

Une institution théâtrale à la croisée des chemins

Marc Quaghebeur

Numéro 35 (2), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27222ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Quaghebeur, M. (1985). Une institution théâtrale à la croisée des chemins. *Jeu*, (35), 111–125.

une institution théâtrale à la croisée des chemins

Assez vifs, et en général hors de propos, les remous qui ont agité récemment la presse et les milieux spécialisés quant au nom du successeur de Jacques Huisman à la tête du Théâtre National de Belgique, annoncent sans doute l'aboutissement du processus d'évolution et de stagnation conjuguées qui a caractérisé depuis quinze ans l'histoire du théâtre belge de langue française. De la redéfinition des missions de la première entreprise théâtrale de la Communauté française de Belgique, des conséquences de ce redéploiement au sein des autres compagnies et de la communauté internationale, enfin, des modalités esthétiques qu'imprimera la personnalité du nouveau directeur au répertoire comme au(x) type(s) de théâtralité retenu(s) dépendra largement le sort des possibilités accumulées au fil du temps et n'ayant connu jusqu'à présent que des réalisations périphériques.

Cela pourrait constituer une sorte de moment de vérité. La structure théâtrale de la Communauté française n'a en effet cessé de se cliver, depuis une bonne décennie,



Hamlet-Machine de Heiner Müller, « un texte de théâtre et un texte sur le théâtre », présenté par l'Ensemble Théâtral Mobile, dans une mise en scène de Marc Liebens. Photo: John Vink.



sans qu'existe la moindre mobilité entre des réseaux de plus en plus hétérogènes. Pire, faute d'instruments et de budgets sérieux, la plupart des prétendants n'ont eu à se confronter ni au grand public ni aux vastes machineries scéniques. Le brassage progressif du réel dans une pyramide en mouvement constant ayant fait défaut, ils n'ont souvent eu comme alternative que le développement en dents de scie de pratiques minorisées mais protégées dont la juste volonté de retour à l'esthétique court quotidiennement le risque de l'esthétisme et de l'élitisme, du fait même de l'impasse à laquelle les accule la structure. Vieux phénomène belge, certes, que celui-là! N'a-t-il pas déjà été la cause, voici un siècle, des avatars du phénomène littéraire de la «Jeune Belgique»?

C'est dans ce contexte institutionnel assez rigide et bloqué que se sont néanmoins forgées les expériences originales qui composent actuellement le panorama théâtral de la Communauté française de Belgique. Celui-ci, à la différence de ce qui se passe dans la partie flamande du pays, reste concentré pour l'essentiel dans la capitale bien que, depuis quelques années, on assiste à l'émergence de pratiques nouvelles dans certaines villes wallonnes, et qu'à travers des villes comme Liège, Namur ou Tournai, se dessine un système de coproduction apte à décroquer à moyen terme le clivage entre Bruxelles et les provinces francophones du Royaume. Mieux, on a vu récemment s'implanter à Tournai un groupe de danse, l'Ensemble, tandis que le directeur du nouveau Théâtre de la Place, à Liège, est parvenu à juguler le handicap lié à l'étréouesse relative de son *hinterland* et à focaliser les initiatives créatives qui se perdaient, jusqu'à son arrivée, dans l'anonymat. Un projet comparable pourrait bientôt voir le jour en Hainaut.

À Bruxelles même, où le centre culturel du Botanique est destiné à accueillir notamment des productions wallonnes, les jeunes capitaines du renouveau théâtral des années septante ont pris leurs quartiers dans différents endroits de la ville sans se faire trop d'illusions sur leurs chances de peser un jour directement sur la transformation des grands théâtres. Les pouvoirs publics ont d'ailleurs conforté le processus en acquérant de-ci, de-là des édifices qu'ils ont mis à la disposition de ces compagnies. Essentiellement marqués par des expériences allemandes et françaises fort diversifiées, alors que leurs prédécesseurs vivaient à l'écoute de Londres et de Paris, ces groupes n'ont cessé de développer une pratique où se réfléchissait, souvent de façon visible, une pensée sur chacun des aspects de l'acte théâtral. S'il leur est en outre arrivé d'ouvrir le répertoire bruxellois à des textes contemporains, ils ont surtout, en mettant l'accent sur la théâtralité proprement dite, produit un effet de coupure — et de rejet — par rapport à la consommation massive et passive qui caractérise notre système théâtral comme par rapport à l'idéologie du public populaire censé être indéfiniment extensible. Mais, faute de moyens financiers, de maîtrise suffisante des réseaux de diffusion, de coordination véritable de leurs efforts et de modification foncière du substrat sociologique belge, les partenaires de ce qui s'est un jour appelé le «théâtre critique» n'ont pas pu entamer de très larges fractions du public des habitués, toujours ravi de se retrouver dans des modes dramatiques de plus en plus surannés par comparaison avec ceux qui prévalent aujourd'hui en Europe. Hasard malheureux ou geste délibéré, l'Éducation nationale clôtura les boucles en mettant fin, par une circulaire qui interdisait les représenta-

