conditions de logement décentes et la possibilité pour les étrangers de s'affilier à un syndicat³⁰. Néanmoins, selon Morelli, ces desiderata étaient rarement mis en avant par la Commission syndicale belge qui véhiculait plutôt des stéréotypes à l'égard des étrangers et plus particulièrement à l'égard des Italiens³¹. Pour confirmer ce propos, Morelli met en avant un rapport syndical nommé : *Semaine sociale universitaire* qui véhicule de nombreux clichés au sujet des Italiens. Le rapport

²⁶ MASCITELLI Germano et MORELLI Anne, « L'émigration italienne vers les mines belges (1946- 1950) : les motifs politiques et leur héritage », dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n°156, 2023, p.94.

²⁷ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles », op.cit., p.197.

²⁸ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique avant 1946 », dans HANNOTTE Michel (dir.), *Siamo Tutti neri : des hommes contre du charbon : études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie*, Bruxelles, Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 1998, pp.17 à 25.

²⁹ MORELLI Anne, « Les émigrés Italiens vus par la presse Belge de 1922 à 1945 », dans PIROTTE, Jean dir., *Stéréotypes nationaux et préjugés raciaux au 19^{ème} et 20^{ème} siècles*, Louvain, Nauwelaerts, 1982, pp.45 à 47.

³⁰ Ibid., p.51.

³¹ Ibid.

décrit les Italiens comme étant sales, mal habillés, bagarreurs, ivrognes, voleurs et possédant des mœurs déplorables³². Cependant, selon l'étude réalisée par Morelli, quelques journaux de gauche et plus particulièrement des journaux communistes affirmaient leur soutien vis-à-vis des Italiens³³. Si les milieux de droite ou de gauche percevaient les Italiens en fonction de leurs sympathies ou antipathies pour le régime fasciste, Morelli affirme que la masse de population belge ne faisait pas de distinction entre immigrés politiques et économiques et véhiculait à l'égard des Italiens bon nombre de stéréotypes³⁴.

Le 10 mai 1940, dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, une dizaine d'antifascistes italiens vivant en Belgique sont arrêtés par les autorités belges puis fusillés par des soldats français³⁵. Avant la guerre, ces antifascistes italiens avaient été listés par des indicateurs mussoliniens³⁶. Morelli souligne que parmi les antifascistes italiens ayant échappé aux arrestations du 10 mai, certains choisissent l'exil, d'autres restent en Belgique, tandis que d'autres encore préfèrent retourner en Italie³⁷. La plupart des antifascistes italiens restés en Belgique sont dénoncés au régime nazi et sont renvoyés dès l'automne 1940 dans leur pays d'origine³⁸. Malgré ces arrestations et retours vers l'Italie, Morelli met en exergue que des centaines d'antifascistes italiens participent à la Résistance en Belgique. Cependant, toujours selon Morelli, la plupart d'entre eux seront déportés dans les camps allemands³⁹. Malgré leur participation à la libération de la Belgique, Morelli avance qu'après la guerre, les Italiens reconnus comme étant antifascistes seront expulsés, car ils étaient considérés comme des participants à l'activité communiste italienne clandestine⁴⁰.

3.4 De 1946 à 1956

3.4.1 Signature de l'Accord bilatéral de juin 1946

Marco Martiniello et Andrea Rea soulignent qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, le secteur minier belge manque considérablement de main d'œuvre. À titre d'illustration, en 1940, la mine comptait 136 530 ouvriers. Après 1945, il ne reste plus que 87 566 mineurs qui

³² Ibid., p.52.

³³ Ibid., pp.47 à 48.

³⁴ Ibid., pp.53 à 54.

³⁵ MORELLI Anne, « La communauté italienne de Belgique et la Seconde Guerre Mondiale », dans *Revue du Nord*, n°2, 1998, p.672.

³⁶ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p.199.

³⁷ MORELLI Anne, « La communauté italienne de Belgique et la Seconde Guerre Mondiale », op.cit. p.673.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p.674.

⁴⁰ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p.199.

travaillent dans le fond des mines. Marco Martiniello et Andrea Rea, dans leur ouvrage *Une brève histoire de l'immigration en Belgique* mettent en avant deux facteurs qui peuvent expliquer cette diminution des mineurs dans les charbonnages belges. D'une part, de nombreux mineurs sont décédés pendant la guerre, et d'autre part, la plupart des Belges refusent de continuer ce travail pénible. Or, Martiniello et Rea soulignent que la reconstruction de la Belgique d'après-guerre ainsi que son développement industriel dépendaient de la production de charbon, principale source d'énergie à l'époque⁴¹.

À partir de 1945, le gouvernement belge envisage de recourir à une main d'œuvre étrangère pour combler le déficit de travailleurs nationaux. En effet, dès cette année-là, des discussions sont engagées entre le gouvernement italien et le gouvernement belge au sujet de l'envoi de jeunes travailleurs italiens vers les mines belges⁴². Ces négociations prendront la forme d'un accord bilatéral qui sera ratifié le 23 juin 1946 à Rome. L'accord prévoit l'envoi de 50 000 ouvriers italiens en Belgique contre la fourniture payante à l'Italie de deux à trois millions de tonnes de charbon annuelle. Ce qui équivaut à 200 kg de charbon par mineur et par jour⁴³. Michel Dumoulin affirme que sous cet accord, entre 1946 et 1956, environ 136 000 Italiens ont été employés dans les mines belges, sans tenir compte de ceux qui sont arrivés en Belgique avec un visa de tourisme. Toujours selon Dumoulin, en incluant les femmes et les enfants, la communauté italienne de Belgique serait passée de 84 000 personnes à la fin de 1947 à 200 000 à la fin de 1961⁴⁴.

L'aval du gouvernement italien pour l'envoi en masse de sa jeunesse vers les mines belges s'explique par plusieurs facteurs. Pol Defosse dans son ouvrage *Les flux migratoires en Belgique au 19^{ème} et 20^{ème} siècles* expose certaines raisons qui ont poussé le gouvernement italien à accepter cet accord. Premièrement, selon Defosse, l'accord permettait à l'Italie de disposer de tonnes de charbon, une ressource énergétique quasi inexistante dans le pays. Deuxièmement, Defosse souligne que par le biais de cet accord, l'Italie montrait sa bonne foi quant à la reconstruction de l'Europe après la guerre. Accepter cet accord lui permettait ainsi d'améliorer ses relations internationales⁴⁵. Morelli ajoute que la situation économique restée

⁴¹ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., p.12.

⁴² MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles », op.cit., p.200.

⁴³ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., p.13.

⁴⁴ DUMOULIN Michel, « Les mineurs italiens en Belgique (1945-1957) : des relations bilatérales à la dimension européenne », dans *Migration et relations Internationales*, n°54, été 1988, p.210.

⁴⁵ DEFOSSE Pol, *Les flux migratoire en Belgique au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Bruxelles, La ligue de l'enseignement et de l'éducation permanente, 2019, p.27.

catastrophique en Italie après la guerre constitue également une des raisons qui a poussé l'Italie à envoyer ses jeunes travailleurs vers la Belgique. Cette situation économique catastrophique entraînait notamment des luttes paysannes et ouvrières⁴⁶. Morelli précise qu'en envoyant ses travailleurs vers la Belgique, le gouvernement italien espérait éloigner le conflit social, la pauvreté et le chômage⁴⁷. La sociologue ajoute que de nombreux Italiens faisaient partie du mouvement communiste, l'Italie profite de l'accord pour envoyer ces dissidents vers la Belgique⁴⁸.

Pour attirer les travailleurs italiens au sein de ses mines, Fédéchar (fédération des charbonnages belges) a utilisé la propagande. Effectivement, le recrutement des ouvriers était organisé par des affiches et des tracts. Ces affiches vendaient positivement le travail dans les mines en affirmant que les ouvriers italiens auraient le droit à : des alléchants salaires, des allocations familiales, des pensions et des congés offerts⁴⁹. Cependant, cette publicité pour le travail dans les mines ne précisait en rien les difficultés et les dangers associés à cette activité. Morelli affirme que:

« Cette propagande ne respecte que formellement l'article 5 du protocole de 1946 qui précisait qu'il fallait attirer l'attention sur le fait qu'il s'agit d'un travail de fond à la mine. Elle ne dit rien sur le type de travail qui est attendu des candidats, sauf dans le titre où il est dit, explicitement il est vrai, qu'il s'agit d'un *lavoro sotterraneo nelle miniere belghe*, mention qui n'est jamais reprise au cours des 107 lignes de l'affiche »⁵⁰.

Les informations présentées sur ces affiches offraient ainsi aux Italiens le rêve d'une échappatoire à la misère économique qui survenait en Italie à cette époque, mais n'insistaient pas sur les dangers du travail qui les attendait en Belgique.

3.4.2 La sélection des candidats

Anne Morelli précise que l'accord signé en juin 1946 entre la Belgique et l'Italie prévoyait que le gouvernement italien envoie vers les mines belges 2000 travailleurs par semaine. Dans un premier temps, ce sont donc les Offices de placement italiens qui sélectionnent et recrutent les futurs mineurs⁵¹. En parallèle, des agents de Fédéchar organisaient un recrutement non-officiel

⁴⁶ MASCITELLI Germano et MORELLI Anne, « L'émigration italienne vers les mines belges (1946- 1950) : les motifs politiques et leur héritage », op.cit., p.94.

⁴⁷ Ibid., p.99.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.92.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid., p.90.

en circulant dans toute l'Italie⁵². Morelli souligne que les agents de Fédéchar se tournaient essentiellement vers les Italiens du Nord⁵³, réputés meilleurs travailleurs et politiquement plus sûrs⁵⁴. En effet, Morelli précise que dans l'immédiate après-guerre, on trouve parmi les chômeurs italiens beaucoup d'ouvriers agricoles venant des régions du sud qui avaient participé à l'occupation des terres⁵⁵ organisée par le Parti communiste italien dans le but de revendiquer le droit à la terre pour les paysans opprimés⁵⁶. Anne Morelli souligne que les agents de recrutement belges travaillaient également en collaboration avec le réseau paroissial italien qui leur faisait des recommandations pour trouver une main d'œuvre sûre, c'est-à-dire qui ne soit pas communiste⁵⁷. Fédéchar fut cependant rapidement mécontente de la sélection officielle effectuée par les Offices de placement italiens. Il y avait effectivement un taux de retour hautement élevé des travailleurs au pays, ce qui entraînait un coût pour l'État belge. Fédéchar décida alors de procéder à la sélection des candidats⁵⁸.

Dès lors, la Fédération des charbonnages belge mit en place un Centre de recrutement à Milan. Ce centre fut opérationnel jusque dans les années 60⁵⁹. Anne Morelli précise que les futurs mineurs étaient "entassés" dans le Centre de recrutement en attendant de passer une visite médicale réalisée par des représentants de la Belgique⁶⁰. Sous le Centre de recrutement, se trouvaient trois étages de souterrains où étaient hébergés les candidats à l'immigration. Morelli précise que les conditions sanitaires dans le Centre de recrutement de Milan étaient extrêmement mauvaises⁶¹.

Pendant leur séjour au Centre de recrutement à Milan, les candidats italiens pour le travail dans les mines belges passaient une sélection liée à la sécurité. Pour effectuer cette sélection liée à la sécurité, Morelli affirme qu'un délégué de la Sûreté belge recevait la liste des travailleurs italiens partants vers la Belgique et la passait au crible. Pour cet examen, le délégué de la Sûreté belge disposait de renseignements fournis par des indicateurs italiens (recrutés dans les syndicats chrétiens et dans la police secrète italienne) et de renseignements fournis par la Sûreté

⁵² MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit.,p.200.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ DEFOSSE Pol, *Les flux migratoire en Belgique au XIXème et XXème siècles*, op.cit., p.28.

⁵⁵ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit.,p.200.

⁵⁶ FRATICELLI Marta, « Les antécédents de la réforme agraire italienne », dans *La réforme agraire et les politiques foncières en Italie*, n°3, janvier 2010, p.3.

⁵⁷ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit.,p.200.

⁵⁸ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.91.

⁵⁹ Ibid., p.90.

⁶⁰ Ibid., p.92.

⁶¹ Ibid.

belge. Ainsi, les Italiens recherchés, condamnés ou expulsés de la Belgique avant la guerre n'obtenaient pas leur permis de travail. Le mercredi matin, les hommes munis de la fiche médicale positive, de leur passeport et d'un contrat de travail signé étaient envoyés par convoi de trains vers Namur⁶². Le contrat de travail était équivalent à un permis de travail de type B, ce dernier spécifiant que le travailleur ne pouvait être affecté à aucun autre poste que celui de la mine⁶³.

Au cours du trajet de train vers la Belgique, les ingénieurs organisaient la répartition des travailleurs entre les cinq bassins miniers : Campine, le Centre, Charleroi, Liège et Mons. Ensuite, les Italiens étaient emmenés à partir de Namur dans des camions salis par le charbon vers le charbonnage qui leur avait été assigné. Cependant, leur ignorance de la langue française ne leur permettait pas toujours de comprendre où ils devaient s'arrêter. Dès lors, ils étaient parfois l'objet d'injures et de brutalités. En outre, les trains ne les débarquaient pas sur les quais, mais bien dans des zones prévues pour le déchargement des marchandises⁶⁴.

3.4.3 Des conditions de logements désastreuses

Bien que les contrats de travail signés par les Italiens au Centre de recrutement à Milan incluaient une clause concernant le logement, dans la réalité, les conditions de logement de ces travailleurs étaient catastrophiques. Anne Morelli précise que l'article 9 du contrat de travail signé à Milan par les travailleurs italiens spécifiait que les charbonnages feraient tout ce qu'ils pourraient pour « procurer à l'ouvrier un logement convenable, pourvu du mobilier nécessaire, au prix du loyer en usage dans la région, et remplissant au moins les conditions prévues par le code belge du travail »⁶⁵.

Cependant, ces engagements ne furent pour ainsi dire pas respectés. Anne Morelli précise que ce manquement aux engagements énoncés dans les contrats de travail peut s'expliquer par la crise du logement qui frappait la Belgique à cette époque⁶⁶. La plupart des Belges éprouvaient effectivement des difficultés pour dénicher une habitation convenable et se trouvaient souvent

⁶² Ibid., pp.92 à 93.

⁶³ LEVI Mario, « Les mineurs italiens en Belgique », dans *Politique étrangère*, n° 2/3, juillet/août 1953, p.182.

⁶⁴ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., pp.94 à 95.

⁶⁵ Ibid., p.99.

⁶⁶ Ibid.

dans des conditions de logement précaires. La reconstruction des habitations détruites durant la guerre prenait du temps et le budget de l'État belge ne suivait pas⁶⁷.

Dans ces conditions, les sociétés charbonnières trouvèrent une solution pour loger les mineurs italiens : les baraquements construits pendant la Seconde Guerre mondiale par les nazis pour les prisonniers russes⁶⁸. Ces baraquements étaient constitués de bois ou de tôle ondulée⁶⁹. Mario Levi précise que ces "habitations" laissaient l'humidité s'infiltrer par le toit et le plancher et qu'elles étaient souvent infestées de punaises⁷⁰. Morelli décrit les lits des baraquements en affirmant qu'ils étaient composés « de cadres en bois superposés dont les matelas étaient souvent de paille, les couvertures dégoutantes et les draps absents »⁷¹. Pol Defosse ajoute que ces logements étaient dépourvus d'équipement sanitaire et d'eau courante. Les latrines, quant à elles, se situaient à l'extérieur⁷². En 1956, 3389 familles occupaient encore 1939 baraquements alors que ces logements devaient constituer une solution provisoire⁷³. Mario Levi précise que certains travailleurs italiens qui ne trouvaient pas de place dans les baraquements vivaient en meublé chez l'habitant. Levi ajoute que pour les travailleurs italiens logés chez l'habitant, la situation était particulièrement difficile, car le loyer d'une mansarde ou d'un sous-sol pouvait se payer jusqu'à 800 francs par mois⁷⁴.

Dès 1946, Fédéchar souhaite lancer un programme de construction de 25 000 nouvelles maisons pour les mineurs. Cependant, seules les deux premières tranches furent exécutées. Ainsi, seulement 5 500 nouvelles maisons ouvrières furent construites. Le fait qu'une partie de ces constructions était destinée aux mineurs étrangers semblent avoir été l'un des obstacles à ce programme gouvernemental. Effectivement, Flavia Cumoli précise que la construction de nouvelles habitations pour les travailleurs étrangers était perçue comme injuste de la part des Belges⁷⁵. Morelli, quant à elle, précise que ce programme de construction de nouvelles habitations a pris fin pour des raisons économiques⁷⁶.

⁶⁷Ibid., p.96.

⁶⁸ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit.,p.201.

⁶⁹ DEFOSSE Pol, *Les flux migratoire en Belgique au XIXème et XXème siècles*, op.cit., p.31.

⁷⁰ LEVI Mario, « Les mineurs italiens en Belgique », op.cit., p.188.

⁷¹ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.99.

⁷² DEFOSSE Pol, *Les flux migratoire en Belgique au XIXème et XXème siècles*, op.cit., p.31.

⁷³ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.101.

⁷⁴ LEVI Mario, « Les mineurs italiens en Belgique », op.cit., p.189.

⁷⁵ CUMOLI Flavia, « Perdue dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », dans *Revue belge d'histoire contemporaine*, n°3-4, 2007, pp.423 à 429.

⁷⁶ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.101.

Flavia Cumoli soutient que ces baraquements ont contribué à isoler la population italienne de la population locale belge. Elle affirme que « le camp de baraques annexées à la mine était un univers fermé, presque concentrationnaire, où les contacts avec la société d'accueil étaient presque nuls »⁷⁷. Selon cette auteure, ces installations offraient peu d'occasions d'intégration de la population immigrée italienne au sein de la société belge⁷⁸. Cumoli affirme effectivement que ces logements destinés à accueillir les travailleurs étrangers et adjacents aux mines, étaient éloignés du reste de la population, contribuant ainsi à former société à part⁷⁹.

3.4.4 *Le travail dans les mines*

Morelli affirme que les Italiens qui arrivaient pour travailler dans les mines étaient confrontés à deux chocs « le logement où ils vont être hébergés et le type de travail qui les attend. Certes, les affiches placardées en Italie annonçaient qu'il s'agissait d'un travail souterrain dans les mines belges, mais ne donnaient aucun détail sur ce travail. »⁸⁰. De plus, rien ne préparait les Italiens au travail dans les mines. La plupart d'entre eux étaient issus du monde paysan et n'étaient jamais descendus dans le fond de la mine. Or, le contrat-type approuvé par l'Accord bilatéral de juin 1946, qui, pour rappel, prévoyait l'envoi de travailleurs italiens vers les mines belges en échange de charbon payé à prix plein pour l'Italie, ne mentionnait pas de période d'initiation. Cette dernière sera seulement introduite en 1952⁸¹.

La première descente dans la mine était souvent traumatisante pour les immigrés italiens. Des témoignages ont notamment été récoltés dans l'ouvrage *Memoria-immagini e parole dell'emigrazione italiana in belgio*. Un mineur y aborde sa première descente :

« La première fois, j'ai eu l'impression d'entrer en enfer. La première fois que je suis descendu dans la mine, j'ai pleuré. J'avais été affecté à l'abatage du charbon. Il y avait un vacarme. J'avais l'impression que la terre croulait. Je ne connaissais pas les signaux et, quand ils ont frappé trois coups pour avertir qu'ils remettaient de l'air comprimé dans les marteaux pneumatiques qui étaient rechargés tous les jours, moi, je n'ai pas interrompu mon travail, j'ai été projeté violemment vers l'avant et je me suis trouvé le visage sur le sol »⁸².

⁷⁷ CUMOLI Flavia, « Perdue dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », op.cit., p.423.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p.200.

⁸¹ Ibid.

⁸² DUCOLI Bruno et alii, *Memoria-immagini e parole dell'emigrazione italiana in Belgio*, Centro studi e documentazione dell'emigrazione italiana in Belgio, Bruxelles, 1987, p.87.

En outre, le travail dans les mines était extrêmement périlleux, avec des accidents du travail fréquents entraînant la mort de nombreux mineurs. Morelli précise que pendant les dix années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, un millier de mineurs sont morts en Belgique à la suite d'accidents de travail⁸³. De plus, plus tard, les maladies pulmonaires telles que la silicose seront également responsables de décès. Pourtant, ceux qui refusaient de retourner au fond de la mine étaient considérés comme ayant rompu leur contrat de travail. Ces individus étaient alors signalés à la police des étrangers et arrêtés. Ils étaient ensuite incarcérés dans la prison de leur arrondissement avant d'être transférés à la caserne du Petit Château à Bruxelles, puis renvoyés en Italie⁸⁴.

3.4.5 *Les loisirs*

Le travail pénible dans les mines limitait considérablement le temps libre des ouvriers italiens. De surcroît, souvent épuisés par le travail, les ouvriers ne se rendaient que rarement en ville. Ainsi, les loisirs se pratiquaient essentiellement dans les corons⁸⁵. Effectivement, le temps de travail hebdomadaire de 45 heures ne laissait que peu de temps libre aux ouvriers des mines⁸⁶. Le théâtre par exemple ne semblait pas être une activité répandue dans la société immigrée italienne. Malgré tout, durant leur temps libre, les mineurs et leurs familles pratiquaient certains loisirs. Girolamo Santocono, auteur du roman autobiographique *Rue des Italiens*, consacre un passage de son roman à la description des activités de loisir au sein de la communauté italienne :

« La Cantine dépoussiérait son jaune sale et se parait de mille caleçons, culottes, chaussettes, que les femmes attentives faisaient sécher aux fenêtres. Peppino allumait sa radio et tout le monde en profitait. On entendait Luis Mariano chanter 'C'est magnifique!'. Alors les hommes descendaient en singlet blanc sur l'esplanade et s'asseyaient à califourchon sur des chaises, ils avaient les yeux maquillés au charbon, comme les filles des magazines, et sur le bras des balafres bleutées qui ressemblaient à des tatouages ratés. Ils laissaient s'écouler ainsi l'après-midi, lentement, au rythme d'une partie de 'Briscola' ou de 'Scopa', avec des cartes pleines de couleurs et d'insultes. [...] Avec les femmes qui, la vaisselle terminée, s'agglutinaient en grappes près du portail pour se raconter les dernières nouvelles de la fille des Bronconi qui s'est enfuie avec le fils de Tradelli, même que les parents n'osaient plus sortir de honte. Elles goûtaient ce moment de paix comme une liqueur précieuse, doucement, sans heurt, et se disaient que si le soleil voulait bien se montrer plus souvent, on ne serait pas trop

⁸³ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p.202.

⁸⁴ DEFOSSE Pol, *Les flux migratoire en Belgique au XIXème et XXème siècles*, op.cit., p.34.

⁸⁵ CUMOLI Flavia, « Perdus dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », op.cit., p.427.

⁸⁶ EGGERICKX Thierry et SANDERSON Jean-Paul, « La transition migratoire dans la Belgique industrielle de l'entre-deux-guerres », op.cit., p.405.

mal ici. Elles se le disaient avec l'euphorie de ceux qui, ayant bu un verre d'alcool de trop, trouvent subitement que la vie est belle et vaut la peine d'être vécue »⁸⁷.

Dans cette description écrite par Girolamo Santocono, les mineurs italiens semblaient essentiellement consacrer leur temps libre aux jeux de cartes, à la boisson, aux commérages et à la musique. Flavia Cumoli souligne qu'un autre passe-temps important était la culture du potager, du jardin et l'élevage de petits animaux. Ce passe-temps permettait avant tout aux ouvriers de subvenir à leurs besoins en période de crise, mais cela leur permettait également d'avoir accès à une autre sphère que celle de la mine : le champ⁸⁸. Comme, la plupart des ouvriers italiens travaillaient originellement dans les champs, ce loisir leur permettait de maintenir le lien avec leur ancienne vie⁸⁹.

3.4.6 Le point de vue des Belges au sujet de l'immigration italienne

Morelli souligne que les premières arrivées massives d'Italiens après la signature de l'Accord bilatéral de juin 1946 ont été accompagnées d'un racisme marqué de la part de la population belge⁹⁰. Morelli mentionne par exemple un incident survenu en 1951 durant lequel des gardiens de la prison de Liège ont tué un mineur italien qui y était incarcéré. Malgré leur crime, ces gardiens de prison ont été acquittés⁹¹.

Par ailleurs, Morelli précise que les Belges considéraient les Italiens du nord comme plus courageux et civilisés que les Italiens du sud⁹². Une étude de 1953 sur l'assimilation culturelle des immigrés en Belgique confirme les dires de Morelli. Cette étude inclut notamment des témoignages récoltés auprès d'ingénieurs qui travaillaient avec les Italiens dans les mines belges. Un témoignage affirme par exemple que « les Italiens du Sud semblent moins robustes et par là moins aptes à remplir les lourdes tâches du fond de la mine ; mais en compensation, ils paraissent supporter plus facilement l'atmosphère surchauffée qui y règne »⁹³. Un autre témoignage souligne que les Italiens « doivent être constamment surveillés et bien dirigés ; ceux du Sud abusent en effet parfois de la liberté qui leur est accordée lorsque leur salaire ne

⁸⁷ SANTOCONO Girolamo, *Rue des Italiens*, Bruxelles, éditions du cerisier, 1987, pp.27 à 28.

⁸⁸ CUMOLI Flavia, « Perdue dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », op.cit., p.436.

⁸⁹ CUMOLI Flavia, « Perdue dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », op.cit., p.437.

⁹⁰ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p. 202.

⁹¹ Ibid.

⁹² MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.129.

⁹³ CLEMENS René, VOSSE-SMAL Gabrielle et MINON Paul, *L'assimilation culturelle des immigrants en Belgique : Italiens et Polonais dans la région liégeoise*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1953, p.197.

les intéresse pas directement à la production »⁹⁴. Anne Morelli met également en avant un article du journal belge *Le Soir* qui affirme que « le travail de la mine pèse surtout aux Italiens du Sud originaires de régions où le climat engendre facilement le "dolce farniente" »⁹⁵. En outre, les Belges utilisaient des termes péjoratifs tels que « chicoliens », « macaronis » ou encore « mandgeus de ficel » pour qualifier les Italiens⁹⁶. Des chansons comme « à la moutouille », dans les années 1960, accusaient même les Italiens de venir en Belgique pour profiter de la sécurité sociale.

3.5 La catastrophe de Marcinelle

La catastrophe de Marcinelle, également connue sous le nom de catastrophe du Bois du Cazier ; a eu lieu le 8 août 1956. Ce matin-là, 275 mineurs se rendirent au fond des mines. Cet événement a été causé par une série de malentendus entre la surface et les profondeurs de la mine. Une cage a en effet démarré subitement de l'étage 975, emportant avec elle un wagonnet qui dépassait de 35 cm. Lors de sa remontée, le wagonnet arracha une poutre, qui à son tour déchira une canalisation d'huile, des câbles électriques et une conduite d'air comprimé. Des arcs électriques enflammèrent alors l'huile qui s'écoulait de la canalisation ce qui mit feu aux coffrages en bois. Cet incendie dans les profondeurs de la mine propagea des fumées toxiques dans les galeries⁹⁷. La fumée qui s'échappait de la mine alerta les familles des mineurs et le voisinage. Ces derniers s'agglutinèrent derrière les grilles de la mine en espérant avoir des nouvelles de leurs proches⁹⁸. Seuls 13 mineurs remontèrent vivants de cet incident. Il faudra deux semaines aux sauveteurs pour annoncer aux familles : « tutti cadaveri » ce qui signifie tous morts. Parmi eux, 136 étaient des Italiens recrutés dans le cadre de l'Accord bilatéral signé entre la Belgique et l'Italie en juin 1946 ⁹⁹.

Cet événement, largement couvert par la presse belge, aura une série de répercussions sur les conditions de travail dans les mines et influencera la perception des Belges à l'égard des Italiens et des mineurs. Jean Puissant et Guenael Van Vijver soulignent effectivement que « pour la

⁹⁴ Ibid.p.203.

⁹⁵ MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », op.cit., p.129.

⁹⁶ MARTINELLO Marco et REA Andrea, *Et si on racontait... Une histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., p.11.

⁹⁷ URBAIN Julie, « Le procès de la catastrophe du Bois du Cazier (1959-1962), dans *Brood and Rozen*, n°3, 2006, p.11.

⁹⁸ PUISSANT Jean et VANDE VIJVER GUENAEL, « La catastrophe de Marcinelle entre mémoire et histoire, De Rome à Marcinelle », dans *Les Analyses de l'ITHOES*, n°3, 10 juillet 2006, p.3.

⁹⁹ DE ROECK Marie-Louise, URBAIN Julie, LOOTENS Paul, *Tutti cadaveri. Le procès de la catastrophe du Bois du Cazier à Marcinelle*, Bruxelles, Aden, 2006, p.280.

première fois depuis longtemps la population s'intéresse au sort des mineurs »¹⁰⁰. Ces deux auteurs affirment qu'« à la suite de la catastrophe de Marcinelle « les mineurs italiens, qui vivaient encore en marge de la société, commenceront progressivement à être acceptés par les Belges que ce soit à Liège, à Charleroi, à la Louvière ou dans le Borinage »¹⁰¹. Morelli soutient cette idée et affirme que la catastrophe du Bois du Cazier « ayant frappé surtout la communauté italienne, va être l'épreuve initiatique qui marque par un sacrifice collectif le début de l'intégration des Italiens à la Belgique. Les mineurs italiens ont été révélés dans leur existence de sacrifice à l'ensemble des Belges via la catastrophe de Marcinelle »¹⁰². Selon Puissant et Van Vijver cette catastrophe a en effet provoqué un changement de mentalité auprès de la population belge. Auparavant, la plupart des Belges considéraient les mineurs comme des travailleurs de basse catégorie, cependant, après la Catastrophe de Marcinelle, ils seront considérés comme des héros. Les deux auteurs affirment effectivement que la tragédie du Bois du Cazier a permis de rappeler à la population le travail sous-terrain dangereux qui rend possible les progrès de la société moderne¹⁰³.

Cet incident met également fin à l'Accord bilatéral entre la Belgique et l'Italie. Suite à la tragédie ayant coûté la vie à 136 travailleurs et à la mort de près d'un millier d'Italiens au cours des dix premières années du contrat, l'Italie décide de mettre fin à l'envoi de main-d'œuvre en Belgique. Cette décision a ouvert la voie à de nouveaux accords bilatéraux avec l'Espagne en 1956, la Grèce en 1957, le Maroc en 1964 et la Turquie en 1966¹⁰⁴.

3.6 Les enfants des deuxièmes et troisièmes générations

La plupart des immigrés italiens n'avaient pas l'intention de s'installer définitivement en Belgique. La majorité souhaitait avant tout économiser afin de retourner en Italie pour y acheter un lopin de terre¹⁰⁵. Cependant, la communauté italienne finit par se fixer de manière permanente, néanmoins, même avec l'installation permanente des Italiens en Belgique, il faudra attendre les années 1980 pour que le pays mette en place une politique d'intégration effective.

¹⁰⁰ PUISSANT Jean et VANDE VIJVER GUENAELE, « La catastrophe de Marcinelle entre mémoire et histoire, De Rome à Marcinelle », op.cit., p.4.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », op.cit., p.202.

¹⁰³ PUISSANT Jean et VANDE VIJVER GUENAELE, « La catastrophe de Marcinelle entre mémoire et histoire, De Rome à Marcinelle », op.cit., p.7.

¹⁰⁴ MARTINIELLO Marco et REA Andrea, *Une brève histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., p.14.

¹⁰⁵ REA Andrea, « L'étude des politiques d'immigration et d'intégration des immigrés dans les sciences sociales en Belgique francophone », dans MARTINIELLO Marco et REA Andrea dir., *Immigration et intégration en Belgique francophone : état des savoirs*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p.120.

En 1984, un véritable progrès dans l'intégration des immigrés est réalisé avec la mise en place d'une nouvelle réforme de la nationalité. Désormais, les enfants nés sur le territoire belge de parents eux-mêmes nés en Belgique deviennent des Belges, de même que les enfants de mères belges deviennent automatiquement Belges. Cependant, cette procédure de naturalisation requiert une évaluation de la volonté d'intégration des immigrés¹⁰⁶.

Andrea Rea souligne que pour les enfants de la deuxième et troisième génération, l'acquisition de la citoyenneté belge tout en conservant leurs origines italiennes a conduit à l'émergence d'une nouvelle identité : belgo-italien¹⁰⁷. Dès lors, pour cette nouvelle génération, l'Italie n'est plus une référence nationale, mais plutôt une référence culturelle. De plus, l'adhésion à une identité italienne n'est plus considérée comme négative, comme c'était le cas pour les nouveaux arrivants. Au contraire, Rea souligne que l'appartenance à l'Italie permet aux descendants italiens de mettre positivement en avant leur différence¹⁰⁸.

Le maintien des liens culturels avec le pays d'origine a été défini par Anne Morelli comme étant l'ethnicité symbolique. Selon Morelli cette ethnicité symbolique :

« Se marque chez les uns par un radicalisme politique – ignoré des Belges – que leurs ancêtres ont emporté dans leur mince bagage et que la marginalité a renforcé. Chez d'autres par l'attachement au code d'honneur méditerranéen à propos du mariage, des rôles respectifs de l'homme et de la femme, du sens de la famille. Regarder la R.A.I, faire suivre des cours d'italien à ses enfants, être 'tiffosi' d'un club italien, mettre du marbre au sol de la chambre à coucher ou manger des pâtes le dimanche, peuvent être autant d'autres signes de l'ethnicité symbolique, maintenue dans cette communauté, aujourd'hui avide de connaître son passé et d'en maintenir les traces »¹⁰⁹.

Andrea Rea affirme que les secondes et troisièmes générations d'immigrés italiens sont confrontées à deux identités : celle héritée de leur famille et celle de la société belge. Confrontés à un clivage entre l'identité familiale et celle de la société d'accueil, ces individus fusionnent des traditions de la culture belge et des traditions de la culture italienne pour se créer une identité propre¹¹⁰.

106 MARTINELLO Marco et REA Andrea, *Et si on racontait... Une histoire de l'immigration en Belgique*, op.cit., pp.11 à 16.

107 REA Andrea, « Les destins multiples de l'immigration italienne », dans *Siama Tutti neri : des hommes contre du charbon : études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie*, Bruxelles, I.H.O.E.S, 1998, pp.54 à 56.

108 Ibid.

109 MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècle », op.cit., p.203.

110 REA Andrea, « Les destins multiples de l'immigration italienne », op.cit., pp.56 à 58.

Bien que les descendants de la deuxième et troisième génération des immigrés italiens aient bénéficié d'une ascension sociale par rapport à leurs parents, qui étaient largement affiliés à la classe ouvrière, ils demeurent surreprésentés au sein de cette même classe sociale. En effet, en 1991, 50 % de la communauté italienne travaillent dans le domaine de la sidérurgie¹¹¹. Cependant, selon Jean-Philippe Schreiber et Anne Morelli, la progression sociale, notamment de la troisième génération, est manifeste dans l'émergence croissante de commémorations, d'expositions et de musées abordant la mémoire de l'immigration. Ces manifestations témoignent de l'existence d'une classe intellectuelle au sein de la communauté immigrée, capable de canaliser les revendications mémorielles¹¹². Par ailleurs, Anne Morelli précise que l'arrivée de nouveaux immigrés a marqué une ascension dans l'échelle sociale pour les Italiens. La sociologue affirme que l'image des Italiens s'est surtout améliorée dans les régions où une forte immigration turque et marocaine s'est installée, puisque désormais, ce sont ces immigrés qui sont victimes des préjugés qui étaient subis par les Italiens¹¹³.

