

Les festivals et la transformation du champ théâtral en Belgique.

A l'envisager comme une institution, le théâtre en Belgique est une construction assez récente qui est mise en place par la volonté politique au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale. Avant cela, et en envisageant les choses à partir de la création de l'État belge, en 1830, on repère quelques traditions de spectacles (les marionnettes liégeoises, par exemple) à côté d'une production dominée par l'influence parisienne et répondant essentiellement à une logique commerciale.

Diverses tentatives de constitution d'un « théâtre national » avaient bien eu lieu durant le 19^e siècle et la première moitié du 20^e, mais elles n'ont pas réellement abouti dans la mesure surtout où elles portaient d'une conception hybride de ce que devait être un théâtre national, scène physique pour les uns, littérature dramatique spécifique pour les autres. Les quelques revendications artistiques en faveur d'un « théâtre belge » ne trouvaient pas au fond à s'accorder aux objectifs politiques qui avaient déjà à prendre en compte les visées nationalistes flamandes.

A l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les pouvoirs publics élaborent un cadre juridique et institutionnel pour le théâtre. La période d'Occupation, en empêchant la venue de vedettes françaises et la circulation des spectacles, avait déjà obligé le théâtre belge à s'organiser selon ses propres forces. Mais, dès 1945, l'idéal de l'éducation populaire, partagé par les libéraux progressistes et le parti socialiste, rencontre l'impératif de la reconstruction nationale et la création d'un théâtre national est décidée.

La conception de l'éducation populaire subit ainsi une inflexion : il ne s'agit plus de s'adresser à des parties spécifiques du monde social, comme les ouvriers, mais de former tout homme afin qu'il puisse prendre part à la reconstruction de la nation. Dans cette perspective, un théâtre national peut contribuer à rétablir une cohésion, une identité nationales, malmenées par la guerre, en diffusant des « spectacles de haute valeur artistique¹». Le Théâtre National de Belgique (TNB) reçoit donc explicitement comme missions de toucher toute la population, à la fois géographiquement et socialement, d'encourager l'écriture dramatique belge et de relever les conditions de la profession d'acteur. La direction en est confiée à une troupe d'amateurs, les Comédiens Routiers Belges, animée par Jacques et Maurice Huisman, deux frères issus du scoutisme non catholique, qui avaient pratiqué un théâtre itinérant. Du côté flamand, les *Koninklijke Nationale Schouwburg* (KNS) d'Anvers et de Gand et le *Koninklijke Vlaamse Schouwburg* (KVS) de Bruxelles s'associent pour prendre en charge une section néerlandophone qui ne vivra guère qu'une quinzaine d'années. La subvention accordée par les pouvoirs publics² font d'emblée du Théâtre National l'institution la mieux dotée du pays. En retour, celle-ci s'engage sur des objectifs précis comme l'abaissement du

¹ Selon les termes de l'arrêté du Régent publié au *Moniteur belge* du 1^{er} novembre 1945.

² Il reçoit 750.000 francs belges en 1945 (pour chacune de ses sections, française et flamande soit 1.500.000 francs belges) sur une somme totale accordée à l'Art et la littérature dramatique de 2.800.000 francs belges.

prix des places, l'extension des tournées en province, la spécialisation du répertoire, et « la propagande dans les classes sociales les moins favorisées³ ».

Un festival de décentralisation

Et c'est dans la perspective de ces missions de décentralisation que le Théâtre National crée en 1959, Le Festival de Spa. Située dans la province de Liège à une centaine de kilomètres de Bruxelles, la capitale, Spa est une ville thermale fréquentée durant l'été par les classes sociales aisées. Le Théâtre National, qui sillonnait le pays jouant parfois sous un chapiteau et maîtrise l'organisation de la décentralisation de ses spectacles, va créer dans un cadre prestigieux un événement estival récurrent. Des délégués locaux sont recrutés pour faire la publicité des spectacles et vendre les tickets. C'est la notion de fête qui d'emblée domine, notamment avec la constitution de divers comités dont un comité de gala pour s'allier la haute bourgeoisie et l'aristocratie.