En attendant Godot, un «classique» présenté par le Varia. Mise en scène: Marcel Delval. Photo: Danièle Pierre.

tions théâtrales durant les heures de cours, à plusieurs années d'emprise réelle de ce type de travail scénique sur les nouvelles générations. Le poujadisme intellectuel de l'heure n'offre, quant à lui, aucun espoir de voir cette situation se modifier à court terme.

un théâtre critique

l'ensemble théâtral mobile

Figure de proue de cette aventure intellectuelle et artistique, Marc Liebens fut un des premiers à tirer des conclusions radicales de la situation. Désormais étranger au circuit des prétendants à la direction du Théâtre National, il s'est replié sur ses salles de la rue de la Caserne qu'il aménage progressivement en espaces variés, susceptibles de correspondre à des entreprises théâtrales différentes. Au rêve dispendieux et pataud des salles polyvalentes, à la mode des lieux-événements à travers la ville, ou à la routine des salles frontales agrémentées par le trompe-l'oeil des changements de décor, il oppose, avec des moyens plutôt maigres au demeurant, le projet d'un site unique capable de se transformer en fonction de chaque spectacle.

Ainsi pourront être manifestés à la fois le caractère éphémère et événementiel de toute création dramatique et la volonté d'ancrer une pratique en un lieu discret qui drainera progressivement un public limité mais conscient. Liebens a en effet dégagé conjointement les conséquences de l'impasse socio-culturelle belge et de la limitation objective du public d'amateurs de théâtre. D'itinérante qu'elle était à l'heure de la décentralisation triomphante, sa compagnie s'est faite mobile (et ouverte, aux accueils notamment) en un espace donné. Y viendront ceux que hante encore la rigueur du beau, alliée au déploiement spectaculaire et à l'acuité intellectuelle. Il faut bien qu'existe, dans l'ensemble du système, un endroit où réfléchir à la question du texte contemporain au théâtre, où accueillir des sensibilités européennes étrangères aux codes de la consommation, où articuler à la scène certains savoirs que l'on a digérés au préalable. . .

Ce laboratoire, l'Ensemble Théâtral Mobile l'est peu à peu devenu alors que certains de ses émules peuplaient d'autres strates du paysage théâtral. Découvrir et faire découvrir hors des soucis de pouvoir et de répercussion immédiate, susciter et propulser des expériences difficiles de nature à modifier les habitudes mentales et l'horizon de l'intelligentsia, tel paraît être le propos d'un travail qui s'est donné un prolongement livresque avec la publication de cahiers occasionnels, *Didascalies*, où voisinent textes et études.

La saison qui s'annonce résume, avec beaucoup de pertinence, ce dessein dans sa précision, sa singularité et sa diversité. Pour la troisième fois en sept ans, Marc Liebens s'attache en effet à *Hamlet-Machine*, qu'il donne à voir cette fois dans le déploiement de tous les rites de la scène. Au texte synthétique moderne qui reprend une des figures essentielles du drame pour la retravailler à partir d'une position contemporaine, le metteur en scène entend faire correspondre un travail scénique comparable de reprise et d'éclatement des formes les plus codées du théâtre. Mais, si *Hamlet-Machine* est un texte de théâtre et un texte sur le théâtre, il traite aussi d'un

mythe et le fait à partir d'une histoire qui appartient de part en part à ce siècle. Cela donne les ingrédients dont Liebens paraît décidé à assurer en Belgique la théâtralité: écriture, mythe et histoire.

