

CHANGER DE THÉÂTRE, CHANGER DE MONDE

Les pratiques théâtrales des années 1970 dans le théâtre belge francophone

NANCY DELHALLE *

LES ANNÉES 1970 ONT LONGTEMPS ÉTÉ DÉCLINÉES EN QUELQUES CLICHÉS, DU PACIFISME À LA SUBVERSION GÉNÉRALISÉE DANS TOUS LES DOMAINES DE LA VIE SOCIALE. EN ART, EN THÉÂTRE, ELLES RESTENT DANS LES ESPRITS COMME UN MOMENT D'EXPÉRIMENTATION DES POSSIBLES DÉPLOYÉS PAR LA CONTESTATION RADICALE DES NORMES ET DES PRATIQUES ANTÉRIEURES. DEPUIS QUELQUES ANNÉES, DES TRAVAUX S'ATTACHENT À EN DÉGAGER LES GRANDS APPORTS, À LES REMETTRE EN PERSPECTIVE ET SURTOUT À LES RÉINSCRIRE DANS UNE CONTINUITÉ HISTORIQUE QUE LA FORCE DES CLICHÉS TENDAIT À FAIRE OUBLIER. CAR L'ÉMANCIPATION SEXUELLE ET MORALE, LA DIVERSIFICATION DES MODES D'ACTION POLITIQUE ET SOCIALE, LA LIBÉRATION DE TOUTES LES FORMES D'EXPRESSION SONT SOUS-TENDUES PAR UNE TRANSFORMATION DU RAPPORT DE L'HOMME AU MONDE ET DES REPRÉSENTATIONS QUI EN DÉCOULENT. TOUT UN TRAVAIL THÉÂTRAL REVISITE AINSI L'HÉRITAGE DU MARXISME ET DU BRECHTISME. MAIS LA QUÊTE DE L'AUTHENTICITÉ ET DE LA SPONTANÉITÉ QUI ANIME LES SCÈNES S'AVÈRE ÉGALEMENT PRODUCTRICE D'IDÉOLOGIE.

Au début des années 1970, au moment où une contestation portée par la jeunesse et les étudiants se manifeste dans le monde entier, le théâtre en Belgique francophone est encore largement dominé par le Théâtre national de Belgique (TNB) dirigé par Jacques Huisman (1910-2001). Avec son frère, Maurice, Jacques Huisman avait animé, avant guerre et sous l'Occupation, une troupe de théâtre itinérant, les Comédiens routiers belges¹, à qui fut confiée la direction du TNB créé, en 1945, dans le cadre d'une politique de démocratisation de la culture. Il s'agissait alors, dans un souci de réconciliation sociale, de diffuser la culture, les œuvres, parmi le plus grand nombre. Première structure théâtrale du pays, le TNB absorbe l'essentiel des budgets et, de ce fait, régit littéralement la vie théâtrale belge. Dans les années 1970, il présente un répertoire parfois contemporain (Brecht fut un des grands succès de cette époque), mais dans la perspective, définie par ses missions, de faire circuler le 'grand' théâtre dans le plus vaste ensemble possible de spectateurs. Ce souci d'unité et ce présupposé du 'grand' théâtre, le tiennent à l'écart des expériences menées tout au long des années 1960 sur la scène internationale et qui appellent à un renouvellement des codes et des formes².

Une contestation de cette politique s'est déjà manifestée, notamment à travers la création de théâtres de poche qui ne visent plus à rallier le plus grand nombre de spectateurs. Ainsi, à Liège, le théâtre de l'Étuve fondé en 1951 et, à Bruxelles, le théâtre de Quat'sous

1 Pour une approche du parcours de Jacques Huisman, voir PHILIP TIRARD, *Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*, Bruxelles, CFC-éditions, 1996.

2 Sur le processus de renouvellement du paysage théâtral à l'œuvre dans les années 1960-1970, voir PAUL ARON, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre national de la Communauté française de Belgique / La Lettre volée, 1995.

créé en 1959 par Roland Ravez (°1931) ou le théâtre de l'Esprit frappeur ouvert en 1963 par Albert-André Lheureux (°1945) sont des petits théâtres, parfois établis dans des caves, qui contribuent à diversifier le paysage théâtral. Ils répondent aussi à l'allongement des loisirs et à l'augmentation du temps libre de toute une partie de la population.

Après 1945, la Belgique, comme d'autres pays, a, en effet, mené une politique d'accroissement de la natalité et d'allongement de la scolarité qui conduisent à l'émergence d'une catégorie sociale jeune et non productive. Entre 1958 et 1972, le nombre de diplômés de l'enseignement secondaire a triplé, celui de l'enseignement technique supérieur a augmenté de 80 %, tandis que celui de l'enseignement universitaire s'est accru de 140 %. L'augmentation des salaires et les débuts de la société de consommation transforment le mode de vie, et permettent l'accroissement des dépenses consacrées aux loisirs. Toutefois, les richesses restent concentrées entre les mains d'une minorité et le poids des grands groupes financiers se renforce toujours plus ³.

Conflit de génération, remise en question des institutions et du système capitaliste forment alors le cœur d'une contestation multiforme (de la lutte contre la ségrégation sociale aux USA, à celle contre l'oppression soviétique en Tchécoslovaquie), mais fondée sur la revendication de davantage de liberté et de participation citoyenne.

Dans ce contexte, plusieurs compagnies théâtrales belges choisissent de mener un travail d'animation en province, comme le théâtre de l'Alliance de Maurice Sévenant ou le Centre dramatique de Wallonie de Paul Anrieu. Mais le champ théâtral se transforme également par la création de deux écoles, l'Institut des arts de diffusion (en 1959) et l'Institut national supérieur des arts du spectacle (en 1962), qui cherchent à répondre, de meilleure manière que les conservatoires, au renouvellement de la formation de l'acteur, et plus généralement, du personnel du spectacle, exigé entre autres par la télévision.

La fin des années soixante voit donc arriver une nouvelle génération de créateurs sortis de ces écoles et qui ont reçu un enseignement fondé sur les théories récentes en sciences humaines, dont le structuralisme. Ils sont aussi davantage imprégnés des recherches du théâtre international et veulent proposer un autre théâtre et d'autres pratiques.

I. La scène internationale

Dans l'ouvrage qu'il consacre au "nouveau théâtre américain", Franck Jotterand ⁴ met en évidence les filiations qui peuvent exister entre la production 'alternative' des années 1960-1970 et les expériences théâtrales menées antérieurement, notamment dans les

³ D'après ELS WITTE & JAN CRAEYBECKX, *La Belgique politique de 1830 à nos jours. Les tensions d'une démocratie bourgeoise*, Archives du futur – Histoire, Bruxelles, Labor, 1987.

⁴ FRANCK JOTTERAND, *Le nouveau théâtre américain*, Coll. Points, Paris, Seuil, 1970.

années trente. Or, le foisonnement des années 1970 a souvent été interprété comme un phénomène de rupture apparu quasi *sui generis*. C'est que les créateurs qui s'affirment dans les années 1970, présentent des caractéristiques qui permettent de comprendre la manière dont ce moment de l'histoire de l'art, spécifiquement ici du théâtre, s'est constitué comme singulier.