¹¹¹MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècle », op.cit., p.203.

¹¹² SCHREIBER Jean-Philippe et MORELLI Anne, « Histoires des migrations », dans REA Andrea et MARTINIELLO Marco, *Immigration et intégration en Belgique Francophone : état des savoirs*, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Intellection », 2007, p.200.

¹¹³ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles », p.203.

DEUXIEME PARTIE : ANALYSE DES SPECTACLES

4 CHAPITRE 4 : *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, un spectacle en continuelle transformation

4.1 Contexte de création

4.1.1 Reprise de la pièce *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* de Francis D'Ostuni

Les Fils de Hasard Espérance et Bonne Fortune est un spectacle directement inspiré de la pièce *Hasard, Espérance et Bonne fortune* créée en 1996 et mise en scène par Francis D'Ostuni, alors directeur du Théâtre de la Renaissance. Ce théâtre figure parmi les troupes officielles de théâtre-action en Belgique et D'Ostuni monte cette pièce dans une démarche de théâtre-action¹¹⁴, en invitant des immigrés italiens à témoigner de leur expérience en Belgique. Il propose à quatre mineurs italiens de monter sur scène pour y jouer leur propre rôle et raconter leur histoire personnelle¹¹⁵. Le texte de la pièce est ainsi en partie inspiré de témoignages réels. Les quatre mineurs étaient accompagnés sur scène par des comédiens amateurs et professionnels¹¹⁶. Certains comédiens avaient effectivement suivi une formation théâtrale, tandis que d'autres n'avaient aucune formation professionnelle dans ce domaine. Par exemple, Martine De Michele, comédienne dans le spectacle avait été formée au Conservatoire de Mons, tandis que sa sœur Catherine De Michele, également comédienne dans le spectacle, n'avait suivi aucune formation dans le domaine théâtral. Deux chanteuses lyriques accompagnaient également les comédiens sur scène¹¹⁷.

La pièce *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* a été créée cinquante ans après la signature de l'Accord bilatéral entre l'Italie et la Belgique. À l'issue de cet Accord, l'Italie envoyait 50 000 travailleurs italiens dans les mines belges en échange de sac de charbon payé à prix plein. *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* commémore ainsi les cinquante ans de la signature de cet Accord bilatéral. Ce spectacle a été produit par le Théâtre de la Renaissance et le Théâtre de la Place, alors dirigé par Jean-Louis Colinet¹¹⁸. Le spectacle a été joué à la Salle du Bon Accueil à Seraing du 17 au 26 octobre 1996 et du 26 septembre au 4 octobre 1997. *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* a ensuite été joué au Centre Culturel de Charleroi du 3 au 7 février 1998. La même année le spectacle a été joué les 9 et 10 août au Festival de Spa. Le spectacle a également

¹¹⁴ DE MICHELE Martine et DAWINKA Laureys, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », dans *Les analyses de l'IHOES*, n°180, 21 décembre 2017, p.2.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ « *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* », sur *SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB)*, 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=652>, consulté le 23 juillet 2024.

été présenté au Théâtre de la Place à Liège du 19 au 22 mai 1999 puis à l'Hippodrome de Douai en France les 12 et 13 mars 1999. Les dernières représentations de *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* ont eu lieu du 17 au 20 mai 2000 à la Salle du Bon Accueil à Seraing¹¹⁹. Selon Martine De Michele « dans la pièce originale, il y avait une volonté de montrer que les Italiens étaient intégrés, qu'une page était tournée »¹²⁰. D'ailleurs, le Théâtre de la Renaissance avait estimé qu'il était nécessaire que le projet soit porté uniquement par des comédiens d'origine italienne. En outre, les récits des quatre anciens mineurs italiens mettaient essentiellement en avant l'idée qu'ils étaient heureux d'être restés en Belgique¹²¹. Ces témoignages laissaient dès lors de côté des réalités plus dures, dont les accidents survenant dans les mines, les conditions d'accueil en Belgique, les difficultés d'intégration, etc.

Dès juin 2014, Martine de Michele, qui fut comédienne dans la pièce *Hasard, Espérance et Bonne fortune*, nourrit l'idée de réaliser une réinterprétation de cette œuvre. Elle discute de ce projet avec Francis D'Ostuni et obtient son approbation pour reprendre la pièce. Cependant, son objectif n'est pas de reproduire le spectacle à l'identique. Premièrement, les quatre mineurs étaient soit trop âgés, soit décédés, et ne pouvaient donc pas rejouer leur rôle¹²². Deuxièmement, la plupart des spectateurs n'étaient plus contemporains de l'immigration italienne. Dès lors, Martine De Michele estime que les spectateurs ont besoin de plus d'éléments explicatifs¹²³. Troisièmement, les problématiques liées à l'immigration ont évolué au cours des vingt dernières années¹²⁴. En effet, selon Catherine Wihtol De Wenden « l'Union européenne (UE) connaît un afflux de réfugiés sans précédent (1 300 000 demandeurs d'asile en 2015). Elle est entourée de pays en guerre ou en conflit intérieur, qui ont produit des flux de réfugiés au sens large, car certains sont venus pour chercher du travail, mais certains sont aussi des migrants forcés »¹²⁵. Ainsi, contrairement à l'immigration italienne vers la Belgique suite à l'Accord bilatéral de 1946, ces nouvelles vagues migratoires n'arrivent pas toujours dans le cadre légal d'une convention et de contrats de travail. Dans ce contexte, Martine De Michele craignait que la reprise exacte du spectacle de Francis d'Ostuni ne véhicule un message obsolète, en mettant en

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ HIESSLER Hélène, « Se souvenir d'où l'on vient : entretien avec Martine De Michele », dans *Archipels #2 : arts, cultures, migration*, hors-série de 2017, octobre 2017.

¹²¹ DE MICHELE Martine et DAWINKA Laureys, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », op.cit., p.5.

¹²² Ibid. p.3.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ WIHTOL DE WENDEN, Catherine, « Les incommunications de l'Europe sur la crise de l'accueil des migrants et des réfugiés », dans *Hermès la Revue*, n°77, 2017, p.191.

avant l'idée que les Italiens peuvent être considérés comme des « bons migrants », en raison de leur bonne intégration en Belgique et de leur arrivée dans un cadre légal. La metteuse en scène affirme d'ailleurs :

« À un moment, je me suis dit “non, c'est une mauvaise idée” parce qu'[...]on parlait beaucoup des naufrages [de bateaux de migrants tentant de traverser la Méditerranée pour rejoindre l'Europe] ... [Dans ce contexte,] je trouvais que c'était dangereux de venir avec un spectacle montrant quelque part... “une bonne immigration”. [...] Je n'avais pas du tout envie de me retrouver devant un public qui disait “ah, tu vois nous... on est venu pour travailler !” Parce que c'était pas du tout le sujet... Aujourd'hui, des gens quittent des pays qui sont en guerre. C'est bien de le dire, c'est bien que les gens [en] soient conscients... Les raisons [du départ], on s'en fout. C'est l'exil d'abord, c'est des personnes qui quittent leur lieu de vie... qui découvrent un autre pays. »¹²⁶.

La metteuse en scène souhaitait ainsi que l'enjeu de la pièce soit avant tout de « rappeler combien il est important de ne pas oublier d'où on vient, de ne pas oublier une histoire qui était tout aussi bien celle des Italiens que celle des Belges, voire d'autre nationalités »¹²⁷. Elle constate en effet que « certains Italiens se ferment par rapport à de nouvelles immigrations... Ce sont souvent les immigrés de cette époque-là, les anciens, qui sont les plus durs avec ceux qui arrivent »¹²⁸. Pour ces raisons, Martine De Michele décide de conserver certains éléments de la pièce originale tout en ajustant d'autres aspects afin de lutter contre les préjugés vis-à-vis des nouveaux migrants. Par conséquent, le titre de la pièce est modifié : *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* devient *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* dans le but de symboliser le passage de la pièce dans les mains d'une nouvelle génération.

4.1.2 *Les ajustements par rapport à la pièce originale*

De nombreux éléments de la pièce originelle ont été modifiés. Dans un premier temps, Martine De Michele réinterroge les mineurs italiens encore en vie. Elle réalise que leur opinion au sujet de leur vécu a fortement changé. Dans la pièce de 1996, les mineurs italiens avaient une vision plutôt positive par rapport à leur expérience migratoire en Belgique. Lorsqu'ils sont réinterrogés par la metteuse en scène, leur opinion est tout autre. Désormais, les anciens mineurs affirment que la vie en Belgique était loin d'être facile¹²⁹. De plus, Martine De Michele estime que les témoignages qui avaient été utilisés dans la pièce originelle édulcoraient la réalité. Par

¹²⁶ DE MICHELE Martine et DAWINKA Laureys, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », op.cit., p.4.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ HIESSLER Hélène, « Se souvenir d'où l'on vient : entretien avec Martine De Michele », op.cit.

¹²⁹ DE MICHELE Martine et DAWINKA Laureys, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », op.cit., p.5.

conséquent, elle décide de mettre davantage en avant des témoignages qui abordent les moments difficiles qui ont été vécus par les mineurs italiens. Martine De Michele affirme que « dans les interviews qui ont été à la base de la création originale, l'un raconte qu'un ami a eu le bras arraché, un autre a vu une tête exploser... Ces éléments de violence étaient complètement absents. Sans forcément vouloir tomber dans du spectaculaire, c'était aussi leur réalité. Nous l'avons rappelé dans notre version »¹³⁰.

Dans un second temps, Martine De Michele décide de remplacer les chants lyriques de la pièce originelle par des chants traditionnels en dialecte italien. Dans la pièce de Francis D'Ostuni, selon Martine De Michele

« Les chants étaient interprétés par deux chanteuses lyriques qui avaient un rôle de 'belles dames' et, face à elle, nous étions quatre femmes qui avaient pour seule scène un moment où elles demandent : 'comment on dit un œuf ?'. Pour moi, c'était hors de question, il n'était pas juste qu'on soit représentées uniquement comme cela. Je voulais qu'il y ait un chœur de femmes, qui interprètent des chants traditionnels. Et de ce fait, ce sont des femmes qui guident le spectacle »¹³¹.

De la sorte, Martine De Michele modifie la place qui était accordée aux femmes dans la pièce de Francis D'Ostuni, où celles-ci passaient au second plan¹³². Les comédiennes ont plus de répliques par rapport à la première version de la pièce. Le fait que les femmes prennent plus de place dans la version de Martine De Michele est lié à la création de *Montenero* par la Compagnie En Cie du Sud. Le texte de ce spectacle, créé en 2007, est basé sur des témoignages de femmes italiennes ayant immigré en Belgique. Ces témoignages féminins sont interprétés par trois comédiennes¹³³. Lorsque Martine De Michele a interrogé ces femmes pour créer *Montenero*, elle a remarqué qu'elles avaient leur propre histoire et qu'elles étaient plus que des femmes de mineurs. Ainsi, lorsqu'elle monte *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, la metteuse en scène souhaite accorder plus de place aux femmes par rapport à la pièce originale¹³⁴. Cependant, dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, les femmes ne prennent pas un rôle prépondérant par rapport aux hommes. *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* reste essentiellement un spectacle centré sur l'histoire d'hommes italiens venus

¹³⁰ HIESSLER Hélène, « Se souvenir d'où l'on vient : entretien avec Martine De Michele », op.cit.

¹³¹ Ibid.

¹³² DE MICHELE Martine et LAUREYS Dawinka, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », op.cit., p.5.

¹³³ DE MICHELE Martine et BETTENS Ludo, « Mémoire et histoire comme sources de création théâtrale : le cas de Montenero 53 », dans *Les analyses de l'IHOES*, n° 35, février 2008, p.1.

¹³⁴ MARMOL MOLINA Maïte et DE MICHELE Martine, « (Re)vivre plutôt que commémorer, la mémoire au prisme de la création théâtrale, Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune », *Les analyses de l'IHOES*, n°184, 22 mars 2018, p.5.

travailler dans les mines belges. Seules deux scènes, que nous examinerons plus tard, mettent en lumière des récits féminins. Néanmoins, *Montenero* et *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* peuvent être considérés comme des spectacles complémentaires, chacun offrant une perspective différente sur l'immigration italienne.

Pour la scénographie, Martine De Michele utilise de nouveaux moyens technologiques, dont des vidéomappings projetés sur le sol, qui apparaissent à plusieurs reprises dans le spectacle. Ces vidéomappings permettent notamment de figurer des lieux. Par exemple, le premier vidéomapping du spectacle projette des arbres en mouvement sur le sol. En outre, les vidéomappings sont également utilisés à la fin du spectacle pour rendre hommage aux mineurs victimes de la catastrophe de Marcinelle. Après la scène illustrant la catastrophe de Marcinelle, les photos des victimes ainsi que leurs noms sont projetés sur le sol. Ces photos projetées sur le sol permettent aux spectateurs de prendre un temps pour observer les visages et lire les noms des victimes de la catastrophe de Marcinelle. Les vidéomappings instaurent ainsi un moment de commémoration.

Autre innovation technologique, de la fumée émane des coulisses, notamment au début du spectacle, lorsque des comédiens jouant des mineurs se tiennent debout dans un chariot avançant sur des rails. Tout en restant dans ce chariot, ces personnages de mineurs adressent des signes de mains pour dire au revoir à des personnages féminins qui incarnent leurs épouses. Cette scène figure le départ en train des mineurs italiens vers la Belgique. La fumée permet d'accentuer l'impression que le chariot qui se déplace représente un train à vapeur qui démarre. La fumée est également employée dans les scènes qui figurent l'univers de la mine : en s'échappant des coulisses, elle crée un manque de visibilité sur scène qui vient renforcer, pour le spectateur, l'impression que la scène représente le fond de la mine. Martine De Michele affirme que ces nouveaux moyens technologiques sont notamment utilisés pour capter le regard des spectateurs et capter l'attention des jeunes¹³⁵.

Nonobstant ces changements, la charpente du scénario de la pièce de 1996 est restée la même. De fait, tout comme le spectacle original, *Les Fils de Hasard Espérance et Bonne fortune* commence par présenter la vie en Italie et se termine par la catastrophe de Marcinelle. La

¹³⁵ DE MICHELE Martine et LAUREYS Dawinka, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », op.cit., p.6.

scénographie, composée d'un rail au milieu de la scène, est également restée identique à celle de la version originale¹³⁶.

4.1.3 L'atelier chœur populaire

Huit ans après sa création, le spectacle d'En Compagnie du Sud a connu une nouveauté importante : l'arrivée d'un chœur citoyen baptisé Chœur populaire. Lors des représentations de novembre 2023, les membres de cette chorale, placés dans les gradins par la metteuse en scène, chantent à des moments précis du spectacle avec les comédiens. En 2023, les interventions de cette chorale sont guidées par des répétitions et font de cette chorale une composante du spectacle dirigée par la mise en scène.

Les prémices du Chœur populaire ont vu le jour en janvier 2014, lorsque Martine De Michele propose une collaboration à l'association Gaffi (organisme de réinsertion de femmes immigrées) dans le but de travailler les chants de *Montenero* et de *La Rive* avec 10 femmes de l'association. *La Rive* est en spectacle qui a été mis en scène par Martine de Michele et qui a été produit par En Compagnie du Sud. Ce spectacle a été conçu à partir de témoignages recueillis auprès d'habitants de pays du Nord et d'habitants de l'île de Lampedusa en Tunisie, un pays du Sud. *La Rive*, confronte ainsi deux perspectives : celle du Nord et celle du Sud. Martine De Michele souligne que dans ce spectacle les chants sont exploités pour fournir aux spectateurs des clés de lecture supplémentaires¹³⁷. Cette collaboration avec l'association Gaffi autour des chants de *La Rive* et de *Montenero* a abouti à un concert choral en comité restreint le 10 mars 2016. Ce projet a été baptisé par la metteuse en scène « labo#1 »¹³⁸.

Cependant, c'est lors du projet « labo#3 », en février 2017, que le chœur citoyen tel qu'il est aujourd'hui commence à se dessiner. Dans le cadre de cet atelier, En Cie du Sud a appris les chants du spectacle *La Rive* à un groupe d'apprenants en FLE (français langue étrangère). Le 17 février 2017, les participants au projet ont été invités à assister à une représentation du spectacle. Ce jour-là, les membres de l'atelier ont joint spontanément leur voix, depuis leur place de spectateurs, à celles des comédiennes¹³⁹.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ « La rive », sur *En Cie du Sud*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/larive>, consulté le 23 juillet 2024.

¹³⁸ « Atelier-s Chœur Populaire », sur *En Cie du Sud*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/ateliers-choeurpopulaire>, consulté le 2 juin 2024.

¹³⁹ Ibid.

En 2021, un nouvel atelier de chant est lancé en collaboration avec le CPAS de la Louvière. Cet atelier, baptisé « labo#4 », réunit des femmes bénéficiaires des activités proposées par le CPAS. Au cours de cinq sessions, les participantes apprennent les chants de *Montenero* et des *Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*. Depuis la mise en place de ces ateliers de chant, il est courant, selon Alberto Di Lena, comédien et musicien au sein de la compagnie, que les citoyens connaissant les chansons des spectacles chantent en chœur avec les comédiens¹⁴⁰. La présence d'un chœur citoyen parmi les spectateurs émane ainsi d'une dynamique spontanée.

En février 2023, le chœur citoyen tel que nous l'examinerons dans la section dédiée à l'analyse du spectacle *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, voit le jour. Ce chœur citoyen est né dans le cadre de l'atelier « chœur Populaire #1 » mené par En Cie du Sud en collaboration avec le Centre culturel de Herstal. Au cours de cet atelier, les participants ont eu l'occasion d'apprendre les chants du spectacle *Montenero* lors de six séances. À la fin de ces séances, les citoyens étaient invités à joindre leurs voix à celle des comédiens à des moments précis du spectacle tout en restant à leur place de spectateurs. De plus, la metteuse en scène avait fait le choix de placer le chœur de citoyen au centre de l'espace réservé au public. Ainsi, le chœur n'était plus spontané, puisque ses interventions étaient organisées dans le cadre de répétitions. À la fin des six ateliers, deux représentations de *Montenero* ont eu lieu le 31 mars et le 1er avril 2023¹⁴¹.

Martine De Michele a continué d'organiser des ateliers de chant dont le fonctionnement était similaire à l'atelier « chœur Populaire #1 ». En septembre 2023, elle a ainsi organisé l'atelier « chœur Populaire #2 », dans lequel 120 citoyens étaient réunis autour des chants du spectacle *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*¹⁴². Les participants ont eu l'occasion de chanter avec les comédiens lors des représentations du spectacle qui avaient lieu du 7 au 25 novembre 2023 au Manège Fonck. Le « chœur Populaire #2 » sera étudié dans le cadre de notre analyse du spectacle *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*.

140 « Silence en coulisses du 07 décembre 2021 », sur *Antenne Centre TV*, 7 décembre 2021 [en ligne], disponible sur <https://www.antennecentre.tv/emission/silence-en-coulisses/silence-en-coulisses-du-07-decembre-2021/13237?fbclid=IwAR3nI37cBOlzAuZdUFjzse3Bqgb6vlpgn1IveQE5SBBxLZkf32yVfnvbSJchttps%3A//www.antennecentre.tv/article/silence-en-coulisses-du-07-decembre-2021%3Ffbclid%3DIwAR3nI37cBOlzAuZdUFjzse3Bqgb6vlpgn1IveQE5SBBxLZkf32yVfnvbSJc>, consulté le 2 juin 2024.

141 « Vers un atelier Chœur Populaire », *En Cie du Sud*, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.encompagniedusud.com/files/ugd/8693d6_e6201c3618f54d0c93da0f59a57ec054.pdf, consulté le 2 juin 2024.

142 Ibid.

4.2 Ancrage territorial et financement

4.2.1 Lieux de représentation

Après deux ans de préparation, le spectacle a été joué pour la première fois du 8 au 26 novembre 2016 au Manège Fonck à Liège, dans le cadre des 70 ans des Accords du charbon et des 20 ans de la pièce originale. Depuis, il est joué chaque année (à l'exception de 2020, année Covid) pendant environ trois semaines au Manège Fonck et affiche toujours complet. Des représentations ont également eu lieu dans le Hainaut, dans les villes de Charleroi, Mons et La Louvière¹⁴³. Le spectacle semble ainsi bien enraciné dans les provinces de Liège et du Hainaut, historiquement marquées par l'exploitation minière. Ces deux régions sont celles qui ont accueilli le plus d'immigrés italiens à la suite des Accords du charbon et l'ancrage des *Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, dans ces deux provinces wallonnes, laisse supposer que le spectacle résonne particulièrement auprès de cette communauté, toujours présente dans ces deux zones géographiques.

4.2.2 Financements

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune n'a pas bénéficié du soutien de théâtre belge reconnu, contrairement au spectacle *Hasard, Espérance et Bonne Fortune* qui avait été produit par le Théâtre de la Place à Liège et par le Théâtre de la Renaissance à Seraing. La production du spectacle *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* a entièrement été assurée par En Cie du Sud¹⁴⁴. Pour financer la création du spectacle, la compagnie a notamment sollicité l'aide du public et lançant un projet de financement participatif. Ce financement participatif a permis à la compagnie de récolter 8005 euros¹⁴⁵. En Cie du Sud a également bénéficié d'un appui financier de la Fédération Wallonie-Bruxelles, qui accorde chaque année des aides financières visant à soutenir la création d'œuvre dans le domaine des arts vivants. En 2016, année de la première représentation du spectacle, la compagnie avait reçu une aide de 20 000 euros de la Fédération Wallonie Bruxelles¹⁴⁶. La région Wallonne a également octroyé une aide financière

¹⁴³ « Les Fils de Hasard Espérance et Bonne fortune », sur *En Cie Du Sud*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/lesfilsdehasard>, consulté le 17 mai 2024.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ KISSKISS BANKBANK, *Les Fils de Hasard Espérance et Bonne Fortune*, [en ligne], 2016, disponible sur <https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/les-fils-de-hasard-espérance-et-bonne-fortune--4>, consulté le 24 juillet 2024.

¹⁴⁶ « Subventions de 2016 », sur *Culture.be*, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.culture.be/uploads/tx_cfwbtransparence/Transparence2016_DO21.pdf, consulté le 24 juillet 2024.

à la compagnie pour la création du spectacle *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*. En outre, la compagnie a reçu un soutien du Manège Fonck/Festival de Liège¹⁴⁷.

4.2.3 *Le public*

En Cie du Sud accorde une grande importance à la compréhension de son public et mène régulièrement des études à ce sujet. Cependant, une seule étude concernant le public est disponible sur le site internet de la Compagnie. Cette étude, réalisée en 2019, interroge le public ayant assisté au spectacle *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* entre le 5 et le 23 novembre 2019. Cette année-là, 4240 personnes avaient assisté au spectacle et 1716 personnes avaient dûment complété les questionnaires.

Ce questionnaire révèle que le spectacle touche un public peu familier avec l'univers théâtral. En effet, 9% des spectateurs n'étaient jamais allés au théâtre. Or, une recherche de Michel Guérin, réalisée en 2009 au sujet de la fréquentation des théâtre en Fédération Wallonie-Bruxelles, démontre que 68 % de la population francophone âgés de plus de 16 ans ne se rend jamais au théâtre¹⁴⁸. Le spectacle a donc attiré une partie de la population qui n'assiste jamais à des représentations théâtrales. Ce phénomène semble suggérer que *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* possède des attraits particuliers qui intéressent ces personnes que ne se rendent jamais au théâtre. Nous pouvons supposer que le thème sociétal et historique du spectacle, centré sur l'immigration italienne en Belgique est un élément susceptible d'attirer des spectateurs peu familiers avec le théâtre. Cette thématique de l'immigration italienne fait effectivement écho à l'histoire de la Belgique puisque ce pays a connu l'arrivée de nombreux Italiens suite à la signature des Accords du charbon entre la Belgique et l'Italie. Dès lors, le spectacle est susceptible d'intéresser le public pour cette thématique historique.

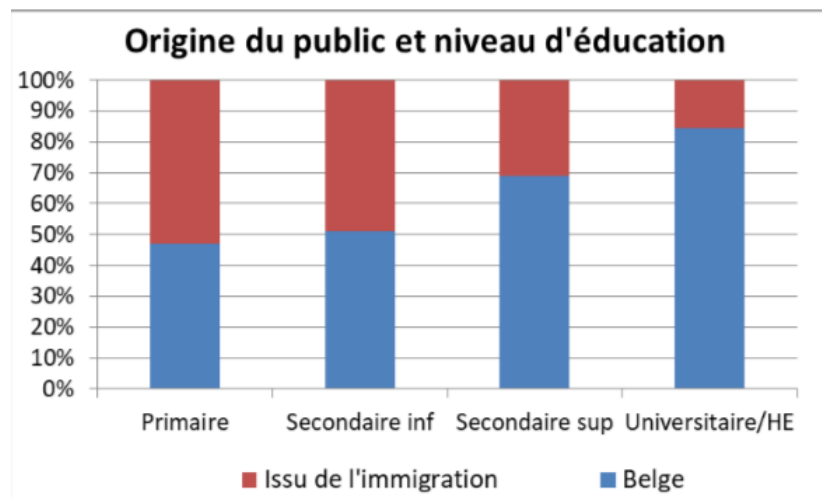
En outre, la pièce a touché environ 23 % de personnes issues de l'immigration et 76 % de personnes d'origine belge¹⁴⁹. Dès lors, le spectacle semble intéresser des personnes issues de l'immigration, qui sont éventuellement concernées par les thématiques abordées par la pièce. Cependant, le spectacle dépasse cette catégorie de population, car il atteint également des personnes qui ne sont pas issues de l'immigration. Ce qui établit que *Les Fils de Hasard,*

¹⁴⁷ « Les Fils de Hasard Espérance et Bonne fortune », sur *En Cie Du Sud*, Op.cit.

¹⁴⁸ GUERIN Michel, « Pratique et consommation culturelles en Communauté française », dans *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2009, n°2031-2031, pp.5 à 70.

¹⁴⁹ OZER Pierre, « Analyse du questionnaire administré au public du spectacle Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune », sur *En Cie du Sud*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/enquete2019>, consulté le 20 mai 2024.

Espérance et Bonne Fortune n'est pas un spectacle conçu uniquement pour les Italiens et les personnes d'origines étrangères, mais qu'au contraire, le spectacle interpelle également des personnes qui ne sont pas nécessairement issues de l'immigration.



L'étude démontre également que le public des *Fils de Hasard Espérance et Bonne Fortune* est relativement âgé. La classe d'âge la plus représentée est celle des 56-65 ans, qui comprend 22 % des spectateurs. La seconde catégorie d'âge la plus représentée est ensuite celle des 46-55 ans avec 19 %, suivie des plus de 65 ans, représentant 18 % du public. La quatrième catégorie la plus représentée est celle des 36-45 ans qui constitue 12 % des spectateurs. Cette catégorie est suivie par les 26-35 ans constituant 11 % des spectateurs. Les moins de 18 ans quant à eux, représentent 9 % de public. Finalement, la catégorie la moins représentée est celle des 18-25 ans avec 8 %¹⁵⁰. La catégorie d'âge la plus représentée des 56-65 ans est également celle qui est la plus susceptible d'avoir connu l'intégration de la deuxième génération d'immigrés italiens ou d'être des enfants d'immigrés italiens. En outre, la catégorie des plus de 65 ans qui représente 18 % du public, est susceptible d'être constituée de personnes qui ont directement été témoins de l'immigration italienne en Belgique. Le spectacle semble ainsi toucher principalement un public âgé susceptible d'avoir été témoin de l'immigration italienne, que ce soit en faisant partie de la deuxième génération d'immigrés italiens, en étant des Belges ayant connu des immigrés de cette génération, ou en ayant directement vécu l'immigration italienne. Bien que le spectacle intéresse essentiellement un public relativement âgé, si la catégorie des moins de 18 ans est additionnée à celle des 18-25 ans, le spectacle atteint tout de même 17 % de personnes issues de la jeune génération qui n'a pas directement connu l'immigration italienne. Ainsi, *Les Fils de*

¹⁵⁰ Ibid.

Hasard, Espérance et Bonne Fortune transmet cette histoire de l'immigration italienne à cette fraction réduite de personnes représentant la jeune génération.

Finalement, ces données statistiques permettent en partie d'expliquer le succès de la pièce d'année en année. 26 % des répondants affirment effectivement avoir vu le spectacle deux fois ou plus. Par ailleurs, plusieurs témoignages démontrent que les spectateurs ont été touchés par le spectacle et ont voulu y retourner pour y emmener des amis ou de la famille¹⁵¹. Des témoignages affirment notamment :

« J'ai revu le spectacle cette année pour la deuxième fois. Et j'ai bien envie de le revoir encore l'année prochaine. Il m'a permis de comprendre beaucoup de non-dits dans mon histoire familiale. » D'autres rapportent « J'ai vu le spectacle trois fois, dont une fois avec mon fils et toujours avec autant d'émotion et souvenirs d'un vécu. Mon fils a aussi beaucoup apprécié de découvrir la vie passée par ses grands-parents et admiré la prestation, mais je n'irai plus le revoir, je pleure du début à la fin ». Une autre personne relate : « La première fois, en accompagnement d'un groupe scolaire, je suis sortie totalement bouleversée et impressionnée par l'interprétation des acteurs, je pense avoir pleuré pendant de très longues minutes sur le chemin du retour, et je suis revenue une seconde fois, seule, pour pouvoir vivre intensément et plus librement encore ce chef-d'œuvre d'interprétation »¹⁵².

Ces témoignages soulignent l'impact des *Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* sur certains spectateurs. Ceux-ci ont à la fois été touchés émotionnellement et ont eu l'occasion d'en apprendre plus sur l'histoire de l'immigration italienne. Selon ces témoignages, le spectacle semble effectivement révéler des non-dits au sujet de cette histoire. Ainsi, *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* semble offrir une compréhension de l'immigration italienne qui dépasse les informations auxquelles les spectateurs sont habituellement exposés.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

5 CHAPITRE 5 : Découvrir sous un éclairage nouveau l'Histoire de l'immigration italienne dans *Les Fils De Hasard* *Espérance et Bonne Fortune*

5.1 Des récits pluriels

5.1.1 *La mémoire vive pour rendre compte de la pluralité des expériences*

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune est un spectacle qui incorpore des textes inspirés des témoignages d'anciens mineurs italiens. Toutefois, ces textes ne sont pas des transcriptions littérales. En effet, ces témoignages sont rapportés par quatre comédiens dans un discours indirect à la troisième personne du singulier. Par ailleurs, le spectacle convoque des reproductions de documents historiques, tels que des photocopies de tracts pour le travail dans les mines. L'utilisation de témoignages et de documents sur la scène permet d'identifier *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* comme relevant du théâtre témoignage. Selon Jérémy Mahut, ce genre théâtral se construit sur base de témoignages de personnes réelles. C'est une forme artistique qui accorde ainsi une place importante à l'individu¹⁵³. Dans cette optique, nous explorerons comment les témoignages peuvent refléter la diversité des expériences liées à l'immigration italienne, au lieu de limiter l'histoire de cette immigration à un récit générique.

Les témoignages dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* reflètent effectivement la diversité des expériences en mettant l'accent sur la mémoire vive plutôt que sur la mémoire historique. La mémoire vive est définie par la sociologue Marie-Claire Lavabre comme étant une mémoire qui regroupe des souvenirs et des expériences propres à chaque individu¹⁵⁴. Lavabre distingue cette mémoire vive de la mémoire historique qu'elle définit comme étant une histoire finalisée et prescriptive, porteuse des intérêts d'un groupe qui a toujours, peu ou prou, pour objectif de se perpétuer¹⁵⁵. En général, la mémoire historique présente une image idéalisée et dépourvue de conflit des groupes représentés. *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, au contraire sauvegarde la mémoire vive¹⁵⁶.

¹⁵³ MAHUT Jérémy, « Le théâtre-témoignage : des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir », dans *Double jeu*, n°6, 2009, p.83.

¹⁵⁴ LAVARBE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans *Culture politique*, Paris, PUF, 2001, pp.243 à 244.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ MOLINA Maité et DE MICHELE Martine, « (Re)vivre plutôt que commémorer : la mémoire au prisme de la création théâtrale : *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne-Fortune* », op.cit., p.2.

Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, lorsque les quatre comédiens transmettent les témoignages des mineurs au public, c'est en effet systématiquement sous la forme d'anecdotes, ce qui mobilise la mémoire vive. À trois reprises dans le spectacle, les quatre comédiens prennent la parole pour relater les histoires personnelles des mineurs. La première scène, structurée de cette manière, comprend des anecdotes sur les motivations du départ et sur le déroulement du voyage vers la Belgique. Dans cette scène, un premier comédien se lève et expose l'histoire d'Italo qui était heureux de quitter l'Italie pour fuir la misère économique. Le comédien relate ensuite une anecdote du mineur concernant son premier trajet vers la Belgique. Il affirme que lors de son premier voyage en Belgique, Italo prenait le train pour la première fois et découvrit alors la mer qu'il confondit avec un champ. Ensuite, un second comédien se lève et prend la parole pour raconter l'histoire de Luigi, qui, contrairement à Italo, était attristé à l'idée de partir. Le comédien poursuit et explique qu'avant de quitter son village, Luigi avait organisé une grande fête d'adieu. Dans cette scène, les comédiens racontent successivement les histoires personnelles de chacun des quatre mineurs.

Les anecdotes partagées dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* permettent de souligner la diversité des expériences individuelles au sein de la communauté italienne immigrée. Ces récits individuels se répondent et se complètent pour constituer une histoire du quotidien¹⁵⁷. De cette manière, le spectacle déploie la mémoire vive, soulignant ainsi les expériences multiples des immigrés plutôt que de proposer une version homogène et uniforme de l'histoire de l'immigration italienne. Ces récits personnels, racontés aux spectateurs, révèlent en effet que chaque immigré italien a eu son propre parcours. De plus, la mémoire historique a tendance à donner la parole à des témoins reconnus¹⁵⁸. Or, dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* ce sont plutôt les expériences de ceux dont la parole n'est pas souvent à l'agenda médiatique qui est mobilisée. L'histoire des mineurs italiens est en effet, mise en avant. Donner la parole à ceux qui ne sont pas toujours entendus constitue une des missions du théâtre-action. La circulaire de la Communauté française de 1984, qui définit les spécificités du théâtre-action, précise dans son article 2 que les compagnies doivent œuvrer au « développement, avec des personnes socialement ou culturellement défavorisées, de pratiques théâtrales visant à renforcer leurs moyens d'expression, leur capacité de création et leur implication active dans les débats de la société »¹⁵⁹. De plus, l'article 3 de cette circulaire stipule que les compagnies

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ LEVEN Émilie et BRAHY Rachel, « Le témoignage comme structure d'expression pour le théâtre-action, étude de cas : Royal Boch, la dernière défaïence », op.cit., p.3.

doivent produire et diffuser des créations théâtrales qui représentent l'expression collective de ces personnes défavorisées¹⁶⁰. Ainsi, *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* reflète les caractéristiques du spectacle original de Francis D'Ostuni en mettant en lumière la parole de ces mineurs, dont la voix est rarement entendue dans l'espace public.

5.1.2 *Des récits de femmes*

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune inclut également une perspective féminine, évitant ainsi au spectacle d'être limité à des récits masculins. En mettant en avant des voix féminines, le spectacle présente des récits diversifiés sur l'immigration italienne. À deux reprises dans le spectacle, des comédiennes transmettent au public des récits tirés de témoignages féminins collectés par Martine De Michele. Lorsque ces femmes prennent la parole, la mise en scène les présente comme capables de raconter elles-mêmes leur histoire.