Que l'entreprise soit périlleuse — ou, en tout cas, limitée quant au public potentiel — dans un pays qui fait de l'amnésie historique et de la bouillabaisse linguistique son credo et sa jouissance, ne paraît pas ébranler outre mesure l'homme qui a décidé de demeurer ici sans illusion. Dans un premier temps, Liebens suit les traces de l'auteur est-allemand Heiner Müller. Il s'obstine d'autant plus à le défendre, d'ailleurs, que le poids de ses mots porte l'empreinte du combat avec le stalinisme et ne se prête pas aussi facilement que certains textes ouest-allemands — sans parler des pièces autrichiennes — aux récupérations de la consommation moderniste. Dans la même foulée, Liebens entend réinterroger deux autres monstres de la culture occidentale et de la sensibilité moderne, Sade et Faust, par les soins de deux auteurs belges qui lui doivent une bonne part de leur destin dramaturgique. Ainsi pourra peut-être se réaliser la symbiose haletante entre l'histoire présente et l'historicité à laquelle le théâtre ne peut échapper s'il se veut un art incarné et social. Son enjeu corporel et textuel ne se situe-t-il pas aux antipodes aussi bien de la mondanité que du didactisme? Le *Sade* de Michèle Fabien ne fera donc pas frémir de fausse licence nos précieuses pressées. Après *Faust*, il sera par ailleurs difficile aux critiques ou à la rumeur publique de confiner Jean Louvet dans une écriture prolétarienne engagée qu'il n'a cessé de démystifier. En le confrontant au mythe de Faust, Liebens a fait mieux: il permet à Louvet de dire le naufrage quotidien de l'histoire wallonne comme la débâcle actuelle de l'intellectuel de type sartrien, sans que son propos ne se fige jamais en *doxa* ou en nostalgie sentimentale. Ayant assuré de la sorte trois



Une production du Varia: *Dans la jungle des villes* de Brecht, mise en scène par Philippe Sireuil. Photo: Danièle Pierre.

créations contemporaines risquées et ayant eu soin de les situer dans une durée historique et imaginaire, Liebens poursuit son entreprise de redécouverte créatrice en prenant à revers la façon dont on assume aujourd'hui les classiques et par laquelle on assoit, d'année en année, la sérialisation de l'événement par excellence que peut constituer le spectacle. Le metteur en scène ne se paye-t-il pas le luxe le plus raffiné de sa stratégie culturelle en remontant au maître du tragique historique français, Corneille, dont il exhume *Pertharite*? Un héros fragilisé que n'eussent point désavoué nos modernes Faust ou Hamlet. . .

Quand on sait que Liebens, qui est le père du nouveau théâtre institutionnel de la Communauté française, entreprit sa carrière dramatique à partir de l'activité du Théâtre National à Spa, et qu'on a mesuré l'empreinte structurelle de Jacques Huisman sur le théâtre belge de langue française, on ne peut s'empêcher de constater, les choses (l'immobilisme du système) aidant sans doute, l'inscription croissante de sa démarche dans le symbolique. Non content de susciter ou d'assumer des auteurs (Fabien, Kalisky, Louvet, Mertens), de révéler des nouvelles pratiques assez différentes de la sienne — ainsi fit-il pour le Groupov — et de témoigner, jusqu'à contre-courant, des dimensions intellectuelle et artistique de la pratique théâtrale, Liebens paraît avoir décidé de se situer de plus en plus dans une fonction morale et expérimentale par rapport à la structure. Tirant sans doute les conséquences de la marginalisation de l'intellectuel dans le jeu belge, du type d'idéologie éducative qui a prévalu en Belgique depuis la Libération en matière de théâtre, et de la mise au rancart d'une génération (sinon de deux), l'animateur de l'Ensemble Théâtral Mobile semble avoir choisi d'inverser en outre les rôles traditionnels (l'action du Théâtre National se complétait par le travail du Rideau de Bruxelles en matière d'auteurs et du Théâtre de Poche pour ce qui est du nouveau répertoire et des formes nouvelles) et refusé des enjeux de pouvoir posés en des termes qui ne laissent ni recul ni possibilité de mouvement.