La plupart de ces artistes sont en effet passés par des écoles supérieures ou des universités et disposent donc d'un capital socioculturel important. L'institution scolaire joue d'ailleurs souvent le rôle de lieu d'ancrage. En France, le théâtre du Soleil d'Ariane



- Le théâtre classique auquel le public était accoutumé durant une grande partie du 20^e siècle : des arcades néo-classiques dans le décor, un habillement traditionnel et la pose des acteurs. Extrait de *Le Burlador* de Suzanne Lilar au théâtre Saint-Georges, Paris, 1946. (Photo Archives et Musée de la littérature)

Mnouchkine n'est-il pas, à l'origine, une troupe universitaire ? Patrice Chéreau n'a-t-il pas, avec Jean-Pierre Vincent, pris la tête de la troupe du lycée Louis-Le-Grand ? Et le Festival de théâtre universitaire de Nancy, dirigé par Jack Lang, ne joua-t-il pas un rôle capital dans la circulation de troupes et de compagnies du monde entier ? Aux États-Unis, Richard Schechner (*Performance Group*) enseigna à la *New York University* où Grotowski vint donner des cours... Et, en Belgique, Philippe van Kessel fait ses débuts avec la troupe du Théâtre universitaire de l'Université libre de Bruxelles, Alain de Wasseige (Algol théâtre) est licencié en philologie romane de l'Université catholique de Louvain, Frédéric Baal a, lui aussi, une formation universitaire, tandis que Michèle Fabien et Jean-Marie Piemme, les dramaturges travaillant avec Marc Liebens, sont issus de l'université de Liège...

C'est dire si cette génération est apte à se saisir de ce qui circule et à s'intégrer sans difficulté dans un réseau international d'échange d'informations, d'agents et de spectacles. Si, en effet, les performances et les happenings des John Cage, Merce Cunningham, du groupe Fluxus ont, depuis les années 1950, largement eu le temps de traverser l'Atlantique⁵, la révolte de la jeunesse américaine contre la guerre du Vietnam a sans aucun doute contribué à la renommée des troupes telles que le *Living Theatre* de Julian Beck et Judith Malina, le *Bread and Puppet* ou *El Teatro Campesino* qui toutes sont passées par le Festival de Nancy voire, pour le *Living Theatre*, par le Théâtre 140 de Jo Dekmine à Bruxelles ou, pour le *Bread and Puppet*, par le Festival du jeune théâtre créé à Liège en 1958. Liées à une jeunesse en recherche d'autres façons de vivre et de s'engager, ces pratiques alternatives qui, aux USA, s'opposent au théâtre commercial, seront quasi assimilées – via l'octroi de subsides notamment – dès la fin des années 1960, alors qu'elles sont présentées en France et arrivent en Belgique. Elles sont l'emblème de nouvelles formes de perception du monde peu à peu imposées par cette génération et dont on tend aujourd'hui à ne garder que quelques images d'Épinal : le “*peace and love*”, le “*flower power*” des hippies, le psychédéisme⁶...

II. De nouvelles façons de voir

Dans beaucoup de pays occidentaux, l'après Seconde Guerre a amorcé un mouvement de démocratisation auquel participent pleinement les arts et la culture. Tandis que, dans les années 1950, les expériences de Cage, Rauschenberg et Cunningham portent sur le son, le silence et le vide, tout en intégrant pleinement les réactions du public,

5 Cf. ROSELEE GOLDBERG, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

6 Les sources sur le spectacle vivant (théâtre, performance, happenings...) à cette période abondent, notamment parce que le capital social et culturel des artistes les incline au métadiscours sur leur pratique. Dès lors, à titre de repères citons entre autres : JULIAN BECK, *La Vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1978; RICHARD SCHECHNER, *Environmental theatre*, New York, Hawthorn books, 1973; FRANÇOISE KOURILSKY, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, L'âge d'homme, 1971.

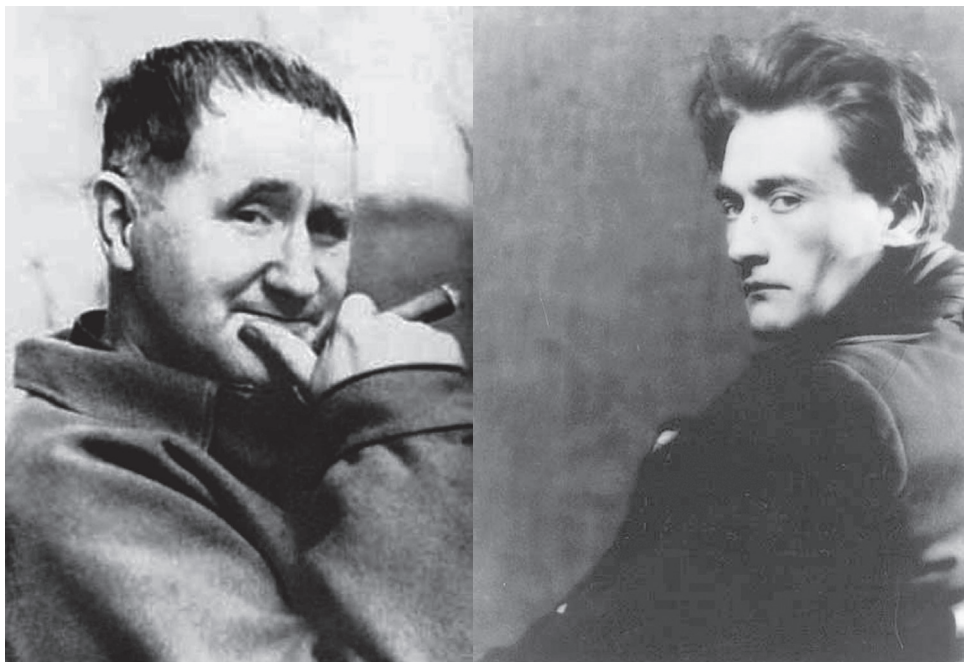
les musiques dites populaires (rock et pop music) s'inscrivent dans la perspective de réconcilier l'art et la vie. Mais, lorsque l'industrie du disque les reprendra totalement en mains, elle contribuera largement à avilir cette dimension populaire.

Cependant, découlant bientôt d'une critique de la démocratisation de la culture, c'est surtout le schème de l'immédiateté, d'un rapport non médiat au monde, qui va façonner les cadres de perception des décennies 1960 et 1970. Il se décline de diverses façons mais, dans l'ensemble, il implique une plus grande accessibilité de la création artistique. Un souci qui s'avère relativement incompatible avec le patrimoine culturel – les 'grandes' œuvres – à la diffusion duquel avait largement travaillé la politique de l'après-guerre, tant en France qu'en Belgique. L'impératif d'immédiateté, qui implique de supprimer la distance entre l'art et la vie, et celui, corollaire, de susciter la réaction spontanée du spectateur, remettent effectivement en question les notions d'œuvre et de répertoire, de littérature dramatique⁷.

Si, comme nous le verrons, en Belgique, la mouvance qui donnera naissance au théâtre-action pose ce refus de façon politique, un courant plutôt orienté vers un théâtre gestuel, abandonnera tout ce qui préexiste à l'événement artistique créé en direct. Cette hypertrophie du présent et du spontané met hautement en valeur le geste artistique qui s'accomplit, la performance en somme, et contribue aussi à en établir la singularité. Mais elle peut quand même sembler paradoxale si l'on veut bien noter que la plupart des artistes émergents sont porteurs d'un bagage culturel important de dimension internationale. Il faut alors se demander si ce refoulement de l'historique ne traduit pas d'abord un attachement au conflit comme cadre structurant.

Les créateurs cherchant à transformer l'art et la société dans les années 1970, se présentent en effet comme 'jeunes', ce qui sous-entend, en l'occurrence, porteurs de nouvelles valeurs et de nouveaux cadres de pensée. Ce désir de renouvellement forge l'unité d'une génération qui entend expérimenter les possibles de l'époque. Opposés à la tradition, à l'art établi, ces artistes recourent au refus comme attitude à l'intérieur du champ artistique et parfois aussi dans l'espace social. Mais, en prônant le spontanéisme et l'immédiateté, certains veulent créer un mouvement de rupture permanente et briser sans cesse ce qui risque de s'installer et de se figer. On reconnaît ici la posture avant-gardiste qui, par delà ses diverses actualisations, présente la caractéristique récurrente de contester l'art institué en incriminant son repli sur lui-même et la reproduction de ses normes et de ses valeurs. Mais on voit aussi comment cette attitude de contestation peut conduire à la dénégation de toute signification préconstruite considérée comme idéologiquement suspecte.