Une première scène présente quatre comédiennes qui interrompent les quatre personnages qui relatent les témoignages des mineurs. Deux comédiennes surgissent des coulisses de droite, tandis que deux autres apparaissent depuis les coulisses de gauche. Elles interprètent les compagnes des quatre comédiens sur scène, car elles s'adressent à eux en utilisant le surnom « amore » signifiant « mon amour » en français. Dans cette scène, elles posent des questions en italien à leurs maris sur la traduction de certains mots en français. Cette réplique était la seule accordée aux femmes dans la pièce de Francis d'Ostuni¹⁶¹. Dans la version de Martine De Michele, les femmes remarquent le public, se tournent vers lui et le saluent avec un « buongiorno ». Chacune des comédiennes se positionne devant l'un des quatre gradins pour s'adresser directement au public. Elles racontent en même temps quatre histoires différentes. Ainsi, en fonction de leur place dans la salle, les spectateurs n'ont accès qu'à une seule des quatre histoires. La comédienne dont le témoignage est audible dans la captation explique dans un discours à la troisième personne du singulier que la femme dont elle raconte l'histoire s'est mariée par procuration. De plus, la comédienne ajoute que cette femme a rejoint son mari en Belgique trois ans après s'être mariée. De cette manière, la scène met en avant un récit féminin, dans lequel la comédienne explique pour quelles raisons les femmes pouvaient éventuellement immigrer en Belgique. Durant cette scène, les femmes occupent l'avant du plateau tandis que les personnages masculins demeurent en arrière-scène, écoutant simplement les récits des

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ DE MICHELE Martine et LAUREYS Dawinka, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », op.cit., p.5.

personnages féminins. Le regard des comédiens est orienté vers les comédiennes, tandis que celles-ci regardent le public. Les comédiennes et les comédiens adoptent des mouvements corporels contrastés : les premières effectuent de nombreux gestes et se déplacent sur la scène, tandis que les seconds demeurent droits et immobiles, les mains croisées dans le dos. La focalisation sur les personnages féminins est ainsi accentuée par leur présence à l'avant-scène et les mouvements dynamiques effectués par leurs corps. En opposition, la posture statique des comédiens situés en arrière-scène donne l'impression qu'ils écoutent attentivement les récits féminins. De plus, leur regard, orienté vers les femmes, accentue la focalisation du public sur ces dernières. Cette mise en scène donne la sensation que les personnages masculins écoutent avec attention les récits des personnages féminins, ce qui souligne la capacité des femmes à être les narratrices de leur propre histoire.

La seconde scène qui met en avant la parole féminine est celle du mariage. Dans cette scène, les femmes reprennent la parole pour narrer à nouveau comment elles ont rencontré leurs maris, mais cette fois, leurs récits sont intégrés à l'action dramatique et exprimés à la première personne du singulier. L'une des femmes explique qu'elle est belge et qu'elle a épousé un Italien, une autre décrit sa rencontre lors d'un rendez-vous arrangé, et la troisième parle d'un mariage par procuration. Le premier personnage féminin à s'exprimer interrompt le comédien qui joue son mari, se lève de la table et commence à raconter son histoire, tandis que le personnage masculin reste assis. La comédienne, en se déplaçant autour de la table, accentue la focalisation sur le personnage féminin par sa position debout et en mouvement, en contraste avec le personnage masculin immobile. De plus, lorsque le personnage féminin se lève, le personnage masculin ne tente pas de se redresser pour prendre la parole, mais reste attentif au discours de sa femme. Le jeu du comédien renforce cet effet : il suit le personnage féminin du regard, même lorsque celui-ci se déplace autour de la table. Lorsque les deux autres femmes prennent la parole, elles adoptent la même dynamique en se levant et en s'éloignant de leurs maris. Ainsi, comme dans la séquence précédente, cette mise en scène donne l'impression que les femmes peuvent se raconter elles-mêmes indépendamment de leurs maris grâce au jeu des comédiens qui donne la sensation que les personnages masculins sont pleinement attentifs aux discours féminins. Bien que *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* transmette par la mise en scène l'image de femmes capables de se raconter elles-mêmes, dans la réalité, la parole de ces dernières est rarement mise en avant. En effet, la mémoire collective associe souvent l'immigration italienne à l'arrivée massive en Belgique d'hommes venus pour travailler dans

les mines¹⁶². D'ailleurs, les récits au sujet de l'immigration italienne sont souvent racontés d'un point de vue masculin, délaissant ainsi la parole des femmes, pourtant elles aussi témoins de l'immigration italienne.

5.2 L'effet de distanciation

5.2.1 Le concept brechtien de distanciation

Bien que le spectacle permette au public d'accéder aux histoires personnelles des immigrés italiens, il ne l'incite pas à s'identifier à eux. Au contraire, le spectacle instaure une distanciation suivant le principe brechtien. Brecht oppose en effet le théâtre épique au théâtre aristotélicien. Ce théâtre aristotélicien crée l'illusion que ce qui se passe sur scène est réel, favorisant ainsi l'identification des acteurs et des spectateurs aux personnages¹⁶³. Brecht affirme par ailleurs que cette identification limite les connaissances du spectateur à celles des personnages sur scène. Ainsi, plus le public s'identifie et moins il comprend les enchaînements des causes et des effets. De cette manière, selon Brecht, la forme théâtrale aristotélicienne est uniquement apte à créer des illusions¹⁶⁴.

À la place, Brecht propose un théâtre épique, basé sur la notion de « *verfremdung* », traduite en français par « distanciation ». Ce principe de distanciation consiste à rappeler constamment aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation théâtrale et non à une réalité. Ainsi, selon Walter Benjamin, « la tâche suprême du théâtre épique consiste à exprimer le rapport entre l'action représentée et l'action que constitue la représentation »¹⁶⁵. Bien que le théâtre épique ne permette pas aux spectateurs de s'identifier, Brecht précise que « le rejet de l'identification ne résulte pas plus d'un rejet des émotions qu'il n'y conduit. Précisément, la dramaturgie non-aristotélicienne a pour tâche de démontrer que la thèse de l'esthétique vulgaire, selon laquelle l'identification serait le seul moyen de faire naître des émotions est erronée »¹⁶⁶.

Pour obtenir cet effet de distanciation, Brecht a instauré une série de techniques appliquées au travail de création. Il affirme à ce sujet que :

¹⁶² HANNOTTE Michel (dir.), *Siamo tutti neri. Des hommes contre du charbon: études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie*, Seraing, Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 1998, p.174.

¹⁶³ BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre tome 1*, Paris, l'Arche, 1972, p.323.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ WALTER Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p.32.

¹⁶⁶ BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre tome 1*, op.cit.,p.103.

« Pour que le théâtre puisse donner des reproductions réalistes de la vie en commun des hommes, il faut le rétablir dans sa réalité de théâtre. Si l'on cherche au maximum l'illusion dans les décors et si l'on utilise un mode de jeu visant à provoquer l'illusion qu'on assiste à un processus 'authentique', contingent, spontané, la représentation toute entière prend un tel air de naturel que le spectateur ne peut plus faire intervenir son jugement, son imagination, ses impulsions ; il se soumet et se borne à participer, devenant ainsi un objet de la 'nature'. Si complète que soit la reproduction de la réalité, celle-ci, pour être reconnue et traitée comme susceptible d'être transformée, doit être figurée par l'art. Car voici ce qui fonde notre exigence de naturel : nous aspirons à transformer la nature de notre forme de vie en commun »¹⁶⁷.

Ainsi, le jeu d'acteur non-naturaliste et les décors qui ne visent pas à créer une illusion de réalités sont des éléments qui rappellent aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation théâtrale. En outre, pour briser l'illusion que les spectateurs assistent à un processus authentique, Brecht utilise également le montage. Chez Brecht, le montage permet de présenter certaines scènes dans un ordre non-chronologique, d'insérer des commentaires, des éléments didactiques, etc. Brecht affirme que le montage permet de « briser le cours du jeu et des faits »¹⁶⁸. Par ailleurs, la musique et les chants constituent également chez Brecht un élément permettant de briser l'action dramatique et de rappeler aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation théâtrale. Brecht affirme effectivement que les chansons ne doivent pas découler naturellement de l'action, mais que le passage à la musique doit être rendu artificiel. Lorsque la musique est convoquée chez Brecht, elle doit montrer aux spectateurs qu'il y a un changement de fonction¹⁶⁹. De cette manière, le chant instaure un effet de rupture rappelant aux spectateurs qu'ils font face à une représentation théâtrale.

Briser la continuité de l'action dramatique empêche les spectateurs de s'identifier aux personnages et à leurs émotions. De cette façon, les spectateurs deviennent comme étrangers au spectacle, car ils apprennent à le regarder avec du recul. Brecht affirme que :

« Ces nouvelles distanciations n'ont d'autre but que d'arracher aux processus socialement influençables l'étiquette 'familier' qui empêche aujourd'hui qu'on ait prise sur eux. Ce qu'on laisse inchangé pendant longtemps paraît en effet interchangeable. De tous côtés, nous tombons sur des choses qui vont trop de soi pour que nous nous sentions obligés de nous donner la peine de les comprendre. Pour que toutes ces prétendues données familières puissent devenir autant d'objets de doute, il faudrait cultiver cette manière de regarder les choses en étranger comme le grand Galilée considérant les oscillations d'un lustre. Galilée était stupéfait de ces balancements, comme s'il ne s'y attendait pas et n'y comprenait rien : c'est de cette façon qu'il découvrit ensuite leurs lois. Voilà le regard, aussi inconfortable que productif, que doit provoquer le théâtre par les représentations

¹⁶⁷ Ibid., p.247.

¹⁶⁸ Ibid., p.138.

¹⁶⁹ BRECHT Bertolt, *Écrit sur le théâtre tome 2*, Paris, L'Arche, 1990, p.65.

qu'il donne de la vie des hommes en société. Il doit forcer son public à s'étonner et ce sera le cas grâce à une technique qui distancie et rend étrange ce qui était familier »¹⁷⁰.

Cet effet de distanciation chez Brecht permet de favoriser une réflexion critique sur le contenu de la pièce. Ainsi, les spectateurs sont amenés à analyser les causes des actions des personnages et les situations sociales et politiques présentées, plutôt que de se perdre dans une empathie passive¹⁷¹.

5.2.2 *Les témoignages instaurant un effet de distanciation.*

Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, les quatre comédiens qui interprètent les témoignages des mineurs peuvent être considérés comme des narrateurs. En effet, ces comédiens rapportent au public, sous forme de discours indirect, les témoignages des mineurs. Ils semblent ainsi conter l'histoire de ces mineurs au public. Cette impression qu'ils s'adressent directement au public est renforcée par le dispositif scénique. En effet, les quatre gradins disposés face à face placent le public à la fois devant et derrière les comédiens. De cette manière, lorsque les comédiens exposent les histoires des mineurs, ils cherchent le regard du public et n'hésitent pas à se retourner pour s'adresser aux spectateurs qui se trouvent derrière eux. Le fait de briser le quatrième mur en s'adressant au public montre aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation théâtrale. De plus, le positionnement des comédiens sur scène, lorsqu'ils prennent la parole pour relater les témoignages, est ritualisé, ce qui contribue à les identifier comme des narrateurs. En effet, les acteurs sont systématiquement assis sur quatre chaises en bois placées aux quatre coins des gradins. Ils prennent la parole, soit en étant assis sur ces chaises, soit en se levant. De plus, rapporter ces faits sous forme de discours indirect démontre que les comédiens ne s'identifient pas à un personnage de mineur. Ils se contentent de narrer les récits de vie qu'ils ont entendus. De cette manière, les quatre comédiens qui rapportent les histoires des immigrés italiens peuvent être considérés comme des narrateurs commentant l'action en cours, brisant ainsi régulièrement la continuité de l'action dramatique.

L'exemple le plus probant est une scène montrant le travail des mineurs sous terre. La continuité de cette scène est régulièrement interrompue par les commentaires des narrateurs. Dans cette séquence, les spectateurs sont plongés pendant quelques minutes dans l'univers de la mine et sont invités à ressentir les angoisses des personnages lorsque la descente dans la mine est

¹⁷⁰ BRECHT Bertolt, *Écrit sur le théâtre tome 1*, op.cit., pp.368 à 369.

¹⁷¹ Ibid., p.324.

figurée sur scène. L'ambiance angoissante de la mine est créée par le travail théâtral. La scène commence dans l'obscurité totale, accompagnée seulement de sons évoquant les bruits des machines dans la mine. La lumière apparaît lorsque la coulisse de gauche s'ouvre, révélant quatre personnages de mineurs. Toutefois, seule la coulisse est éclairée tandis que le reste de la scène demeure plongé dans le noir, rappelant l'obscurité qui régnait dans les mines. Le manque de visibilité est renforcé par de la fumée s'échappant de la coulisse. L'entrée de la coulisse possède une ouverture arquée d'environ deux mètres de haut et de large. Cette ouverture est suffisamment grande pour permettre à plusieurs comédiens de s'y tenir côte à côte s'ils se serrent. Dans cette scène, la disposition serrée des comédiens à l'entrée de la coulisse, leur regard tourné vers le plateau et la forme arquée de la coulisse évoquent l'image de mineurs attendant dans un ascenseur avant d'entrer dans la mine. En effet, les photos de mineurs dans des ascenseurs montrent toujours des hommes regroupés, regardant vers la mine et serrés à l'intérieur d'un espace souvent carré. En outre, le soulèvement brusque du rideau évoque la porte d'un ascenseur qui s'ouvre. Dans cette séquence, le travail théâtral donne donc l'impression que la coulisse devient un ascenseur descendant dans la mine. Cependant, le spectacle ne permet pas au public de s'identifier aux personnages et de ressentir pleinement leurs peurs. L'action dramatique est, en effet, immédiatement interrompue par les commentaires des narrateurs, qui relatent l'histoire de la première descente dans la mine de chacun des mineurs dont ils ont recueilli les témoignages. Les narrateurs fournissent également des données factuelles transmises par les anciens mineurs, comme le fait qu'ils devaient travailler en caleçon à cause de la poussière. Ainsi, toute la scène est construite sur ce principe d'action dramatique entrecoupée par des anecdotes et des données factuelles fournies par les narrateurs. Ce qui rappelle aux spectateurs qu'ils font face à une représentation théâtrale et non à la réalité, empêchant ainsi l'identification aux personnages et à leurs émotions.

La distanciation est également établie par le jeu des quatre narrateurs. En effet, lorsqu'ils relatent les anecdotes sur les mineurs, le ton adopté par les acteurs est presque robotique, évitant ainsi toute tentative d'imitation des émotions ressenties par les immigrés italiens. Ils utilisent systématiquement la même tonalité, que ce soit pour partager une histoire triste, un moment difficile ou une anecdote joyeuse. De plus, le texte semble répété et peu naturel, comme si les comédiens maîtrisaient précisément les moments où accentuer certaines syllabes. Par ailleurs, chaque prise de parole est accompagnée de gestes amples qui appuient leur discours. Les gestes des comédiens semblent artificiels, car ils sont amplifiés par rapport à ceux que l'on pourrait observer dans la vie quotidienne. Le jeu des narrateurs dans *Les Fils de Hasard, Espérance et*

Bonne Fortune crée une double conscience chez le spectateur : celle de voir à la fois le personnage et l'acteur. D'ailleurs, Martine De Michele s'est exprimée au sujet du jeu d'acteur en affirmant qu'elle ne désirait pas que les comédiens se confondent avec les personnages. La metteuse en scène soutient plutôt que :

« Si on les transforme trop en personnages de théâtre, on perd l'essence même du travail de récolte de témoignages... Quand on a été en présence ou quand on a fait la rencontre d'un personnage, le mieux, c'est de le raconter comme on est aussi. Alors, ça demande du travail parce que c'est vrai que sur un plateau... On ne raconte pas vraiment les choses comme si on était entre copains »¹⁷².

5.2.3 *Les formes chorales instaurant un effet de distanciation*

Outre les témoignages, nous avons interrogé la capacité des chants dans *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune* à encourager les spectateurs à adopter une perspective distanciée, comme l'entendait Brecht, à l'égard des émotions des personnages d'immigrés italiens. Brecht considérait que la musique ne devait pas être autonome, mais qu'au contraire, elle devait toujours être associée à d'autres éléments qu'elle-même tels que les paroles ou les actions de la pièce. Brecht craignait en effet, que laissée à elle-même, la musique produise des effets imprévisibles. Par ailleurs, Brecht souhaitait que la musique fournisse une composante supplémentaire au verbe et à la scène. En outre, la musique chez Brecht permettait également de briser la continuité de l'action dramatique. Ainsi, la musique ne devait pas immerger le spectateur dans le déroulement de l'intrigue, mais plutôt l'en détacher¹⁷³.

Dans *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune*, trois formes chorales coexistent. Premièrement, certaines chansons sont entonnées par un chœur exclusivement féminin. Ce chœur se rassemble pour chanter à quatre reprises dans le spectacle : dans la scène montrant le choix du départ vers la Belgique, dans la scène des demandes en mariage par procuration, dans la scène de la catastrophe de Marcinelle et finalement dans la scène de deuil liée à la tragédie du Bois du Cazier. Deuxièmement, le chœur populaire, composé de citoyens, chante en harmonie avec les comédiens et les comédiennes tout en restant assis dans les gradins. Troisièmement, certaines chansons sont directement intégrées à l'action dramatique et sont chantées aussi bien par des hommes que par des femmes. Ces chansons apparaissent dans trois scènes : une scène dans laquelle un homme chante seul en italien sur les rails, la scène qui figure

¹⁷² MOLINA MARMOL Maite et DE MICHELE Martine, « (Re)Vivre plutôt que commémorer : La mémoire au prisme de la création théâtrale : *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune* », op.cit., p.3.

¹⁷³ BANOUN Bernard, « Brecht et la musique au théâtre Entre théorie, pratique et métaphores », dans *Études Germaniques*, n°250, 2008, p.336.

le voyage en train vers la Belgique et la scène du mariage. En outre, les comédiens et comédiennes se rassemblent dans la dernière scène du spectacle pour entonner en harmonie un chant constitué uniquement de vocalises.

Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, les chants du chœur féminin tels qu'ils sont mis en scène relèvent du principe de distanciation de Brecht. En effet, les chansons du chœur féminin sont liées à des éléments extérieurs au chant lui-même. Chaque intervention du chœur est mise en relation avec une action scénique. Dans ces scènes, les interventions du chœur féminin mettent en évidence les émotions des personnages, apportant ainsi une compréhension supplémentaire aux événements présentés sur scène. La première apparition du chœur féminin illustre cet effet. Dans cette scène, les quatre comédiens qui transmettent au public les témoignages des anciens mineurs passent des valises à quatre comédiens interprétant des mineurs italiens. Après cet échange de valises, les comédiens interprétant des mineurs italiens posent leur valise sur leurs genoux. Un son de cigale émane de ces valises. Les quatre comédiens transmettant les témoignages se tiennent derrière les comédiens interprétant des mineurs italiens. Ils énoncent tour à tour le prénom et les dates de départ des mineurs. Ensuite, les comédiens interprétant des mineurs referment successivement leur valise, faisant taire le son des cigales. Cependant, avant de refermer leur valise, les comédiens regardent pensivement et fixement le fond de leur bagage. Ainsi, le son des cigales combiné aux regards des comédiens véhicule l'idée que quitter son pays était un choix difficile. Pendant que cette action se déroule sur scène, les acteurs ne donnent pas voix aux émotions des personnages, laissant cette tâche au chœur féminin. En effet, immédiatement après cette scène, le chœur féminin sort des coulisses pour chanter. Ainsi, le rôle de la musique dépasse celui d'une musique d'accompagnement. Les chants féminins ne se contentent pas de soutenir les événements qui se produisent sur scène, mais au contraire expriment les ressentis des immigrés italiens.

Les trois autres scènes qui mettent en avant le chœur féminin fonctionnent sur le même mécanisme. En effet, chacune des scènes impliquant le chœur est liée à une action théâtrale spécifique. La seconde scène met par exemple en avant des demandes en mariage. Dans cette scène, le chœur se positionne en arrière-plan et chante tandis que deux comédiens et deux comédiennes se tiennent de part et d'autre du rail. Les deux personnages masculins tiennent dans leur main un bouquet de fleurs qu'ils tendent simultanément vers le personnage féminin qui se trouve face à eux. Le premier personnage féminin prend le bouquet tandis que le second secoue la tête de gauche à droite pour signifier son refus de s'emparer du bouquet. Pendant toute la scène, aucun comédien ne parle. De cette façon, aucun discours ne permet aux

spectateurs d'accéder aux émotions des personnages. C'est le chœur féminin, qui chante en arrière-scène, qui transmet aux spectateurs les émotions de ces quatre personnages. Dans la troisième scène, les chants du chœur sont intégrés à la représentation scénique de la catastrophe de Marcinelle. Quand le chœur féminin apparaît pour la quatrième fois, les chants sont insérés à une scène de deuil. Durant cette séquence, une chanteuse se place derrière un personnage de jeune mariée endeuillée par la perte de son mari. Plutôt que par le recours à un long discours, l'émotion de ce personnage est soutenue par un lamento, un chant funèbre italien¹⁷⁴. Ce choix permet de souligner le sentiment de perte plutôt que de favoriser une identification émotionnelle directe avec le personnage. Dans toutes les scènes analysées, le chœur assume la responsabilité de transmettre les ressentis des personnages interprétant des immigrés italiens, dont les émotions ne sont pas directement exprimées par les acteurs sur scène.

En outre, le chœur féminin rompt avec l'intégration habituelle de la musique dans l'action dramatique. Lors des quatre interventions du chœur féminin, celui-ci interrompt systématiquement la continuité de l'action. Les chants du chœur féminin surgissent effectivement sans aucun prétexte scénique clair. De plus, les comédiennes qui chantent ne sont pas des personnages impliqués dans la narration en cours, ce qui accentue la sensation que le chœur est extérieur à l'histoire racontée aux spectateurs. Cette sensation de rupture est accentuée par les costumes portés par les chanteuses du chœur. Lorsqu'elles chantent, les comédiennes portent des pantalons et des chemises noirs, symbolisant une neutralité qui les distingue des personnages en jeu. En revanche, lorsqu'elles incarnent des femmes de mineurs, elles revêtent de longues jupes de couleurs, semblables à celles portées par les femmes dans les années 1950-1960. Cette tenue portée par les comédiennes contribue à renforcer la sensation qu'elles représentent des femmes de mineurs. Ainsi, les costumes des comédiennes diffèrent selon qu'elles participent au chœur ou qu'elles incarnent des femmes de mineurs. Dès lors, cette distinction dans les costumes accentue l'impression que, quand elles chantent, les comédiennes ne sont pas des personnages intégrés à l'action dramatique en cours. De plus, le placement de leur corps dans l'espace scénique « en grappe », renforce leur position en tant que chanteuses extérieures à l'action scénique. En outre, ce chœur féminin ne s'adresse jamais directement aux comédiens qui interprètent les mineurs italiens. Cette absence d'interaction directe souligne que le chœur ne fait pas partie des événements dramatiques. Les chants du chœur féminin dans *Les*

¹⁷⁴ De MICHELE Martine, « Dossier pédagogique », sur *En Cie du Sud*, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.lesfilsdehasard.com/files/ugd/8693d6_6d15d27ea0cf4bf89adc08ca0057fe94.pdf, consulté le 23 mai 2024.

Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune ne surgissent pas naturellement de l'action. Au contraire, ils détachent le spectateur du déroulement de l'intrigue, empêchant dès lors une identification totale aux personnages et à leurs émotions.

Cependant, dans trois scènes, les chansons sont interprétées par des personnages féminins et masculins. Étant donné que ces chansons sont chantées par des personnages, elles découlent naturellement de l'action scénique. Ces chants font ainsi partie intégrante de l'action dramatique. En effet, dans la scène de l'Italien chantant seul sur les rails, de l'arrivée en Belgique des mineurs et du mariage, les chansons font partie de l'intrigue. En revanche, comme démontré plus haut, les chants du chœur féminin ne sont pas incorporés au récit.

Bien que la scène du mariage intègre les chants dans l'action dramatique, elle contient un élément de la distanciation. En effet, pendant la scène, la mariée se lève et s'adresse directement au public en déclarant qu'elle est fière d'être belge et italienne à la fois. Elle conclut son discours en affirmant qu'elle souhaite ne pas oublier d'où elle vient et qu'elle ne veut pas rendre la vie impossible à ceux qui fuient pour survivre. Ce discours introduit un montage discontinu, caractéristique du théâtre brechtien. En effet, alors que la scène se déroulait initialement dans le passé, ce discours ramène les spectateurs au présent. Il invite à une réflexion sur la situation actuelle des migrants et sur l'importance de ne pas entraver la vie de ceux qui fuient pour leur survie. De plus, la mention du personnage féminin de sa fierté d'être belgo-italienne renforce cette sensation de rupture temporelle.

Le chœur dans le public établit également une distance avec les autres spectateurs cette fois. En effet, le chœur populaire, qui chante depuis sa place de spectateur, prolonge l'espace scénique jusque dans les gradins. Il fait ainsi exister, pour tous les spectateurs, l'espace des gradins en tant qu'espace de jeu. De cette manière, les gradins, espace faisant partie des conditions nécessaires à la représentation théâtrale, sont mis en avant. La prolongation de l'espace de jeu jusqu'aux gradins rappelle ainsi aux spectateurs la réalité matérielle du spectacle, brisant la continuité narrative.

5.3 Une représentation de l'histoire de l'immigration italienne

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune est un spectacle qui met en lumière l'histoire de l'immigration italienne en Belgique. Plusieurs étapes du parcours migratoire italien vers la Belgique, décrites dans notre chapitre trois, sont montrées sur scène. Ces faits historiques sont revisités par le travail théâtral. Martine De Michele utilise en effet la mise en scène pour

insuffler une dimension critique, mettant en évidence certaines adversités rencontrées par les immigrés italiens. Dans les pages qui suivent, nous analyserons une sélection de scènes offrant une représentation théâtrale de l'histoire de l'immigration italienne.

La scène figurant la signature de l'Accord du charbon de juin 1946 témoigne de la dimension critique apportée par la mise en scène. Cette séquence met en évidence que la production massive de charbon, permettant le développement industriel et économique, est prioritaire par rapport à la santé, le confort et l'accueil des travailleurs italiens pour les États belge et italien. Cette scène s'ouvre sur un personnage avançant sur les rails tout en tirant une longue corde. Il est identifiable par sa soutane noire, un vêtement traditionnellement associé aux hommes d'Église. De plus, il récite des prières, tandis qu'une musique polyphonique grégorienne est diffusée par des haut-parleurs. L'association de ces trois éléments permet d'identifier ce personnage comme étant un ecclésiastique. La corde qu'il tire fait glisser le long des rails une planche en bois sur laquelle sont placés une table et deux personnages, identifiables comme les ministres belge et italien assis sur des chaises disposées de chaque côté de la table. Le fait que le personnage d'ecclésiastique tire la table sur laquelle se trouvent les personnages de ministres met en évidence l'implication de l'Église dans le recrutement de travailleurs italiens pour la Belgique. En effet, comme nous l'avons souligné précédemment, l'Église aidait Fédéchar à recruter une main-d'œuvre jugée sûre et docile en faisant de la propagande pour le travail minier dans les différentes paroisses italiennes. Les deux personnages assis sur les chaises incarnent les ministres belge et italien signataires de l'Accord du charbon de juin 1946, car un troisième personnage, servant d'intermédiaire, utilise le terme de ministre pour s'adresser à eux. Ces personnages de ministres sont habillés en costume-cravate. Sur la table, divers accessoires sont visibles, dont de l'alcool dans une bouteille en cristal et des cigares. Ces éléments, généralement associés au luxe, permettent de leur attribuer un statut social supérieur par rapport aux personnages de travailleurs italiens qui ont été présentés dans le spectacle. En effet, au début de la représentation, les quatre personnages qui rapportent les récits des mineurs italiens expliquent que la crise économique permettait à peine aux travailleurs de s'acheter à manger. Représenter avec des objets luxueux, les ministres belge et italien témoignent du contraste entre le statut social et financier des différents protagonistes.

Pendant cette scène, une musique au tempo lent et saccadé contribue à instaurer une atmosphère pesante. Cette ambiance inquiétante est intensifiée par un éclairage particulier : seul un vidéomapping projetant des feuilles d'arbre vert foncé sur le sol éclaire la scène. Cette

projection se reflète sur les décors et les corps des comédiens, contribuant ainsi à les éclairer. Les visages des comédiens restent de cette façon largement dans l'ombre. En outre, les négociations sont menées par l'intermédiaire d'un messenger, ce qui souligne le détachement des personnages de ministres par rapport au sort des travailleurs. Effectivement, les deux personnages de ministre n'échangent jamais un mot. De plus, le messenger parle à voix basse. L'ambiance angoissante instaurée par la musique et la lumière ainsi que le ton feutré du messenger donnent aux spectateurs l'impression que les pourparlers des ministres sont des secrets échangés entre les hauts responsables du gouvernement, à l'insu du peuple italien et du peuple belge. De plus, le messenger qualifie les ouvriers italiens de produit en les comparant à de la marchandise de première qualité mûrie au soleil. Le discours qu'il tient à propos des travailleurs italiens suggère que ceux-ci sont comparables à des produits venus d'Italie, tels que des tomates mûries au soleil. Par le travail théâtral, cette scène souligne un processus de déshumanisation de ces travailleurs italiens.

Une autre scène présente un événement significatif de l'histoire de l'immigration italienne en Belgique : la propagande orchestrée en Italie dans le but de recruter des travailleurs pour les mines belges. La mise en scène de cet événement suggère que l'objectif de la propagande était d'accroître la production de charbon dans les mines belges, sans véritable considération pour le bien-être des travailleurs italiens.

La scène figure une discussion entre un agent de Fédéchar et des Italiens attendant de passer une visite médicale au Centre de recrutement à Milan. L'agent conforte les futurs mineurs dans leur décision de partir en leur assurant que la Belgique est un pays magnifique. En réponse, l'un des Italiens rapporte dans sa langue maternelle qu'on lui a dit qu'en Belgique, c'était comme en Amérique. L'agent de Fédéchar réplique en confirmant qu'ils ont bien lu ses petits tracts et qu'ils gagneront beaucoup d'argent en Belgique. Dans cette scène, le discours du comédien interprétant l'agent de Fédéchar insiste sur le fait que les Italiens gagneront bien leur vie, mais il ne les avertit pas des dangers liés au travail dans les mines. À la fin de la scène, l'agent de Fédéchar repère des potentiels travailleurs italiens au loin. Il les poursuit alors et les interroge sur leur destination. L'agent belge continue de suivre les Italiens et leur dit le mot « come ». De cette façon, la scène met l'accent sur l'importance pour l'État belge d'attirer la main-d'œuvre italienne dans les mines. L'agent de Fédéchar ne veut pas laisser cette précieuse ressource humaine partir travailler dans un autre pays. Dans cette scène, la propagande semble donc largement utilisée pour vendre aux Italiens un travail de rêve, en occultant les dangers

réels de la mine. De plus, le jeu du comédien incarnant l'agent de Fédéchar donne la sensation d'une attitude hautaine vis-à-vis des Italiens. En effet, il maintient une distance physique marquée lorsqu'il s'adresse aux comédiens qui interprètent des jeunes Italiens et évite le contact visuel lorsqu'il leur répond, laissant transparaître un mépris. De cette façon, la manière dont le personnage est interprété démontre le dédain envers les Italiens : l'agent de Fédéchar semble s'adresser à eux uniquement parce qu'ils représentent de la main-d'œuvre potentielle.

Une seconde scène figure l'utilisation de la propagande pour le recrutement de travailleurs italiens dans les mines belges. Dans cette scène, un comédien interprétant un agent de Fédéchar circule à vélo sur le plateau, une sacoche remplie de tracts accrochée à son guidon. Le comédien brise immédiatement le quatrième mur en s'adressant directement au public. Cette interaction est renforcée par le dispositif scénique qui place des spectateurs devant et derrière lui, l'obligeant à se retourner régulièrement pour s'adresser à l'ensemble du public. L'interpellation du public est également accentuée par le fait que le comédien pointe du doigt les spectateurs. Le comédien, incarnant l'agent de Fédéchar, propose au public un travail bien rémunéré et peu fatigant en Belgique. De plus, il ajoute que ce travail leur procurera un logement confortable. Le comédien lance ensuite des tracts dans les quatre gradins. Ces tracts sont des photocopies des dépliants qui étaient utilisés pour recruter des travailleurs italiens en Belgique dans les années 1940-1950. Les spectateurs peuvent ainsi saisir physiquement les tracts et lire leur contenu. Le fait que le comédien brise le quatrième mur en s'adressant directement au public, en pointant du doigt les spectateurs et en lançant des tracts dans l'assemblée crée une interaction avec le public. Cette mise en scène invite ainsi les spectateurs à réfléchir sur la manière dont les informations sur le travail dans les mines étaient diffusées et reçues. En recevant physiquement les tracts, les spectateurs sont confrontés à la réalité des messages contenus dans les dépliants et sont incités à considérer les conséquences de ces techniques de recrutement. Cette mise en scène active ainsi leur réflexion critique sur la manière dont la propagande était utilisée pour influencer les décisions des travailleurs potentiels.

De plus, cette scène réitère le discours déjà présenté dans la pièce au sujet des tracts distribués aux travailleurs italiens. À travers les paroles du comédien incarnant un agent de Fédéchar, la metteuse en scène souligne que la propagande promouvait l'idée que le travail dans les mines était peu exigeant physiquement. Les tracts mettaient davantage l'accent sur les avantages du travail en Belgique, notamment les salaires attractifs. Ainsi, par le biais du discours du personnage, la metteuse en scène met en lumière le fait que la propagande visait principalement

à attirer le plus de main-d'œuvre possible en Belgique, dans un but de production, plutôt que de fournir une information précise sur les conditions de travail et de vie en Belgique.

Finalement, la scène figurant l'arrivée des Italiens en Belgique par la voie ferrée transmet, par le biais du travail théâtral, l'idée que ces futurs mineurs italiens ont vécu une dépossession culturelle et une désillusion par rapport à leur rêve d'une vie meilleure en Belgique. Dans cette scène, quatre personnages, interprétant des travailleurs italiens, sont serrés dans une berline qui avance sur des rails. Cette berline représente le train par lequel les Italiens étaient acheminés vers la Belgique. Elle est poussée par les personnages du ministre italien et de l'homme d'Église, apparus dans la scène figurant la négociation de l'Accord du charbon et aux costumes inchangés. Le fait que ces deux personnages tirent la berline rappelle une fois de plus l'implication de l'État italien et de l'Église dans l'immigration italienne vers les charbonnages belges¹⁷⁵. Dans cette scène, les Italiens, guitare à la main, chantent gaiement la chanson « *Porta Romana* », une chanson populaire milanaise. Les comédiens qui interprètent cette chanson sourient et échangent des regards complices. En outre, l'éclairage scénique est relativement lumineux. Ainsi, le jeu d'acteur transmettant une émotion de joie, associé à la musique entraînante et à l'éclairage clair, contribuent à créer une ambiance joyeuse. La construction théâtrale donne de cette façon l'illusion que les travailleurs italiens sont envahis par un sentiment de joie. Cette scène semble figurer l'exaltation des Italiens à l'idée de s'installer en Belgique pour y trouver une vie meilleure.