varia

C'est à son plus brillant disciple, Philippe Sireuil, qu'échoit en somme la part plus publique de la tâche de rénovation des formes entreprise, voici quinze ans, à côté du travail effectué dans les grandes institutions. Parti d'un répertoire qui faisait les beaux jours du Théâtre National de Strasbourg (Kroetz-Deutsch) et d'une volonté, partagée avec Liebens, de professionnaliser réellement le travail théâtral, Sireuil en arrive assez rapidement à s'intéresser, lui aussi, à des auteurs belges hantés par l'histoire de leur communauté (Hourez-Louvet) comme à la relecture de classiques (Strindberg). Mais il entend porter surtout son attention sur les modes de spectacularisation de sa partition. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard s'il atteint à une véritable perfection dans sa mise en scène à l'Opéra National de *Katia Kabanova*. Rigueurs visuelle et formelle y accomplissent presque mathématiquement, dans la transfiguration de la musique et du chant en langue étrangère, la volonté de formalisation et d'intellection qui caractérise la démarche du théâtre critique et qui y trouva, pour la première fois, les moyens de sa pleine réalisation. En la personne de Jean-Marie Piemme, qui oeuvra longtemps à l'Ensemble Théâtral Mobile, Sireuil s'est adjoint un dramaturge de grande qualité, qui assure par ailleurs une forme de connexion et de complémentarité entre les champs couverts respectivement par Sireuil et Liebens. En Jean-Claude De Bemels, Sireuil a par ailleurs trouvé l'artisan de son goût des déploiements scénographiques.



Le Plan K, pour qui «le travail du corps ne constitue plus l'axe quasi unique du spectacle», présentait *Memory Stop*. Photo: Nicole Hellyn.

Conscient du rôle croissant qu'elle tenait en France et en Allemagne, Sireuil a en effet accentué cette dimension de la pratique théâtrale là où Liebens creusait au contraire, de plus en plus, la question de la langue au théâtre. Ce faisant, Sireuil avait besoin de budgets importants pour sa compagnie et en même temps, il pouvait envisager de toucher de nouvelles franges du public. Le champ « expérimental » revenant ainsi *de facto* à Liebens, et la pyramide théâtrale belge n'offrant toujours pas de solution structurelle, Sireuil tenta de la modifier de l'intérieur en conjuguant les efforts de petites compagnies, dont la sienne. En s'alliant au Groupe Animation Théâtre de Marcel Delval et au Théâtre Élémentaire de Michel Dezoteux, le Théâtre du Crépuscule parvient à constituer une équipe professionnelle, à pallier quelque peu le déséquilibre existant avec les « théâtres historiques », gérés depuis trente ou quarante ans par leur fondateur, et à sortir de l'essaimage des crédits. En découvrant ensuite une immense carcasse vide (réceptacle, au début du siècle, d'un théâtre de variétés qui donne au groupe un nom, le *Varia*) et une existence physique, en obtenant enfin des pouvoirs publics la prise en charge de l'achat du site et de son équipement, Sireuil aboutit au terme logique de sa démarche.

Par sa vacuité, le *Varia* permet à chacun des trois partenaires la mise en oeuvre d'une scénographie originale que ne consent pas l'aménagement traditionnel. Par son volume, la salle exige, quant à elle, de s'adresser à un assez large public qui pourra prendre, le temps et la permanence du lieu aidant, l'habitude de se rendre à la rue du Sceptre pour y suivre un certain type de pratique théâtrale. L'heure n'est donc plus à la recherche primordiale mais à la diffusion sans concession d'un travail adapté aux exigences du moment et du public. On offre d'ailleurs des classiques (*En*



Dur-An-ki «recourut [. . .]», dans *Maître et Maison de thé* [de Werner Lambersg], au parallélisme entre un travail d'acteur et une récitation du texte par l'auteur lui-même». Photo: Nicole Hellyn.

attendant Godot, la Cerisaie, Dans la jungle des villes) que l'on s'efforce de traiter avec des moyens scéniques comparables à ceux qui sont utilisés en France. Un accord avec le Centre Dramatique du Nord, où d'anciens acteurs de Philippe Sireuil ont été engagés, parachève ce dispositif de remise à jour de la sensibilité bruxelloise engourdie par trop d'années d'immobilisme structurel et désorientée par une prolifération marginale incessante. Un système de coproduction ou d'accueil avec des villes wallonnes telles que Liège, Huy, Namur ou Tournai cherche enfin à décrocher dès l'abord cette course contre la montre.