⁷ Sur cette période en France, voir par exemple, l'approche de JEAN CAUNE, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, PUG, 1992.



- Deux personnalités clé du monde du théâtre de la seconde moitié du 20^e siècle : Bertolt Brecht et Antonin Artaud. Brecht est surtout connu pour ses pièces engagées, d'inspiration marxiste. Artaud a conçu une forme de théâtre où s'expriment les pulsions et angoisses originelles de l'homme.
(Photos claudiocugusi.it/public/brecht.jpg et revistazularte.blogia.com/temas/mexico.php)

Parallèlement au conflit des générations, se développe dans ces années 1970, un conflit plus social, porté par une gauche radicale située à distance de la gauche institutionnelle des partis socialiste et communiste. Le contexte de la Guerre froide, où la politique offensive menée par l'URSS érode toujours plus le modèle communiste, incite à la recherche de modèles de rechange. Ceux-ci sont assez diversifiés et oscillent entre l'extrême gauche, avec le maoïsme et le trotskisme, et le gauchisme qui intègre les apports de la pensée libertaire. Ce qui émerge cependant de cette diversité est le dessein de remettre en jeu l'individu. Désormais, il est en effet surtout question de libération en des termes qui ne se limitent plus à la lutte des classes, mais englobent une critique de la vie quotidienne et de la société. Le motif de l'épanouissement personnel et ses multiples déclinaisons supplante celui de l'émancipation de la classe ouvrière.

III. Artaud contre Brecht

Aussi n'est-il pas étonnant de voir le monde théâtral s'inspirer des écrits d'Antonin Artaud et l'auteur du *Théâtre et son double* devenir une référence incontournable. Mort en 1948, Artaud n'a guère influencé la réflexion sur le théâtre avant la quête d'une

alternative à Bertolt Brecht dont les écrits paraissent, dans les années 1970, trop articulés à la doctrine communiste. Contre la rationalité marxiste à l'œuvre chez le dramaturge allemand, et qui ne fait guère de place aux pulsions et aux sens, la pensée d'Artaud permet d'ancrer le désir de rupture dans une autre tradition. Car Artaud vise un théâtre "destiné aux sens et indépendant de la parole"⁸. Si ce qui s'y exprime échappe au langage articulé, ce théâtre ne fait toutefois pas l'économie de la signification, mais il y conduit par un prolongement de l'exploration du corps physique, par la libération extrême de ses forces et par l'aventure des limites qui confine à la magie ou au mythe. Or, il ne fut souvent retenu de ce programme que l'aspect extraordinairement paroxystique, celui d'un "théâtre de la cruauté et de la peste".

La rupture provoquée par toute une avant-garde théâtrale consistera donc surtout à façonner une réponse individuelle à l'état d'un monde voué à la guerre et à la consommation. Éveiller l'individu, réveiller ses sens, l'amener à reprendre conscience de soi et des autres, tels sont les angles d'approche déjà mis en œuvre dans les performances et les happenings. "Changeons-nous et nous changerons le monde", clamait en substance la troupe new-yorkaise du *Living Theatre*. Provoqué et stimulé, l'individu est censé d'abord transformer sa vie quotidienne, prendre conscience de ses capacités créatrices et ensuite, les exercer aussi sur la société qui l'entoure. Noyau indépassable, le 'je', le moi, est cet îlot flottant dans un monde social hostile, îlot qu'il faut rendre à sa 'nature' enfouie sous les sédiments de la société.

À côté du bouddhisme qui pénètre les milieux artistiques, le monde théâtral est profondément marqué par les recherches de Jerzy Grotowski (1933-1999). Directeur du théâtre des 13 Rangs à Opole, en Pologne, jusqu'en 1965, le metteur en scène y mène un travail de laboratoire rendu possible par les subventions publiques. Grotowski élabore un 'théâtre pauvre', uniquement fondé sur la relation entre l'acteur et le spectateur. À Opole comme à Wrocław à partir de 1965, il sonde le corps de l'acteur comme un matériau de base. L'acteur se tient à l'écart des 'effets' et de toute séduction commerciale, il est un 'acteur saint'. Les spectacles de Grotowski reposent sur la réceptivité et la sensibilité de l'acteur et du spectateur, une relation fondatrice nouée à partir d'un individu et non plus d'un groupe – le public – uni par une culture commune. Là où la démocratisation du théâtre tendait à forger une communauté en éduquant le public au patrimoine culturel commun, l'apport de Grotowski oriente vers une autre conception de l'art théâtral dominée par les motifs de la communication voire de la communion⁹.

Grotowski abandonne la création de spectacles après 1969, date à laquelle *Le Prince Constant* et *Akropolis* avaient tourné dans le monde entier. Il se concentre alors sur

8 ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Folio, Paris, Gallimard, 1964, p. 56.

9 Cf. JERZY GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

son laboratoire et la recherche sur le corps de l'acteur soumis à un training intensif. Seuls y sont admis quelques rares élus, acteurs ou spectateurs, qui diffuseront ses méthodes de travail. Appuyées sur des textes du maître (*Vers un théâtre pauvre* paraît en français en 1971), celles-ci influencent fortement la génération d'artistes émergents. Non seulement, ce 'théâtre pauvre' incite à un travail d'acteurs plus exigeant, mais il mise aussi exclusivement sur l'individu évoluant en scène, au détriment des autres éléments traditionnels du spectacle, les décors, les costumes, les lumières... Pour ceux qui, comme le Théâtre laboratoire vicinal en Belgique, veulent rompre avec les codes et ses usages du théâtre dominant, l'enseignement de Grotowski ouvre un champ de recherche. De surcroît, il correspond à l'absence de moyens qui caractérise une compagnie débutante.

Mais le versant plus idéaliste à l'œuvre dans les conceptions de Grotowski apparaît aussi comme une des marques des années 1970. Le discours social et culturel est alors traversé par l'idée que, rétabli dans son innocence primitive, dans sa force intrinsèque qui le rend apte à agir, l'individu peut se relier à ses semblables et former avec eux une communauté humaine enfin libérée du 'mal', des conflits et des intérêts matériels qui les engendrent. De là découle le grand motif de la participation. En Belgique, le plan de politique culturelle élaboré en 1971 par le ministre social-chrétien Albert Parisis met en avant le rôle essentiel de chaque citoyen dans la société. Cette politique implique une conception de la culture élargie à des domaines où les individus peuvent être créatifs, l'artisanat par exemple. Surtout, elle intègre l'idée de la réconciliation et l'utopie d'une communauté des individus à refonder.

En somme, participation et communication deviennent les maîtres mots. Et même si la figure du leader persiste souvent, la plupart des spectacles véhiculent un refus des hiérarchies et des cloisonnements. Quant aux discours qui accompagnent la création théâtrale, ils réfutent les points de vue englobants ou centralisateurs. Le relativisme domine et semble, on va le voir, favoriser l'avènement de la subjectivité contre toutes les tentatives d'objectivation.

IV. Les voies du Jeune Théâtre belge

Unis dans une opposition commune au théâtre reconnu qu'ils jugent figé, les créateurs des années 1970 refusent l'idée d'une mise en scène au service d'œuvres du répertoire et qui serait conçue comme une illustration du texte. Tous recherchent un autre langage et un autre rapport à la scène, au spectateur et à la société. Cependant, ils développent des orientations spécifiques.