En ce qui concerne la programmation, le Théâtre National adopte une stratégie qui infléchira la conception des relations théâtrales entre la capitale et la province : il rôde ses créations en province avant de les présenter à Bruxelles où s'exerce davantage la sanction de la presse et du public « averti ». Le répertoire est surtout contemporain, le TNB explorant alors volontiers les auteurs britanniques tels Wesker ou Frayn, mais aussi Dario Fo. Le Festival de Spa se profile donc comme un lieu « à la mode » qui présente les Ballets du XXe siècle et, internationalisation oblige, au début des années 1970, s'ouvrira à d'autres compagnies théâtrales. Son identité, fortement liée à la personnalité de Jacques Huisman, ne s'infléchira guère. Les audaces du Jeune Théâtre des années 1970 passeront à l'écart tout comme les avant-gardes internationales.

Après une période de flottement à la fin du « règne » de Jacques Huisman, Billy Fasbender et André Debaar reprennent en 1988 la direction. Ils assoient la renommée du Festival sur les acteurs (Jo Rensonnet, Jean-Claude Frison, Anne Marev...) et veulent offrir une « vitrine du théâtre francophone belge ». Mais l'absence de relais d'une structure théâtrale se fait sentir d'autant que la Ville de Spa a des exigences en matière d'animation. Le Festival doit ainsi répondre à des impératifs artistiques liés à un théâtre populaire de qualité (ce qui exclut notamment tout un « théâtre de recherche ») mais aussi à des exigences davantage liées à la réputation d'une ville touristique.

En 1999, quatre directeurs artistiques se partagent la tête du Festival : Jacques De Decker, Jean-Claude Idée, Cécile Van Snick et Armand Delcampe. C'est ce dernier surtout qui régnant très vite en maître, imposera sa marque, celle d'une « innovation dans la continuité ». Le dessein est clair et, à nouveau adossé à une structure – le Théâtre Jean Vilar à Louvain-la-Neuve que dirige Delcampe –, doté d'un contrat-programme⁴, le Festival de Spa va pouvoir pérenniser sa ligne, celle d'un théâtre de texte et d'un divertissement de qualité. Une ligne qui défend et que défendent des artistes fidèles du Festival parmi lesquels Jean-Pierre Dopagne (auteur de la pièce *L'Enseigneur* qui connut un très grand succès), Bruno Coppens, Geneviève Damas, Les Baladins du miroir...

³ Jacques HUISMAN, « Le Théâtre National de Belgique », dans *Le Théâtre dans le monde*, Paris, Olivier Perrin, 3^e trimestre 1952, Volume II – n°2, p. 33.

⁴ Signé avec la Communauté française en 2002.

Diversification : le Festival du Jeune Théâtre

Un an avant le Festival de Spa, en 1958, s'est créé à Liège un Festival du Jeune Théâtre (FJT). Organisé par l'Échevinat des Beaux-Arts de la ville, le FJT compte, dans son comité de patronage des auteurs comme Cocteau, Montherlant, Salacrou, Ionesco, Schéhadé, des critiques comme Roland Barthes ou Georges Sion et des metteurs en scène comme Jacques Huisman ou Raymond Rouleau.

Dès les premiers éditoriaux des programmes signés par Robert Maréchal⁵, vers 1963, se marque le refus de toute forme de rupture, et notamment le rejet de certaines avant-gardes, pour privilégier un universalisme. La programmation se place d'emblée dans la perspective du Théâtre Populaire à la façon de Jean Vilar en France. Le FJT mêle des animateurs de Centres dramatiques français comme Pierre Debauche, Marcel Maréchal, ou Jorge Lavelli, à des spectacles du Théâtre du Gymnase, le principal théâtre de Liège.

Le désir d'éviter toute forme de rupture ou de dissonance devient problématique à mesure que se développe en Belgique un « Jeune Théâtre » d'inspiration largement brechtienne et qui, lui, cherche précisément à se démarquer de la conception du théâtre insufflée par le TNB. L'idée du jeune théâtre que promeut le FJT est, dans un premier temps, assez floue pour paraître n'exclure personne. Il est question de « compagnies qui ont gardé, de la jeunesse, l'enthousiasme créateur et le plaisir de chercher, pour la vaincre, la difficulté nouvelle » (1963) ou d'une « brillante école nouvelle » (1964). En 1968, le directeur présente les événements de Mai comme un « immense défoulement collectif » et une « généreuse révolte des jeunes » mais dans laquelle des clerks auraient trahi. Dans ce même programme de l'année 1968, on trouve, sous la plume de Pierre-Aimé Touchard, une prise de position encore plus marquée : « le théâtre nouveau est aux mains d'intellectuels qui ne méprisent rien tant au théâtre que le plaisir du spectateur ».