Si ses objectifs à long terme visent une partie des missions actuellement dévolues au Théâtre National — celles qui ont le plus à voir avec l'idéologie sur laquelle s'est constitué et organisé le Théâtre National de Belgique —, le Varia ne dispose toutefois pas des moyens nécessaires à ses ambitions et doit tenir compte de la présence institutionnelle massive du premier théâtre de la Communauté française. L'éventuelle redéfinition des tâches de cette entreprise paraît donc essentielle pour l'évolution du groupe, dès lors que se préciseront les moyens de son installation dans les locaux du Varia. Cette question n'est plus tout à fait celle de Philippe Van Kessel qui fonda l'Atelier de la rue Sainte-Anne après la fermeture du Parvis qu'avait animé Marc Liebens. Avec ses activités pluridisciplinaires, avec sa politique d'accueil de petits spectacles ou de cabarets étrangers, avec l'animation permanente de son bar fort bien situé près du Sablon, avec son répertoire contemporain que ne surdétermine jamais trop ouvertement une interprétation sulfureuse, son groupe a acquis rapidement une place institutionnelle enviée et s'est constitué un public précis. La bourgeoisie bruxelloise soucieuse d'être un peu « branchée » trouvait en effet, rue

Sainte-Anne, un lieu décontracté, un répertoire actualisé (Valentin, Sternheim, Fassbinder) et une pratique *cool and clean* qui la change de ce qu'elle peut trouver au Parc, par exemple. L'exiguïté de l'Atelier, qui limite les possibilités scéniques mais s'avère propice aux cabarets ou aux petites distributions, amena l'animateur de la troupe à une intelligente politique de présence hors les murs.¹ Celle-ci se révéla par exemple fort payante en Wallonie, où sa compagnie ne connut pas le reflux de la fin des années septante et poursuivit sans problème son travail d'imprégnation douce. Nul doute qu'à travers lui, un espace visuel nouveau ait insidieusement pris la place de modes de représentation plus chargés. L'acquisition récente de la vaste salle de la rue des Tanneurs, où devrait être créée *la Trilogie du revoir* de Botho Strauss, parfait ce dispositif et paraît de nature à permettre à Philippe Van Kessel d'engranger les fruits d'un labeur discret qui complète celui du Varia et de l'Ensemble Théâtral Mobile.

L'absence d'évolution institutionnelle du système théâtral belge, jointe à sa prégnance et à sa résistance aux influences extérieures, peut ainsi pour résultat de reproduire sur le terrain bruxellois, en les redistribuant quelque peu différemment et en les mettant au service des formes nouvelles qui ne parvenaient pas à s'inscrire dans le paysage structuré de la décennie écoulée, la plupart des fonctions occupées par les grands théâtres — et ce par une pratique et pour un répertoire différents. Cette reduplication en forme d'impasse, qui n'est pas sans rappeler le cul-de-sac politique où croupit la région bruxelloise, n'a fait que se renforcer ces derniers temps avec les acquisitions de bâtiments. Elle paraît avoir donné naissance à un second public dont il est malaisé de prévoir l'avenir tant que ne seront pas intervenus les changements de direction à la tête des grandes institutions. La question vaut cependant d'être posée, car une activité théâtrale particulière prend cours en Wallonie. Les limites du réservoir de public de la capitale sont par ailleurs d'autant plus patentes que Bruxelles n'est toujours pas devenue une place internationale en matière de théâtre. Quant aux deux circuits institutionnels, qui se sont développés parallèlement, on voit mal, dans l'état actuel de la contrainte budgétaire, comment ils ne finiraient pas par se menacer réciproquement. À tort ou à raison, le théâtre critique n'a en effet jamais caché sa volonté de constituer une relève. Et le fait est que l'occasion ne fut pas saisie lorsque ce courant correspondait le plus adéquatement à l'idéologie du moment.

1. Le Théâtre de l'Atelier, rue Sainte-Anne, a présenté *Ella* de Herbert Achternbusch, dans une mise en scène de Philippe Van Kessel, à l'Espace libre, du 16 mai au 3 juin 1984, ainsi qu'à la Quinzaine internationale du théâtre de Québec 1984. Lire, au sujet de ce spectacle fascinant et terrifiant, la critique de Lorraine Hébert: « Une pièce pour Artaud », dans *Jeu* 32, 1984.3, p. 152-154, ainsi que l'analyse de Ginette Michaud: « Ella: malaise dans la représentation: de l'affect d'angoisse au théâtre » (p. 98-102), dans « De psychanalyse et de théâtre. Trois histoires de "cas" », dans *Jeu* 33, 1984.4, p. 81-104. N.d.l.r.