Ainsi, Martine Wijckaert (°1952), fascinée par le théâtre de la cruauté d'Artaud, cherche à créer un plaisir de l'instant théâtral. Son théâtre repose sur le comédien parce que

selon elle, “la solution est individuelle”¹⁰. En 1974, alors qu’elle est à peine sortie de l’Institut national supérieur des arts du spectacle, elle crée une asbl, La Balsamine, afin de pouvoir obtenir des subsides publics. Elle présente son premier spectacle, *Fastes d’enfer* de Michel de Ghelderode, dans une chapelle à quelques kilomètres de Bruxelles. Se disant sans ligne politique et rejetant les théories, elle explore la vitalité des textes de Ghelderode, monte Witkiewicz (*Yanulka* en 1976), ou Hugo Claus (*Pas de deux* dans une adaptation de Jacques De Decker et de Jean Sigrid en 1977) en gardant en perspective les questions métaphysiques. Ses spectacles, dont la mise en scène est très écrite, intègrent volontiers une réflexion sur le comédien et le théâtre, mais pour la metteuse en scène, il est fondamental de respecter le spectateur. Pour affirmer son geste artistique, Martine Wijckaert accorde une grande importance au dispositif scénique, ce qui la conduit, comme plusieurs autres jeunes compagnies, à investir des lieux insolites, non dédiés au théâtre. Imposés aussi par des motifs économiques, ces lieux provoquent dans le théâtre de Martine Wijckaert, une grande sensibilité à la matière, au concret, tels le béton et les bruits diffus de la ville pour *Yanulka* présenté dans un sous-sol du *Manhattan Center* à Bruxelles.

Un même souci de retrouver quelque chose d’instinctif sous les discours explicatifs conduit Elvire Brison (°1943) avec sa compagnie, le théâtre du Sygne, à vouloir “mener à bien une recherche sur le travail scénique qui renonce à une vision intellectuelle du monde”¹¹. Ses premiers spectacles sont des montages de textes liés au surréalisme (*Le Dessous des cartes* à partir de l’œuvre de Paul Nougé en 1974) et au romantisme (*Hymnes à la nuit* à partir de textes de Novalis, notamment, en 1975). Cherchant à exprimer sur scène le subconscient et l’imaginaire, Elvire Brison élabore un théâtre visuel où se mêlent la peinture, la poésie et la musique. Son langage théâtral se fonde ainsi sur un décloisonnement entre les arts, sur les recherches sonores comme sur les lumières. En travaillant sur *La Chevauchée sur le lac de Constance*, une pièce de l’auteur allemand Peter Handke, Elvire Brison veut montrer les signes de la décomposition sociale par le biais de la décomposition du langage¹². Une démarche qui la conduit ensuite à s’emparer du répertoire théâtral à la lumière des écrits de Roland Barthes.

Dans une relation plus marquée au politique, les metteurs en Philippe Sireuil (°1952), Philippe van Kessel (°1946) et, d’une certaine manière Patrick Roegiers (°1947), situent leur geste artistique dans une voie qu’avait commencé à déchiffrer Marc Liebens (°1938), au début des années 1970. Liebens fonde alors, avec Jean Lefébure et la comédienne Jeanine Patrick, le théâtre du Parvis. Installé dans une commune de Bruxelles à forte population immigrée, Saint-Gilles, Le Parvis, veut d’emblée placer son travail dans la

10 Texte de Martine Wijckaert, dans le programme de *Hop Signor!* [Archives et Musée de la littérature (AML), Boîtes Balsamine].

11 Présentation du théâtre du Sygne dans le programme de *Hymnes à la nuit* (AML, Boîtes Théâtre du Sygne).

12 Elvire Brison, in *Le Soir*, 5.2.1977.

perspective de l'animation. Mais l'animation à destination d'un public populaire ne portant guère ses fruits, Marc Liebens s'oriente progressivement vers un théâtre plus critique, pour un public davantage doté de capital culturel.

Il met en scène les premiers textes que le dramaturge wallon, Jean Louvet, écrit pour le théâtre professionnel (*À bientôt Monsieur Lang* notamment), et, lorsque le Parvis doit cesser ses activités, fonde une nouvelle compagnie, l'Ensemble théâtral mobile (ETM). Il y associe, outre Jean Louvet (°1934), Michèle Fabien (1945-1999) et Jean-Marie Piemme (°1944), qui orienteront la lecture des textes en la nourrissant des théories d'Althusser et de celles de la déconstruction développées en France, notamment par Jacques Derrida. Renforcé par ce puissant apport intellectuel, alimenté par les écrits de Barthes, Marc Liebens approfondit son travail sur le signe visuel à travers les textes de Louvet (*Conversation en Wallonie*) ou du dramaturge allemand, Heiner Müller, qu'il fait connaître en Belgique. Mais ce théâtre se veut aussi un théâtre de critique sociale, attaché à montrer les rapports de forces sociaux à l'œuvre dans les textes. Montant *La Double inconstance* de Marivaux, Liebens fait d'Arlequin le représentant bien peu subversif de la classe bourgeoise¹³.

Cherchant également à renouveler le répertoire et le langage théâtral, Philippe van Kessel explore la dramaturgie germanique contemporaine peu représentée alors en Belgique. À l'atelier Sainte-Anne qu'il crée en 1974, il fait se côtoyer expositions d'arts plastiques, performances et concerts autour de ses mises en scène de Herbert Achternbusch, Peter Handke ou Hartmut Lange. Lieu de rencontre et de convivialité, l'Atelier Sainte-Anne est donc aussi un exemple d'espace pluridisciplinaire tel que le revendiquent plusieurs créateurs du Jeune Théâtre.

C'est encore le théâtre allemand contemporain qui retient d'abord l'intérêt de Philippe Sireuil. Avec le théâtre du Crépuscule qu'il a co-fondé, le metteur en scène pratique un théâtre marqué par la nécessité de rendre le public actif (notamment avec *Haute Autriche* de Franz-Xaver Kroetz) puis, recherchant un répertoire proche de ses préoccupations sociales progressistes, il monte *L'Entraînement du champion avant la course* de Michel Deutsch, et *Terrain vague* de Roland Hourez. Si, à travers les textes qu'il choisit, se marque sa préoccupation politique – il commandera par exemple à Jean Louvet une pièce sur les pans oubliés de l'histoire de la Wallonie (*L'homme qui avait le soleil dans sa poche*, en 1983) –, il élabore parallèlement une écriture scénique spécifique, marquée par un certain gigantisme et un travail des atmosphères par le biais des éclairages (la gare plongée dans le brouillard de *L'homme qui avait le soleil dans sa poche*).

¹³ Cf. NANCY DELHALLE, "En quête d'un langage scénique", in *Alternatives théâtrales*, n° 90-91 (n° spécial "Marc Liebens"), 4^e trimestre 2006.

Au tout début des années 1980, Philippe Sireuil s'associera avec Marcel Delval (°1949) et Michel Dezoteux (°1949) pour fonder le théâtre Varia. Les trois compagnies unissent alors leurs forces pour peser plus fortement dans le paysage théâtral et pour réaliser des économies de gestion. Mais elles travaillent dans des orientations différentes. Si avec le groupe Animation théâtre, Marcel Delval centrera sa pratique sur l'animation, Michel Dezoteux avait créé le Théâtre élémentaire au retour d'un stage avec Eugenio Barba, élève-disciple de Grotowski.

Compagnon de route assez lointain de ce réseau de créateurs, Patrick Roegiers, issu de l'Institut des arts de diffusion, est d'abord acteur dans divers théâtres avant de se consacrer à la mise en scène et à l'écriture pour son Théâtre provisoire. Bien qu'il ait été soutenu un moment par Jacques Huisman qui l'engage comme lecteur au TNB, Roegiers s'apparente au Jeune Théâtre par un côté subversif nourri de l'influence de Topor ou du dessinateur Siné. Sans renier l'imaginaire qu'il déploie dans des formes métaphoriques marquées par la psychanalyse, il tente un rapport engagé au réel, et spécifiquement à



- Troupe du *Living Theatre* lors d'un spectacle de rue durant la Biennale de Venise en 1975. On reconnaît Julian Beck (les mains posées à terre), en compagnie de Judith Malina, fondatrice de la troupe. Cette nouvelle forme de théâtre, fondée sur les principes anarchistes et libertaires du communautarisme, a influencé des générations d'artistes et de metteurs en scène.