Cependant, le chariot s'arrête brusquement et les personnages des travailleurs italiens, entassés dans la berline, cessent de chanter. Une nouvelle musique, cette fois diffusée par des haut-parleurs, remplace la chanson populaire italienne. Cette musique instrumentale aux tonalités inquiétantes transforme l'ambiance de la scène, la faisant basculer d'une atmosphère légère et joyeuse à une atmosphère lourde et angoissante. En outre, l'éclairage clair, qui illuminait tout le plateau, s'obscurcit, laissant place à un vidéomapping projeté sur les rails, représentant des lignes grises en mouvement. Cette projection devient la seule source de lumière, rendant l'ambiance de la scène plus sombre. Un personnage masculin accueille alors les Italiens en leur disant en français et en italien : « Bienvenue en Belgique ». Les travailleurs italiens descendent alors du chariot et l'homme récupère leurs bagages. Le dernier à sortir du wagon est un personnage de travailleur italien qui tient en main sa guitare. Ce personnage donne

¹⁷⁵ De MICHELE Martine, « Dossier pédagogique », op.cit.

volontairement sa valise, mais hésite à remettre sa guitare. Toutefois, l'homme insistant, le personnage de travailleur italien finit par céder et lui tend l'instrument. Au début de la scène, la joie des travailleurs italiens est palpable, grâce au travail de la lumière, du jeu d'acteur et de l'ambiance sonore. Cette atmosphère positive bascule vers une ambiance angoissante lorsque la scène figure l'arrivée des personnages en Belgique. La transition d'une ambiance à l'autre est marquée par une musique identifiable comme étant angoissante et une lumière plus sombre. Cette modification d'ambiance semble souligner le contraste entre l'espoir des travailleurs italiens d'une vie meilleure en Belgique et la réalité qu'ils découvrent à leur arrivée.

Ce contraste entre l'image idéalisée de la Belgique qu'avaient les personnages italiens et la réalité à leur arrivée est d'autant plus mis en évidence lorsqu'ils descendent du chariot et sont dépouillés de leurs biens. La musique aux tonalités inquiétantes cesse alors, remplacée par la Brabançonne. Les coulisses s'ouvrent pour révéler un homme et une femme se tenant par la main et défilant devant les Italiens. L'homme porte un costume-cravate, tandis que la femme est habillée d'une robe rouge à paillettes. Ces deux personnages embrassent les Italiens pour les accueillir. Martine de Michele précise que la femme représente Miss Belgique, qui est, selon elle, une figure allégorique des attentes de succès des Italiens en Belgique¹⁷⁶. L'ambiance lumineuse change de nouveau, teintant progressivement la scène de rouge. Le personnage de la Miss et l'homme qui l'accompagne poussent violemment les Italiens dans le chariot. Le son des instruments jouant la Brabançonne est petit à petit remplacé par le bruit de marteaux-piqueurs, évoquant le travail dans les mines¹⁷⁷. Cette troisième partie de la scène accentue l'ambiance angoissante par le travail sur le son et la lumière. La Brabançonne, jouée par des marteaux-piqueurs, et la lumière rouge qui envahit le plateau contribuent à créer une atmosphère oppressante. Cette transition symbolise une fois de plus le passage du rêve d'une vie meilleure en Belgique à la dure réalité qui attend les mineurs italiens : le travail pénible dans les mines, les mauvaises conditions d'accueil, les difficultés d'intégration, d'adaptation à un nouveau climat, etc.

De plus, cette scène contient les germes d'une double violence : physique, avec les personnages italiens violemment poussés dans le chariot, et culturelle, avec la confiscation de leur musique populaire italienne et de leur guitare, remplacées par l'hymne national belge. Ce geste

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

dépossède les personnages italiens de leur identité culturelle. En outre, leurs effets personnels leur sont confisqués à leur arrivée, les laissant dépouillés de tous leurs biens.

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune est un spectacle mettant en avant l'histoire de l'immigration italienne en retraçant les grands moments du parcours migratoire italien sur scène. Le travail scénique offre une perspective supplémentaire à cette histoire en mettant en lumière les difficultés vécues par les immigrés italiens tels que : la déshumanisation des travailleurs, la dépossession culturelle, les mensonges véhiculés par la propagande, etc. En mettant en lumière par le travail scénique les difficultés auxquelles les Italiens ont pu faire face, le spectacle ne se contente pas de relater l'histoire de l'immigration italienne, mais offre une réparation symbolique aux immigrés italiens. En effet, la représentation théâtrale reconnaît les difficultés et les manipulations vécues par ceux à qui on avait promis une vie meilleure en Belgique.

5.4 Les émotions véhiculées

5.4.1 Les discours inspirés des témoignages

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune véhicule fréquemment un sentiment de nostalgie. La nostalgie, définie par le dictionnaire Larousse comme « un état de tristesse et de langueur causé par l'éloignement du pays natal »¹⁷⁸, est notamment exprimée par les quatre personnages qui relatent les témoignages des mineurs. Par exemple, au début du spectacle, une séquence met en scène des travailleurs italiens debout dans une berline qui avance sur des rails. Cette berline avance grâce à un vélo qui est fixé à l'avant du chariot. De la fumée s'échappe de la coulisse et se répand sur la scène, permettant ainsi d'assimiler le chariot à un train à vapeur qui démarre. Les personnages dans la berline font des signes de main à des personnages féminins restés à l'entrée de la coulisse. Ces femmes étant les épouses des travailleurs italiens, car les hommes leur adressent leurs adieux en disant « ciao amore, tornerò », ce qui signifie « au revoir mon amour, je reviendrai ». La scène est uniquement éclairée par une lampe accrochée à l'avant de la berline et une lumière latérale qui émane des coulisses. Les quatre narrateurs, qui transmettent les témoignages des anciens mineurs, sont assis aux coins de la scène, à peine perceptibles dans la pénombre. Ils observent attentivement ce qui se déroule sous leurs yeux. Le chariot parcourt ensuite toute la voie avant de disparaître dans la coulisse opposée. À ce

¹⁷⁸ LAROUSSE, « Définition de nostalgie », sur *Larousse en ligne*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033#:~:text=1.,pays%20natal%20%3B%20mal%20du%20pays.&text=2.,Avoir%20la%20nostalgie%20des%20vacances>, consulté le 4 juin 2024.

moment, l'éclairage change, et quatre douches illuminent les quatre personnages qui présentent au public les témoignages des mineurs. Un premier personnage se lève et affirme que malgré leur promesse de revenir, aucun travailleur italien n'est jamais revenu. Ensuite, les quatre personnages partagent une série d'histoires issues des témoignages des anciens mineurs, expliquant les raisons de leur départ vers la Belgique et les métiers qu'ils occupaient en Italie. Pendant cette scène, un éclairage en plein feu progressivement instauré illumine tout le plateau.

Dans un second temps, les quatre narrateurs rapportent, en s'appuyant sur les témoignages d'anciens mineurs, le regret de ces derniers d'avoir quitté leur pays d'origine. Tandis que les discours sur les raisons du départ étaient variés, cette fois, les quatre comédiens sont unanimes : si la situation économique en Italie avait été meilleure, les quatre mineurs italiens ne seraient pas venus travailler en Belgique. Les personnages expriment également le regret des quatre mineurs italiens d'avoir laissé derrière eux leurs proches. De plus, les comédiens soulignent que malgré les difficultés, l'Italie demeurerait le véritable foyer des travailleurs italiens. Le sentiment de nostalgie des mineurs ainsi exprimé est intensifié par l'éclairage scénique. Au départ, un plein feu illuminait toute la scène, mais la lumière évolue progressivement pour prendre une teinte rouge tandis que les personnages expriment le regret des mineurs d'avoir quitté leur pays natal. Graduellement, la lumière se réduit jusqu'à éclairer uniquement les quatre personnages par des douches de couleur rouge. Ainsi, la scène qui était entièrement éclairée par une lumière blanche s'assombrit progressivement. Cette évolution de la lumière, combinée aux discours tenus par les narrateurs, transmet aux spectateurs l'idée que les immigrés italiens regrettent d'avoir quitté l'Italie pour la Belgique.

5.4.2 *Le chœur des mineurs*

À deux reprises dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, un groupe de quatre hommes unissent leurs voix dans une harmonie presque musicale pour évoquer le travail dans les mines belges. Ces quatre hommes construisent des personnages de mineurs italiens notamment grâce à leurs récits sur le travail minier, mais aussi parce que leur discours oscille entre le français et l'italien, soulignant ainsi leur origine italienne. Nous désignerons ce groupe sous le nom de « chœur des mineurs ». Tout comme les quatre personnages qui relatent les témoignages des anciens mineurs, le chœur des mineurs partage un discours empreint de nostalgie, exprimant le regret d'avoir fait le choix de venir travailler en Belgique.

Lorsque « le chœur des mineurs » apparaît pour la première fois, il évoque les avertissements reçus par le village au sujet des dangers du travail minier en Belgique, où chaque jour des hommes reviennent de la mine morts ou blessés. Un comédien mène le discours, tandis que les trois autres répètent en français et en italien les phrases qu'il prononce. Ils concluent en affirmant qu'ils partiront malgré tout pour la Belgique. Pendant leur discours, les comédiens sont regroupés sur le côté de la scène et se tiennent droits tout en fixant du regard la coulisse opposée. Le regard des comédiens, orienté vers un point lointain, donne l'impression que les personnages de mineurs fixent leur objectif sans jamais détourner le regard, accentuant dès lors l'idée que ces personnages sont déterminés à se rendre en Belgique malgré la connaissance des dangers du travail minier. Cependant, la menace qui pèse sur ces personnages est mise en exergue par un travail sur la lumière. Une lueur blanchâtre éclaire effectivement les personnages, ce qui leur confère un aspect fantomatique. Cette lumière semble ainsi symboliser le danger de mort qui plane sur ces mineurs ayant pris la décision de travailler dans les mines. Dans cette scène, bien que se manifeste la conscience des risques du travail en Belgique, la décision de partir apparaît clairement.

Lorsque « le chœur des mineurs » apparaît pour la seconde fois, le placement des comédiens et l'éclairage scénique sont similaires par rapport à la scène qui présente « le chœur des mineurs » pour la première fois. En effet, comme précédemment, les comédiens regardent vers la coulisse opposée et sont éclairés par une lumière blanche. Rassemblés en groupe, ils émettent un discours polyphonique. Cette seconde apparition se déroule pendant la scène illustrant la catastrophe de Marcinelle. Contrairement à leur première apparition où ils étaient déterminés à partir malgré les avertissements, leur discours exprime maintenant un profond regret quant à leur décision d'être venus travailler en Belgique. La voix principale confie ce regret en confirmant les avertissements donnés par le village, soulignant qu'il n'y a pas un jour sans qu'un mineur ne meure ou ne soit blessé dans la mine. Il conclut son discours en proclamant « tu vas crever ». Pendant ce temps, les trois autres voix ne répètent plus en italien et en français, mais continuent de dire en boucle le mot « respire ». L'union des voix et la proximité des corps créent l'impression que le regret des mineurs italiens d'être venus travailler en Belgique est un sentiment largement partagé. Cet effet est accentué, car les quatre voix ne se contredisent pas et expriment ensemble la même idée : le remords d'être partis malgré les avertissements du village. En outre, le mot « respire » répété en boucle par les trois voix qui accompagnent la voix de tête semble symboliser le destin commun des mineurs lors de la catastrophe de Marcinelle. Ceux-ci ont effectivement perdu la vie suite à l'inhalation de fumées toxiques. Dans cette scène,

la répétition du mot « respire » semble refléter l'espoir des mineurs de parvenir à inhaler de l'air. Cependant, tout comme dans la scène précédente, la lumière blanchâtre confère un aspect fantomatique aux personnages. Cet éclairage semble prédire ce qui attend les personnages : la mort à l'intérieur de la mine. Dans cette scène miroir, bien que les personnages de mineurs expriment collectivement leur regret d'être venus en Belgique, la mise en scène expose qu'il est trop tard pour revenir en arrière sur cette décision.

5.4.3 *La nourriture*

Le sentiment de nostalgie est également transmis par l'évocation sur scène de plats traditionnels italiens. Le sociologue Andrea Rea affirme effectivement que l'appartenance à la culture italienne se marque notamment par les pratiques culturelles dont l'art culinaire fait partie. D'ailleurs, il souligne que les pratiques culinaires italiennes constituent le vecteur le plus puissant de la transmission de l'identité italienne, car elles cumulent des éléments de transmission nationale, régionale et familiale¹⁷⁹. Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, la cuisine italienne est évoquée à deux reprises. La mise en scène met en lumière l'idée que la nourriture ne se réduit pas à un besoin basique de subsistance, mais qu'elle permet de maintenir un lien avec le pays d'origine.

La nourriture italienne est notamment évoquée lorsque la thématique du travail dans les mines est abordée. Dans cette scène, quatre comédiens sont assis sur des chaises, tandis qu'au centre, quatre personnages sont assis sur des rails. Les comédiens sont identifiables par leur costume composé d'un singlet blanc taché de noir et d'un casque sur lequel est fixée une lampe. L'association de ces deux éléments évoque généralement l'image des mineurs au travail. Ainsi, ces éléments du costume permettent de construire des personnages de mineurs. La lampe fixée sur le casque des mineurs permet en l'occurrence d'éclairer la scène. Un des mineurs taquine un collègue italien sur le fait qu'il a mis des macaronis dans ses tartines. Les trois autres personnages, jouant le rôle de mineurs italiens, ripostent en lui disant qu'il a mis des patates frites dans ses tartines. L'un d'entre eux ponctue cette réplique par un geste provocateur. Cette interaction met en scène une rivalité entre les travailleurs de différentes nationalités au sujet de la nourriture, soulignant l'importance des traditions culinaires comme marqueur identitaire.

¹⁷⁹ REA Andrea, « Les destins multiples de l'immigration italienne », dans HANNOTTE Michel (dir.), *Siamo Tutti neri : des hommes contre du charbon : études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie*, IHOES, Bruxelles, I.H.O.E.S, 1998, p.62.

L'avant-dernière scène du spectacle accorde également une importance significative aux plats traditionnels italiens. Dans cette scène, un comédien jouant un mineur italien et un personnage de mineur belge sont assis dans une berline qui avance sur des rails grâce à un vélo. Le Belge pédale à l'avant du chariot, le regard fixé vers l'horizon, tandis que l'Italien, avachi à l'arrière, regarde vers le ciel et récite en italien des noms de plats typiques de son pays. Le regard du comédien qui incarne le mineur italien orienté vers le ciel laisse supposer que ce personnage imagine dans son esprit les plats qu'il énumère. En outre, alors que la scène figure un moment de travail dans la mine, le comédien qui incarne le personnage de mineur adopte une posture décontractée, suggérant que le mineur italien est dans un état de détente malgré l'environnement de travail. Cette posture combinée au regard donne l'impression que le mineur italien est plongé dans une rêverie lorsqu'il se remémore les plats de son pays. Le jeu du comédien qui interprète le mineur crée ainsi l'impression que penser aux mets italiens constitue un échappatoire au travail de la mine. En réponse, le Belge regarde droit devant lui et énumère des plats typiques de son pays. La posture, le regard et l'action effectuée par le Belge crée une dichotomie avec le personnage italien. En effet, alors que le belge énumère des plats de son pays, le comédien qui incarne ce personnage conserve une posture droite et regarde devant lui. De plus, il continue à effectuer une action associée au travail en pédalant pour faire avancer la berline. Ainsi, le jeu du comédien qui incarne le personnage belge suggère que la nourriture de son pays n'a pas la même signification pour lui que pour le mineur italien. Bien qu'il énumère des plats de son pays, le Belge reste concentré sur son travail. À la fin de la scène, deux personnages représentant des mineurs d'origine marocaine, identifiables grâce à l'accent marocain choisi par la metteuse en scène, crient « couscous les gars ». Cette conclusion introduit l'arrivée de nouvelles nationalités dans les mines et renforce l'idée que la nourriture permet de conserver un lien avec le pays d'origine, quelle que soit la culture.

5.5 Conclusion

Le travail théâtral dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* propose au public une représentation de l'histoire de l'immigration italienne. La manière dont l'immigration italienne est présentée dans le spectacle offre une perspective alternative aux récits traditionnels. Effectivement, les récits historiques et académiques exposent généralement cette histoire par l'évocation de données factuelles et chiffrées. Or, plutôt que de présenter une vision homogène de l'histoire de l'immigration italienne, le spectacle convoque les témoignages d'anciens mineurs italiens, activant ainsi la mémoire vive. Cette mémoire vive révèle des visions

disparates et uniques des événements liés à l'immigration italienne. Le spectacle enrichit cette vision multiple de l'immigration italienne en intégrant des récits tirés de témoignages féminins. Ces récits présentés dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* révèlent aux spectateurs que l'immigration italienne est avant tout un événement qui a été vécu par des individus uniques. De plus, en intégrant une perspective féminine, le spectacle souligne que l'immigration italienne a également été vécue par des femmes, mettant en exergue que cette histoire ne concerne pas uniquement des hommes venus travailler dans les mines. En mettant en avant ces histoires individuelles, *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* contribue à rendre une individualité aux immigrés italiens, souvent dépeint par des données chiffrées et des faits génériques.

Le spectacle continue de proposer une perspective distincte par rapport aux récits traditionnels en exposant les émotions éventuellement ressenties par les immigrés italiens. Comme le démontre l'analyse des *Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, la nostalgie est par exemple un sentiment largement véhiculé par le travail théâtral et les discours des comédiens. Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, les spectateurs sont ainsi confrontés aux émotions des immigrés italiens, un élément généralement laissé de côté dans la plupart des récits sur l'immigration italienne. Ces émotions véhiculées dans le spectacle permettent ainsi au public d'accéder à l'histoire de l'immigration italienne à travers les sentiments ressentis par les immigrés. Bien que le spectacle diffuse les émotions des immigrés italiens, il n'encourage pas le public à s'y identifier. Au contraire, *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* instaure un effet de distanciation. Cet effet est établi par : le chœur féminin, le chœur populaire, les témoignages et le montage discontinu. De cette manière, dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, les spectateurs ne sont pas encouragés à s'identifier aux émotions des personnages, mais sont plutôt invités à adopter un regard critique sur les événements représentés sur scène.

Finalement, le spectacle diffuse une perspective critique de l'histoire de l'immigration italienne par le travail théâtral. La metteuse en scène rappelle effectivement les difficultés auxquelles ont fait face les immigrés italiens, dont la déshumanisation, la dépossession culturelle, les difficultés d'intégration, etc. Mettre en scène ces épreuves traversées par les immigrés italiens permet de reconnaître et de valoriser ces expériences difficiles. En reconnaissant les difficultés vécues, le spectacle offre une réparation symbolique aux immigrés italiens.

6 CHAPITRE 6 : *L.U.C.A.*, un spectacle de théâtre conférence

6.1 Un spectacle sur les traces des origines

L.U.C.A. est un spectacle qui a été imaginé par Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli, tous deux metteurs en scène et comédiens dans le spectacle. Quentin Meert, quant à lui, a assuré la comise en scène¹⁸⁰. Ce spectacle a été élaboré au sein de la Compagnie Eranova, compagnie fondée en 2016, année marquant également le début de la création de *L.U.C.A.* Actuellement, *L.U.C.A.* est le seul spectacle qui a été créé par la compagnie. La Compagnie Eranova a été fondée par Hervé Guerrisi dans le but de créer des spectacles prolongeant ses recherches au sujet de l'identité et de la migration¹⁸¹. *L.U.C.A.* met en lumière des thématiques significatives pour la Compagnie Eranova. En effet, Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli, tous deux petits-fils d'immigrés italiens, s'interrogent durant le spectacle à propos de leurs origines. Ils constatent que la même question leur est toujours posée : « D'où viens-tu ? ». Dans le spectacle *L.U.C.A.*, les deux comédiens tentent d'apporter une réponse à cette question. Ils concluent la représentation en affirmant que tous les êtres vivants descendent de la même cellule : L.U.C.A. (Last Universal Common Ancestor). Cette cellule serait le plus ancien ancêtre commun à toutes les formes de vie sur Terre¹⁸².

6.2 Contexte de création

6.2.1 *La continuité du projet Italiani Cincali !*

Le projet *L.U.C.A.* s'inscrit dans la continuité d'une recherche entamée il y a plus de vingt ans avec le projet théâtral *Italiani Cincali !* (2002) mené par Mario Perrotta en Italie au Teatro dell'Argine à Bologne. L'objectif de ce projet était de raconter l'histoire des émigrés italiens, qui dans les années 1940-1950, sont partis vers le Nord de l'Europe pour fuir la misère économique en Italie. Ce projet se fonde sur la récolte de témoignages. Mario Perrotta s'est occupé de recueillir les témoignages des Italiens qui étaient partis travailler à l'étranger et qui

¹⁸⁰ « L.U.C.A. », sur *Le Théâtre de l'Ancre*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.ancree.be/saisons/2023-2024/l-u-c-a>, consulté le 7 juin 2024.

¹⁸¹ GUERRISI Hervé, « Hervé Guerrisi bio », sur *Hervé Guerrisi*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.herveguerrisi.com/bio>, consulté le 7 juin 2024.

¹⁸² GUERRISI Hervé et CARNOLI Grégory, « Last Universal Common Ancestor Cie Eranova », sur *Théâtre Jean-Vilar De Vitry Sur Seine*, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.theatrejeanvilar.com/fileadmin/www.theatrejeanvilar.com/MEDIA/spectacles/Saison_2018-2019/L.U.C.A/Dossier_CAPT_LUCA_Cie_Eranova.pdf, consulté le 7 juin 2024.

étaient revenus en Italie, tandis que Hervé Guerrisi a recueilli les témoignages des Italiens installés en Belgique, notamment dans les régions de Liège et du Borinage. Mario Perrotta et Hervé Guerrisi se sont rencontrés en Italie lorsque Hervé Guerrisi commence à s'intéresser au théâtre de narration. En s'intéressant à ce genre théâtral, Hervé Guerrisi fait la connaissance de Mario Perrotta qui crée des pièces théâtrales relevant du « théâtre de narration ». À la suite de cette rencontre, Mario Perrotta propose à Hervé Guerrisi de devenir son traducteur officiel pour le projet *Italiani Cincali !*¹⁸³.

Ce projet donnera naissance à deux pièces de théâtre jouées en Italie : *Cincali !* (2003) et *La Turnàta* (2005). Le spectacle de 2003 conte l'histoire d'un facteur italien qui est resté au pays pour lire, écrire et distribuer les lettres des immigrés italiens partis travailler en Belgique. Le spectacle de 2005, quant à lui, aborde les années 1960-1970 en Suisse où une législation stricte imposait aux travailleurs immigrés de rester saisonniers¹⁸⁴. Ces deux spectacles relèvent du « théâtre de narration », un genre théâtral qui s'est développé en Italie sous la proue de metteurs en scène tels qu'Ascanio Celestini, Marco Paolini ou Mario Perrotta. Ce genre théâtral est fondé sur un dispositif scénique épuré. Le « théâtre de narration » n'adopte en effet aucun artifice scénique contribuant à l'illusion. Ainsi, le décor se réduit souvent à une chaise installée sur la scène. De cette manière, le « théâtre de narration » place au centre du récit le comédien qui produit et soumet un discours au public. En outre, les sujets abordés concernent presque systématiquement l'histoire de l'Italie ou un aspect de la société contemporaine¹⁸⁵.

Quelques années plus tard, Hervé Guerrisi décide de reprendre ce projet en le traduisant et en l'interprétant en français dans le but de le jouer en Belgique. Ainsi, en 2011, il interprète pour la première fois *Cincali !* aux Écuries de la Maison Haute à Bruxelles. Le spectacle sera joué jusqu'en 2016 et tournera dans divers centres culturels, festivals et théâtres belges¹⁸⁶. Deux ans plus tard, en 2013, Guerrisi fera de même avec *La Turnàta*. Le comédien traduira et interprétera en français le spectacle qui sera diffusé en Belgique jusqu'en 2017. Ces deux projets ont été

¹⁸³ GUERRISI Hervé, « Hervé Guerrisi bio », op.cit.

¹⁸⁴ GUERRISI Hervé, « Last Universal Common Ancestor », sur *Théâtre de la Cité*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://archive.theatrelacite.com/wp-content/uploads/2016/11/LUCA.pdf>, consulté le 7 juin 2024.

¹⁸⁵ CORNEZ Élodie, « Théâtre de narration en Italie : entre témoignage et affabulation », dans *ReCHERches*, n°25, 2020, pp.103 à 104.

¹⁸⁶ « Cincali ! », sur *SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB)*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=24923&lids=24923%7C26699%7C30967%7C33161%7C35341&rc=5&dbname=s&query=Cincali&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 29 juillet 2024.

produits par la Compagnie théâtrale Désir¹⁸⁷. *L.U.C.A* a ainsi été conçu dans la continuité de ce projet de recherche sur l’immigration italienne et constitue pratiquement le troisième volet du projet *Italiani Cincali !*. Contrairement aux deux premières pièces, qui visaient à interroger les mineurs sur leurs expériences migratoires, l’objectif de *L.U.C.A* est de questionner les anciens immigrés italiens sur leurs relations avec les migrations contemporaines¹⁸⁸.

Le projet *Italiani Cincali !* a relativement influencé l’esthétique de *L.U.C.A*. Tout comme pour les deux spectacles du projet *Italiani Cincali !*, *L.U.C.A* est ancré dans le réel, car les deux comédiens mettent en scène leur propre questionnement au sujet de leur double identité belgo-italienne. De plus, des enregistrements de témoignages sont diffusés sur scène. Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli sont effectivement allés à la rencontre des générations d’immigrés italiens installées dans la région de Charleroi. Ils ont notamment récolté des photos, des enregistrements audio et ont filmé des rencontres avec ces anciens immigrés. Les deux comédiens ont également réutilisé des témoignages qui avaient été récoltés dans le cadre de la création de *Cincali !* et *La Turnàta*. En outre, Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli ont interrogé leur famille respective¹⁸⁹. Tous ces témoignages ont ainsi alimenté la réflexion des deux comédiens au sujet de la perception qu’avaient les anciens immigrés italiens des nouveaux immigrés¹⁹⁰. Par ailleurs, *L.U.C.A* présente des caractéristiques similaires au « théâtre de narration ». *L.U.C.A*, prend en effet la forme d’une conférence théâtrale dans laquelle les comédiens exposent aux spectateurs leurs recherches autour de la question de leurs origines¹⁹¹. Ce format de « théâtre-conférence » présente des similitudes avec le « théâtre de narration ». En effet, tout comme dans le « théâtre de narration », la scène est dépouillée de décor et les comédiens s’adressent directement au public. Bien que la plupart du temps dans *L.U.C.A*, les comédiens s’adressent directement au public en interprétant leur propre rôle, le spectacle comporte également des scènes où des actions dramatiques sont représentées, délaissant ainsi de temps à autre le format de la conférence.

¹⁸⁷ « La Turnàta », sur *SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB)*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=29987&lids=29987%7C32635%7C35343%7C38097&rc=4&dbname=s&query=turnata&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 29 juillet 2024.

¹⁸⁸ GUERRISI Hervé, « Last Universal Common Ancestor », op.cit.

¹⁸⁹ GUERRISI Hervé et CARNOLI Grégory, « Last Universal Common Ancestor Cie Eranova », op.cit.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ STOUPIY Florence, « Dossier de diffusion », sur *Le Théâtre de l’Ancre*, 2019, [en ligne], disponible sur <https://www.ancre.be/diffusion/l-u-c-a-2>, consulté le 7 juin 2024.

6.2.2 *Un racisme présent chez les anciens immigrés italiens*

L'idée de ce projet a germé dans l'esprit des deux comédiens à la suite d'une représentation de *Cincali* !. À la fin du spectacle, Hervé Guerrisi discute avec un ancien mineur italien qui était présent dans le public. Le comédien lui demande alors dans quelle mesure, il se sent proche des migrants d'aujourd'hui. L'homme lui répond qu'il est venu pour travailler alors que les nouveaux migrants sont venus pour profiter du système belge. De son côté, Grégory Carnoli a également été témoin de propos similaires. Il a ouï des réflexions telles que « oui, mais eux, ils ne veulent pas s'intégrer, oui, mais eux, on leur donne tout, tout de suite ». Les deux artistes et amis sont dès lors interpellés par ces réflexions racistes émises par des personnes qui étaient elles-mêmes immigrées et victimes de stéréotypes. Ces remarques des immigrés italiens amènent les deux artistes à s'interroger. Ils se demandent pourquoi ces personnes issues de l'immigration se dissocient de ce que vivent les migrants d'aujourd'hui. Cette interrogation guidera une partie du spectacle¹⁹².

6.3 Ancrage territorial et financements

6.3.1 *L'écho du programme «Le réel enjeu» dans la genèse de L.U.C.A*

L.U.C.A a en partie été financé par un appel à projet nommé « Le réel enjeu ». En 2016, lorsque les deux artistes ont postulé, le projet était soutenu par quatre théâtres belges et français. Les théâtres participants à ce projet étaient le Théâtre de l'Ancre à Charleroi, le Théâtre des Doms à Avignon, la Cité Maison à Marseille et le Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine¹⁹³. En remportant cet appel à projet, *L.U.C.A* a bénéficié d'un soutien financier de la part de ces quatre théâtres. D'ailleurs, le Théâtre de l'Ancre est le producteur majoritaire du spectacle et le Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine est coproducteur. La Cité Maison de Marseille et le Théâtre des Doms ont, quant à eux, apporté un soutien financier. En outre, le spectacle a également bénéficié du soutien financier du Théâtre National Wallonie-Bruxelles et de la Coop Asbl, tous deux coproducteurs du spectacle. *L.U.C.A* a également été soutenu financièrement par la Fabrique de Théâtre, 9-9 bis (une salle de spectacle française) et par le Tax-Shelter¹⁹⁴. Le projet a donc été financé par la France et la Belgique. En outre, participer à cet appel à projet a permis aux créateurs de *L.U.C.A* de bénéficier d'un endroit au Théâtre de l'Ancre à Charleroi pour créer et répéter le spectacle. La création de *L.U.C.A* a donc été influencée par l'ancrage

¹⁹² GUERRISI Hervé, « Last Universal Common Ancestor », op.cit.

¹⁹³ « Théâtre : Appel à projets : le réel enjeu- résidences et accompagnement », sur *Wallonie-Bruxelles International*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.wbi.be/fr/news/news-item/theatre-appel-projets-reel-enjeu-residences-accompagnements>, consulté le 8 juin.

¹⁹⁴ STOUPIY Florence, « Dossier de diffusion », op.cit.

territorial de son lieu de création. La plupart des témoignages ont en effet été récoltés auprès d'immigrés italiens de première et de seconde génération vivant dans cette région¹⁹⁵.

« Le réel enjeu » est un programme croisé de résidences et d'accompagnement de projets sur les écritures du réel. Ainsi, cet appel à projet finance et soutient des pièces qui intègrent ou s'inspirent d'éléments du monde réel pour la création de leur production théâtrale. Les spectacles financés par « Le réel enjeu » doivent contenir au moins une de ces caractéristiques : un lien avec les habitants d'un territoire, un travail d'enquête, un travail d'archives, un travail d'immersion dans une réalité sociale ou la mobilisation de documentation personnelle¹⁹⁶. La sélection de *L.U.C.A* au projet « Le réel enjeu » a permis aux comédiens non seulement d'obtenir des aides financières et matérielles, mais aussi de bénéficier d'un réseau d'accompagnement professionnel du point de vue de la production, de soutien pour la communication autour de la pièce, de conseils pour les stratégies de diffusion, d'aide de professionnels pour la dramaturgie, etc¹⁹⁷.

6.3.2 *Un spectacle aux dimensions internationales*

L.U.C.A a été présenté pour la première fois le 20 février 2019 au Théâtre de l'Ancre à Charleroi, dans le cadre de la deuxième édition du focus autobiographique intitulé « Me, Myself and I », qui s'est déroulé du 23 janvier au 1er mars 2019. Ce focus théâtral mettait en lumière une série de spectacles et de conférences centrés sur le vécu des artistes à travers des récits autobiographiques, avec pour objectif d'aborder des questions universelles à partir d'expériences singulières. *L.U.C.A* a ainsi été joué du 20 février au 1er mars 2019 au Théâtre de l'Ancre¹⁹⁸.

La même année, le spectacle a été joué dans les théâtres coproducteurs du projet dont le Théâtre national de Bruxelles et le Théâtre Jean-Vilar à Vitry-sur-Seine. En outre, le spectacle a également été présenté lors du Festival d'Avignon/off du 5 juillet au 25 juillet 2019. *L.U.C.A* a ensuite tourné en Belgique et en France entre février 2019 et janvier 2024. Il a été joué dans des centres culturels issus de toutes les provinces francophones dont les centres culturels de Nivelles, de Huy, de Ciney, de Bertrix, de Soignies, etc. En Belgique, le spectacle a également

¹⁹⁵ GUERRISI Hervé et CARNOLI Grégory, « Last Universal Common Ancestor Cie Eranova », op.cit.

¹⁹⁶ « Théâtre : Appel à projets : le réel enjeu- résidences et accompagnement », sur *Wallonie-Bruxelles International*, op.cit.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ BAUDET Marie, « Me Myself & I, où la parole personnelle se mue en acte artistique », dans *La Libre*, janvier 2019.

été joué dans plusieurs théâtres, dont le Théâtre de Namur, le Rideau de Bruxelles, le Théâtre Varia à Bruxelles, etc. De plus, le spectacle a eu des répercussions en France en étant présenté dans des lieux culturels français tels que le Théâtre de Bordeaux, le Théâtre de l'aire libre à Rennes, le Théâtre municipal de Coutances, l'Escape Aragon, L'Heure Bleue, etc. Le spectacle a même traversé l'Atlantique en étant joué lors du festival Phénomena à Montréal en octobre 2023¹⁹⁹.

Ainsi, la performance théâtrale a autant été diffusée en France qu'en Belgique. De plus, *L.U.C.A* a également eu des répercussions en dehors de l'Europe. Le spectacle a donc eu une portée internationale. Pourtant, l'arrivée massive d'Italiens venus pour travailler dans les mines concerne essentiellement des pays nord-européens dans lesquels l'exploitation charbonnière était importante. Or, le spectacle a été joué dans des villes telles que Montréal, qui n'ont pas connu cette immigration italienne. Cette tournée internationale semble ainsi souligner l'intérêt du public pour les qualités du spectacle plutôt que pour sa seule thématique de l'immigration italienne. Compte tenu du fait que le spectacle a été présenté dans divers pays et régions, sans être systématiquement joué dans la même salle, aucune enquête de public n'a été conduite à son égard.

6.4 Le processus de création : Entre recherche scientifique et récolte de témoignages

Grâce aux dossiers préparés par les comédiens pour postuler au projet « Le réel enjeu », nous avons pu reconstituer avec plus ou moins de précision les différentes étapes de création de la pièce ainsi que les intentions des deux comédiens. Dès l'amorce du processus de création, Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli envisagent leur futur spectacle comme une conférence théâtrale visant à démontrer que les origines et les races n'existent pas tant que la question « d'où viens-tu ? » n'a pas été posée. Ils se sont également demandés jusqu'où leurs grands-parents immigrés étaient semblables aux nouveaux migrants. Pour tenter de répondre à ces questionnements, les deux artistes ont élaboré une méthodologie. Premièrement, ils souhaitent explorer leur propre généalogie. Pour ce faire, ils ont réalisé un test ADN dans un laboratoire aux États-Unis. Leur objectif avec ce test ADN était de remonter le plus loin possible dans leur origine. Deuxièmement, ils souhaitent interroger leur famille, ainsi que d'autres immigrés italiens par rapport à leur perception des migrants arrivés récemment en Belgique.