* *Scan Lines* du Plan K a été présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, en mai 1983, ainsi qu'à l'Espace libre. N.d.l.r.

un théâtre du corps

Tout autre fut la stratégie du théâtre du corps pour lequel il n'était pas question d'une quelconque dialectique avec le Théâtre National. Sous-tendu, lui aussi, par une visée idéologique non dissimulée, ce type de travail théâtral, dont le Vicinal fut, en Belgique, le porte-drapeau et l'accomplissement, entendait installer un mode de théâtralité et de fonctionnement capable de faire presque entièrement table rase de toute historicité, qu'elle soit théâtrale ou nationale. La fin des années de haute conjoncture frappa de plein fouet ce rêve prométhéen qui postulait l'invention d'un nouveau langage. Frédéric Baal, son héraut, choisit alors, avec beaucoup de rigueur, de mettre un terme à ses activités dramatiques pour se consacrer à l'écriture. Non sans recourir, hélas!, par un détour, à un texte théorique, presque impossible à écrire, sur le théâtre. Liebens eut plus de conséquence, qui partait d'une position institutionnelle et d'une *doxa* que l'on dira structuraliste pour faire court — atteintes, elles aussi, par l'évolution du champ social.

le plan k*

Reste qu'à la même époque, le frère de Baal, qui avait fait dissidence du Vicinal pour créer le Plan K, opère lui aussi un virage et amarre, au sein des circuits bruxellois, les restes d'une pratique dont l'itinérance internationale avait été l'essence. Face à la structure forte et à la violence révolutionnaire du Vicinal, le Plan K oppose une technique plus déliée où le *patchwork* remplace l'articulation, où l'atmosphère est essentielle, où la dilution insidieuse des formes correspond à une nouvelle éthique. En tant que tel, le travail du corps ne constitue donc plus l'axe quasi unique du spectacle. En contrepartie, le nombre des accessoires s'accroît, comme leur sophistication. La place accordée à la musique devient, elle aussi, prépondérante. C'est dire que l'on se trouve devant un nouvel espace, foncièrement différent de celui que le Vicinal avait établi. Le rire cinglant s'est d'ailleurs éclipsé du plateau au profit d'une indifférence léchée, faite d'effleurements et de désespoirs distillés. L'univers désabusé des années quatre-vingts s'approche.

banlieue et dur-an-ki

Divers symptômes le confirment d'ailleurs. Au sein du Plan K, Baba Mebirouk fait à son tour dissidence et fonde le groupe Banlieue dont la pratique corporelle cherche à retrouver la rigueur du Vicinal (les appellations des deux troupes sont proches) et s'articule autour de textes poétiques tels que ceux de Christian Dotremont ou d'Edmond Jabès. Le Plan K, lui, est sorti de la marginalisation des petites salles confidentielles et réfractaires pour s'installer, au-delà du Canal, dans un vaste complexe industriel du siècle passé où il organise, en dehors des représentations de ses propres spectacles, des fêtes, des concerts ou des projections. La marge fait désormais partie de l'institution. Elle draine un public particulier tel qu'on en trouve dans toutes les grandes capitales. Frédéric Flamand l'a parfaitement compris. Il

* *Scan Lines* du Plan K a été présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, en mai 1983, ainsi qu'à l'Espace libre. N.d.l.r.



« Avec son récent spectacle *Minitanti Murmure*, Vinke [le fondateur de la troupe Opus] est parvenu à sortir le théâtre du corps des distributions réduites et à animer un plateau en dehors des codes d'un rituel figé. »
Photo: Nicole Hellyn.

organise également, depuis peu, des expositions d'art plastique. La Raffinerie du Plan K devient ainsi un monde en soi, relié à une couche sociologique. Pour répondre à un besoin, elle s'est installée en dehors du circuit de consommation plus traditionnel. Peut-être faut-il voir, dans cette cohérence sociologique, la cause de l'intégration toute relative, au coeur de la Raffinerie, d'une pratique comme celle de Pierre Droulers. Aux frontières du théâtre et de la danse, celui-ci ne tente-t-il pas une recherche formelle qui, si elle s'apparente quelque peu à l'univers hypercontemporain du Plan K, s'en écarte cependant par une volonté, certes inaboutie, de cohérence esthétique?

Ce travail périphérique, qui est aussi celui d'un mime tel Patrick Beckers, d'autres groupes le poursuivent avec d'autant plus de difficulté que le substrat sociologique s'est modifié et que fait défaut, jusqu'à présent, le créateur capable d'articuler, pour ce type de théâtralité, texte et geste. Car le minimalisme textuel auquel contraint le théâtre du corps ne permet pas d'en faire pour autant l'économie et ne s'accommode pas non plus du placage d'un texte préétabli. Or, depuis quelques années, on assiste, entre ces différentes composantes, à une valse-hésitation extrêmement caractéristique.