(Photo Internet : www.teatroestoria.it)

celui de son pays dans des spectacles comme *Belga Vox* et *Pauvre B...* En 1981, Roegiers devra fermer son théâtre saisi par les huissiers ¹⁴.

À côté de ces recherches qui vont s'imposer durablement, deux autres courants contribueront également à transformer la configuration du champ théâtral en Belgique.

V. Le théâtre-action

Les pratiques qui, en Belgique, seront regroupées sous l'appellation de théâtre-action, cherchent à rencontrer les impératifs de l'action culturelle. Ce type de théâtre renoue avec le théâtre d'intervention dont la Révolution soviétique avait répandu l'usage. Il quitte les théâtres légitimes pour aller travailler avec la population exclue de la 'grande' culture. Dans l'optique du théâtre-action, le 'non-public', qui ne peut en aucun cas se reconnaître dans la culture accaparée et diffusée par la bourgeoisie, n'en est pas moins détenteur d'une culture propre, différente dans ses codes et dans ses formes. C'est à laisser s'exprimer cette culture qu'œuvre le théâtre-action, s'établissant dans les banlieues ouvrières, partant à la rencontre de ce public à rendre actif, sur les lieux de travail ou les espaces de sociabilité. La démarche implique des méthodes de travail fondées sur la création collective et l'animation. La notion d'œuvre est refusée au nom de l'absence de distinction entre l'art et la vie. À ce cloisonnement produit par la bourgeoisie, se substitue une conception somme toute marxiste, selon laquelle le travailleur est 'activé' sur la scène de théâtre pour l'être ensuite dans sa propre vie et surtout, dans le monde social. C'est dire qu'ici, la dimension militante prévaut, du moins à l'origine ¹⁵.

L'une des premières compagnies à se constituer est le théâtre de la Communauté. Fondé à partir d'une scission, en 1961, du Théâtre universitaire de Liège, il adopte d'abord le modèle d'un théâtre populaire à la façon de Jean Vilar en France, avant de s'établir à Seraing, où sous la direction de Roger Dehaybe l'orientation devient celle de l'action culturelle. Très vite, d'autres compagnies voient le jour (les ateliers de la Colline, la compagnie du Campus, le théâtre de la Renaissance ...) mais sont parfois strictement liées à une action précise à mener lors d'un conflit social. Refusant l'autonomie du monde artistique et, en l'occurrence du théâtre, le théâtre-action s'appuie sur des relais dans le monde social, tels que les syndicats, les mutuelles ou les partis politiques. Aux formes du théâtre populaire (marionnettes, chansons, humour...), s'ajoutent celles du théâtre militant (procès, sketches, montage de textes divers et d'articles de presse...),

14 Cf. *La Mémoire courte. Conversation sur le Théâtre provisoire avec Patrick Roegiers*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2003.

15 Cf. PHILIPPE BERLING, "Le théâtre militant en Belgique francophone de 1970 à 1980", in *Rues des usines*, n° 6/7/8/9, automne 1981; CHANTAL DELTENRE, "Le théâtre-action en Belgique", in *Cahiers JEB*, n° 7, Bruxelles, Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture française. Direction générale de la Jeunesse et des Loisirs, 1978; *Théâtre-Action de 1985 à 1995. Itinéraires, regards, convergences*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1996.

tandis que l'impératif de clarté et d'un symbolisme immédiatement décryptable reste dicté par le public visé et par l'objectif politique.

Le souci de rompre la distinction entre un public passif et les créateurs, comme la volonté de ne pas laisser se développer une classe d'exclus de la culture placent le théâtre-action à l'avant-garde dans les années 1970. Cependant, la radicalisation sur une conception quasi instrumentale du théâtre et le relâchement du soutien apporté par ses relais sociaux et politiques (partis et syndicats) le marginaliseront toujours plus. En effet, le Jeune Théâtre a créé la nécessité de répondre à la modernité et la recherche esthétique l'emporte progressivement sur les motifs de participation et de communication. Cette évolution tend à rejeter aux confins du monde théâtral, les pratiques qui subordonnent les formes à un sens politique ou à une action sociale prédéfinis.

VI. Le théâtre du corps

Sans doute, la voie de recherche désignée sous l'appellation "théâtre du corps" est-elle la plus emblématique du désir de rupture et de renouvellement qui circule parmi la jeunesse des années 1970. Elle est à l'origine représentée par le Théâtre laboratoire vicinal (TLV) qui brille de manière éphémère, de 1971 à 1978, tant en Belgique que sur les scènes internationales. Pour comprendre l'émergence du TLV ainsi que des compagnies qui en émaneront (le Plan K et le théâtre Banlieue), il faut remonter au désir d'Henri Chanal de créer une troupe avec de jeunes acteurs. Henri Chanal (1936-1969) fut danseur chez Béjart, acteur au Rideau de Bruxelles ou au théâtre de la Communauté, metteur en scène (*La Porte* de Liliane Wouters; *Futopie* coécrit par Patrick Roegiers), professeur à l'Institut des arts de diffusion et au conservatoire de Liège. À sa mort accidentelle, les jeunes acteurs Frédéric Flamand, Nicole Colchat, Jean-Paul Ferbus et Bernard Craczyk décident de créer une compagnie. Ils associent le frère de Frédéric Flamand, Charles Flamand (°1940), qui prendra le pseudonyme de Frédéric Baal. Celui-ci, autodidacte et très grand lecteur, s'intéresse à l'Art brut dans le sillage de Dubuffet pour qui il collecte d'ailleurs des peintures et des sculptures créées par des malades mentaux. Avant de rejoindre la troupe, Charles Flamand a également réalisé, sous un pseudonyme, des interviews pour *Le Patriote illustré*, notamment de Marcel Lupovici et de Jerzy Grotowski.

Un premier élément décisif pour la troupe est la rencontre avec l'auteur flamand Tone Brulin, puis avec Franz Marijnen qui avait suivi l'enseignement de Grotowski. Les acteurs du TLV suivent l'entraînement de Franz Marijnen à la *Camera obscura* de Malines et s'établissent dans un atelier désaffecté de la rue Verte à Schaerbeek. L'expérimentation s'y mène alors dans un espace vide, sans décor, à partir d'improvisations dirigées par Tone Brulin et stimulées par des propositions (phrases, gestes, mouvements...) de Hans Epp et Frédéric Baal. De là naîtra le premier spectacle, *Saboo*, créé en 1970 et joué 40 fois dans cette salle qui peut accueillir une cinquantaine de personnes. Délibérément maintenu dans un infra-langage où ne percent que des sons inarticulés, *Saboo* se donne



- Le Théâtre laboratoire vicinal en 1975 dans une pièce de Frédéric Baal, mise en scène par Anne West. Cette troupe de théâtre est l'incarnation du 'théâtre du corps' qui rompt avec les traditions en matière de texte et d'action. (Photo Archives et Musée de la littérature)

essentiellement comme mouvement – une quête – dont l'objet même paraît dérisoire. Les acteurs, personnages sans identité, recherchent un objet qui s'apparie à celui qu'ils possèdent déjà. En se situant en deçà du langage articulé et de la logique qui structurent un sens assimilable par le récepteur, le TLV ouvre un grand espace d'exploration à la gestualité portée par le corps de l'acteur ¹⁶.

¹⁶ Cf. FRÉDÉRIC BAAL, "Le Théâtre laboratoire vicinal", in *Arts du spectacle en Belgique. Annuaire*, Louvain, Centre d'études théâtrales (CET), 1971; ID., "Les Voyages du Théâtre laboratoire vicinal" témoignage de Frédéric Baal, in *Scènes*, Bruxelles, Maison du Spectacle-la Bellone, 6.2000 n° 4, p. 36; PHILIPPE DU VIGNAL, "Improvisation et création au Théâtre laboratoire vicinal de Bruxelles", in *L'envers du théâtre, Revue d'esthétique*, n° 1-2/1977, 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 211; MARC QUAGHEBEUR, "Le parcours mythique de Frédéric Baal", in *Lettres belges entre absence et magie*, Archives du futur, Bruxelles, Labor, 1990.