¹⁹⁹ « L.U.C.A », sur *Le Théâtre de l'Ancre*, op.cit.

Troisièmement, les comédiens souhaitent se renseigner sur des sujets tels que la génétique et l'épigénétique afin de vulgariser ces informations auprès du public. Par conséquent, le processus de création du spectacle s'est déroulé selon une structure analogue à une démarche scientifique, avec une question initiale, des sous-questions, et une méthodologie plus ou moins établie pour y répondre. Le spectacle s'est dès lors configuré comme une conférence théâtralisée durant laquelle les deux acteurs ont transmis les résultats de leur recherche au public²⁰⁰.

La première étape de travail a impliqué la collecte de témoignages provenant à la fois de membres de leur famille et d'anciens immigrés italiens établis dans le Borinage. Pour interroger ces individus, les artistes ont conçu un questionnaire qu'ils ont ensuite administré aux personnes rencontrées. Dans un souci de transparence, les deux comédiens ont également répondu à ce questionnaire²⁰¹.

1. D'où venez-vous ?
2. Vous sentez vous plus belge ou italien ? En pourcentage vous diriez combien ?
3. Pourquoi n'êtes vous jamais rentré dans votre pays d'origine ?
4. Etes vous marié(e) ? Avec un(e) Belge ?
5. Vous considérez vous encore comme un immigré ?
6. À partir de quel moment précis quelqu'un est-il intégré ?
7. Vous considérez-vous intégré ? Quels seraient vos conseils pour bien s'intégrer ?
8. Que pensez vous de l'accueil des immigrés en Belgique aujourd'hui ?
9. Voyez vous des points communs/des différences entre votre émigration et celle des nouveaux migrants ?
10. Pensez-vous que les nouveaux immigrés réussiront à s'intégrer ?
11. En tant qu'ancien migrant, si vous étiez ministre des affaires étrangères aujourd'hui que feriez-vous ?
12. Combien de temps les nouveaux migrants devraient avoir l'autorisation de rester ?

²⁰⁰GUERRISI Hervé, «Last Universal Common Ancestor », op.cit.

²⁰¹ GUERRISI Hervé et CARNOLI Grégory, « Last Universal Common Ancestor Cie Eranova », op.cit.

Dans un deuxième temps, Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli ont dépouillé et trié leurs entretiens. C'est durant cette phase qu'ils ont commencé le travail sur le plateau. L'objectif était de concevoir un schéma dramaturgique dans lequel ils pouvaient intégrer les témoignages qu'ils avaient récoltés. Ainsi, durant cette étape de travail, les témoignages des anciens immigrés italiens ont été réécrits pour s'intégrer dans une prestation théâtrale. En outre, durant ce temps de travail, les deux chefs de projet ont rencontré des spécialistes de la généalogie, de la génétique et de l'épigénétique. Ils ont notamment lu les travaux de Christian de Duve en ce qui concerne l'épigénétique. La création de ce spectacle a donc été accompagnée d'une recherche scientifique²⁰².

Finalement, le dernier temps a été consacré à la création théâtrale de *L.U.C.A*. Dès le départ, les artistes savaient qu'ils voulaient mettre en place des éléments chorégraphiques, des vidéos et faire entendre des extraits de témoignages enregistrés²⁰³.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

7 CHAPITRE 7 : *L.U.C.A* , une représentation des questionnements des petits-enfants d’immigré italien

7.1 Le lien avec le public

7.1.1 *Le format de théâtre conférence*

L’esthétique du théâtre conférence, présente dans *L.U.C.A*, confère au spectacle des particularités qui instaurent un effet de distanciation similaire à celui observé dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, et dont nous analyserons plus loin les répercussions sur le public.

Un premier aspect inhérent au format théâtre conférence réside dans le fait que les comédiens incarnent leur propre rôle lorsqu’ils partagent les résultats de leurs recherches sur leurs origines. En effet, quelques minutes après le début du spectacle, les comédiens regardent le public et se présentent en donnant leur prénom, leur nom ainsi que leurs origines communes ; ils sont tous deux petits-fils d’immigrés italiens. Au-delà de l’affirmation de leur identité, la sensation qu’ils interprètent leur propre rôle est renforcée par le travail théâtral. Tout d’abord, les costumes portés par les comédiens au début du spectacle, composés d’un jean, d’un tee-shirt et de baskets, sont des tenues courantes de la vie quotidienne moderne occidentale. Ces vêtements pourraient être portés par n’importe quel membre de notre société occidentale moderne. De plus, les comédiens emploient un langage familier en se désignant mutuellement par le surnom de « frère », en utilisant des abréviations comme « t’sais » pour « tu sais », et en se taquinant avec des expressions grossières telles que « putain, t’es con ». Ce registre de langage familier est fréquemment employé dans les interactions amicales modernes. Ainsi, ce langage informel permet de situer les interactions des comédiens dans un contexte contemporain. Utiliser un langage qui pourrait effectivement être celui des comédiens crée l’illusion que les interactions qu’ils ont sont véritables. En outre, ce choix linguistique met en évidence la relation amicale qui unit les deux comédiens, renforçant ainsi l’impression qu’ils se présentent authentiquement, avec leurs véritables liens et dynamiques.

Un autre effet induit par le format théâtre conférence est le fait que les comédiens rompent régulièrement le quatrième mur pour partager directement avec le public les résultats de leurs recherches. Les acteurs se tiennent souvent côte à côte au bord de la scène, leur corps et leur regard orientés vers les spectateurs. Ce choix de positionnement renforce l’effet d’adresse directe au public. En outre, même lorsqu’ils réalisent des actions sur scène, comme lorsqu’ils

écrivent leur arbre généalogique sur le sol, ils interrompent régulièrement leur action pour regarder le public, accentuant ainsi cette impression d'interaction directe avec celui-ci. De plus, les deux comédiens interagissent avec le public en lui posant régulièrement des questions. Par exemple, pendant l'installation du public dans les gradins, les deux comédiens se déplacent parmi les spectateurs et les interrogent sur leurs origines.

Ce format de théâtre conférence implique également que les comédiens communiquent au public des données scientifiques. Dans le spectacle, Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli présentent trois concepts scientifiques. Tout d'abord, ils expliquent la généalogie selon la classification de Sosa-Stradonitz, en détaillant oralement aux spectateurs ce principe de numérotation des ancêtres. Pour illustrer cette méthode, les comédiens dessinent leur propre arbre généalogique sur la scène. Ensuite, ils se placent côte à côte au bord de la scène et, en regardant le public, expliquent que Charles Quint figure dans l'arbre généalogique de tous les êtres humains. Les comédiens présentent également les résultats de leurs tests ADN. Ils commencent par vulgariser le fonctionnement de la génétique au public. Puis, des images des comédiens découvrant les résultats de leurs tests ADN sont diffusées sur scène. Les comédiens abordent également la cellule L.U.C.A (Last Universal Common Ancestor). À deux reprises, ils utilisent le micro pour expliquer que cette cellule serait l'ancêtre commun à toutes les formes de vie sur Terre. Ils expliquent que cette cellule aurait généré la vie en intégrant d'autres cellules à l'intérieur d'elle-même. Les comédiens illustrent ce concept en se prenant dans les bras et en tournant en rond. Les trois concepts scientifiques sont utilisés pour démontrer au public que la notion d'« autre » est infondée. Par exemple, la méthode de Sosa-Stradonitz montre que nous descendons tous des mêmes ancêtres, la génétique, quant à elle, révèle la diversité ethnique des identités individuelles, et la cellule L.U.C.A prouve que nous partageons une origine commune.

Contrairement aux autres spectacles analysés, tels que *Les Fils de Hasard*, *Espérance*, et *Bonne Fortune*, où les idées sont principalement véhiculées à travers la scénographie, le son et la lumière, *L.U.C.A* adopte une approche scientifique. Dans *Les Fils de Hasard*, les difficultés vécues par les Italiens lors de leur arrivée en Belgique sont notamment illustrées par une scène montrant la confiscation de leurs guitares et de leur musique. Pour rappel, dans cette scène, la dépossession culturelle est essentiellement évoquée par la musique. En revanche, *L.U.C.A* n'illustre pas directement les difficultés rencontrées par les étrangers. Au lieu de cela, le spectacle cherche à convaincre les spectateurs, par une argumentation logique fondée sur des preuves scientifiques, que la notion d'« autre » est inexistante. Ainsi, *L.U.C.A* s'efforce non pas

de montrer des situations concrètes, mais de démontrer que le racisme est conceptuellement et scientifiquement injustifiable.

7.1.2 Mise en évidence des dispositifs techniques

Un autre procédé qui instaure un effet de distanciation dans *L.U.C.A* consiste à montrer aux spectateurs des éléments techniques au fondement de la représentation théâtrale. À maintes reprises dans le spectacle, des éléments techniques habituellement cachés aux spectateurs, tels que les coulisses, la régie et les changements de costumes, sont montrés pendant la représentation.

Par exemple, au début du spectacle, les deux comédiens enfilent leurs costumes sur la scène, face au public. Grégory Carnoli sort de scène pour aller chercher les costumes dans les coulisses. De cette manière, les deux comédiens font remarquer aux spectateurs que les vêtements qu'ils portent sont des costumes qui ont été consciencieusement choisis dans le contexte d'une représentation théâtrale. En outre, les deux comédiens rappellent également l'existence des coulisses aux spectateurs. Dans une scène, Grégory Carnoli apprend que son nom de famille a été inventé parce que son grand-père a été placé dans un orphelinat. Ainsi, lorsqu'il est placé à l'orphelinat, le grand-père de Grégory Carnoli n'avait pas de nom de famille. Ce sont les employés de l'orphelinat qui ont donc proposé de lui attribuer le nom de Carnoli. Lorsqu'il apprend cette nouvelle, le comédien mime la tristesse en mettant ses mains devant ses yeux et en reniflant. Il s'enfuit alors dans les coulisses, laissant Hervé Guerrisi seul sur la scène. Hervé Guerrisi décide finalement de le suivre dans les coulisses, laissant les spectateurs seuls face à une scène vide. Cependant, la voix d'Hervé Guerrisi qui tente de rassurer Grégory Carnoli reste audible depuis les coulisses. Les spectateurs entendent les voix se déplacer de la coulisse de gauche vers la coulisse du fond, faisant alors exister cet espace comme un espace de jeu. De cette manière, l'existence des coulisses, un espace rendu invisible dans la plupart des représentations, est rappelée aux spectateurs.

Les comédiens font également exister la régie et les gradins, deux espaces qui, tout comme les coulisses, sont rendus invisibles dans la plupart des représentations théâtrales. En effet, lorsque les comédiens explicitent les résultats de leur test ADN aux spectateurs, Hervé Guerrisi se tourne face au public, regarde vers la régie, fait un geste orienté vers la salle et demande à la régisseuse en l'appelant par le surnom « Isa » d'éclairer le public. Une fois la salle éclairée par un plein feu, le comédien demande aux spectateurs qui ont les yeux bleus de lever la main.

L'objectif étant d'expliquer au public que ceux qui ont les yeux bleus partagent un même ancêtre commun. Les comédiens mettent une nouvelle fois en relief des éléments techniques nécessaires au bon déroulement de la représentation théâtrale.

7.1.3 *Les effets de la distanciation sur le public*

La distanciation instaurée par Brecht permet aux spectateurs de s'extraire de l'illusion que les faits présentés sur scène constituent une réalité. Cette illusion de réalité provoque une identification passive aux émotions et aux phénomènes présentés sur scène, amenant ainsi les spectateurs à accepter aveuglément l'ordre établi. *L.U.C.A.*, au contraire, est un spectacle qui s'oppose à cet effet d'identification et qui instaure un effet de distanciation.

Dans *L.U.C.A.*, les comédiens se concentrent principalement sur la présentation de leurs recherches scientifiques aux spectateurs. Cependant, certaines scènes représentent des moments dont un voyage en Italie et une fête familiale. Or, ces moments ne sont pas représentés de manière réaliste. La manière dont les événements sont présentés s'apparente à l'esthétique du « théâtre de narration ». Dans le « théâtre de narration » « le récit procède en fait à travers la description des situations et des aventures que l'acteur feint de voir devant lui, à travers l'identification du regard du narrateur et de la caméra. Et le spectateur est invité à recréer dans son esprit les aventures racontées par le soliste »²⁰⁴. Ascanio Celestini affirme notamment que son théâtre « se fonde sur l'image, non pas l'image vue, objet concret et tangible, mais l'image imaginée, créée, reconstruite par le spectateur qui traduit mentalement les mots de l'acteur dans une sorte de séquence filmique »²⁰⁵. Ainsi, « Celestini ne cherche pas à imiter le personnage, mais à le raconter ; les personnages ne se manifestent pas à travers le “corps masqué de l'acteur”, mais c'est l'acteur lui-même qui, par l'objectivité de sa présence sur scène, évoque les personnages comme un marionnettiste, mais sans marionnettes »²⁰⁶. Cet effet présent dans *L.U.C.A.*, empêche les spectateurs de s'identifier aux personnages, car les événements montrés sur scène ne semblent pas réalistes.

Plutôt que de susciter l'émotivité des spectateurs, *L.U.C.A.* encourage le public à faire appel à sa raison pour observer de manière critique les événements présentés sur scène. Pour obtenir cet effet, *L.U.C.A.*, comme beaucoup de spectacles de théâtre contemporain, rompt avec

²⁰⁴ SORIANI Simone, « Théâtre de narration/ Théâtre de la narration : Marco Paolini et Ascanio Celestini », dans *Chroniques italiennes*, n°27, 2014, p.172.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

l'illusion théâtrale en rappelant aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation. Dans *L.U.C.A.*, la rupture est notamment apportée par le format de théâtre-conférence. En effet, les comédiens interprètent leurs propres rôles et brisent régulièrement le quatrième mur. Briser le quatrième mur rappelle en effet aux spectateurs qu'ils assistent à une représentation théâtrale. En outre, l'existence d'éléments techniques nécessaires à la représentation théâtrale, tels que les coulisses, les costumes, la régie et la salle, est montrée aux spectateurs.

Cet effet de distanciation induit par le format de théâtre-conférence permet à la représentation théâtrale de devenir un lieu de prise de conscience et d'acquisition de connaissances, où le public se politise et réfléchit sur le monde²⁰⁷. Dans le cas de *L.U.C.A.*, la distanciation incite à réfléchir autour de l'idée que la notion d'« autre » ne devrait pas exister. Dans le prolongement de cette idée, le spectacle propose aux spectateurs de réfléchir sur les questions de la double identité belgo-italienne, du racisme vis-à-vis des nouveaux migrants et de l'idée que nous descendons tous de la même cellule, plutôt que de simplement susciter de l'empathie pour les deux personnages en quête de leurs origines.

7.2 Représentation des deuxième et troisième générations d'immigrés italiens

7.2.1 Une représentation des italo-descendants liés à leur pays d'origine

Comme nous l'avons déjà mentionné dans notre chapitre deux, Anne Morelli affirme que les Italiens de deuxième et de troisième générations maintiennent souvent quelques liens avec l'Italie. Anne Morelli définit ces liens avec le pays d'origine sous le terme d'ethnicité symbolique. Ces liens avec l'Italie sont notamment le fait de regarder la RAI (une chaîne de télévision italienne), le fait de faire suivre des cours d'italien à ses enfants, le fait de manger des plats traditionnels italiens, etc²⁰⁸. Dans *L.U.C.A.*, de nombreux éléments culinaires, linguistiques et culturels associés à l'Italie sont représentés sur scène.

Un exemple probant est la scène dans laquelle Grégory Carnoli mentionne qu'il a regardé la RAI avec son « zio ». Le comédien précise que la RAI correspond à la télévision italienne tandis que « zio » signifie « oncle » en français. Dans cette scène, le comédien s'informe sur les actualités italiennes et utilise la langue italienne en désignant son oncle par le mot « zio ». Or,

²⁰⁷ LAMOUREUX Eve, « Bertolt Brecht : un artiste engagé », dans *Bulletin d'histoire politique*, n°2, hiver 2002, p.136.

²⁰⁸ MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19^{ème} et 20^{ème} siècle », op.cit., p.203.

selon Anne Morelli, l'apprentissage de la langue italienne et le fait de regarder la RAI sont deux éléments permettant de conserver un lien avec l'Italie²⁰⁹. De plus, le fait d'évoquer la RAI constitue un choix scénique. En réalité, les paroles de l'oncle sont tirées d'une véritable interview qui a été menée dans le cadre du spectacle. Ainsi, Grégory Carnoli ne regardait pas réellement la RAI avec son oncle. Mentionner cette chaîne de télévision italienne est donc un choix scénique volontaire de la part des metteurs en scène.

Anne Morelli considère en outre que l'apprentissage de la langue italienne par les italo-descendants constitue également un moyen de conserver une attache avec le pays d'origine²¹⁰. Dans la séquence figurant le séjour de Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli en Italie, les deux comédiens alternent l'usage du français et de l'italien. La scène qui évoque l'arrivée de Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli à la frontière italienne constitue notamment un exemple de l'utilisation de la langue italienne par les deux comédiens. Dans cette scène, les comédiens sont assis sur des chaises en bois placées au milieu du plateau. Ces chaises symbolisent la voiture dans laquelle les comédiens ont effectué leur voyage jusqu'en Italie. Pour figurer l'arrivée en Italie, les deux comédiens crient en même temps : « La douane italienne ». Ils tournent ensuite leur regard et leur corps dans la même direction. En fixant le même point dans l'espace vide, les deux comédiens font exister par leur corps et leur regard des personnages de douaniers italiens. Tout en fixant le même point, les deux comédiens se mettent à parler en italien comme s'ils répondaient aux douaniers, pourtant absents de la scène. Ces paroles prononcées en italien illustrent la maîtrise de cette langue par les deux comédiens.

Finalement, le spectacle évoque et expose des spécialités culinaires traditionnelles italiennes. À titre d'exemple, dans la scène qui figure le voyage vers l'Italie, les deux comédiens assis sur des chaises énumèrent les plats typiques italiens qu'ils pourront manger une fois arrivés. Tour à tour, ils citent en italien des noms de mets tels que : « La parmigiana » et « les pasta ». Cependant, les pâtes ne sont plus considérées uniquement comme une spécialité italienne, puisqu'elles sont désormais intégrées dans la culture culinaire belge et largement consommées en Belgique. En réalité, lorsque ce plat est évoqué, il constitue plutôt un stéréotype de la culture culinaire italienne. Par ailleurs, lorsque les comédiens mentionnent ces plats, ils utilisent un accent italien stéréotypé. Cet accent accentue ainsi l'impression que ces plats sont présentés de façon stéréotypée.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

En outre, pendant tout le spectacle, une cafetière italienne est posée sur une table haute dans un coin de la scène. Cet accessoire est uniquement utilisé lorsque les deux comédiens expliquent qu'ils se sont rendus chez leur « zia Maria », pour obtenir des informations au sujet de leurs origines. Dans cette scène, Hervé Guerrisi raconte au public que lorsqu'il s'est rendu chez sa « zia Maria », elle lui a fait du café. Le comédien se place alors à côté de la cafetière. L'accessoire est mis en valeur par un faisceau lumineux, tandis que le reste de la scène se trouve dans l'ombre. Durant cette scène, Hervé Guerrisi regarde la cafetière tout en décrivant comment sa tante prépare le café à l'italienne. Il explique ensuite au public qu'elle a versé le café dans deux petites tasses. Tout en décrivant les gestes de sa tante, Hervé Guerrisi feint de verser du café dans les tasses qui étaient posées à côté de la cafetière. Grégory Carnoli finit par se joindre à Hervé Guerrisi et tous deux font mine de boire le café. L'évocation de plats considérés comme étant typiquement italiens et la présence permanente de la cafetière italienne sur scène, ainsi que sa mise en valeur le temps d'une scène, contribuent à construire dans le spectacle un imaginaire culinaire de la culture italienne.

L'évocation d'éléments culinaires, linguistiques et culturels associés à l'Italie dans *L.U.C.A* contribue à véhiculer une image des nouvelles générations d'immigrés italiens comme demeurant attachées à leur culture italienne, par quelques liens qu'Anne Morelli qualifie d'ethnicité symbolique. Les spectateurs ont effectivement l'impression que les comédiens, qui incarnent leur propre rôle, restent attachés à ces éléments qui appartiennent à la culture italienne.

7.2.2 *Des identités multiples*

Bien que le spectacle transmette l'image d'Italo-descendants comme conservant des liens avec l'Italie, *L.U.C.A* véhicule également l'idée que les enfants d'immigrés italiens ne peuvent pas être uniquement catégorisés sous l'identité unique d'Italo-Belges. Au contraire, le spectacle présente les enfants de deuxième et troisième générations comme étant porteurs d'une pluralité d'identités.

Les costumes portés par les comédiens contribuent à construire cette représentation multiples. Au début du spectacle, Hervé Guerrisi et Grégory Carnoli enfilent des bleus de travail sur lesquels sont collés des écussons. Le choix du port du bleu de travail n'est pas sans importance. En effet, cette tenue est essentiellement portée par des travailleurs exerçant des métiers manuels ou industriels. Ce vêtement symbolise dès lors, dans l'imaginaire collectif, la classe ouvrière.

Le port du bleu de travail constitue ainsi un signifiant, rappelant que les comédiens sont tous deux petits-fils de mineurs italiens issus de la classe ouvrière. De cette manière, un élément de l'identité des deux comédiens est transmis aux spectateurs par leur costume. En outre, la multitude d'écussons, représentant des drapeaux et des blasons, collés sur leur costume, contribuent également à fournir des informations au sujet de leur identité. La disposition des écussons est similaire sur les deux costumes. Premièrement, les deux comédiens portent le drapeau belge et italien sur leur manche gauche. Ces drapeaux symbolisent leur origine italienne et leur naissance en Belgique. Deuxièmement, les écussons fixés sur leur manche droite correspondent aux homonymes qu'ils ont trouvés quand ils ont effectué des recherches sur internet. Gregory Carnoli porte, par exemple, sur sa manche droite un symbole signifiant « rue à sens unique ». Durant le spectacle, le comédien affirme effectivement aux spectateurs qu'il a découvert sur internet un cul-de-sac qui portait son nom. Cette découverte est ainsi montrée sur son costume. Hervé Guerrisi, quant à lui, porte les armoiries d'un comte. Le comédien raconte aux spectateurs que lorsqu'il a cherché son nom sur internet, il a découvert une lignée de comtes homonymes. De plus, lorsque Hervé Guerrisi explique cette découverte, il montre le blason cousu sur son costume aux spectateurs. Troisièmement, les deux comédiens portent sur le côté gauche de leur torse le drapeau de la commune italienne d'où ils sont originaires. Grégory Carnoli porte le drapeau des Abruzzes tandis qu'Hervé Guerrisi porte le drapeau de la Calabre. Pendant le spectacle, les deux comédiens précisent au public qu'avant d'immigrer en Belgique, leurs familles respectives étaient originaires de ces deux communes. Finalement, sous les drapeaux figurant les communes italiennes, les deux comédiens portent des drapeaux qui illustrent leurs origines plus anciennes. Gregory Carnoli porte un drapeau grec et Hervé Guerrisi porte un drapeau écossais. Durant le spectacle, Hervé Guerrisi diffuse un témoignage enregistré de sa mère dans lequel elle précise qu'elle a des origines écossaises. La présence sur les costumes d'une multitude de drapeaux, de symboles et de blasons suggère que les comédiens ne peuvent pas être réduits à une identité unique.

Cette idée selon laquelle il est impossible de réduire l'identité des comédiens à une seule facette est également montrée par un élément scénographique : un arbre généalogique. Durant le spectacle, les comédiens se munissent d'un feutre blanc pour dessiner leur arbre généalogique sur le sol, arbre qui est également projeté en direct sur un écran au fond de la scène. Au début du spectacle, l'arbre généalogique est cohérent, comprenant des noms et des prénoms. Cependant, il se complexifie au fur et à mesure que les comédiens partagent avec le public des témoignages familiaux sur leurs origines. Une scène clé de cette évolution se produit lorsque

des témoignages familiaux, abordant la question de la descendance, sont diffusés sur scène. Cependant, ces témoignages manquent de cohérence. Pendant leur diffusion, les comédiens écrivent ce qu'ils entendent sur l'arbre généalogique dessiné sur la scène. Ils écrivent notamment des mots qui ne sont pas des prénoms tels que charbon, Belgique, racine, etc. De plus, les comédiens barrent certains noms. Dès lors, l'arbre généalogique perd toute cohérence. Le témoin qui clôture cette scène déclare : « Finalement, on ne sait pas ». Après cette déclaration, les comédiens prennent des raclettes posées sur le côté de la scène et effacent l'arbre généalogique qui avait été dessiné sur le sol. L'évolution de l'arbre généalogique vers une forme de plus en plus confuse illustre la complexité d'attribuer aux acteurs une identité unique. La forme complexe que prend l'arbre généalogique témoigne en effet de l'impossibilité de répondre de manière concise à la question des origines. De plus, l'acte d'effacer l'arbre généalogique diffuse l'idée que les comédiens renoncent à remonter la piste de leur origine, reconnaissant que trouver une réponse unique à la question : « D'où viens-tu ? » n'est pas possible.

Cependant, *L.U.C.A* va au-delà de cette représentation des descendants italiens en suggérant que la notion d'« autre » ne devrait pas exister. En effet, deux scènes oniriques, semblables dans leur construction, véhiculent cette idée. Dans ces scènes, les comédiens expliquent aux spectateurs que tous les vivants descendent de la même cellule : L.U.C.A. (Last Universal Common Ancestor). Dans une première scène, Hervé Guerrisi prend la parole tandis que Grégory Carnoli se place derrière lui et regarde une projection de la cellule L.U.C.A. Dans la seconde scène, les places s'inversent et Grégory Carnoli se trouve au micro tandis qu'Hervé Guerrisi observe la cellule. Les images de cette cellule sont projetées au moyen d'un transparent, ce qui permet de superposer l'image de la cellule et celle du comédien. Cette superposition crée alors une fusion entre le corps de la cellule et celui du comédien. Cette image renforce l'idée que l'Homme est né de cette cellule et que nous avons tous la même origine. Ainsi, cette image combinée aux discours des comédiens suggère que le racisme et les questions d'identités ne devraient pas exister, dans la mesure où nous venons tous du même endroit.

7.3 Les émotions véhiculées

7.3.1 *Expression de la nostalgie évoqué par les témoignages familiaux*

L.U.C.A évoque le sentiment de nostalgie des descendants d'immigrés italiens à l'égard de l'Italie. Dans le spectacle, ce sentiment est notamment diffusé par les témoignages qui ont été

récoltés auprès des familles des deux comédiens. La scène la plus évocatrice de cette nostalgie est la fête familiale, où les deux comédiens, seuls sur scène, reconstituent une réunion familiale réunissant leurs deux familles. Durant cette scène, les comédiens sont placés côte à côte au centre du plateau. Pour figurer leurs proches, un brouhaha de conversations est diffusé par des haut-parleurs. Durant la scène, les comédiens prennent la parole pour annoncer les résultats de leur test ADN en utilisant un micro. Les deux comédiens interrompent cependant régulièrement leur discours au sujet des tests ADN pour imiter des membres de leur famille qui commentent et réagissent à ce qu'ils disent.

Lorsqu'ils interprètent le rôle d'un de leur proche, les comédiens avancent d'un pas et parlent sans utiliser le micro. De plus, leur manière de s'exprimer et de se mouvoir change. Dans un premier temps, c'est Grégory Carnoli qui avance d'un pas pour interpréter le rôle de son oncle. Les paroles qu'il énonce proviennent presque textuellement d'une interview que les deux comédiens ont réalisé chez leur oncle et leur tante²¹¹. Lorsqu'il interprète le rôle de l'oncle, Grégory Carnoli affirme que les Italiens ont construit la ville de Rome et le Colisée et qu'il est fier d'être italien. Pour incarner le rôle de l'oncle, Grégory Carnoli modifie son jeu d'acteur. Les gestes du comédien deviennent effectivement plus amples et son visage se ferme. Après avoir conclu son discours, le comédien se replace à côté d'Hervé Guerrisi. Dans un second temps, c'est Hervé Guerrisi qui s'extrait du centre de la scène pour interpréter le rôle de la tante. Il crée le personnage de la tante en faisant des gestes maniérés et délicats et en adoptant un ton de voix plus aigu. Hervé Guerrisi affirme que ce sont les Italiens qui ont inventé le macaron et le slip. Le comédien conclut ce discours, toujours en interprétant la tante, en affirmant qu'il regrette de s'être fait belge. Ces paroles, tout comme pour le discours de l'oncle, sont tirées d'une interview qui a été réalisée dans la famille des comédiens.

Ces récits interprétés par les deux comédiens mettent en lumière la fierté de leurs proches d'être originaires d'Italie. Les deux discours mentionnent effectivement des fiertés culturelles telles que les macarons et le Colisée. Ainsi, ces témoignages familiaux transmettent l'idée que les italo-descendants glorifient leur culture italienne. Ces discours au sujet de l'Italie se concluent sur les paroles de la tante, interprétée par Hervé Guerrisi, exprimant sa déconvenue d'être belge. Ces paroles expriment dès lors le regret de la tante de ne pas être née en Italie et transmettent l'idée que les membres de la famille sont nostalgiques de ne pas vivre dans leur pays d'origine.

²¹¹ THEATRE DE L'ANCRE, « Rencontre autour de L.U.C.A #1 », sur *Youtube*, avril 2020, [en ligne], disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=qx38KtC0jqw&t=5208s>, consulté le 22 juin 2024.

7.3.2 Expression de la nostalgie dans la scène du retour en Italie

La séquence du retour en Italie comprend également une scène qui suscite un discours nostalgique sur le fait de ne pas résider en Italie. Dans cette scène, les deux comédiens se placent à l'avant du plateau de part et d'autre de l'espace scénique. Ils font face aux spectateurs et racontent leur expérience respective en Italie. Les comédiens parlent tour à tour, créant ainsi une interaction entre leurs récits. Hervé Guerrisi explique que quand il est arrivé en Calabre, il s'est rendu dans le premier café qu'il a trouvé. Grégory Carnoli, quant à lui, rapporte qu'il s'est recueilli sur la tombe de son grand-père et puis qu'il a déambulé dans les rues de la ville. Les deux comédiens transmettent ensuite un discours nostalgique dans lequel ils affirment qu'ils devraient vivre en Italie plutôt qu'en Belgique. Durant ce discours, les comédiens continuent d'alterner leur parole. Cette structure narrative permet dès lors de souligner le sentiment commun de nostalgie envers le pays d'origine. Après ce discours nostalgique, les comédiens continuent d'alterner leur parole pour expliquer le dialogue qu'ils ont eu avec un habitant originaire de la région. Les deux comédiens unissent ensuite leur voix et imitent l'homme qu'ils ont rencontré en disant la phrase : « Tu viens d'où ? ». Ainsi, le discours nostalgique dans lequel ils exprimaient l'idée qu'ils devraient vivre en Italie est requalifié par leur récit de la rencontre avec l'Italien qui ne les considère pas comme des locaux. La rencontre avec l'Italien, qui ne les considère pas comme des locaux, remet en question leur idéal et les ramène à la réalité en leur rappelant qu'ils ne sont pas nés en Italie.

7.3.3 L'humour contre la dramatisation

L.U.C.A aborde des sujets importants tels que le racisme et les questions d'identité. Cependant, le spectacle ne confère pas un aspect dramatique à ces thématiques. En effet, la plupart du temps, *L.U.C.A* aborde ces thèmes en utilisant l'humour.

Par exemple, lorsque les deux comédiens se présentent au public, la question des origines est abordée de manière humoristique. Dans cette scène, Grégory Carnoli déclare qu'en Italie on le prend pour un Belge, et qu'en Belgique on le prend pour un Italien. Le comédien ajoute à cette réflexion qu'en général, la première fois que les gens le rencontrent, ils le prennent pour un Arabe. Ce discours permet à Grégory Carnoli d'évoquer le décalage entre son identité réelle et les perceptions externes que les gens ont de lui. Dans cette scène, Grégory Carnoli et Hervé Guerrisi sont côte à côte à l'avant du plateau. Lorsque Grégory Carnoli mentionne que les gens pensent qu'il a des origines maghrébines, Hervé Guerrisi se tourne vers son partenaire de jeu et

le désigne en tendant ses deux bras vers lui. Le mouvement effectué par Hervé Guerrisi est un geste très grand et exagéré. En même temps, Hervé Guerrisi prononce l'interjection « bah oui » avec un ton exagérément appuyé, accentuant l'idée que la réponse est d'une évidence flagrante. Le jeu de Hervé Guerrisi pour affirmer que son partenaire ressemble effectivement à une personne d'origine maghrébine est presque burlesque tant le ton de sa voix et son geste sont exagérés. Cette amplification crée un effet comique en accentuant l'absurdité de la situation, induisant ainsi un effet d'ironie à la scène. Grégory Carnoli semble cependant déconcerté face au point de vue de Hervé Guerrisi. Le comédien surjoue effectivement le sentiment d'étonnement : il place ses mains le long de son corps, entrouvre la bouche et regarde dans le vide. Une nouvelle fois, l'exagération dans le jeu du comédien engendre un effet comique. De plus, l'opinion opposée des deux comédiens par rapport aux origines de Grégory Carnoli accentue également le caractère comique de la scène. Voir les deux comédiens dans deux positions radicalement différentes invite effectivement au rire. En outre, cette scène présente une interaction avec le public qui accentue le caractère drôle de la situation. En effet, lorsque Hervé Guerrisi dit « bah oui », il regarde le public et semble dès lors s'adresser à lui. En impliquant le public dans la conversation, le comédien invite les spectateurs à rire des stéréotypes exposés.

Dans un second temps, Hervé Guerrisi se présente également au public. Il énumère diverses nationalités auxquelles les gens l'identifient telles que Brésilien, Portugais, Turc, Marocain, Ukrainien et Hongrois. Cette séquence prend un caractère humoristique, car le comédien souligne, par son jeu d'acteur, le contraste entre ces nationalités et son apparence physique. En effet, lorsqu'il souligne qu'il est souvent comparé à une personne d'origine ukrainienne, le comédien désigne son visage avec ses mains et prend un air déconcerté. Dès lors, la situation devient comique à cause du contraste entre son apparence physique et certaines nationalités auxquelles il est associé. L'énumération d'une longue liste de nationalités confère également à la scène un aspect comique. La répétition de diverses nationalités crée un effet d'accumulation qui renforce la plaisanterie sur le fait que le personnage ne correspond pas aux origines qui lui sont attribuées. Ainsi, dans cette séquence, les comédiens d'origine italienne soulignent qu'ils sont souvent perçus comme des étrangers. Cependant, plutôt que de dramatiser cette situation, les comédiens la communiquent aux spectateurs par le biais de l'humour.