Après avoir admirablement réussi *l'Autre Pinocchio*, spectacle dépourvu de paroles, le nouveau groupe Dur-An-Ki recourut ainsi dans *Maître et maison de thé* au parallélisme entre un travail d'acteur et une récitation du texte par l'auteur lui-même. Pour intéressante qu'elle fut, l'opération n'aboutit cependant pas à la pléni-

tude de la forme. L'acteur, Pierre Vincke, s'en alla fonder son groupe, Opus, pour déployer une véritable ascèse physique, presque mystique, étrangère à ce qui irriguait le Vicinal. Avec son récent spectacle, *Minitanti murmure*, Vincke est parvenu à sortir le théâtre du corps des distributions réduites et à animer un plateau en dehors des codes d'un rituel figé. Mais, bien qu'il se soit fondé sur la trame du *Macbeth* de Shakespeare, il a finalement opté — lors des représentations de juin 1984, en tout cas — pour une solution qui fait trop souvent l'économie de la parole. De la sorte, certains mouvements d'acteurs frisent, à certains moments, la gesticulation gratuite. Quant à Philippe Marannes, qui fonda jadis Dur-An-Ki (dont il se sépara pour développer sa pratique dans le sens de la performance), c'est encore au problème du corps et du texte qu'il a cherché à se confronter dans son dernier spectacle consacré à Vincent Van Gogh. Servi par un acteur hollandais de premier ordre, qui ne prononçait que quelques syllabes, le metteur en scène se fondait sur la correspondance avec Théo Van Gogh dont il proposait quelques extraits. Mais au caractère lancinant des gestes et des mouvements ne répondaient ni le découpage textuel, ni la diction, ni l'articulation. Or, seule cette osmose peut créer la mélopée totale à laquelle est contraint le théâtre du corps.

Banlieue se débat avec des problèmes du même ordre, qu'a rencontrés également Claude Tristan. Écrite par lui, sa *Médée* n'est pas parvenue à soutenir le rythme obsédant de la première séquence de son spectacle, qui était silencieuse. Elle fit encore une part trop belle au phrasé sentimental que ne supporte pas ce type de démarche théâtrale. Elle ne se posa suffisamment ni la question de la scansion orale ni celle du continu fragmentaire qui ne peut sans doute s'obtenir qu'en adaptant



Érosion, du Théâtre Banlieue. Photo: Marc Trivier.

l'élocution et la partition au moindre déplacement des acteurs. Cela sort de la littérature théâtrale comme du spontanéisme de la création collective. Bouleversé par la vision de *la Classe morte* de Kantor, Alain Populaire a connu des déboires comparables avec ses premiers spectacles qui accolaient une gestuelle assez répétitive à un phrasé romantique. Pour en sortir, le metteur en scène-auteur eut recours ensuite, dans *Lagune*, à une pratique serrée mais dépourvue de mots. Près de cent ans après *les Sept Princesses*, Maeterlinck trouvait de la sorte une incarnation muette d'une grande beauté plastique dans laquelle la musique sert de lien ou de prolongement entre les scènes. Mais, comme ce fut le cas avec Dur-An-Ki, force est de constater que ce moment de formalisation statique accordé à une part de nos songes ne peut se reproduire indéfiniment. Un jour ou l'autre, il faut bien redonner aux mots une place, fût-elle non essentielle. Problème aigu quand le sens et l'espoir viennent à manquer.

le nouveau théâtre de belgique

Ce problème, Henri Ronse l'a résolu à sa manière, qui est aux antipodes du propos du théâtre du corps, mais qui s'oppose en fait au théâtre critique. Parti en France pour y mener l'aventure du Théâtre Oblique à l'époque où Baal et Liebens s'apprêtaient à lancer en Belgique le Vicinal et le Parvis, Ronse est définitivement rentré au pays en 1980, en créant un lieu dont le dessein est relativement explicite. Le sigle synthétique de son Nouveau Théâtre de Belgique (N.T.B.) constitue en effet l'inversion des termes de celui qui désigne le National (T.N.B.). Le moment choisi pour ce retour, moment où il devenait patent que des réformes structurelles fondamentales n'auraient pas lieu en matière de théâtre et où l'on voyait par ailleurs les formes de l'État belge se modifier de façon poussive et morbide, correspondait en outre à un essoufflement du débat idéologique et à un fléchissement de la dynamique culturelle surgie de la décennie écoulée.