Ce premier spectacle sera présenté au Festival de Shiraz-Persépolis en Iran, où figurent également *Le Prince Constant* de Grotowski et *Fire du Bread and Puppet*. Le positionnement du TLV semble ainsi assuré du côté de la modernité et, il faut le souligner, d'emblée à un niveau international. Bien que le Festival du jeune théâtre à Liège ou le Centre culturel de Louvain accueillent la compagnie, la tournée de celle-ci aux USA et au Canada met en évidence un certain décalage de la Belgique quant au soutien à l'expérimentation et à l'innovation théâtrales. C'est que, dans un champ théâtral dominé par la norme d'un théâtre émancipateur aux significations claires et aux codes aisément assimilables, la recherche du TLV crée un écart difficilement réductible. Tout d'abord, le TLV n'a, en Belgique, que peu d'antécédents dans cette exploration de formes liées à l'espace vide et au corps de l'acteur, quasi nu lui aussi. Ensuite, par rapport à une certaine doxa humaniste, la mise entre parenthèses délibérée d'une signification construite et la suprématie de l'émotion et de la sensibilité sur lesquelles repose *Saboo* s'avère antinomique.

Or, le TLV s'engage au fil des spectacles suivants – *Real Reel*, *Tramp, I* – toujours davantage dans l'éclatement quasi systématique de toute forme de pré-construction. Portés par un désir d'immédiateté et d'accessibilité directe, Baal et ses compagnons cherchent à faire surgir sur le plateau les forces brutes enfouies en chaque individu et que chacun, indépendamment de tout bagage culturel, peut reconnaître s'il se rend disponible. Et si le spectacle se déroule dans une grande proximité avec le public englobé dans le jeu par l'éclairage, c'est que le TLV ne prend en charge aucun récit mais cherche à faire partager une expérience en direct.

L'auteur occupe donc une position particulière revendiquée par Frédéric Baal. Il participe constamment à la création et élabore son texte dans un échange avec les comédiens, au contact de leurs improvisations, tout en assurant la cohérence globale. La volonté de rompre avec le théâtre établi conduit donc à refuser une littérature dramatique dotée d'une existence autonome. Au TLV, l'auteur est intégralement lié au spectacle et le résultat de son écriture ne constituera qu'un matériau parmi d'autres, une partition pour le jeu. Pour *Real Reel*, le deuxième spectacle créé en 1971, Baal écrit à partir des acteurs, des accessoires et de l'espace scénique. L'auteur ne raconte pas d'histoire ni ne construit des personnages, il crée des signes et les agence, garantissant ainsi "l'unité de la vision et de sa matérialité"¹⁷. Son "écriture indique donc les gestes, les mouvements, les sons afin de désigner les voies par lesquelles découvrir les déchaînements, les fulgurances, et les énergies brutes"¹⁸.

Dans *Real Reel* (littéralement "vrai dévidoir") écrit par Frédéric Baal, joué par Jean-Paul Ferbus et Frédéric Flamand, les moments scéniques se succèdent, juxtaposés

17 FRÉDÉRIC BAAL, in le "Programme" de *Real Reel* (non paginé) (AML, *Boîte Théâtre laboratoire vicinal*).

18 *Ibidem*.

en dehors de toute logique commune, avançant “d’un inconnu à l’autre” comme le précise le programme. Les ruptures visent ici à transformer la perception du spectateur, empêchant que celui-ci ne se rattache à des schémas préexistants. Mais l’humour soutient la déconstruction et la provocation n’est pas absente lorsque toute demande de sens est systématiquement brisée : “Les acteurs-animaux se mettent à pondre. L’un pond un son, à l’étonnement de l’autre cherchant le son dans l’espace. Il en pond un deuxième qui disparaît aussi vite. 1, au moyen d’un tuyau dont l’extrémité est posée contre le mur, écoute les sons en voyage au loin. “Vacarme !” s’écrie 2 lui aussi à l’écoute. 1 et 2 appellent les bruits, qui reviennent dans les tuyaux et tuent les deux acteurs par l’oreille”¹⁹.

Infra-langagiers, infra-culturels, les spectacles créés par le TLV relèvent d’un théâtre pauvre et flirtent souvent avec le rituel. En ce sens, ils ne proposent ni construction d’ensemble, ni progression. De *Saboo* à *I*, le dernier spectacle, c’est chaque fois une expérience forte dont les divers aspects sont pleinement maîtrisés par les créateurs, mais qui se reconduit sur les mêmes bases.

I est joué par Anne West qui a rejoint le TLV en 1971. Sur scène, elle manipule “sept accessoires en polyester” sculptés par Olivier Strebelle. Ces sculptures évoqueront tantôt une forme humaine, tantôt un espace matriciel d’où naît A, tantôt une lutte du vivant contre un ennemi indéfini etc. Si aucun sens ne se dégage dans l’optique de laisser l’interprétation libre, multiple et surtout fluctuante, le TLV travaille pourtant à partir d’une série de constantes. Privilégiant une parole théâtrale à toute forme de discours, Baal déstructure les mots pour obtenir des entités nouvelles et des sonorités étonnantes. Mots-valises, onomatopées, interjections, écriture des accentuations forment un idiome destiné à l’œil et à l’oreille bien plus qu’à l’intellect. Mots-images-sons, telle est l’unité à laquelle aspire l’auteur, unité sans cesse brisée, toujours à recomposer autrement. Si se marque ici la trace des expériences dadaïstes, surréalistes et de leurs avatars plus tardifs, Baal en assume sans doute l’héritage dans sa filiation à Dotremont. Des ‘peintures-mots’ aux logogrammes en passant par les expériences autour de l’art brut, le poète et plasticien co-fondateur de COBRA n’eut de cesse, en effet, de libérer un geste créateur qui fusionne le corps et l’esprit, la spontanéité et la maîtrise, la vie et l’art.

L’écriture de Baal part donc du corps – celui de l’acteur – et y revient, ouvrant dans son mouvement l’espace d’une mise à distance où se brisent les attentes et les codes des spectateurs. Univers à sonder, à décrypter, le corps est véritablement ici le monde, coupé de toute histoire et de toute inscription sociale. Il est le lieu de la pureté naturelle à retrouver, mais aussi cette utopie où l’individu peut se libérer et reprendre possession de ses forces vitales. Vision totalisante, cette conception du corps comme noyau rempli de promesses à accomplir s’appuie peu ou prou sur le mythe d’une innocence originelle.

¹⁹ “Le Jeu de la roulette”, in Programme de *Real Reel*.

L'actrice de *I* ne sort-elle pas d'un œuf pour livrer au public son babil enfantin et sa découverte du "monstrami"? Et dans *Real Reel*, les multiples métamorphoses des acteurs ne les conduisent-elles pas vers l'animalité ?

Pour Baal et le TLV, la vérité est à la portée de l'expérience humaine, mais elle implique toujours un retour, une 'rentrée' en soi, un abandon du monde. Ce n'est plus qu'à travers une expérience spécifique du moi que survient éventuellement l'Autre. Résolument individualiste, la démarche implique toujours déjà une clôture, celle du corps de l'acteur ou celle de la salle de spectacle, donnant à penser à un mouvement auto-généré. Sous la quête du spontané et des fondements bruts, perce une forme d'universalisme abstrait qui tend à rompre avec un humanisme centré sur le sujet ("un objet vaut un homme" écrit Baal). Si l'origine et le sens du mouvement se confondent dans une sorte de "mêloir originel", si le corps est le lieu unique d'une pureté à découvrir et à porter à la lumière, la création ne peut que se circonscrire à la variation. Elle s'attache à dire et redire sans cesse le même, ce qui est déjà là. Et qu'elle explore l'infinité des moyens de le dire n'enlève rien à la quadrature du projet philosophique sur lequel elle s'appuie, à ses postulats sous-jacents.