La scène qui figure le voyage vers l'Italie aborde également un sujet sérieux en utilisant l'humour. Cette scène évoque notamment les discriminations qui peuvent être vécues par les

personnes racialisées. Dans cette scène, les deux comédiens sont assis sur des chaises en bois qui sont présentées comme étant une voiture lorsque Hervé Guerrisi dit à Grégory Carnoli : « C'est quoi cette voiture frère ? ». De plus, un son de klaxon renforce l'impression que ces chaises représentent effectivement une voiture. Les comédiens s'asseyent ensuite sur les chaises et crient ensemble des noms de villes, suggérant ainsi leur voyage en voiture vers l'Italie et la traversée de plusieurs frontières. Au début de la scène, les comédiens manifestent une énergie dynamique. Leurs gestes sont amples, ils ne sont pas assis de manière rigide, leurs jambes sont écartées et ils occupent beaucoup de place dans l'espace. En outre, ils exécutent de nombreux mouvements. En effet, lorsqu'ils s'adressent l'un à l'autre, ils se tournent entièrement vers leur partenaire de jeu. De plus, leur débit de parole est très rapide et leur volume vocal est élevé. Une musique au tempo rapide contribue également à rajouter du dynamisme à la scène. Après avoir cité plusieurs villes, les comédiens crient : « La douane suisse ». Une projection à l'arrière de la scène expose un panneau avec l'inscription « douane Suisse ». De plus, les comédiens cessent de bouger, ce qui suggère que leur « voiture » est à l'arrêt. La ville qui avait été citée précédemment par les comédiens est la ville de Strasbourg. Le panneau projeté à l'arrière et la mention par les comédiens de la ville de Strasbourg et de la douane suisse semblent indiquer que la suite de la scène se déroule à la frontière entre la France et la Suisse. Dès que l'arrivée à la douane suisse est symbolisée par le travail théâtral, l'énergie des comédiens change. Ils se tiennent parfaitement droits sur leurs chaises. Leurs jambes sont droites, posées sur le sol, et leurs mains sont posées sur leurs genoux. Leurs corps, qui étaient en mouvement, sont désormais immobiles et seules leurs têtes bougent légèrement. De plus, ils ralentissent leur débit de parole et diminuent le volume de leur voix. De surcroît, la musique dynamique est remplacée par une musique classique, renforçant ainsi le passage d'une énergie dynamique à une énergie plus calme. Lorsque le passage à la douane suisse est représenté, les comédiens précisent que les policiers se sont particulièrement arrêtés pour regarder le visage de Grégory Carnoli. Ainsi, cette scène illustre les contrôles plus stricts que peuvent subir les personnes racialisées. Cependant, la scène prend une dimension humoristique grâce au changement d'énergie subite. En effet, les comédiens, qui étaient dans une énergie effervescente, deviennent soudainement rigides et calmes. La succession de ces énergies confère un aspect comique à la scène. En effet, les spectateurs ne s'attendaient pas à ce changement d'énergie, ce qui crée un effet comique en déjouant les attentes du public. De plus, l'énergie calme des comédiens permet de surjouer l'idée que les contrôles à la frontière suisse sont stricts. L'exagération dans le jeu des comédiens crée dès lors un effet comique en amplifiant ce stéréotype. Ainsi, le spectacle montre qu'encore aujourd'hui, les immigrés et descendants d'immigrés, qu'ils soient d'origine italienne ou

d'autres origines, peuvent subir des discriminations. Cependant, le spectacle n'aborde pas cette thématique dans un registre dramatique, mais plutôt avec une dimension comique.

7.4 Conclusion

L.U.C.A est une conférence théâtrale qui représente les interrogations des deuxièmes et troisièmes générations d'immigrés italiens vivant en Belgique concernant leurs origines et la notion d'« autre » qui leur est régulièrement attribuée par la population locale.

Le spectacle illustre d'abord comment les italo-descendants maintiennent des liens avec leur pays d'origine. L'utilisation de la langue italienne, l'évocation de plats typiques italiens et la mise en lumière d'éléments culturels associés à l'Italie, tels que la RAI, contribuent à construire une image des italo-descendants maintenant des liens avec leur pays d'origine. En outre, le spectacle diffuse également un sentiment de nostalgie pour le pays d'origine à travers les témoignages familiaux et les discours des comédiens. Cependant, il met aussi en lumière la complexité des identités italo-belges, soulignant que la notion d'« autre » ne devrait pas exister. Le spectacle montre, par le travail théâtral, l'impossibilité de définir les comédiens sous une identité unique. Les costumes et la complexité de l'arbre généalogique dessiné sur le sol illustrent cette multiplicité. Par ailleurs, *L.U.C.A* dépasse la simple représentation des descendants italiens vivant en Belgique et invite à une remise en question de la notion d'identité et d'appartenance culturelle. La conférence théâtrale propose une réflexion sur la nature interconnectée de l'identité humaine, notamment à travers les scènes oniriques qui représentent la cellule *L.U.C.A*. Le spectacle met également en avant les discriminations encore subies aujourd'hui par les personnes d'origine italienne à cause de cette notion d'« autre » qui leur est attribuée. Cependant, ces discriminations sont toujours présentées avec humour.

L.U.C.A ne tente pas de susciter la compassion des spectateurs envers les deux comédiens, qui rencontrent des difficultés liées à leur quête d'identité et subissent parfois des discriminations en raison de la notion d'« autre » qui leur est attribuée. Au contraire, tout comme dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, *L.U.C.A*, permet au public d'adopter une réflexion critique. Le spectacle instaure un effet de distanciation, empêchant les spectateurs de s'identifier aux émotions des personnages. Cette distanciation est notamment introduite par des rappels constants que le public assiste à une représentation théâtrale. Par exemple, des éléments techniques nécessaires au déroulement d'une représentation sont montrés aux spectateurs, les comédiens brisent le quatrième mur et interprètent leurs propres rôles. De plus, le format de théâtre-conférence réduit les moments où des actions dramatiques sont représentées sur scène.

Par ailleurs, les quelques actions dramatiques qui sont représentées sont évoquées à la manière du théâtre de narration. Généralement, les situations sont plutôt racontées que montrées directement sur la scène. Ainsi, les spectateurs ont conscience que les événements présentés ne sont pas réels. Le public est ainsi encouragé à réfléchir sur le racisme persistant dans nos sociétés en raison de la notion d'« autre » et à envisager comment déconstruire cette notion dans un contexte de mouvements migratoires constants, où il est impossible de réduire une personne à une identité ethnique unique, plutôt que de simplement éprouver de la compassion pour les personnages.

8 CHAPITRE 8 : *Les Enfants de Jéhovah*, une pièce construite à partir de la mémoire familiale

8.1 Contexte de création

8.1.1 *Les thématiques de l'enfance et de la solitude dans les spectacles de Fabrice Murgia*

Fabrice Murgia a écrit et mis en scène *Les Enfants de Jéhovah*, produit par la Compagnie Artara en 2012. Actuellement, cette compagnie, fondée en 2008 par Murgia, a créé quinze spectacles mis en scène par ce dernier. Avant de concevoir *Les Enfants de Jéhovah*, la compagnie a produit *Le Chagrin des Ogres*, joué pour la première fois en 2009 au Festival de Liège²¹², et *Life Reset : Chronique d'une ville épuisée*, présenté pour la première fois en 2010 à la Maison de la Culture de Tournai. Ce spectacle raconte l'histoire d'une jeune femme qui vit seule dans un appartement et explore la solitude et l'aliénation par le travail²¹³. Avant ces deux spectacles, Murgia avait déjà mis en scène *Jeu de Loi* en collaboration avec Francis D'Ostuni. Ce spectacle, le premier de Murgia, a été joué pour la première fois au Centre Culturel de Seraing en 2007²¹⁴. Dans ces trois premiers spectacles, Fabrice Murgia explore les thématiques de l'enfance et de la solitude, qui réapparaîtront régulièrement dans ses autres œuvres.

Par exemple, dans *Le Chagrin des Ogres*, Fabrice Murgia s'intéresse à la thématique de l'enfance. Ce spectacle met en scène les histoires de deux adolescents : Bastian et Laetitia. Le personnage de Bastian est inspiré d'un jeune adolescent, Bastian Bosse, qui s'est suicidé après avoir commis une fusillade dans son lycée, tandis que le personnage de Laetitia est une jeune fille qui se réveille sur son lit d'hôpital et confond son histoire avec celle de Natasha Kumpuch, une jeune fille qui a été séquestrée dans sa cave. À travers l'histoire de ces deux personnages, Murgia met en scène une journée au cours de laquelle ces enfants cessent d'être des enfants,

²¹² « Le Chagrin des Ogres », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=18362&lids=13866|18362|19372|20366|19134|19924|21767|20501|23307|25507&rc=38&dbname=s&query=%22producteur::Compagnie%20Artara%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 6 juillet 2024.

²¹³ « Life Reset : Chronique d'une ville épuisée », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023 [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=20501&lids=13866|18362|19372|20366|19134|19924|21767|20501|23307|25507&rc=38&dbname=s&query=%22producteur::Compagnie%20Artara%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 6 juillet 2024.

²¹⁴ « Jeu de Loi », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=16320&lids=16320|18362|19372|20366|19134|19924|21767|20501|23307|25507&rc=39&dbname=s&query=%22mise%20en%20sc%C3%A8ne::Murgia,%20Fabrice%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 4 août 2024.

explorant ainsi le passage de l'enfance à l'âge adulte²¹⁵. Dans son premier spectacle, *Jeu de Loi*, Murgia abordait déjà la thématique de l'enfance. Ce spectacle présente l'histoire d'éducateurs et d'assistants sociaux travaillant au SAJ (Service d'Aide à la Jeunesse). Le spectacle met ainsi en scène l'histoire de jeunes qui rencontrent des difficultés dans leurs parcours de vie. Plus tard, Murgia continuera d'explorer cette thématique de l'enfance. Par exemple, dans *Notre Peur de N'être* explore la thématique de l'enfance par le personnage de Sarah. Cette jeune femme découvre la vie d'adulte après avoir quitté ses parents lorsqu'elle termine ses études. Ainsi, la question de l'enfance est un thème récurrent dans les spectacles de Murgia.

Dans *Les Enfants de Jéhovah*, Fabrice Murgia poursuit cette exploration de l'enfance. Dans une interview réalisée par le Théâtre Vidy, Murgia présente d'ailleurs ce spectacle comme un :

« Prolongement de mon premier spectacle, *Le Chagrin des Ogres*, qui parlait de la perte de l'enfance, ou plutôt du passage à l'âge adulte... J'ai besoin de prolonger cette thématique. J'ai vingt-huit ans. Je ne grandis plus, je vieillis, et l'univers des enfants me questionne de plus en plus, peut-être parce que je suis père d'un petit garçon de cinq ans. Au-delà du monde de l'enfance, il y a la question de la transmission des valeurs, de l'éducation. Comment aider l'enfant - cette incroyable machine à produire du rêve - à devenir un libre penseur»²¹⁶.

Dans *Les Enfants de Jéhovah*, Murgia met en scène l'histoire d'une femme italienne qui émigre en Belgique dans les années 1950-1960 avec son mari. Celui-ci était venu en Belgique pour travailler dans les mines suite à la signature des Accords du charbon entre la Belgique et l'Italie, qui prévoyaient l'envoi massif d'Italiens pour travailler dans les mines belges en échange de charbon payé à prix plein par l'Italie. Après avoir perdu un enfant à cause des mauvaises conditions de vie en Belgique, le personnage de la mère italienne rejoint les Témoins de Jéhovah. Parallèlement, Murgia met en scène l'histoire de la fille de ce personnage, qui est aussi membre des Témoins de Jéhovah. Le spectacle interroge les influences de la mère sur ses enfants, en particulier sur sa fille. Fabrice Murgia, dont le visage apparaît projeté en vidéo sur la scène, souligne d'ailleurs l'influence de la mère sur la fille en affirmant que toute sa vie, la fille entendra la voix de sa mère lui disant que Saint-Nicolas n'existe pas. Ainsi, dans *Les Enfants de Jéhovah*, Murgia poursuit sa réflexion sur l'enfance, entamée quelques années plus tôt dans *Le Chagrin des Ogres*.

²¹⁵ « Présentation du Chagrin des orges », sur *ARTARA*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.artara.be/spectacles/le-chagrin-des-ogres/>, consulté le 6 juillet 2024.

²¹⁶ THEATRE VIDY, « Entretien avec Fabrice Murgia », sur *Théâtre contemporain.net*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Enfants-de-Jehovah/ensavoirplus/idcontent/27924>, consulté le 6 juillet.

Le sentiment de solitude ressenti par les personnages est également une thématique fréquemment abordée dans les spectacles de Fabrice Murgia. Le metteur en scène déclare d'ailleurs que « la solitude a joué le premier rôle dans chaque projet que j'ai porté au théâtre... Dans des pièces sombres et honnêtes, j'ai tenté de peindre la solitude avec les couleurs de mon époque »²¹⁷. Dans *Le Chagrin des Ogres* et dans *Notre Peur de N'être*, par exemple, les personnages sont enfermés et isolés dans des boîtes, ce qui les rend incapables de communiquer les uns avec les autres, car ils ne peuvent pas se voir, étant confinés dans des espaces distincts. Cet élément de scénographie, régulièrement présent dans les spectacles de Murgia, contribue à renforcer la sensation que les personnages ressentent un sentiment de solitude. Dans *Les Enfants de Jéhovah*, le sentiment d'isolement des personnages est également accentué par leur séparation dans deux espaces distincts. Cette scénographie, qui sera analysée ultérieurement, contribue à donner l'impression que ces personnages ressentent un profond isolement. Ainsi, les thématiques de l'enfance et de la solitude, souvent explorées par le metteur en scène, sont présentes dans *Les Enfants de Jéhovah*.

8.1.2 L'esthétique de la Compagnie Artara.

Les spectacles produits par la Compagnie Artara et mis en scène par Fabrice Murgia se distinguent par une esthétique hypersensorielle²¹⁸. Les performances théâtrales créées par Murgia stimulent effectivement la vue et l'ouïe du public par des projections d'images et des effets sonores.

La Compagnie Artara collabore régulièrement avec des concepteurs sonores pour créer des musiques et des ambiances spécialement élaborées pour les spectacles de la compagnie. Dans les créations de Murgia, les sons et les musiques sont omniprésents. D'ailleurs, les moments sans aucune présence sonore sont rares. De cette façon, l'ouïe des spectateurs est constamment sollicitée, voire sur-stimulée. Les effets sonores se superposent effectivement fréquemment aux voix des comédiens. Ainsi, le public entend à la fois la musique et les voix des comédiens. Ces voix, quant à elles, sont régulièrement modifiées par l'utilisation de micros. Comme dans la

²¹⁷ THEATRE DE LIEGE, « Cahier pédagogique Notre peur de n'être », sur *Théâtre de Liège*, 2024, [en ligne], disponible sur https://theatredeliège.be/wp-content/uploads/2014/11/Cahier_pedagogique_notrepeur.pdf, consulté le 8 juillet 2024.

²¹⁸ « Fabrice Murgia/Cie ARTARA », sur *ARTARA*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.artara.be/la-compagnie/>, consulté le 8 juillet 2024.

plupart des spectacles de Murgia, *Les Enfants de Jéhovah* accordent une grande importance à la création sonore. Les musiques et les ambiances sonores sont presque présentes durant tout le spectacle. Les ambiances musicales contribuent à instaurer une atmosphère angoissante. En effet, les sons diffusés dans *Les Enfants de Jéhovah* sont saccadés et ne sont pas identifiables, contribuant ainsi à alimenter un environnement pesant. De plus, dans *Les Enfants de Jéhovah*, Murgia utilise des micros qui modulent la voix des comédiennes. Ces modulations de voix permettent notamment d'attribuer des intentions aux personnages. Par exemple, lorsque le personnage de la voisine approche le personnage de Giulia pour la convaincre de rejoindre les Témoins de Jéhovah, la voix de l'actrice qui incarne la voisine est adoucie grâce à une modulation du micro. Dès lors, l'intention de la voisine semble être de mettre en confiance Giulia et de la séduire²¹⁹ pour qu'elle intègre les Témoins. Le micro porté par l'actrice qui incarne Giulia permet par ailleurs à la comédienne de parler relativement bas. Dès lors, le spectateur a l'impression que le récit du personnage de Giulia au sujet de son parcours migratoire vers la Belgique est une confession qui lui est susurrée à l'oreille.

La projection d'images et de vidéos dans les productions théâtrales de Murgia contribue également à construire des spectacles hypersensoriels. Effectivement, dans les pièces de Murgia, des photos, des vidéos ou encore des images des comédiens qui se filment en direct depuis le plateau sont régulièrement projetées sur la scène. Ces projections superposent deux images : celles des comédiens physiquement présents sur le plateau et celles des vidéos projetées sur la scène. Cet effet sollicite dès lors la vue du public, qui ne sait pas toujours où regarder. Dans *Les Enfants de Jéhovah*, les projections vidéo sont omniprésentes. La représentation s'ouvre effectivement sur la projection vidéo d'un enfant qui parle de sa vie affective. Ces images sont tirées du film *Amore Si Vive* de Silvano Agosti. Par ailleurs, l'actrice qui incarne la fille de Giulia se filme elle-même avec une caméra posée sur un trépied. Ces images sont projetées dans un décor composé de quatre palissades blanches qui forment une boîte ouverte. L'actrice utilise également cette caméra pour filmer des photographies de famille qui sont également projetées sur les palissades blanches. De plus, les images d'un dessin animé coloré sur la protection divine des Témoins de Jéhovah lors de la fin du monde sont également projetées. Enfin, le metteur en scène projette sa propre image sur le plateau dans une vidéo où il raconte l'histoire familiale de sa grand-mère.

²¹⁹ DELHALLE Nancy, « Les Enfants de Jéhovah de Fabrice Murgia : Quelques réflexions sur le théâtre politique », dans *Alternative Théâtrales*, n°116, 2013, p.57.

8.1.3 *La mémoire familiale comme matériel de création.*

Pour créer *Les Enfants de Jéhovah*, Murgia s'est inspiré de sa propre histoire familiale. Le père de Fabrice Murgia est, en effet, né sur le chemin entre l'Italie et la Belgique en juin 1960. Au début de sa vie, le père de Murgia est témoin de Jéhovah, car sa mère, après avoir perdu un enfant, trouve du réconfort au sein de cette secte. Le père de Fabrice Murgia sera cependant excommunié dans les années 1980, car la femme qu'il épouse refuse d'intégrer la secte. En raison de ce départ, le père du metteur en scène sera renié par une fraction de sa famille restée fidèle aux Témoins²²⁰. Pour mettre en scène cette histoire parentale, Fabrice Murgia sollicite les souvenirs familiaux. Le metteur en scène s'isole effectivement avec son frère, David, dans le but de ressasser leurs souvenirs familiaux communs. De plus, Fabrice Murgia souhaitait faire ressurgir ses souvenirs sans les interpréter avec son regard d'adulte. Une fois les souvenirs ravivés, ils ont été transmis aux comédiennes et aux créateurs son et lumière de la pièce²²¹.

Cependant, comme le souligne Nancy Delhalle, Fabrice Murgia transforme ce matériau intime en l'amenant vers une dimension plus générale, celle de notre société et de son histoire. Ainsi, mettre en scène cette histoire familiale permet à Fabrice Murgia d'évoquer plus largement le contexte des années 1950²²², période durant laquelle de nombreux Italiens sont arrivés en Belgique pour travailler dans les mines suite à la signature des Accords du charbon entre l'Italie et la Belgique. Mettre en scène cette histoire familiale permet dès lors au metteur en scène d'aborder plus largement le sujet de l'immigration italienne dans les années 1950-1960.

8.2 Ancrage territorial et financement

8.2.1 *Financements*

Les Enfants de Jéhovah a été produit par la Compagnie Artara et la Compagnie les Petites Heures. Cette dernière est une compagnie théâtrale française qui finance les projets de différents metteurs en scène dont Anne-Cécile Vandalem, Philippe Sireuil ou encore Marc Paquien. Par ailleurs, la Cie les Petites Heures ne crée pas de spectacles. Cette compagnie se contente de

²²⁰ MURGIA Fabrice, « Les Enfants de Jéhovah : note d'intention », sur *Théâtre Contemporain.net*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Enfants-de-Jehovah/ensavoirplus/idcontent/27922>, consulté le 5 juillet 2024.

²²¹ THEATRE VIDY, « Entretien avec Fabrice Murgia », op.cit.

²²² DELHALLE Nancy, « Les Enfants de Jéhovah de Fabrice Murgia : Quelques réflexions sur le théâtre politique », op.cit.p.57.

financer et d'apporter une aide logistique aux projets qu'elle soutient²²³. La coproduction du projet théâtral d'Artara a par ailleurs été assurée par des théâtres, des festivals et des lieux culturels belges et français. Ainsi, le Théâtre National de Bruxelles, le Théâtre Royal de Namur, la Maison de la Culture de Tournai, le Parvis situé dans la région des Pyrénées, le Théâtre des Sablons à Paris, le Carré Sainte-Maxime situé en Provence et le Festival le Printemps des Comédiens qui a lieu à Montpellier ont apporté un soutien financier pour la création du spectacle. *Les Enfants de Jéhovah* a également reçu le soutien financier des Brigittines, un centre d'art contemporain dans la ville de Bruxelles. En outre, la Fédération Wallonie-Bruxelles et la Loterie nationale belge ont également contribué au financement du projet. Le spectacle a donc été financé par la Belgique et la France.

8.2.2 Création au Théâtre Vidy en Suisse et tournée en Suisse, France et Belgique

Les Enfants de Jéhovah a été créé au Théâtre Vidy à Lausanne en Suisse²²⁴. Le Théâtre Vidy accueille des spectacles, mais est également un lieu dédié à la création théâtrale contemporaine. Le théâtre offre en effet aux artistes la possibilité de disposer d'un lieu de travail, d'une structure de production et d'équipes techniques²²⁵. Les premières représentations du spectacle *Les Enfants de Jéhovah* ont eu lieu au Théâtre Vidy du 24 avril au 16 mai 2012²²⁶.

Le spectacle a ensuite connu une tournée à travers la Suisse, la France et la Belgique entre avril 2012 et février 2014. *Les Enfants de Jéhovah* a notamment été joué dans les théâtres, les festivals et les lieux culturels coproducteurs du spectacle, dont Le Printemps des Comédiens, le Parvis, le Théâtre National de Bruxelles, le Théâtre de Namur, le Carré Sainte-Maxime et la Maison de la Culture à Tournai. Le spectacle a également été présenté dans des lieux et des événements culturels français qui n'ont pas soutenu financièrement le spectacle. De plus, le spectacle a été diffusé en Belgique dans des lieux et festivals qui n'ont pas participé financièrement au projet, dont le Festival de Liège, le KVS à Bruxelles, la Maison culturelle

²²³« Les Petites Heures », sur *Les Petites Heures*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://cliquezcircue.com/artistes/les-petites-heures/>, consulté le 8 juillet 2024.

²²⁴« Présentation des Enfants de Jéhovah », sur *ARTARA*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.artara.be/spectacles/les-enfants-de-jehovah/>, consulté le 8 juillet 2024.

²²⁵« Projet et histoire du Théâtre Vidy Lausanne », sur *Théâtre Vidy*, 2024, [en ligne], disponible sur <https://vidy.ch/fr/projet-et-histoire/>, consulté le 8 juillet 2024.

²²⁶« Les Enfants de Jéhovah », sur *SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB)*, 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=27499&lids=9100879%7C9400277%7C9400772%7C9400278%7C27956%7C28649%7C27468%7C27499%7C29977%7C32064&rc=16&dbname=s&query=%22producteur::Printemps%20de s%20Com%C3%A9diens%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 8 juillet 2024.

d'Ath, etc. *Les Enfants de Jéhovah* a également été joué au Théâtre de Vevey en Suisse en novembre 2013²²⁷. Fabrice Murgia est un metteur en scène belge, néanmoins, le spectacle a été joué en dehors de la Belgique, notamment en France et en Suisse. D'ailleurs, le spectacle a été joué plus de fois à l'étranger qu'en Belgique. Ainsi, malgré le fait que le spectacle aborde le sujet de l'immigration italienne en Belgique dans les années 1950-1960, *Les Enfants de Jéhovah* n'a pas uniquement été diffusé dans les régions qui ont directement connu cette immigration. C'est que le spectacle ne se limite pas à la seule thématique de l'immigration italienne, il aborde également la question de l'endoctrinement dans la secte des Témoins de Jéhovah et questionne l'impact des expériences de l'enfance sur l'adulte que l'on devient. De cette façon, Murgia insère le spectacle dans des thèmes généraux, portant dès lors le spectacle à un certain degré d'universalité, permettant que les thématiques représentées intéressent un large public.

Cette tournée au-delà de la frontière belge s'explique également par la notoriété de Fabrice Murgia. À la fin de ses études au Conservatoire de Liège, l'artiste est repéré par Jean-Louis Colinet, ancien directeur du Théâtre National à Bruxelles. Colinet a notamment aidé Murgia à produire son premier spectacle²²⁸ en tant que metteur en scène exclusif : *Le Chagrin des Ogres*. Ce spectacle, présenté au Festival de Liège en 2009, connaîtra un grand succès en Belgique et à l'international. Suite à la diffusion de ce spectacle, Murgia sera largement reconnu en Belgique et à l'étranger. Par ailleurs, en 2016, le conseil d'administration du Théâtre National choisit Murgia pour remplacer Jean-Louis Colinet à la direction du Théâtre National de Bruxelles.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ DE LAMALLE Patrick, « *Fabrice Murgia, et tous les autres...* », sur RTBF Actus, novembre 2015, [en ligne], disponible sur <https://www.rtbf.be/article/fabrice-murgia-et-tous-les-autres-9142617>, consulté le 4 août 2024.

9 CHAPITRE 9 : Une représentation de l'immigration italienne féminine dans *Enfants de Jéhovah*.

9.1 Les émotions véhiculées dans le spectacle

9.1.1 *Le sentiment de nostalgie*

Les Enfants de Jéhovah transmet aux spectateurs les émotions ressenties par Giulia, le personnage de la mère italienne qui a immigré en Belgique. Ces émotions sont notamment diffusées par les propos nostalgiques de Giulia au sujet de son village en Italie. La comédienne qui incarne ce personnage affirme :

« Ma fille, elle est allée dans mon village pour les vacances et avec sa caméra elle a filmé les cloches. Les cloches de l'église de mon village, là d'où je viens. C'est sur ma cassette que ma fille elle m'a donnée. Tous les jours je pense à mon île, chez moi là-bas. Ça fait cinquante ans. Tous les jours je regarde ma cassette avec les cloches, mais on voit plus très bien, parce que je l'ai regardée beaucoup, elle est abîmée » ²²⁹.

Dans ce discours nostalgique, Giulia affirme qu'elle repense tous les jours à son île. Elle ajoute qu'elle a tellement regardé les images filmées de son village que la cassette contenant ces images est désormais abîmée. Ces deux éléments transmis par le discours illustrent que le personnage de Giulia pense et regarde quotidiennement les images de son île. Ces pensées quotidiennes soulignent l'obsession de Giulia pour le village qu'elle a laissé derrière elle. Par ailleurs, Giulia mentionne à plusieurs reprises le village natal dans lequel elle n'est jamais retournée. Elle rappelle une seconde fois « je ne suis jamais retournée dans mon île »²³⁰. Le personnage évoque une troisième fois son village en déclarant « mon premier fils, il n'a jamais vu mon île là-bas »²³¹. La répétition de ce discours au sujet du village natal renforce la sensation que Giulia pense obsessionnellement à l'île où elle vivait. L'obsession de ce personnage pour son village en Italie, transmise par la répétition de discours nostalgiques, souligne que Giulia continue de penser à son pays natal même 50 ans après s'être installée en Belgique. Dès lors, le travail théâtral donne l'impression que ce personnage est encore fortement attaché à l'Italie.

En outre, le discours concernant le fils qui ne connaîtra jamais le village natal de Giulia transmet l'idée que celle-ci regrette d'avoir immigré en Belgique. Plus tôt dans le spectacle,

²²⁹ MURGIA, Fabrice, *Les Enfants de Jéhovah*, Bruxelles, Lansman, coll. « Hayez Lansman », 2012.

²³⁰ MURGIA, Fabrice, *Les Enfants de Jéhovah*, op.cit.

²³¹ Ibid.

Giulia précise que son mari l'a incitée à partir avec lui en Belgique, convaincu que les conditions de vie y seraient meilleures pour leur enfant à naître. Cependant, Giulia indique que l'enfant est mort-né en Belgique en raison des mauvaises conditions de vie rencontrées par la famille dans ce pays. Elle précise notamment qu'elle dormait dans un endroit infesté de punaises et qu'elle ne mangeait pas suffisamment. Dès lors, le discours où Giulia exprime que son fils ne verra jamais son île manifeste le regret de ce personnage, qui semble s'interroger sur la vie que son enfant aurait pu avoir si elle était restée en Italie, où l'enfant aurait eu l'opportunité de connaître ce village italien. Ce sentiment de regret est également souligné par le travail sur la voix de la comédienne qui incarne Giulia. En effet, la voix tremblante de la comédienne transmet de la tristesse, suggérant que le personnage de Giulia est affligé à l'idée que son fils décédé ne verra jamais l'Italie. Cette tristesse souligne la douleur de Giulia et accentue l'impression que ce personnage regrette d'avoir choisi de partir vivre en Belgique. En effet, l'enfant ne serait probablement pas mort si Giulia était restée en Italie.

En outre, les paroles de Giulia convoquent un imaginaire rural. Cet imaginaire est notamment amené par l'utilisation d'un champ lexical champêtre. Le personnage sollicite effectivement des termes tels que : cloche, église et village. Ces mots sont généralement utilisés pour décrire un environnement rural. De plus, la création d'un imaginaire rural sur la scène est accentuée par l'utilisation d'effets sonores. En effet, tout au long du discours tenu par Giulia, un son de cloche est diffusé par des haut-parleurs. Ce bruit de cloche a été soigneusement conçu pour évoquer le tintement des cloches d'une église de village. Les cloches possèdent effectivement une forte résonance permettant d'emplir la scène d'une vibration continue. De plus, le son est grave, donnant ainsi la sensation que les cloches qui résonnent sont de grandes tailles. Ce son, tout comme les discours, contribue à construire un imaginaire rurale.

La chercheuse Flavia Cumoli affirme que la majorité des immigrants italiens qui sont venus travailler dans les mines belges étaient issus du monde rural et exerçaient en Italie des métiers liés à l'agriculture. Lorsque les Italiens sont venus travailler en Belgique, ils sont ainsi passés d'un environnement rural à un environnement industriel²³², expérimentant un décalage entre leur héritage paysan et la culture industrielle dans laquelle ils sont insérés en Belgique²³³. Selon Cumoli, la culture paysanne persiste cependant dans la manière dont les immigrants italiens

²³² CUMOLI Flavia, « Perdue dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », op.cit. p.427.

²³³ Ibid. p.433.

entretiennent leurs relations sociales et maintiennent une vie communautaire dans les corons²³⁴. Ils cultivent notamment un potager et possèdent des animaux²³⁵. Par ailleurs, Cumoli affirme que le mythe du retour en Italie fusionne souvent avec la mémoire d'un idylle champêtre²³⁶, c'est-à-dire avec l'image d'une vie idéale à la campagne. De cette manière, l'évocation d'un imaginaire rural dans *Les Enfants de Jéhovah* renforce la sensation que le personnage de Giulia ressent une nostalgie pour sa vie passée dans un environnement rural, contrastant avec son existence actuelle dans un environnement industriel. Le fait que Giulia évoque souvent sa vie à la campagne suggère que son identité est encore façonnée par cette ancienne vie dans un monde rurale, même si elle vit désormais dans un environnement industriel en Belgique. Dès lors, l'identité paysanne de Giulia semble constituer une part importante de sa personnalité.

Ce sentiment de nostalgie pour le pays natal, représenté dans *Les Enfants de Jéhovah*, est également présent dans la pièce *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune* de Martine De Michele. Pour rappel, dans cette pièce, des personnages qui narrent les histoires des immigrés italiens expliquent que tous ceux qui avaient immigré en Belgique avaient promis « tornerò », ce qui signifie « je reviendrai ». Les personnages narrateurs racontent ensuite que, malgré ces promesses, les immigrés italiens ne sont jamais retournés dans leur pays natal. Plus tard dans la pièce, ces narrateurs soulignent qu'en dépit des difficultés rencontrées en Italie, ce pays était le véritable foyer des immigrés italiens. Les narrateurs ajoutent que si les immigrés avaient eu connaissance des difficultés auxquelles ils allaient être confrontés en Belgique, ils ne seraient jamais partis. Dans la pièce de Martine De Michele, « le chœur des mineurs » exprime également un sentiment de regret. Ce chœur met en exergue les dangers du travail minier et énonce qu'il ne faut pas partir en Belgique au risque de mourir dans la mine. Ainsi, dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, la nostalgie se manifeste surtout à travers l'expression des dangers du travail dans les mines et le regret d'avoir accepté de faire ce travail difficile. Dans cette pièce, principalement centrée sur des hommes, la nostalgie est exprimée par l'évocation du travail dans les mines. Dans *Les Enfants de Jéhovah*, la nostalgie du personnage féminin se manifeste plutôt par la construction d'un imaginaire rural qui met en lumière l'attachement de ce personnage à sa vie passée à la campagne. Ce sentiment nostalgique est également diffusé à travers l'évocation d'un événement personnel vécu par le personnage : la perte d'un enfant. Ainsi, dans la pièce de Murgia, centrée sur un

²³⁴ Ibid. p.437.

²³⁵ Ibid. p.436.

²³⁶ Ibid. p.437.

récit féminin, la nostalgie est principalement explorée à travers une dimension intime, à la fois par le récit de la perte d'un fils et par la construction d'un imaginaire rural faisant partie de l'identité de ce personnage. Ainsi, les deux spectacles véhiculent un sentiment de nostalgie ; toutefois, l'un le fait par l'évocation du travail dans les mines, tandis que l'autre convoque une dimension plus intime et personnelle.

9.1.2 *Le sentiment de solitude*

Les Enfants de Jéhovah véhicule, par la mise en scène et les discours prononcés par les personnages féminins, un autre sentiment : la solitude. Le travail théâtral donne la sensation que les personnages de Giulia et de sa fille éprouvent de l'isolement. Suggérer par le travail théâtral que les personnages ressentent un sentiment de solitude est une caractéristique distinctive du travail de Fabrice Murgia. Ce sentiment de solitude est souligné par la mise en scène, lorsque la comédienne qui incarne le personnage de Giulia apparaît pour la première fois sur le plateau. Lors de cette première apparition, aucun autre comédien, accessoire ou décor n'est présent, ce qui laisse le personnage seul. De plus, la scène est plongée dans l'obscurité et seul un faisceau lumineux éclaire le personnage de Giulia. Dès le début de la pièce, ce personnage de mère italienne est représenté complètement seul, ce qui souligne le sentiment de solitude ressenti par ce personnage. Après le premier monologue prononcé par la comédienne, la scène s'éclaire progressivement, laissant apparaître un décor. Celui-ci est constitué de quatre palissades de couleur blanche qui forment un cube ouvert permettant aux spectateurs d'apercevoir une comédienne vêtue d'une robe de mariée. Cette comédienne se filme à l'aide d'une caméra posée sur un trépied. Les images enregistrées par la caméra sont directement projetées en arrière-plan sur la palissade du fond. Plus tard dans le spectacle, le public comprend que ce personnage représente la fille de Giulia, car elle explique avoir intégré la secte des Témoins de Jéhovah parce que sa mère en faisait partie. Cette information permet de supposer que ce personnage représente effectivement la fille de Giulia. Bien qu'un nouveau personnage apparaisse, Giulia semble toujours être isolée. La mise en scène sépare effectivement les deux personnages dans deux espaces distincts, ce qui renforce l'impression que Giulia et sa fille sont repliées sur elles-mêmes. Le personnage de la mère italienne est en effet situé à l'avant-scène tandis que le personnage de la fille est positionné à l'arrière-scène. La différence entre ces deux espaces est marquée par un changement de couleur et de matière au niveau du sol. L'espace réservé au personnage de la mère est constitué du plancher de la scène de couleur noire, tandis que l'espace réservé au personnage de la fille est délimité par une palissade blanche posée sur

le sol. Au début du spectacle, les deux comédiennes ne quittent jamais l'espace qui leur est dédié, ce qui contribue à accentuer l'impression pour les spectateurs que le personnage de la mère et celui de la fille sont isolés. L'isolement des deux personnages est également amplifié par le fait qu'ils ne semblent ni s'entendre ni se voir, car ils ne nouent jamais de dialogue. Le personnage de la fille entretient cependant un dialogue avec un objet qui ne lui répondra jamais : une caméra. Elle utilise celle-ci pour s'adresser à son frère qui a été excommunié. Cependant, le personnage du frère est absent de la pièce. Pendant tout le spectacle, les vidéos du personnage de la fille resteront donc sans réponse. Cette solitude dépeinte par Murgia à travers le personnage de Giulia peut évoquer la réalité de certaines femmes italiennes qui ont immigré en Belgique dans le sillage de leur mari, venu pour travailler dans les mines, sans avoir été réellement consultées dans cette décision. Ces femmes se retrouvent alors en Belgique sans connaître ni la langue, ni les coutumes, et sans avoir de réseau social. De plus, à l'époque de la signature des Accords du charbon, la population belge manifestait un certain racisme envers les immigrants italiens. Pour ces raisons, les femmes italiennes immigrées, qui arrivaient dans un nouveau pays, tout comme le personnage de Giulia, pouvaient se sentir isolées.