L'heure était donc propice à la mise sur pied d'un projet de rechange jouant du rassemblement de forces éparses et de la mise en oeuvre symphonique de formes appartenant à des registres différents. En actualisant le projet dans ses locaux aussi bien que dans certains des grands théâtres (où il donne par exemple une vie nouvelle au théâtre de Paul Willems), Ronse entendait affirmer clairement sa capacité technique par rapport au système théâtral belge de langue française et sa volonté esthétique par rapport à un système de valeurs cosmopolite et ouvert, mais modéré. Ce faisant, il marquait avec évidence sa différence à l'égard de ses confrères et postulait une place de premier ordre dans le jeu théâtral. Que le point d'unification manifesté de ces desseins soit sa personnalité et que ses enjeux soient toujours connotés du terme « autre » sont la traduction la plus symptomatique et la plus logique de cette ambition. Quitte à ce qu'on s'interroge sur la dimension exacte de cette altérité! La pratique de Ronse ne cherche pas, en effet, à ouvrir des portes vers l'inconnu au sens fort. Elle se démarque en fait du ronronnement « belge » comme des espérances des années septante. Et, à l'instar du Plan K pour le théâtre du corps, elle reprend un vocable dont le public a besoin, même s'il s'est banalisé dans la débâcle généralisée des idéologies. De même, reprend-elle le projet syncrétiste du National pour le déplacer vers un répertoire et des modalités scéniques plus élitaires.

Au corps et au discours qui cherchent aujourd'hui, à partir des deux grands versants du théâtre des années septante, à trouver une dialectique capable d'engendrer des

champs nouveaux, Ronse oppose désormais la culture et la littérature, trop longtemps négligées par l'establishment théâtral, pour les donner enfin à voir et à entendre. Le lecteur curieux qu'il n'a jamais cessé d'être a bien perçu les criantes lacunes de la bourgeoisie bruxelloise pour ce qui est des acquis artistiques des cent dernières années. Il a également saisi son désarroi par rapport à des recherches, toujours fragmentaires. Inversant les données, il choisit d'accueillir le public dans un lieu qui tient plus du salon que du laboratoire et lui propose de se mettre au diapason des grands textes. S'il monte Strindberg ou Büchner, il affiche une propension croissante pour la théâtralisation de textes littéraires qui ne furent pas écrits pour la scène. Kafka, Ritsos, Butor ou le Claudel de *la Cantate à trois voix* figurent ainsi à son répertoire. C'est qu'il s'agit de retrouver une communion dans le beau. Cela passe par une langue raffinée et par une pratique qui la module comme telle. Cette volonté de totalité langagière, des mises en scène somptueuses fondées sur des décors réalisés par des plasticiens la serviront et la magnifieront. Ronse fait mieux encore. Délaissant l'idée de langue théâtrale nouvelle, il confie à des partitions musicales envoûtantes le soin de constituer en mythe ces textes. Cela se retrouve d'ailleurs dans l'ensemble de la démarche de l'animateur de la rue du Viaduc. Danse, Peinture, Musique, Théâtre ou Littérature sont convoqués en un seul espace par le maître des lieux afin d'offrir un tout, chatoyant et varié, aux citoyens d'un monde entré dans l'ère du repli.



Affichant « une propension croissante pour la théâtralisation des textes littéraires », Henri Ronse monte *la Cantate à trois voix* de Claudel au Nouveau Théâtre de Belgique. Photo: Nicole Hellyn.

Le théâtre n'y est plus ni l'essence dont on cherche à dégager le principe sublime, ni le lieu d'un affrontement idéologique, ni le creuset de formes prospectives. Ce n'est pas pour autant l'espace festif, simple et éducatif, dont a rêvé Jacques Huisman. Il convoque au contraire autour de lui tous les arts pour un public forcément plus limité que celui auquel songeaient les pères du théâtre belge de l'après-guerre. Ce principe, tout à fait dans la ligne de la passion qui pousse un même public vers l'opéra, Ronse l'incarne, à sa façon enveloppée et prolifique, sur le territoire des mots. Il le fait avec des équipes réduites qui font merveille, mais qui reproduisent des modes de production antérieurs aux avancées des années fastes.

Comme si l'opéra devenait aujourd'hui le refuge ultime de la théâtralité en tant que telle. La langue y joue, comme on le sait, peu de rôle. C'est avec son destin sur la scène que les successeurs du vieil homme farouche qui fonda le théâtre belge, quelles que soient leurs propensions, auront à se colleter.

marc quaghebeur