Au moment où le TLV s'éteint, Baal reçoit, en 1978, le Prix triennal de littérature dramatique, reconnaissance tardive d'un projet qui a su prendre sa place parmi les avant-gardes internationales des années 1970. Et si l'objectif de rendre le spectateur actif s'accordait au mot d'ordre d'une époque qui voulait transformer le monde en changeant l'individu, le TLV cherchait peut-être davantage à agir sur le champ théâtral, à y imposer d'autres positionnements. En ne reniant jamais la fonction d'auteur, mais en faisant de lui un co-créateur du spectacle à part entière, Baal le réintègre dans le processus de production et lui donne ainsi une place plus centrale, moins à la périphérie – en amont – de la réalisation du spectacle. Effaçant les hiérarchies, revalorisant le collectif, la démarche paraît assez emblématique d'une orientation prise également par d'autres créateurs. La question de la dynamique entre le texte et la scène qui se rouvre alors – par delà une période dominée par les auteurs néo-classiques – en écho aux années 1920 et 1930, fécondera désormais le travail théâtral en Belgique.

Elle ne reste pourtant que sous-jacente pour les compagnies issues du TLV ou qui émergent au même moment. Car c'est encore le corps de l'acteur que l'on retrouve au centre des spectacles du collectif Dur-An-Ki, fondé en 1977 entre autres par Philippe Marannes (1950-1990). Retrouver en soi la vitalité primitive qui nous rattache au monde, voilà l'enjeu premier conférant toute sa puissance au corps et au geste qui évoquent tantôt le règne végétal (*Acte*), l'art (la peinture corporelle dans *Berlin Act 5* notamment), le désir ambigu du regard (*Éthérogène*). Comme dans tout le Jeune Théâtre, c'est ici aussi sur les signes, plus que sur leur combinaison, que se fonde la création. Mais le théâtre dit 'gestuel' maintient le signe produit dans la labilité de son émergence, façon d'en libérer l'interprétation sans l'enfermer dans le seul registre de l'intelligence rationnelle. Pourtant,

au début des années 1980, Dur-An-Ki rend une place centrale au texte, non directement théâtral toutefois, en adaptant la correspondance de Van Gogh (*Sulphur Sun*), la poésie de Werner Lambersy (*Maîtres et Maison de thé*) ou les écrits d'un membre du collectif, Claire Jaumain (*Le Cœur nerveux*). À l'inverse, le Plan K de Frédéric Flamand prend, au fil du temps, plus résolument la voie de la chorégraphie, tandis qu'Alain Populaire (°1947) développe une recherche influencée par Kantor, tout autant à travers ses propres textes (*Ame*) que dans des spectacles exclusivement 'dansés'. Son Théâtre impopulaire est alors emblématique de ce qui deviendra une catégorie nouvelle, le théâtre-danse, exigeant un élargissement des critères de jugement : "...le Théâtre impopulaire aimerait être apprécié selon des critères originaux ressortant tout à la fois du théâtre classique, de la chorégraphie, de la musique et des arts plastiques, sans toutefois obéir à aucun de ceux-ci en particulier"²⁰.

Mais la catégorisation a la vie dure car elle rend plus aisé le travail institutionnel, tant pour l'attribution des subsides que lors de la réception par la critique. Aussi, le geste artistique multidisciplinaire si caractéristique des années 1970 ne se maintiendra-t-il que difficilement pendant la décennie suivante, pour reparaitre plus massivement à la fin des années 1990.

VII. L'animation

Vouées globalement à la même évolution, d'autres pratiques se répandent dans les années 1970. Situées au croisement de l'animation et du théâtre, elles ne seront que rarement stabilisées dans ce positionnement hybride. De l'Algol théâtre au Cirque divers à Liège (qui lui perdurera), le théâtre tend à se confondre avec l'animation dans la perspective de la théâtralisation du quotidien alors fort en vogue. Résolument marginales à leur origine, se profilant en rupture radicale avec les codes et les normes en vigueur, ces démarches n'en sont pas moins fortement ajustées aux motifs qui traversent l'époque.

Ainsi, revendiquant de se tenir à l'écart des théâtres établis par crainte farouche d'une récupération, l'Algol théâtre opte pour un mode de fonctionnement qui soit aussi un mode de vie : "[l'artiste] ne vit pas comme tout le monde s'il est un peu honnête. Ceux qui vivent comme tout le monde sont des fonctionnaires de l'art. (...) Je crois que la solution sera de réinventer un métier qui soit rentable. Nous avons envisagé une solution en ouvrant un magasin dans lequel nous vendons ce que nous fabriquons. Nous ne nions pas la société industrielle, nous ne faisons pas de 'rousseauisme', nous vendons nos produits sans passer par le système commercial"²¹.

²⁰ ALAIN POPULAIRE, "Théâtre ? Quel Théâtre ?", dossier de spectacle (AML, *Boîte Théâtre impopulaire*).

²¹ ALAIN DE WASSEIGE, "L'Algol théâtre", in *Art du spectacle en Belgique. Annuaire*, Louvain, CET, 1971, p. 33.



- Corps peints d'acteurs au cours d'une représentation de la pièce *Artefact I* du laboratoire Dur-An-Ki, une troupe qui s'inspire du théâtre du corps. Le nom de "*Dur-An-Ki*" est tiré de la mystique babylonienne et signifie "lien entre ciel et terre".
(Photo Archives et Musée de la littérature)

Emmenés par Alain de Wasseige, la trentaine de comédiens qui fluctuent dans la troupe ont une autre profession qui garantit leur “insertion dans la vie”. Après deux spectacles (*Nativité pour un rebelle* et *Je contre tu glu*), à la fin des années 1960 et quelques spectacles-animations, notamment dans un centre commercial, visant à faire participer un large public, l’Algol s’établit dans une maison à Schaerbeek où une partie de la troupe vit en communauté. En habitant dans le quartier, l’équipe veut répondre aux préoccupations des gens, les canaliser et éventuellement se constituer comme groupe de pression. Elle entend avoir une fonction de révélateur, mais moins pour désaliéner que pour débloquer l’imagination. L’Algol concentre donc son travail sur la relation avec le public et se définit comme un “centre de recherche sur les phénomènes de la communication dans un spectacle”. Pour ce faire, la troupe met au point des techniques d’animation pour ‘mobiliser’ un public non préparé et d’ailleurs non constitué comme tel.

L’Algol déplace donc sensiblement l’accent du théâtre vers le groupe social, non sans maintenir l’individu comme origine et finalité. Établir du lien est ici un préalable à la constitution d’une communauté, où les gens seront plus libres et insérés “pleinement dans un bain où ils puissent réaliser leurs possibilités d’invention et d’imagination”²². Aussi la relation et la communication sont-elles recherchées en soi, dans un refus de toute codification, de toute élaboration d’une valeur un tant soit peu normative.

Lors d’une des ‘actions’ intitulée *Josaphat le parc fou*, le public était invité à participer à une série de distorsions des normes et des codes sociaux imaginées par les animateurs : remplir une immense poubelle avec du plastique, mettre des voitures à disposition des enfants pour qu’ils les démolissent, écrire “bassin olympique” sur la pelouse...²³. En écho au “*flower power*”, il s’agissait de bouleverser les ordonnancements communs et de renverser les perceptions dominantes sans passer par la rationalité d’un discours argumenté.

Certes, la quête du spontané qui sous-tend ces ‘actions’ désamorce quelque peu tout commentaire critique. Difficile, en effet, de s’emparer rationnellement de ce qui vise à rejeter toute assimilation rationnelle. Cependant, cette subversion généralisée en vue de la libération laisse entrevoir un dualisme, un combat du bien (les fleurs, la nature...) contre le mal (les voitures, l’interdiction de marcher sur les pelouses...). En outre, les retranscriptions des interviews réalisées lors de ce *Parc fou* révèlent une partie peu objectivée d’un certain esprit des années 1970.