Par la suite, le sentiment de solitude de Giulia est souligné par un dialogue avec le personnage de la voisine. Lorsque la voisine apparaît pour la première fois, elle se tient dans l'entrebâillement d'un rectangle découpé dans l'une des palissades blanches, évoquant une porte d'entrée. Une musique douce jouée au piano et diffusée par des haut-parleurs remplace l'ambiance musicale pesante qui était jusqu'alors audible. Tout en restant dans l'entrebâillement de la porte, la voisine demande à Giulia si elle peut entrer pour discuter de l'actualité et de spiritualité. Quand le personnage de la voisine s'adresse à Giulia, sa voix est modulée par un micro. La voix de la comédienne qui incarne la voisine paraît ainsi douce et apaisante. La musique au piano combinée à cette voix douce donne l'impression que les intentions du personnage de la voisine vis-à-vis de Giulia sont bienveillantes. Au début, Giulia refuse que la voisine entre pour discuter avec elle des questions de spiritualité. La voisine, tout en conservant une voix douce, précise à Giulia qu'elle est venue pour lui apporter des cerises. Elle montre alors à Giulia non pas des cerises, mais une Bible. Prétendre offrir des cerises tout en tenant une Bible en main révèle aux spectateurs que le personnage de la voisine cache ses véritables intentions vis-à-vis de Giulia. Le personnage de la voisine dépose ensuite la Bible par terre, mais Giulia demeure indifférente. La voisine rentre alors en coulisses, mais réapparaît quelques secondes plus tard et s'adresse à Giulia pour lui rappeler un événement traumatisant : la perte de son enfant. Dès lors, la voisine semble profiter des faiblesses de la mère italienne

pour essayer de lui parler. Elle souligne ensuite le mari de Giulia pour rappeler à cette mère italienne qu'elle souffre de solitude. La voisine affirme effectivement « on vous a vue tout à l'heure pendant que vous étendiez le linge. Il est rentré du travail, il est passé à côté de vous, même pas un regard, rien. Il ne vous a pas vue et vous non plus vous ne l'avez pas vue »²³⁷. Tout au long de son discours, la voisine met en exergue des aspects de la vie de Giulia qui la rendent triste et qui lui rappellent qu'elle est isolée. Après avoir souligné la solitude de Giulia, la voisine demande à nouveau si elle peut entrer. Giulia accepte, et la voisine pénètre alors dans l'espace qui était réservé au personnage de Giulia, rompant ainsi son isolement. Cet effet est accentué lorsque les deux comédiennes se placent côte à côte et se tiennent la main. Le personnage de Giulia, jusqu'alors confiné seul dans un espace, est désormais en contact physique avec un autre personnage. Cette scène, qui marque la fin de la solitude du personnage de Giulia, symbolise également son entrée dans la secte des Témoins de Jéhovah.

Murgia façonne, à travers la mise en scène et le texte, un personnage d'immigrée italienne qui semble profondément isolée. Ainsi, le metteur en scène transmet l'image d'une femme immigrée italienne coupée de la société et confinée à la sphère domestique. En effet, dans le spectacle, tandis que le mari, grâce à son travail dans la mine, a la possibilité d'avoir des interactions sociales, Giulia, en revanche, demeure isolée du monde extérieur. Dans son spectacle, Murgia souligne l'un des dangers découlant de l'isolement social des femmes immigrées : les sectes religieuses. Le personnage de Giulia est effectivement la proie du personnage de la voisine, qui représente la secte des Témoins de Jéhovah. Cette voisine utilise la vulnérabilité de Giulia, née de son isolement et de la perte de son enfant, pour l'endoctriner dans une secte religieuse. *Les Enfants de Jéhovah* exprime ainsi l'idée qu'une femme immigrée éloignée de son pays d'origine et sans ancrage dans la société d'accueil peut devenir une cible facile pour les sectes religieuses. En effet, le travail théâtral dépeint la secte comme une source de réconfort et de communauté pour les femmes immigrées, offrant ainsi un échappatoire à leur isolement.

9.1.3 *Le sentiment de tristesse*

Les émotions ressenties par Giulia lors de chaque départ loin de chez elle sont notamment soulignées par un discours à la première personne du singulier qui semble être directement adressé au public. En effet, durant ce discours, la comédienne qui incarne Giulia se place au

²³⁷ MURGIA Fabrice, *Les Enfants de Jéhovah*, op.cit.

bord de la scène et fixe les spectateurs. Dès lors, le public a la sensation que le personnage de Giulia s'adresse directement à lui. Tout en regardant le public, le personnage de Giulia affirme « dans ma vie, j'ai changé trois fois de maison, chaque fois j'ai pleuré parce que j'ai dû laisser tout derrière moi. Chaque fois tout recommencer du début »²³⁸. Dans cet extrait de monologue, le personnage de Giulia partage directement avec le public la tristesse qu'elle a ressentie lors de chaque départ loin de chez elle. Dans ce discours, chaque changement de maison semble représenter pour le personnage un bouleversement émotionnel. Giulia affirme effectivement que lors de chaque départ, elle a dû tout recommencer du début. Cette phrase semble indiquer que ces déménagements répétitifs ne sont pas uniquement des changements de résidences, mais constitue des perturbations importantes dans la vie de ce personnage. Dès lors, dans ce discours, le personnage semble aborder la migration plutôt que le déménagement. Ce monologue exprime donc la tristesse de Giulia liée à son expérience migratoire, marquée par la nécessité de laisser derrière elle ce qui lui était familier pour recommencer sa vie dans des lieux dépourvus de repères personnels. De plus, Giulia mentionne que cette expérience de départ s'est produite à trois reprises, soulignant ainsi les difficultés persistantes pour ce personnage d'acquiescer de la stabilité dans un endroit.

9.1.4 *Colère et soumission*

Plus tard dans la pièce, le personnage de Giulia expose au public ses ressentiments au sujet du gouvernement italien en déclarant « c'est le gouvernement, c'est le gouvernement, salope, qui nous avait échangés, nous les Italiens, avec la Belgique. Mon mari contre du charbon, mais le charbon, c'est mon mari qui devait aller le chercher à la mine, et mon mari, c'est vrai, ce n'est pas un Américain, ce n'est pas non plus un sac de charbon, c'est mon mari, t'as compris ? » Dans ce discours, la comédienne blâme le gouvernement italien d'avoir échangé les Italiens contre du charbon à la Belgique. Pour souligner son indignation, la comédienne qui interprète Giulia utilise le terme provocateur de « salope » pour qualifier le gouvernement italien. Dans ce discours, la comédienne insinue également que son mari a été traité comme de la marchandise échangeable quand elle déclare que le gouvernement l'a troqué contre du charbon. La voix de la comédienne, chargée d'amertume, permet également de souligner la rancœur ressentie par ce personnage vis-à-vis du gouvernement italien. Par ailleurs, dans ce discours, Giulia interpelle le public avec la question « t'as compris ? ». L'impression que cette phrase est directement adressée aux spectateurs est accentuée par le fait que la comédienne qui interprète

²³⁸ MURGIA Fabrice, *Les Enfants de Jéhovah*, op.cit.

Giulia regarde fixement vers le public. Par cette question rhétorique, Giulia cherche à persuader le public de percevoir l'injustice qu'elle a subie en déménageant en Belgique à cause du gouvernement italien. Elle semble ainsi demander au public de comprendre la profondeur de son indignation. De cette façon, Giulia ne se contente pas d'exprimer sa colère vis-à-vis du gouvernement italien, elle exige également une reconnaissance de cette colère de la part des spectateurs.

La colère exprimée par Giulia permet, par ailleurs, de mettre en évidence la soumission de ce personnage d'immigrée italienne aux décisions du gouvernement italien. Effectivement, le monologue révèle que les ressentiments de Giulia sont principalement provoqués par la décision du gouvernement italien d'avoir échangé une partie de ses travailleurs contre du charbon à la Belgique. La colère de Giulia semble ainsi découler du fait que la décision d'immigrer en Belgique n'a pas été prise par elle-même, mais a plutôt été suggérée par le gouvernement italien. En outre, c'est le mari de Giulia qui a décidé de partir travailler dans les mines belges et qui a entraîné Giulia dans un départ pour la Belgique. Dans le monologue, la colère de Giulia semble ainsi découler du fait que la décision de quitter son pays et de vivre en Belgique n'est pas la sienne, mais résulte plutôt des choix de son mari, influencé par le gouvernement italien. Dès lors, la colère évoquée par le personnage de Giulia permet à Murgia de dépeindre un personnage de femme immigrée relativement soumis aux décisions des autres. Cette colère semble effectivement être provoquée par le manque de contrôle de Giulia sur les choix qui ont façonné sa vie, mettant en évidence sa soumission aux décisions imposées par son mari et le gouvernement italien.

La colère de Giulia peut être mise en parallèle avec celle du personnage de la fille. Une scène en particulier montre un sentiment de colère chez la fille, mais cette émotion est exprimée non pas par le discours, mais plutôt par un travail sur la lumière et le jeu d'acteur. Dans cette scène, des lumières rouges éclairent l'ensemble du plateau. Cette couleur, associée dans l'imaginaire collectif à la colère, renforce la sensation que la fille ressent cette émotion. Dans cette partie du spectacle, le personnage de la fille récite ses obligations en tant que Témoin de Jéhovah. Durant ce discours, la comédienne qui incarne le rôle de la fille adopte un volume de voix élevé et un débit rapide. Ces éléments accentuent l'impression que le personnage de la fille éprouve de la colère. Par ailleurs, les personnages de la mère et de la voisine maintiennent fermement la fille par les épaules et récitent en chœur les obligations auxquelles elle est soumise en tant que Témoin de Jéhovah. Ce maintien physique renforce l'idée d'une pression et d'une influence

fortes exercées par ces deux personnages sur la fille. Cette scène suggère ainsi que les obligations imposées par la communauté des Témoins de Jéhovah créent chez la fille un sentiment de colère. Cependant, la fille, tout comme sa mère, demeure soumise à cette communauté, sauf à la fin du spectacle où elle décide de partir. Ainsi, bien que le travail théâtral donne la sensation que la fille ressent de la colère, elle reste longtemps soumise à l'autorité des Témoins de Jéhovah. Le personnage de la fille, tout comme le personnage de la mère, voit donc une grande partie de sa vie être orchestrée par d'autres.

9.2 Une image de l'immigration italienne

9.2.1 *L'altérité symbolisée par l'accent italien*

Dès le début du spectacle, la comédienne qui tient le rôle de Giulia s'exprime en français avec un accent italien. Effectivement, l'intonation chantante dans la voix de la comédienne combinée à une prononciation plus marquée de certaines consonnes tel que le « s » génère un accent italien stéréotypé facilement identifiable par les spectateurs. Selon Nancy Delhalle, cet accent italien dans la voix du personnage de la mère évoque constamment pour les spectateurs une altérité ancienne²³⁹. L'accent dans la voix de la comédienne rappelle effectivement que les Italiens, arrivés en Belgique dans les années 1950-1960, étaient des immigrés qui ne maîtrisaient pas correctement la langue française. Bien que la communauté italienne soit aujourd'hui bien intégrée en Belgique, l'accent de la comédienne évoque aux spectateurs l'altérité de ce personnage d'immigrée italienne. L'accent dans la voix de la comédienne rappelle effectivement que le personnage de Giulia ne maîtrise pas parfaitement le français. Dès lors, pendant tout le spectacle, l'accent italien de Giulia souligne son statut d'étrangère en accentuant la perception qu'elle n'est pas d'origine belge, mais bien d'origine italienne.

Les discours tenus par la comédienne qui interprète Giulia montrent cependant que ce personnage est désormais intégré en Belgique. Le personnage de la mère critique par exemple les Italiens restés au pays en affirmant « moi je ne les aime pas les Italiens d'Italie, non parce qu'ils ne sont pas comme nous, ils ne sont pas comme nous autres »²⁴⁰. Dans ce monologue, le personnage de Giulia se distingue des Italiens qui sont restés en Italie. Nancy Delhalle souligne que ce discours expose « un monde commun entre les anciens immigrés italiens et les

²³⁹ DELHALLE Nancy, « Les Enfants de Jéhovah de Fabrice Murgia : Quelques réflexions sur le théâtre politique », op.cit., p. 57.

²⁴⁰ MURGIA Fabrice, *Les Enfants de Jéhovah*, op.cit.

autochtones, un “bien” commun qui scelle au fond le dépassement de l’altérité, ce qu’on appelle l’assimilation »²⁴¹. Cependant, Nancy Delhalle met en avant que l’accent italien continue d’exposer aux spectateurs l’altérité de ce personnage²⁴². Actuellement, la communauté italienne est établie en Belgique depuis plusieurs générations, ce qui a facilité son intégration dans la société belge. Par conséquent, l’altérité des personnes d’origine italienne est désormais moins marquée par rapport aux immigrés de première génération. Il est ainsi facile d’oublier que, dans le passé, les Italiens étaient perçus comme des étrangers par les Belges. Toutefois, *Les Enfants de Jéhovah*, ravive cette altérité historique par un travail sur la voix. L’accent de Giulia permet effectivement de rappeler au public que la première génération d’immigrés italiens était perçue comme « autre » par la plupart de la population belge. *Les Enfants de Jéhovah* maintient ainsi la mémoire de cette époque où les immigrés italiens étaient perçus comme « autres » par les Belges.

9.2.2 *Les conditions de vie des immigrés italiens exprimés par les discours*

Nancy Delhalle affirme que dans *Les Enfants de Jéhovah* « c’est par la narration, le récit, que va se dire la condition de la famille immigrée, la misère matérielle, l’insalubrité »²⁴³. La comédienne qui interprète Giulia narre effectivement lors de plusieurs monologues à la première personne du singulier les difficultés rencontrées par la famille immigrée. La voix de la comédienne permet dès lors de matérialiser les conditions de vie des immigrés italiens. De plus, le personnage de Giulia s’exprime sans effectuer aucune autre action. Elle raconte son récit en restant simplement droite face au public. La scène est également dépouillée de tout accessoire, comédien ou décor. Au début du spectacle, cette mise en scène minimaliste oblige les spectateurs à se concentrer uniquement sur le récit communiqué par la comédienne.

Par exemple, au début du spectacle, un monologue prononcé par la comédienne qui incarne Giulia permet de matérialiser les conditions de vie difficiles des immigrés italiens en Belgique dans les années 1950-1960. Dans ce monologue Giulia affirme :

« Et alors avec le bébé dans mon ventre on a loué la chambre, mais on était quatre familles hein là-dedans. Il y avait mon mari, son papa, ses deux frères et mon ventre avec le bébé. Et mon mari, il m’avait acheté un divan et il y avait les bêtes dedans. Et c’est là que le malheur il a commencé quand le bébé il est né. Au début on était serrés dans la chambre, on était beaucoup, mais c’était beau et je pleurais de bonheur, mais je pleurais parce que

²⁴¹ DELHALLE Nancy, « Les Enfants de Jéhovah de Fabrice Murgia : Quelques réflexions sur le théâtre politique », op.cit., p.57.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid.

le bonheur c'était bizarre avec le bébé, c'était pas normal. Et puis j'ai eu la maladie, la maladie du lait. Je ne mangeais pas beaucoup, on n'avait rien du tout et j'étais malade et avec la maladie le lait il n'était pas bon, mais le bébé il voulait le lait et je lui ai donné et je l'ai empoisonné et le bébé et moi aussi on devenait maigres de plus en plus maigres. Je l'ai vu mourir dans mes bras »²⁴⁴.

Les conditions de logement déplorables décrites dans le récit de Giulia reflètent la réalité historique. Comme précisé dans le chapitre trois, de nombreux Italiens arrivés dans les années 1950-1960 en Belgique ont connu des conditions de logement particulièrement difficiles. Pour rappel, Flavia Cumoli précise que la crise du logement qui frappait la Belgique dans l'après-guerre empêchait le pays de fournir des habitations décentes aux nombreux immigrés italiens²⁴⁵. En conséquence, la plupart d'entre eux étaient logés dans d'anciens camps de prisonniers, qui, comme le précise Mario Levi, étaient infestés de punaises et remplis d'humidité. Levi, ajoute également, que certains immigrés italiens dormaient chez l'habitant, où plusieurs familles pouvaient cohabiter dans des conditions précaires²⁴⁶. Le monologue de Giulia rappelle ainsi aux spectateurs cette réalité historique souvent oubliée.

Le monologue prononcé par Giulia dépasse l'unique description des mauvaises conditions de logement et illustre les conséquences qu'elles ont eues sur la vie de ce personnage. Giulia révèle effectivement que les conditions d'hygiène déplorables rencontrées en Belgique ont contribué à la maladie et, finalement, au décès de son enfant. Le texte prononcé par Giulia met ainsi en lumière l'impact direct de ces conditions de logement sur la vie de ce personnage de mère italienne. De plus, le spectacle révèle les émotions ressenties par ce personnage suite à la perte de son enfant par un travail sur la voix de la comédienne qui incarne Giulia. Lorsqu'elle interprète le monologue, la comédienne adopte une voix tremblante et ralentit son débit de parole, créant ainsi l'impression que le personnage de Giulia éprouve de la tristesse. Dans cette scène, bien que le personnage ne verse pas de larme, la voix larmoyante de l'actrice permet de communiquer aux spectateurs la douleur de Giulia. Cette représentation suggère aux spectateurs que les conditions de vie précaires en Belgique, ayant conduit à la mort de son enfant, ont plongé Giulia dans une profonde tristesse, soulignant ainsi l'ampleur des répercussions de ces conditions de logement sur sa vie.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ CUMOLI Flavia, « Perdus dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », op.cit., p.423.

²⁴⁶ LEVI Mario, « Les mineurs italiens en Belgique », op.cit., p.188.

9.3 D'une histoire personnelle à une perspective générale

9.3.1 *Le souvenir familial comme base de création*

Les Enfants de Jéhovah est un spectacle construit à partir d'un matériau intime : l'histoire familiale du metteur en scène, Fabrice Murgia, qui recourt à ses propres souvenirs familiaux pour créer ce spectacle. L'histoire présentée dans le spectacle est celle de sa propre grand-mère italienne, qui a immigré en Belgique dans les années 1960. Mettre en scène cette histoire familiale confère ainsi aux Enfants de Jéhovah une dimension intime et personnelle. Cette dimension intime est renforcée lorsque le visage du metteur en scène est projeté sur la scène. Durant cette projection, Fabrice Murgia souhaite à sa « nonna » de trouver le paradis sur terre auprès des enfants qu'il lui reste. Utiliser le matériel intime de la mémoire familiale pour créer *Les Enfants de Jéhovah* évite au spectacle de présenter un récit générique sur l'immigration italienne. Au contraire, le spectacle met en scène le parcours migratoire personnel de la « nonna » de Fabrice Murgia. En puisant dans la mémoire familiale pour construire ce spectacle, le metteur en scène met ainsi en avant un parcours individuel qui se distingue de simples données génériques et factuelles.

Cependant, Murgia, par le travail théâtral, amène ce matériel intime vers une dimension plus générale. Convoquer l'histoire personnelle de sa grand-mère permet effectivement au metteur en scène d'aborder des événements vécus par de nombreux immigrants italiens en Belgique, tels que les conditions de logement et d'hygiène déplorables, la perte de repère ressentie par les immigrants, et la solitude des femmes qui ne travaillaient pas et étaient ainsi isolées de la société. Murgia aborde également le surmenage des hommes, qui passaient la plupart de leur temps au fond de la mine. Ce surmenage est montré lorsque le personnage de Giulia affirme au personnage de la voisine que son mari n'a pas pu prendre de congé après la mort de leur enfant. Cette histoire personnelle permet de révéler que les hommes étaient réduits à l'état de machines et que toute considération humaine leur était retirée.

En partant de l'intime, Murgia met en lumière les conditions de vie difficiles subies par de nombreux immigrants italiens et les conséquences de ces conditions de vie. Le metteur en scène met par exemple en lumière que ces mauvaises conditions de vie ont entraîné la perte d'un enfant pour Giulia. En élargissant cet événement à un contexte plus général, à savoir les conditions de logement et d'hygiène déplorables susceptibles de provoquer des décès, Murgia

donne une dimension politique au spectacle. Cette approche incite les spectateurs à réfléchir aux répercussions de ces conditions de vie sur les immigrés italiens. De cette façon, Murgia encourage les spectateurs à questionner le système qui a exploité la pauvreté des immigrés italiens, ce qui confère au spectacle une dimension politique.

9.3.2 *Un récit de femme*

En général, la mémoire collective associe l'immigration italienne à l'arrivée massive d'hommes venus pour travailler dans les mines belges ²⁴⁷, reléguant ainsi les récits féminins au second plan. Or, *Les Enfants de Jéhovah* met en scène une histoire exclusivement féminine inspirée du parcours migratoire de la « nonna » de Fabrice Murgia. Cette histoire est portée par trois comédiennes, dont l'une incarne Giulia, le personnage de la grand-mère du metteur en scène. Cette comédienne raconte à la première personne du singulier le parcours migratoire du personnage de Giulia. Ainsi, *Les Enfants de Jéhovah* met en lumière une histoire féminine. Mettre en scène un parcours migratoire féminin permet de multiplier les perspectives, car ces histoires de femmes sont généralement peu exposées. De plus, mettre en lumière cette histoire féminine, par le travail théâtral, rappelle que l'immigration italienne n'a pas été exclusivement vécue par des hommes, mais incluait également des femmes.

Ce récit féminin permet en outre d'aborder différemment l'histoire de l'immigration italienne. L'anthropologue, Françoise Zonabend précise effectivement que les femmes prennent davantage en charge une mémoire qui relève d'une dimension quotidienne et intime²⁴⁸. Le récit féminin permet effectivement d'aborder la sphère du quotidien plutôt que la sphère du travail. Le personnage de Giulia expose par exemple des problématiques liées au foyer, telles que les mauvaises conditions d'hygiène dans sa maison qui ont entraîné le décès de son enfant. De cette manière, dans *Les Enfants de Jéhovah*, les récits d'hommes travaillant dans les mines sont mis de côté pour laisser place à des récits qui se déroulent à l'intérieur du foyer. De plus, mettre en scène une femme isolée de la société et du monde du travail permet à Murgia d'interroger la soumission des femmes immigrées italiennes. Dans *Les Enfants de Jéhovah*, la soumission est d'abord abordée à travers la colère de Giulia vis-à-vis du gouvernement, qui a influencé son mari à partir en Belgique, entraînant ainsi le départ de ce personnage dans le sillage de son mari. Dans un premier temps, ce personnage est donc soumis aux décisions de son mari, influencé

²⁴⁷ HANNOTTE Michel (dir.), *Siamo tutti neri. Des hommes contre du charbon: études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie*, Seraing, Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 1998, p.174.

²⁴⁸ ZONABEND Françoise, *La mémoire longue. Temps et histoire au village*, Paris, Jean Michele Place, 2000, pp. 23 à 24

par le gouvernement. Dans un second temps, Murgia, par le travail théâtral, montre que cet isolement représente un danger pour ces femmes qui risquent de se soumettre à des groupes les contrôlant, tels que la secte des Témoins de Jéhovah.

9.4 La distanciation

9.4.1 *Le montage discontinu*

À l'instar des *Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune* et de *L.U.C.A*, le spectacle mis en scène par Fabrice Murgia instaure un effet de distanciation avec le public. En effet, bien que *Les Enfants de Jéhovah* véhicule diverses émotions ressenties par les personnages toute la mise en scène crée un effet de distanciation qui empêche le public de s'identifier à ces émotions. Cet effet de distanciation permet plutôt aux spectateurs d'adopter une distance critique par rapport aux événements sur scène.

Un premier élément de mise en scène qui crée cet effet de distanciation, tel que le concevait Brecht, dans *Les Enfants de Jéhovah*, est l'utilisation du montage. Selon Jean-Pierre Morel, le montage chez Brecht se distingue par le fait que :

« Les unités narratives (ou dramatiques) “ montées ” sont ordonnées de manière à dissocier l'enchaînement causal et la succession chronologique : premier pas d'un démantèlement plus large et intentionnellement “ non aristotélicien ”, aux termes duquel le récit et la fable ne se construiraient plus en vertu de la nécessité et de la vraisemblance (principes sur lesquels Aristote fondait la supériorité de la poésie sur l'histoire) » ²⁴⁹.

Dans *Les Enfants de Jéhovah*, le montage structure le récit autour de trois temporalités qui se croisent et s'entrecoupent. Chacune des trois temporalités correspond à une génération différente de la famille immigrée italienne, dont l'histoire est mise en scène. La première temporalité met en lumière le personnage de Giulia, une Italienne qui a immigré en Belgique avec son mari. Ce personnage relate son parcours migratoire et entretient épisodiquement un dialogue avec un second personnage qui le persuade d'intégrer la secte des Témoins de Jéhovah. Les récits du personnage de Giulia au sujet de son voyage vers la Belgique permettent de l'identifier comme représentant la première génération d'immigrés italiens installés dans ce pays. La deuxième temporalité met en avant un personnage qui représente la fille de Giulia. Ce personnage incarne ainsi la seconde génération d'immigrés italiens installés en Belgique. Le personnage de la fille, membre des Témoins de Jéhovah, utilise une caméra pour s'adresser à

²⁴⁹ MOREL Jean-Pierre, « Brecht et la question du montage dans les années trente », dans *Étude Germaniques*, n°250, 2008, p.243.

son frère qui a été excommunié. Vêtue d'une robe de mariée, ce personnage aborde notamment son mariage à venir dans ses enregistrements vidéo et tente de convaincre son frère d'être présent lors de la cérémonie malgré son excommunication. Finalement, la troisième temporalité est représentée par la figure du metteur en scène. Le visage de Fabrice Murgia est en effet projeté en vidéo sur la scène. Dans cette vidéo, Murgia prononce un discours dans lequel il révèle aux spectateurs la conclusion de l'histoire de Giulia. Le metteur en scène exprime ensuite qu'en réalité, il aurait souhaité que sa « nonna » trouve le paradis sur terre auprès des enfants qui lui restent. Lorsque Murgia emploie le terme « nonna », les spectateurs peuvent supposer que le metteur en scène représente la troisième génération d'immigrés italiens établis en Belgique.

La mise en scène organise ces trois temporalités dans une succession non chronologique. La première histoire exposée est celle du personnage de Giulia, qui s'adresse au public pour retracer les événements qui l'ont conduit à immigrer en Belgique. Ce récit est cependant interrompu lorsque la comédienne se retourne vers le fond de la scène. Cet espace qui était jusqu'alors plongé dans le noir s'éclaire pour laisser apparaître le personnage de la fille. Cette interruption marque le passage d'une trame narrative centrée sur l'histoire de Giulia à une trame narrative concentrée sur le personnage de la fille. La continuité de l'action dramatique dans laquelle le personnage de la mère raconte son parcours migratoire vers la Belgique est dès lors interrompue, car il n'existe pas d'enchaînement causal logique entre ces deux scènes. La trame narrative consacrée au personnage de la fille est à son tour interrompue lorsque la comédienne qui incarne ce personnage éteint la caméra avec laquelle elle se filmait. Les images enregistrées qui étaient jusqu'alors projetées sur le mur disparaissent, plongeant une nouvelle fois la scène dans l'obscurité. À ce moment, le personnage de Giulia, qui avait le dos tourné, se retourne pour faire face au public et reprend le récit qu'elle avait interrompu. De cette manière, l'action dramatique impliquant le personnage de la fille est également suspendue. Le discours prononcé en vidéo par Fabrice Murgia, quant à lui, succède à un monologue prononcé par le personnage de la fille. Aucun lien de cause à effet ne permet de lier ces deux scènes, car elles n'appartiennent pas au même espace-temps. Cependant, la mise en scène juxtapose ces deux trames narratives par le montage, créant ainsi un effet d'étrangeté, puisque ces deux séquences ne pourraient pas se succéder dans la réalité.

Les trois trames narratives dans *Les Enfants de Jéhovah* ne sont pas présentées dans un ordre chronologique. Les unités narratives sont au contraire organisées de façon à dissocier

l'enchaînement causal et la succession chronologique²⁵⁰. De cette manière, la narration dans *Les Enfants de Jéhovah* n'est pas conçue pour paraître vraisemblable. Cette absence de cohérence narrative dans la succession des scènes entrave la capacité du spectateur à percevoir les événements présentés sur scène comme réalistes, limitant ainsi une identification totale aux personnages et à leurs émotions. Les spectateurs peuvent dès lors plutôt se concentrer sur l'analyse des causes des actions des personnages et des situations sociales et politiques présentées²⁵¹.

9.4.2 *Décor non réaliste*

Dans *Les Enfants de Jéhovah*, les décors, tout comme la trame narrative, ne sont pas vraisemblables. Cette absence de réalisme dans les décors constitue une des techniques qui étaient utilisées dans le théâtre épique de Brecht pour instaurer un effet de distanciation. Irène Bonnaud précise à ce sujet que chez Brecht, les décors allaient « délibérément dans le sens de l'exhibition de l'artifice théâtral contre les images en surface du cinéma ou de la télévision »²⁵². Les décors dans le théâtre épique étaient ainsi non réalistes et empêchaient le public de s'identifier complètement aux émotions des personnages. En effet, mettre en évidence le caractère artificiel des décors permettait de rappeler aux spectateurs la nature fictionnelle de la représentation théâtrale.

Dans *Les Enfants de Jéhovah*, tout comme dans le théâtre épique de Brecht, le décor met en évidence l'artificialité de la représentation théâtrale. Le décor dans le spectacle mis en scène par Fabrice Murgia est constitué de quatre palissades de couleur blanche. Ces quatre cloisons blanches sont positionnées de façon à former une boîte ouverte vers le public. Deux palissades sont effectivement dressées verticalement, une autre est placée horizontalement sur le sol et la dernière sert de toit. La cloison de gauche possède une découpe rectangulaire par laquelle les comédiennes entrent et sortent. Ce décor n'est pas réaliste car il ne reproduit pas fidèlement un objet du monde réel. Les conventions permettent cependant d'identifier ce décor comme représentant l'intérieur d'une maison ou d'un bâtiment. Dans l'imaginaire collectif, les structures cubiques avec une ouverture rectangulaire par laquelle on peut entrer et sortir constituent effectivement un signifiant qui symbolise l'intérieur d'un lieu.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre tome 1*, op.cit., p.324.

²⁵² BONNAUD Irène, « Brecht metteur en scène », dans *Vacarme*, n°10, 1999, p.54.

9.4.3 Les effets de la distanciation sur le public

Dans *Les Enfants de Jéhovah*, le montage qui organise les unités narratives dans un ordre peu vraisemblable et le décor non réaliste sont deux éléments qui contribuent à instaurer un effet de distanciation. Mettre en avant cette artificialité théâtrale permet au public d'examiner les comportements des personnages plutôt que de les vivre²⁵³. Cet effet de distanciation permet plutôt de souligner l'arrière-plan social qui a conduit les personnages à adopter certaines réactions. Dans *Les Enfants de Jéhovah*, les spectateurs sont ainsi invités à réfléchir aux événements qui ont amené le personnage de la mère à accepter de vivre dans de mauvaises conditions en Belgique plutôt que de s'identifier aux émotions de ce personnage. Murgia invite particulièrement les spectateurs à analyser la soumission de Giulia à diverses autorités, d'abord en suivant son mari en Belgique, puis en se soumettant à l'autorité des Témoins de Jéhovah. De plus, le metteur en scène amène l'histoire intime de Giulia vers une généralisation en évoquant des événements vécus par de nombreux immigrants italiens. De cette façon, *Les Enfants de Jéhovah* invite plus largement les spectateurs à réfléchir aux mécanismes de soumission qui pouvaient influencer les femmes immigrées italiennes dans leur choix.

À titre d'illustration, dans *Les Enfants de Jéhovah*, le décor empêche les spectateurs de partager pleinement les émotions des personnages. Le lieu de vie insalubre en Belgique décrit par le personnage de la mère n'est pas représenté sur la scène. L'absence de représentation réaliste de cet habitat empêche les spectateurs d'être pleinement immergés dans les conditions de vie difficiles de ce personnage d'immigrée italienne. Plutôt que de plonger le public dans une immersion émotionnelle, l'absence de décors vraisemblables encourage plutôt les spectateurs à examiner le contexte social et politique qui a conduit ce personnage à accepter de vivre dans de pareilles conditions.

Par ailleurs, dans *Les Enfants de Jéhovah*, le contexte socio-économique qui pousse le personnage de la mère à intégrer les Témoins de Jéhovah est évoqué. La comédienne qui interprète Giulia explique effectivement aux spectateurs les conditions de vie difficiles dans lesquelles a évolué ce personnage. Les mauvaises conditions de logement en Belgique, la nostalgie liée à l'éloignement du pays natal et la négligence de son mari à cause de son travail dans les mines sont évoquées. Les choix posés par le personnage de Giulia sont donc replacés dans le contexte des années 1950-1960 en Belgique, période durant laquelle de nombreux

²⁵³ MAGIN Jean-Charles, *De la distanciation dans les films de Lars Von Trier : utilisation des outils théoriques de Bertolt Brecht*, Mémoire de master, Université de Liège, 2007, p.8.

Italiens ont immigré vers la Belgique, sans bénéficier d'un accueil correct de la part de ce pays. Ainsi, *Les Enfants de Jéhovah* propose aux spectateurs de se distancier des émotions ressenties par le personnage de la mère pour plutôt adopter un regard critique sur le contexte socio-économique qui a poussé ce personnage à intégrer les Témoins de Jéhovah.

9.5 Conclusion

Les Enfants de Jéhovah expose les émotions ressenties par Giulia, le personnage de la mère italienne immigrée, durant son parcours migratoire en Belgique. Murgia amène cependant cette histoire personnelle et intime vers une dimension générale en utilisant l'histoire de Giulia pour aborder plus largement des événements vécus par de nombreux immigrants italiens en Belgique, tels que les mauvaises conditions d'hygiène, le départ loin de chez soi et la réduction des hommes à l'état de machine dans le cadre du travail. De cette façon, les émotions de Giulia exprimées par le travail théâtral, telles que la perte de repères, la tristesse, la nostalgie, la colère et la solitude, sont révélatrices des sentiments partagés par d'autres immigrants italiens ayant vécu une expérience similaire à celle de Giulia.

Cependant, Murgia ne favorise pas une identification des spectateurs aux émotions de Giulia. Au contraire, la mise en scène instaure un effet de distanciation, permettant au public de réfléchir aux mécanismes et au contexte socio-économique qui ont poussé les Italiens à immigrer vers la Belgique. *Les Enfants de Jéhovah* expose essentiellement l'histoire des femmes immigrées italiennes à travers le personnage de Giulia. Murgia illustre comment ces femmes ont été contraintes de suivre leurs maris, influencés eux-mêmes par les politiques du gouvernement italien. Plus tard dans le spectacle, Murgia montre comment, une fois arrivées en Belgique, ces femmes pouvaient être soumises à d'autres formes d'autorités, telles que les sectes religieuses. Cette soumission des immigrées italiennes, dans *Les Enfants de Jéhovah*, est présentée comme une conséquence de l'isolement social auquel étaient confrontées les femmes qui ne travaillaient pas. Par ailleurs, en exposant le contexte socio-économique des années 1950-1960, Murgia met en lumière les facteurs ayant poussé les Italiens à quitter leur terre natale pour se soumettre à des conditions de vie difficiles en Belgique. Cette perspective permet aux spectateurs d'analyser les mécanismes socio-politiques en jeu dans cette histoire d'immigration. Murgia invite les spectateurs à une réflexion critique sur les injustices et les dynamiques de pouvoir ayant marqué l'histoire des immigrants italiens, conférant ainsi une dimension politique au spectacle.

10 Conclusion

Cette recherche s'est penchée sur l'étude de trois pièces de théâtre contemporaines belges qui portent sur les planches des représentations de l'immigration italienne. Analyser ces représentations nous a paru essentiel, car, comme le précise Nancy Delhalle, les spectacles produisent des visions et des représentations de l'Homme et du monde qui sont diffusées dans l'espace social²⁵⁴. Ainsi, les représentations de l'immigration italienne construites dans ces trois pièces par le travail théâtral contribuent à façonner et à diffuser une image de cette immigration dans la société.

Plutôt que de proposer une représentation homogène et uniforme de l'immigration italienne, les trois pièces analysées diffusent l'idée que cette immigration a avant tout été vécue par des individus uniques qui possédaient leurs propres parcours migratoires. Contrairement à de nombreux récits historiques et académiques qui représentent les immigrés italiens par des données chiffrées et factuelles, les spectacles analysés rétablissent l'individualité de ces immigrés. Les spectacles soulignent ainsi que l'immigration italienne n'est pas qu'un fait historique inscrit dans les livres, mais est avant tout un événement qui a été vécu par des êtres humains uniques. Les pièces analysées partagent le trait commun de puiser dans le réel pour représenter l'immigration italienne sur les planches, permettant ainsi de mettre en scène des parcours migratoires personnels et singuliers. En mettant en scène des parcours individuels inspirés du réel, ces spectacles contribuent à enrichir la compréhension de l'immigration italienne des spectateurs en révélant la diversité des expériences humaines qui la composent.

Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune concourent à rétablir cette individualité en transmettant, par la voix des comédiens, des anecdotes issues des témoignages d'anciens mineurs italiens. Plutôt que de dresser un portrait uniforme de l'immigration italienne, ces anecdotes, qui sollicitent la mémoire vive, exposent aux spectateurs des parcours individuels, uniques et parfois contradictoires. Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, l'immigration italienne est ainsi dépeinte comme constituée d'une mosaïque d'histoires individuelles. *L.U.C.A.*, de son côté, se distingue par une focalisation sur les interrogations personnelles des comédiens, mettant en lumière leurs histoires familiales et leurs questionnements identitaires. Le spectacle présente les parcours uniques et distincts des deux

²⁵⁴ DELHALLE Nancy, *Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines*, op.cit., 2017, p.17.

comédiens dans leur quête d'identité, illustrant ainsi la diversité des expériences des troisièmes générations d'immigrés italiens. De cette façon, *L.U.C.A* s'oppose à un récit générique fondé sur des données et des généralisations. Enfin, dans *Les Enfants de Jéhovah*, Fabrice Murgia s'appuie sur la mémoire familiale pour concevoir son spectacle. Le personnage de Giulia, la mère italienne immigrée, est directement inspiré du parcours migratoire de la grand-mère de Murgia. En puisant dans cette mémoire familiale, Murgia met en scène un parcours migratoire unique, soulignant ainsi que l'immigration a été vécue par des individus singuliers. Cependant, Murgia amène ce récit vers une généralisation en exposant des événements qui ont été vécus par de nombreux immigrés italiens.

Par ailleurs, *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune* ainsi que *Les Enfants de Jéhovah* mettent en lumière l'histoire des femmes immigrées italiennes. De cette façon, les deux spectacles permettent au public de découvrir l'histoire de l'immigration italienne par le biais d'une perspective féminine, souvent laissée de côté dans les récits historiques sur le sujet. En adoptant cette perspective, les metteurs en scène exposent d'autres récits que ceux d'hommes travaillant dans les mines. Effectivement, la dimension féminine, présente dans ces spectacles, permet de présenter des récits plutôt centrés sur l'intime et le quotidien. Dans *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune*, la mise en scène présente les femmes comme étant capables de raconter leur propre histoire indépendamment de leur mari. Dans ce spectacle, les comédiennes qui interprètent des personnages féminins relatent des événements personnels qui ne concernent pas le travail minier, comme leurs rencontres avec leurs maris. À l'inverse, dans *Les Enfants de Jéhovah*, Giulia, le personnage féminin, est représentée comme soumise, d'abord aux décisions de son mari, puis à la secte des Témoins de Jéhovah. Murgia convoque ce récit féminin pour explorer des problématiques liées à l'intime et au quotidien, telles que les mauvaises conditions de logement en Belgique.

Les trois spectacles ont également en commun de représenter les émotions que les immigrés italiens ont pu ressentir en quittant leur pays natal. Ces sentiments complexes sont exprimés par les discours, mais aussi par le travail théâtral. La gestuelle, les chants, le positionnement des corps, les costumes, la disposition scénique, les décors, le jeu des comédiens sont autant de composantes qui contribuent à la transmission de ces émotions. Jonathan Châtel et Pierre Piret affirment d'ailleurs que « l'exil confine souvent à l'ineffable, à la répétition ou encore à la mélancolie. Une des fonctions des pratiques artistiques est de mettre en lumière cette charge

traumatique et d'en interroger les effets subjectifs »²⁵⁵. Dans les trois spectacles analysés, les composantes scéniques organisées par la mise en scène, combinées aux textes, permettent effectivement de transmettre ces sentiments subjectifs et complexes qui ne peuvent pas être exprimés par les mots seuls. Notre analyse révèle que les spectacles sur l'immigration italienne permettent au public d'accéder à l'histoire de cette immigration par les émotions et non uniquement par les mots, une perspective rarement présente dans les discours classiques.

Bien que les émotions véhiculées varient, nos analyses montrent que la nostalgie est un sentiment largement diffusé dans les trois spectacles. Chacun des spectacles contribue ainsi à véhiculer une image des immigrés italiens comme étant nostalgiques de leur pays d'origine. Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, le discours des personnages narrateurs combiné à l'éclairage scénique contribue, par exemple, à véhiculer cette émotion de nostalgie. Le discours polyphonique du « chœur des mineurs » permet également de diffuser cette émotion. En outre, l'évocation d'éléments culinaires catégorisés comme étant typiquement italiens, combinée au jeu d'acteur, est également un moyen, dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, d'évoquer la nostalgie. Dans *L.U.C.A.*, les témoignages familiaux transformés par le travail théâtral permettent d'exprimer ce sentiment. Enfin, dans *Les Enfants de Jéhovah*, le discours du personnage de la mère, suscitant un imaginaire rural combiné à un son de cloche, convoque sur scène un imaginaire rural. Or, selon Flavia Cumoli, le mythe du retour en Italie fusionne souvent avec la mémoire d'un idylle champêtre. Ainsi, les discours à propos de l'environnement rural de Giulia renforcent la sensation que ce personnage ressent une nostalgie pour sa vie passée dans le monde paysan.

Cependant, les trois spectacles analysés ne permettent pas aux spectateurs de s'identifier aux émotions des personnages. Au contraire, la mise en scène des spectacles instaure un effet de distanciation. Dans *Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune*, l'action dramatique est continuellement interrompue par les commentaires des personnages narrateurs et les chants. Interrompre l'action dramatique empêche les spectateurs de s'identifier aux personnages, puisque la réalité qu'ils assistent à une représentation théâtrale leur est continuellement rappelée. De cette façon, les spectateurs peuvent analyser les mécanismes socio-politiques qui ont conduit les immigrés italiens à s'installer en Belgique plutôt que de considérer que les événements qui se produisent dans la vie des personnages sont le fait de la fatalité du destin.

²⁵⁵ CHATEL Jonathan et PIRET Pierre, « Introduction », op.cit., p.9.

Dans *L.U.C.A.*, le format de théâtre-conférence ne permet pas aux spectateurs de s'identifier aux émotions des personnages. Le public est plutôt invité à réfléchir autour des thèmes de la double identité, du racisme vis-à-vis des nouveaux migrants et du fait que l'on descend tous de *L.U.C.A.*, plutôt que de se contenter de s'identifier aux émotions des deux personnages sur la scène. Dans *Les Enfants de Jéhovah*, la distanciation est amenée par le montage discontinu, les décors et la généralisation d'une histoire personnelle et intime, permettant ainsi de mettre en évidence le contexte socio-économique dans lequel a eu lieu l'immigration italienne. De cette façon, Murgia invite les spectateurs à réfléchir aux mécanismes de domination qui ont conduit les immigrés italiens, et plus précisément les femmes, à accepter de vivre dans des conditions de vie médiocre en Belgique. La distanciation instaure ainsi, à l'intérieur de ces trois spectacles, un espace de réflexion sur le contexte socio-économique et les mécanismes qui ont conduit les immigrés italiens à s'installer en Belgique, ce qui confère à ces trois spectacles une dimension politique.

En conclusion, les spectacles étudiés offrent aux spectateurs une représentation multiple de l'immigration italienne en présentant des parcours migratoires uniques centrés sur l'individu. Les spectacles rappellent ainsi aux spectateurs que l'immigration italienne est avant tout un événement qui concerne des individus uniques possédant des expériences singulières. Par ailleurs, la mise en avant du récit féminin dans *Les Fils de Hasard*, *Espérance et Bonne Fortune* et dans *Les Enfants de Jéhovah* contribue à rappeler que l'immigration italienne a également été vécue par des femmes et n'était pas uniquement le fait d'hommes venus pour travailler dans les mines belges. En outre, le travail théâtral expose les émotions complexes ressenties par les immigrés italiens, dont la nostalgie, une émotion difficilement exprimable par les mots seuls. Malgré la circulation de ces émotions, la distanciation permet aux spectateurs de prendre du recul et d'analyser les dynamiques socio-économiques qui ont poussé les immigrés italiens à accepter de vivre en Belgique, parfois dans de mauvaises conditions. Les trois spectacles analysés contribuent ainsi à enrichir la compréhension de l'immigration italienne en dévoilant des aspects personnels, émotionnels et politiques de cette histoire de l'immigration.

11 Bibliographie

Ouvrages au sujet de l'immigration italienne :

- CLEMENS René, VOSSE-SMAL Gabrielle et MINON Paul, L'assimilation culturelle des immigrants en Belgique : Italiens et Polonais dans la région liégeoise, Liège, Vaillant-Carmanne, 1953.
- COENEN Marie-Thérèse dir., Les syndicats et les immigrés. Du rejet à l'intégration, Bruxelles, Evo, 1999.
- DE ROECK Marie-Louise, URBAIN Julie, LOOTENS Paul, Tutti cadaveri. Le procès de la catastrophe du Bois du Cazier à Marcinelle, Bruxelles, Aden, 2006.
- DEFOSSE Pol, Les flux migratoire en Belgique au XIXème et XXème siècles, Bruxelles, La ligue de l'enseignement et de l'éducation permanente, 2019.
- DUCOLI Bruno et alii, Memoria-immagini e parole dell'emigrazione italiana in Belgio, Bruxelles, Centro studi e documentazione dell'emigrazione italiana in Belgio, 1987.
- EGGERICKX Thierry et SANDERSON Jean-Paul, « La transition migratoire dans la Belgique industrielle de l'entre-deux-guerres », dans Les migrations internationales : observation, analyse et perspectives, Paris, AIDELF, 2007, pp. 397 à 417.
- LAFLEUR Jean-Michel et MARFOUK Abdeslam, Pourquoi l'immigration : 21 questions que se posent les Belges sur les migrations internationales au 21ème siècle, Louvain-La-Neuve, academia-l'Harmattan, « coll. carrefour 9 », 2017.
- MARTINIELLO Marco et REA Andrea, Et si on racontait... Une histoire de l'immigration en Belgique, Bruxelles, fédération Wallonie Bruxelles, 2001.
- MARTINIELLO Marco et REA Andrea, Une brève histoire de l'immigration en Belgique, Bruxelles, Fédération Wallonie Bruxelles, 2012.
- MORELLI Anne, « Les émigrés Italiens vus par la presse Belge de 1922 à 1945 », dans PIROTTE, Jean dir., Stéréotypes nationaux et préjugés raciaux au 19ème et 20ème siècles, Louvain, Nauwelaerts, 1982, pp. 43 à 55.
- MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique aux 19ème et 20ème siècles », dans MORELLI Anne (dir.), Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours, Bruxelles, Vie ouvrière, 1992, pp.195 à 207.
- MORELLI Anne, « L'immigration italienne en Belgique avant 1946 », dans HANNOTTE Michel (dir.), Siam Tutti neri : des hommes contre du charbon : études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie, Bruxelles, Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 1998, pp. 15 à 33.
- NAEGELS Tom, La nouvelle Belgique : une histoire de l'immigration (1944-1978), Bruxelles, Racine, 2021.
- REA Andrea, « Les destins multiples de l'immigration italienne », dans HANNOTTE Michel (dir.), Siam Tutti neri : des hommes contre du charbon : études et témoignages sur l'immigration italienne en Wallonie, Bruxelles, Institut d'histoire ouvrière, économique et sociale, 1998, pp. 54 à 62.
- REA Andrea, « L'étude des politiques d'immigration et d'intégration des immigrés dans les sciences sociales en Belgique francophone », dans REA Andrea et MARTINIELLO

Marco, Immigration et intégration en Belgique francophone : état des savoirs, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Intellection », 2007, pp. 103 à 140.

- SANTOCONO Girolamo, Rue des Italiens, Bruxelles, éditions du cerisier, 1987.
- SCHREIBER Jean-Philippe et MORELLI Anne, « Histoires des migrations », dans REA Andrea et MARTINIELLO Marco, Immigration et intégration en Belgique Francophone : état des savoirs, Louvain-La-Neuve, Academia Bruylant, coll. « Intellection », 2007.

Articles au sujet de l'immigration italienne

- CUMOLI Flavia, « Perdus dans le paysage : la prolongation de la culture rurale italienne dans les bassins miniers de Wallonie », dans Revue belge d'histoire contemporaine, n°3-4, 2007, pp.419 à 443.
- DE COOREBYTER Vincent, « Immigration et culture : décor et concepts », dans Courrier hebdomadaire du CRISP, n°1186, 1988, pp.3 à 48.
- DUMOULIN Michel, « Les mineurs italiens en Belgique (1945-1957) : des relations bilatérales à la dimension européenne », dans Migration et relations Internationales, n°54, été 1988, pp.205 à 216.
- FRATICELLI Marta, « Les antécédents de la réforme agraire italienne », dans La réforme agraire et les politiques foncières en Italie, n°3, janvier 2010.
- LEVI Mario, « Les mineurs italiens en Belgique », dans Politique étrangère, n° 2/3, juillet/août 1953, pp.181 à 192.
- MASCITELLI Germano et MORELLI Anne, « L'émigration italienne vers les mines belges (1946- 1950) : les motifs politiques et leur héritage », dans Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique, n°156, 2023, pp.93 à 110.
- MORELLI Anne, « L'appel à la main d'œuvre italienne pour les charbonnages et sa prise en charge à son arrivée en Belgique dans l'immédiat après-guerre », dans Revue Belge d'histoire contemporaine, n°19, 1988, pp.83 à 130.
- MORELLI Anne, « La communauté italienne de Belgique et la Seconde Guerre Mondiale », dans Revue du Nord, n°2, 1998, pp.665 à 690.
- PUISSANT Jean et VANDE VIJVER GUENAEL, « La catastrophe de Marcinelle entre mémoire et histoire, De Rome à Marcinelle », dans Les Analyses de l'IHOES, n°3, 10 juillet 2006, pp.1 à 8.
- URBAIN Julie, « Le procès de la catastrophe du Bois du Cazier (1959-1962), dans Brood and Rozen, n°3, 2006, pp.7 à 29.

Articles au sujet des pièces mises en scène par Martine De Michele

- DE MICHELE Martine et BETTENS Ludo, « Mémoire et histoire comme sources de création théâtrale : le cas de Montenero 53 », dans Les analyses de l'IHOES, n° 35, février 2008, pp. 1 à 4.
- DE MICHELE Martine et DAWINKA Laureys, « Les fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune : une création théâtrale d'utilité publique », dans Les analyses de l'IHOES, n°180, 21 décembre 2017, pp. 1 à 8.

- HIESSLER Hélène, « Se souvenir d'où l'on vient : entretien avec Martine De Michele », dans Archipels #2 : arts, cultures, migration, hors-série de 2017, octobre 2017.
- MARMOL MOLINA Maïte et DE MICHELE Martine, « (Re)vivre plutôt que commémorer, la mémoire au prisme de la création théâtrale, Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune », dans Les analyses de l'IHOES, n°184, 22 mars 2018, pp. 1 à 5.

Site internet au sujet des pièces mises en scène par Martine De Michele

- « Atelier-s Chœur Populaire », sur En Cie du Sud, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/ateliers-choeurpopulaire>, consulté le 2 juin 2024.
- « Hasard, Espérance et Bonne Fortune », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=652>, consulté le 23 juillet 2024.
- « La rive », sur En Cie du Sud, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/larive>, consulté le 23 juillet 2024.
- « Silence en coulisses du 07 décembre 2021 », sur Antenne Centre TV, 7 décembre 2021, [en ligne], disponible sur <https://www.antennecentre.tv/emission/silence-en-coulisses/silence-en-coulisses-du-07-decembre-2021/13237?fbclid=IwAR3nI37cBOlzAuZdUFjzse3Bqgb6vlpgn1IveQE5SBBxLZkf32yVfnvbSJchttps%3A//www.antennecentre.tv/article/silence-en-coulisses-du-07-decembre-2021%3Ffbclid%3DIwAR3nI37cBOlzAuZdUFjzse3Bqgb6vlpgn1IveQE5SBBxLZkf32yVfnvbSJc>, consulté le 2 juin 2024.
- « Subventions de 2016 », sur Culture.be, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.culture.be/uploads/tx_cfwbtransparence/Transparence2016_DO21.pdf, consulté le 24 juillet 2024.
- « Vers un atelier Chœur Populaire », sur En Cie du Sud, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.encompagniedusud.com/_files/ugd/8693d6_e6201c3618f54d0c93da0f59a57ec054.pdf, consulté le 2 juin 2024.
- De Michele Martine, « Dossier pédagogique », sur En Cie du Sud, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.lesfilsdehasard.com/_files/ugd/8693d6_6d15d27ea0cf4bf89adc08ca0057fe94.pdf, consulté le 23 mai 2024.
- OZER Pierre, « Analyse du questionnaire administré au public du spectacle Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune », sur En Cie du Sud, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.encompagniedusud.com/enquete2019>, consulté le 20 mai 2024.

Articles pour l'analyse de la pièce L.U.C.A

- BAUDET Marie, « Me Myself & I, où la parole personnelle se mue en acte artistique », dans La Libre, janvier 2019.

- CORNEZ Élodie, « “Théâtre de narration” en Italie : entre témoignage et affabulation », dans ReCHERches, n°25, 2020, pp.103 à 112.
- SORIANI Simone, Théâtre de narration/ Théâtre de la narration: Marco Paolini et Ascanio Celestini, dans Chroniques italiennes, n°27, 2014.

Sites internet au sujet de la pièce L.U.C.A

- « Cincali ! », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2024, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=24923&lids=24923%7C26699%7C30967%7C33161%7C35341&rc=5&dbname=s&query=Cincali&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 29 juillet 2024.
- « La Turnàta », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2024, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=29987&lids=29987%7C32635%7C35343%7C38097&rc=4&dbname=s&query=turnata&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 29 juillet 2024.
- « L.U.C.A », sur Le Théâtre de l’Ancre, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.ancre.be/saisons/2023-2024/l-u-c-a>, consulté le 7 juin 2024.
- « Théâtre : Appel à projets : le réel enjeu- résidences et accompagnement », sur Wallonie-Bruxelles International, 2024 [en ligne], disponible sur <https://www.wbi.be/fr/news/news-item/theatre-appel-projets-reel-enjeu-residences-accompagnements>, consulté le 8 juin 2024.
- GUERRISI Hervé, « Hervé Guerrisi bio », sur Hervé Guerrisi, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.herveguerrisi.com/bio>, consulté le 7 juin 2024.
- GUERRISI Hervé, « Last Universal Common Ancestor », sur Théâtre de la Cité, 2024, [en ligne], disponible sur <https://archive.theatrelacite.com/wp-content/uploads/2016/11/LUCA.pdf>, consulté le 7 juin 2024.
- GUERRISI Hervé et CARNOLI Grégory, « Last Universal Common Ancestor Cie Eranova », sur Théâtre Jean-Vilar De Vitry Sur Seine, 2024, [en ligne], disponible sur https://www.theatrejeanvilar.com/fileadmin/www.theatrejeanvilar.com/MEDIA/spectacles/Saison_2018-2019/L.U.C.A/Dossier_CAPT_LUCA_Cie_Eranova.pdf, consulté le 7 juin 2024.
- STOUPIY Florence, « Dossier de diffusion », sur Le Théâtre de l’Ancre, 2019, [en ligne], disponible sur <https://www.ancre.be/diffusion/l-u-c-a-2>, consulté le 7 juin 2024.
- THEATRE DE L’ANCRE, « Rencontre autour de L.U.C.A #1 », sur Youtube, avril 2020, [en ligne], disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=qx38KtC0jqw&t=5208s>, consulté le 22 juin 2024.

Articles au sujet des pièces mises en scène par Fabrice Murgia

- CANOPE EDITIONS, « Notre peur de n’être », dans Pièces (dé)montée, juillet 2014, n°189, pp. 1 à 35.

- DELHALLE Nancy, « Les Enfants de Jéhovah de Fabrice Murgia : Quelques réflexions sur le théâtre politique », dans *Alternative Théâtrales*, n°116, 2013, pp. 56 à 57.

Site internet au sujet des pièces mises en scène par Fabrice Murgia

- « Fabrice Murgia/Cie ARTARA », sur ARTARA, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.artara.be/la-compagnie/>, consulté le 8 juillet 2024.
- « Jeu de Loi », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=16320&lids=16320|18362|19372|20366|19134|19924|21767|20501|23307|25507&rc=39&dbname=s&query=%22mise%20en%20sc%C3%A8ne::Murgia,%20Fabrice%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 4 août 2024.
- « Le Chagrin des Ogres », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=18362&lids=13866|18362|19372|20366|19134|19924|21767|20501|23307|25507&rc=38&dbname=s&query=%22producteur::Compagnie%20Artara%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 6 juillet 2024.
- « Life Reset : Chronique d'une ville épuisée », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=20501&lids=13866|18362|19372|20366|19134|19924|21767|20501|23307|25507&rc=38&dbname=s&query=%22producteur::Compagnie%20Artara%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 6 juillet 2024.
- « Présentation des Enfants de Jéhovah », sur ARTARA, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.artara.be/spectacles/les-enfants-de-jehovah/>, consulté le 8 juillet 2024.
- « Présentation du Chagrin des orges », sur ARTARA, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.artara.be/spectacles/le-chagrin-des-ogres/>, consulté le 6 juillet 2024.
- « Projet et histoire du Théâtre Vidy Lausanne », sur Théâtre Vidy, 2024, [en ligne], disponible sur <https://vidy.ch/fr/projet-et-histoire/>, consulté le 8 juillet 2024.
- « Les Enfants de Jéhovah », sur SCAPIN (mémoire numérique des arts de la scène en FWB), 2023, [en ligne], disponible sur <https://scapin.aml-cfwb.be/recherche/details/?pid=27499&lids=9100879%7C9400277%7C9400772%7C9400278%7C27956%7C28649%7C27468%7C27499%7C29977%7C32064&rc=16&dbname=s&query=%22producteur::Printemps%20des%20Com%C3%A9diens%22&tags=&numeric=0&cql=&sorting=c&page=1>, consulté le 8 juillet 2024.
- DE LAMALLE Patrick, « Fabrice Murgia, et tous les autres... », sur RTBF Actus, novembre 2015, [en ligne], disponible sur <https://www.rtbf.be/article/fabrice-murgia-et-tous-les-autres-9142617>, consulté le 4 août 2024.
- MURGIA Fabrice, « Les Enfants de Jéhovah : note d'intention », sur Théâtre Contemporain.net, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Enfants-de-Jehovah/ensavoirplus/idcontent/27922>, consulté le 5 juillet 2024.

- THEATRE DE LIEGE, « Cahier pédagogique Notre peur de n'être », sur Théâtre de Liège, 2024, [en ligne], disponible sur https://theatredeliege.be/wp-content/uploads/2014/11/Cahier_pedagogique_notrepeur.pdf, consulté le 8 juillet 2024.
- THEATRE VIDY, « Entretien avec Fabrice Murgia », sur Théâtre contemporain.net, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Enfants-de-Jehovah/ensavoirplus/idcontent/27924>, consulté le 6 juillet 2024.

Livre au sujet de la pièce Les Enfants de Jéhovah

- MURGIA Fabrice, Les Enfants de Jéhovah, Bruxelles, Lansman, coll. « Hayez Lansman », 2012.

Articles au sujet de la distanciation de Brecht

- BANOUN Bernard, « Brecht et la musique au théâtre Entre théorie, pratique et métaphores », dans Études Germaniques, n°250, 2008, pp. 329 à 353.
- BONNAUD Irène, « Brecht metteur en scène », dans Vacarme, n°10, 1999, pp. 51 à 56.
- MOREL Jean-Pierre, « Brecht et la question du montage dans les années trente », dans Étude Germaniques, n°250, 2008, pp. 229 à 245.
- TRUCHET Jacques, « Retour sur Brecht et sur la distanciation », dans Commentaires, N°6, 1979, pp. 308 à 313.

Travaux universitaires au sujet de la distanciation de Brecht

- MAGIN Jean-Charles, De la distanciation dans les films de Lars Von Trier : utilisation des outils théoriques de Bertolt Brecht, Mémoire de master, Université de Liège, 2007.

Ouvrages au sujet de la distanciation de Brecht

- BRECHT Bertolt, Écrits sur le théâtre tome 1, Paris, l'Arche, 1972.
- BRECHT Bertolt, Écrit sur le théâtre tome 2, Paris, L'Arche, 1990.
- WALTER Benjamin, Essais sur Brecht, Paris, La Fabrique, 2003.

Ouvrages diverses

- DELHALLE Nancy, Théâtre dans la mondialisation : communauté et utopie sur les scènes contemporaines, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « coll. Théâtre et société », 2017.
- HEINICH Nathalie, Ce que l'art fait à la sociologie, Paris, Editions de Minuit, 1998.
- LAVARBE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans CEFAI Daniel dir., Culture politique, Paris, PUF, 2001, pp. 243 à 244.
- LEVEN Émilie et BRAHY Rachel, « Le témoignage comme structure d'expression pour le théâtre-action, étude de cas : Royal Boch, la dernière défaïence », dans

QUILLET Françoise dir., La scène mondiale aujourd'hui : des formes en mouvements, Paris, l'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2015.

- ZONABEND Françoise, La mémoire longue. Temps et histoire au village, Paris, Jean Michele Place, 2000.

Articles diverses

- CHATEL Jonathan et PIRET Pierre, « Introduction », dans Études théâtrales, n°72-73, 2023, pp. 9 à 15.
- GUERIN Michel, « Pratique et consommation culturelles en Communauté française », dans Courrier hebdomadaire du CRISP, 2009, n°2031-2031, pp. 5 à 70.
- LAVARBE Marie-Claire, « De la notion de mémoire à la production des mémoires collectives », dans Culture politique, Paris, PUF, 2001.
- MAHUT Jérémy, « Le théâtre-témoignage : des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir », dans Double jeu, n°6, 2009, pp. 83 à 94.
- VIGNES Jean, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », dans Fabula/ les colloques, n°2267, 2014, pp. 1 à 27.
- WIHTOL DE WENDEN Catherine, « Les incommunications de l'Europe sur la crise de l'accueil des migrants et des réfugiés », dans Hermès la Revue, n°77, 2017, pp. 191 à 197.

Sites internet divers

- ORGANISATION DES NATIONS UNIES, « International migration report 2015 », sur ONU, 2015, [en ligne], disponible sur https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/migration-report/docs/MigrationReport2015_Highlights.pdf, consulté le 24 mai 2024.
- OIM ONU MIGRATION, « Termes clés de la migration », sur OIM ONU Migration, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>, consulté le 24 mai 2024.
- LAROUSSE, « Définition de nostalgie », sur Larousse en ligne, 2024, [en ligne], disponible sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033#:~:text=1.,pays%20nat al%20%3B%20mal%20du%20pays.&text=2.,Avoir%20la%20nostalgie%20des%20va cances>, consulté le 4 juin 2024.

12 Table des matières

Remerciements	2
Introduction	3
PREMIERE PARTIE : MISE EN CONTEXTE.....	6
1 CHAPITRE 1 : Exploration scénique de l’immigration italienne en Belgique francophone : Problématiques et approches méthodologiques.....	7
1.1 Problématique	7
1.2 Méthodologie.....	7
1.2.1. Analyse des spectacles	7
1.2.2. Analyse institutionnelle.....	8
1.2.3. Choix du corpus.....	10
1.3 Terminologie des termes immigration, émigration et migration	11
2 CHAPITRE 2 : État de la question	13
2.1 Dans les recherches académiques.....	13
2.2 Dans le théâtre en Belgique francophone	14
3 CHAPITRE 3 : Histoire de l’immigration italienne en Belgique francophone	17
3.1 Introduction	17
3.2 L’immigration italienne avant 1914	17
3.3 L’immigration italienne dans l’entre-deux-guerres	18
3.4 De 1946 à 1956.....	20
3.4.1 Signature de l’Accord bilatéral de juin 1946.....	20
3.4.2 La sélection des candidats	22
3.4.3 Des conditions de logements désastreuses.....	24
3.4.4 Le travail dans les mines	26
3.4.5 Les loisirs.....	27
3.4.6 Le point de vue des Belges au sujet de l’immigration italienne.....	28
3.5 La catastrophe de Marcinelle.....	29
3.6 Les enfants des deuxièmes et troisièmes générations.....	30
DEUXIEME PARTIE : ANALYSE DES SPECTACLES.....	33
4 CHAPITRE 4 : Les Fils de Hasard, Espérance et Bonne Fortune, un spectacle en continuelle transformation.....	34
4.1 Contexte de création	34
4.1.1 Reprise de la pièce Hasard, Espérance et Bonne Fortune de Francis D’Ostuni	34
4.1.2 Les ajustements par rapport à la pièce originale.....	36
4.1.3 L’atelier chœur populaire	39
4.2 Ancrage territorial et financement	41
4.2.1 Lieux de représentation	41
4.2.2 Financements.....	41
4.2.3 Le public.....	42
5 CHAPITRE 5 : Découvrir sous un éclairage nouveau l’Histoire de l’immigration italienne dans Les Fils De Hasard Espérance et Bonne Fortune	45

5.1	Des récits pluriels	45
5.1.1	La mémoire vive pour rendre compte de la pluralité des expériences.....	45
5.1.2	Des récits de femmes.....	47
5.2	L'effet de distanciation	49
5.2.1	Le concept brechtien de distanciation.....	49
5.2.2	Les témoignages instaurant un effet de distanciation.....	51
5.2.3	Les formes chorales instaurant un effet de distanciation.....	53
5.3	Une représentation de l'histoire de l'immigration italienne.....	56
5.4	Les émotions véhiculées	62
5.4.1	Les discours inspirés des témoignages	62
5.4.2	Le chœur des mineurs	63
5.4.3	La nourriture	65
5.5	Conclusion.....	66
6	<i>CHAPITRE 6 : L.U.C.A, un spectacle de théâtre conférence</i>	68
6.1	Un spectacle sur les traces des origines	68
6.2	Contexte de création	68
6.2.1	La continuité du projet Italiani Cincali !.....	68
6.2.2	Un racisme présent chez les anciens immigrés italiens	71
6.3	Ancrage territorial et financements	71
6.3.1	L'écho du programme «Le réel enjeu» dans la genèse de L.U.C.A	71
6.3.2	Un spectacle aux dimensions internationales	72
6.4	Le processus de création : Entre recherche scientifique et récolte de témoignages	73
7	<i>CHAPITRE 7 : L.U.C.A , une représentation des questionnements des petits-enfants d'immigré italien</i>	76
7.1	Le lien avec le public.....	76
7.1.1	Le format de théâtre conférence.....	76
7.1.2	Mise en évidence des dispositifs techniques	78
7.1.3	Les effets de la distanciation sur le public	79
7.2	Représentation des deuxièmes et troisièmes générations d'immigrés italiens.....	80
7.2.1	Une représentation des italo-descendants liés à leur pays d'origine	80
7.2.2	Des identités multiples	82
7.3	Les émotions véhiculées	84
7.3.1	Expression de la nostalgie évoqué par les témoignages familiaux	84
7.3.2	Expression de la nostalgie dans la scène du retour en Italie	86
7.3.3	L'humour contre la dramatisation	86
7.4	Conclusion.....	89
8	<i>CHAPITRE 8 : Les Enfants de Jehovah, une pièce construite à partir de la mémoire familiale.....</i>	91
8.1	Contexte de création	91
8.1.1	Les thématiques de l'enfance et de la solitude dans les spectacles de Fabrice Murgia	91
8.1.2	L'esthétique de la Compagnie Artara.	93
8.1.3	La mémoire familiale comme matériel de création.....	95
8.2	Ancrage territorial et financement	95
8.2.1	Financements.....	95
8.2.2	Création au Théâtre Vidy en Suisse et tournée en Suisse, France et Belgique.....	96

9	CHAPITRE 9 : Une représentation de l'immigration italienne féminine dans Enfants de Jéhovah.....	98
9.1	Les émotions véhiculées dans le spectacle.....	98
9.1.1	Le sentiment de nostalgie.....	98
9.1.2	Le sentiment de solitude	101
9.1.3	Le sentiment de tristesse.....	103
9.1.4	Colère et soumission.....	104
9.2	Une image de l'immigration italienne.....	106
9.2.1	L'altérité symbolisée par l'accent italien	106
9.2.2	Les conditions de vie des immigrés italiens exprimés par les discours	107
9.3	D'une histoire personnelle à une perspective générale.....	109
9.3.1	Le souvenir familial comme base de création	109
9.3.2	Un récit de femme	110
9.4	La distanciation	111
9.4.1	Le montage discontinu	111
9.4.2	Décor non réaliste.....	113
9.4.3	Les effets de la distanciation sur le public	114
9.5	Conclusion.....	115
10	Conclusion.....	116
11	Bibliographie	120