Ayant à cœur de laisser jaillir la ‘parole brute’ du public, les interviewers posent à plusieurs reprises des questions du type “qu’est-ce que vous pensez du parc ?” ou “que pensez-vous de tout ça, vous aimez bien ?”. Cette démarche fait évidemment fi de toutes

²² *Idem*, p. 38.

²³ Cf. Musées royaux des beaux-arts de Belgique, *Archives Algol*.

les conditions d'énonciation, de ce qu'impliquent par exemple la parole publique ou la présence d'un micro, et confère ainsi à un discours qui peut être éminemment recodifié par le locuteur, le statut d'une parole vraie et liée à des émotions directes. Cette mythification du 'brut' et partant, du présent, conduit à une transcription quasi mimétique des interviews. Dans le livre-objet réalisé à partir de ces matériaux et que l'Algol diffusera par la suite, on peut en effet lire : "C'est formidable, à cause que les gens peuvent venir ici librement, ici à Schaerbeek on peut tout de même faire beaucoup mieux que ce qu'on peut faire en ville, etc. On peut s'exprimer mieux, qu'on ne peut pas faire en ville, on se laisse enlever par la police"²⁴.

Ce genre de propos, auxquels on peut associer d'autres assertions telles "je suis pour les jeunes", témoignent de l'état des rapports de force dans lesquels prend place la génération émergente à la fin des années 1970. En fait, celle-ci, ou du moins plusieurs de ses représentants, tend à s'installer dans une position de surplomb, à partir de laquelle elle peut édicter le vrai et libérer le public en le révélant à lui-même.

Par ailleurs, la recherche du geste et de la parole directs, originaires, s'accompagne souvent d'un déni des idéologies, comme si la tentative de libérer une authenticité échappait elle-même à l'idéologie. Or, sous couvert d'un relativisme qui tiendrait à distance de toute valeur établie et de toute norme, c'est bien à substituer une doxa à une autre que contribuent certains créateurs. Par exemple, lorsqu'il rend disponibles les lettres d'encouragement et de protestation après *Le Parc fou*, l'Algol n'entre-t-il pas dans une logique de récupération où tout peut être renversé dans la mesure où il n'y a pas de fond, pas de base commune, mais des relations sans cesse mouvantes aux autres et au monde ? Dans une telle logique – c'en est une – toute manifestation de rejet, toute opposition formulée s'annihile puisqu'elle prend appui sur ce qui n'est déjà plus, sur ce qui s'est déjà déplacé. Il semble que ce soit là une des constantes de l'esprit des années 1970 qui ait exercé un effet profond et durable et dont seule la seconde moitié des années 1990 envisagera la sortie.

VIII. Quel engagement ?

Vouloir être le plus direct possible et refuser toute forme d'encadrement relève au final d'une posture, voire d'une tactique, par laquelle le point de vue d'où l'on parle, ne pouvant jamais être objectivé, se trouve sans cesse valorisé et 'absolutisé'. Le cheminement, l'erratique, le hasard soustraient en effet toute possibilité de délimiter une prise de position réfutable à l'égard du monde social. En dehors d'une réelle politique circonscrite au champ théâtral, n'émerge chez ces artistes qu'une *croiance* d'être dans le vrai (libérer les gens, retrouver la vérité du corps...). Comme telle, elle ne s'offre pas au

²⁴ "Josaphat le Parc fou" (Musées royaux des beaux-arts de Belgique, *Archives Algol*).



- Répétition d'une pièce basée sur l'ouvrage d'Hugo Claus, *Het leven en de werken van Léopold II*, adaptée par Marie Hooghe et mise en scène par Martine Wijckaert dans la cour intérieure de la caserne Prince Albert. (Photo Archives et Musée de la littérature)

débat. Pour ces intellectuels, ces ‘héritiers’, construire un système auto-justifié, édictant ses propres règles de fonctionnement sous la forme d’une subversion permanente et rejeter le processus (l’historique) au nom du surgissement et de l’erratique permet de ‘tirer son épingle du jeu’ quant à l’exercice de la responsabilité.

La démarche fait, en effet, l’économie du processus et de la distance réflexive, qui se trouvent absorbés dans une présentification constante. L’enjeu de communiquer, de se relier, plonge l’individu dans une quête permanente dont il est, au final, encore l’objet. Avatar de ce que le sociologue Pierre Bourdieu désigne comme “une distance intellectualocentrique à l’égard du monde”, cet acharnement à se rejoindre (par le corps) et à rejoindre le monde réel (par la formation d’une communauté avec les autres), est à l’évidence un souci de ceux qui se sentent ‘coupés’. Mais dans le même temps, cette posture valide, dans les représentations, l’idée même d’une coupure. Peut-être, reconnaîtra-t-on ici l’influence de la pensée libertaire et de sa distance à l’égard des pouvoirs sociaux ?

Quoi qu’il en soit, la ‘bonne volonté éthique’ qui a enflammé ces années-là a bien transformé les cadres de perception. Mais si, dans un premier mouvement, il s’agissait de rendre conscient ce qui est incorporé et donc de libérer l’individu d’un certain déterminisme, l’utopie poussant à rechercher une essence sous le culturel et le rationnel, donc le social, a conduit à une forme d’exotisme du quotidien, du corps et de l’autre. La mystique du corps et la quête de l’Autre ont, en somme, fait oublier les processus de socialisation et les conditions dans lesquelles le corps et l’Autre se manifestaient. À rechercher une sorte de pureté originelle d’où repartir pour fonder une communauté humaine, on tend à mettre entre parenthèses la société. Un tel oubli est lourd de conséquences car en regard du social, qui présuppose un processus historique, la communauté implique seulement de se rendre disponible à ce qui existe en soi et qui va permettre de se re-lie. Ce dualisme entre le corps, l’individu, et le monde social s’impose donc, au final, comme un idéalisme.

Tel qu’il se manifeste au théâtre, cet idéalisme alimente une problématique ancienne : comment éviter la coupure du théâtre et du monde ? Or, cette coupure n’est-elle pas précisément ce qui fonde le théâtre comme art sauf à le dissoudre dans la fête ou le rituel ? Même lorsqu’il sort de ses lieux spécifiques, le théâtre définit un espace (l’espace théâtral) qui le sépare du monde par le simple rapport entre des spectateurs et des acteurs. En ce sens, éviter la médiation du théâtre qui, parce qu’il est coupé, isolé, suppose toujours peu ou prou une recodification, ne peut conduire qu’à une impasse. Ainsi le ‘direct’ sera-t-il toujours la négation du théâtre. Le théâtre le plus pauvre et le plus nu implique immanquablement une construction et, partant, de l’idéologie. Dès lors, le Théâtre laboratoire vicinal avait-il d’autre choix que de détruire immédiatement ce qui s’élaborait en scène ?

Au final, ce rapide parcours délibérément centré sur certaines des pratiques théâtrales qui marquèrent les années 1970²⁵, conduit à conclure à une forme d'‘absolutisation’ où se lisent les prémisses du grand repli des années 1980. Alors, les leitmotives de la communication et de la relation cesseront de structurer les représentations du monde pour faire place au motif de l'incommunicabilité. Ne restera à ce moment que l'engagement dans la forme; dès lors, le théâtre renouera souvent avec le spectaculaire.

* NANCY DELHALLE (° 1965) est docteure en philosophie et lettres. Chercheuse et maître de conférence à l'université de Liège, elle travaille sur le théâtre contemporain (dramaturgie; sociologie du théâtre). Elle est aussi membre du comité de rédaction de la revue *Alternatives Théâtrales*. Elle est l'auteure de *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Bruxelles, Le Cri/CIEL-ULB-ULg, 2006.

²⁵ Ainsi, la démarche de la mouvance liée à Marc Liebens est différente. Cf. NANCY DELHALLE, *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Bruxelles, Le Cri/CIEL-ULB-ULg, 2006.