Cependant, dès 1966, on peut voir à Liège, grâce au Festival du Jeune Théâtre, des artistes comme Patrice Chéreau qui émerge alors et dirige le Théâtre de Sartrouville, Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine ou le Living Theatre. En 1969, l'internationalisation est encore plus nette avec, à côté de Jean-Pierre Vincent ou de Claude Régy, l'Odin Teatret et le Bread and Puppet. La dimension internationale et avant-gardiste s'affirmera davantage encore dans les années 1970 avec le Théâtre Laboratoire Vicinal, l'Ensemble Théâtral Mobile, La Mama de New York, André Steiger, Bob Wilson, El teatro campesino...

Les sources manquent pour analyser les raisons d'un tel tournant dans la programmation et la conception du théâtre défendue par le FJT. On peut avancer l'hypothèse d'une transformation du champ théâtral belge sous la pression des générations émergentes qui, ne trouvant pas de place dans un paysage bruxellois dominé par le TNB et quelques théâtres établis, vont s'allier à des programmateurs de province qui les soutiendront tout en voyant en eux une possibilité de se distinguer de l'hégémonique TNB. Un autre élément à souligner est le rôle du comédien et pédagogue René Hainaux qui contribua à renouveler et à moderniser l'enseignement au Conservatoire de Liège. Très tôt engagé sur la scène internationale, notamment par le

⁵ Robert Maréchal deviendra Directeur des Affaires culturelles de la Province de Liège.

biais de l'Institut International du Théâtre dont il préside le Centre belge, Hainaux défend la nécessité d'une inscription dans le théâtre mondial par le biais de réseaux tels ceux créés au sein de l'IIT.

Diversification

En 1995, alors que naît à Bruxelles un nouveau festival, le *KunstenFestivaldesArts*, le Festival du Jeune Théâtre change de nom, devient les Rencontres d'Octobre et se profile en fer de lance d'une communauté (la Communauté Française de Belgique devenue aujourd'hui la Fédération Wallonie Bruxelles) engagée avec la Flandre dans un combat sur Bruxelles. Le Festival, qui présentera désormais des spectacles également dans la capitale, voit son budget augmenté. Sa collaboration avec les diverses structures de la Communauté française est également plus marquée puisqu'il reprend divers spectacles programmés dans leurs saisons.

Sans mobiliser des mécanismes trop dualistes, on notera cependant que la création du *KunstenFestivaldesArts* en 1994 a provoqué en Belgique une petite détonation. Créé par Frie Leysen, qui avait dirigé le *Singel* à Anvers, ce festival est vu du côté francophone comme une sorte d'offensive culturelle flamande sur Bruxelles. Mais au fil des éditions, le *Kunsten* privilégie une orientation bi-communautaire, interdisciplinaire et internationale. Les spectacles qu'il fait venir dans la capitale et son placement rapide dans le réseau des « grands » festivals européens mettent entre parenthèses la friction communautaire. Le festival attire en effet des programmeurs européens et tous les spectacles sont sous-titrés en français et néerlandais. Sans lieu fixe, il établit son centre dans un endroit différent pour chaque édition tandis qu'il présente sa programmation autant dans des espaces de la Communauté française que dans des théâtres de la Communauté flamande. Si, dans un premier temps, il propose peu de créations, celles-ci vont s'accroître par la suite.

Des artistes reconnus de la scène internationale y croisent des projets de compagnies repérées par Frie Leysen dans le monde entier. La directrice voyage à la recherche de l'artiste singulier, « un artiste qui ne représente rien d'autre que lui-même⁶ ». Réputé comme « pointu » ce festival mythifie les gestes artistiques présentés comme créateurs d'esthétiques nouvelles. Très soucieux de son rapport à la ville (qu'il investit de multiples façons), il a une image « branchée » comme le souligne – un peu étonnamment d'ailleurs – cette critique d'un grand quotidien national (francophone) : « le public du *Kunsten* est au théâtre ce que la rue Dansaert est à la mode. Féru de création contemporaine, il délaisse les galeries d'art du Sablon et les terrasses de la Place Saint-Géry au mois de mai pour découvrir la programmation du *Kunsten*⁷ ». Aujourd'hui dirigé par Christophe Slagmuylder, le *KunstenFestivaldesArts* a amené la création internationale à Bruxelles (ce qui dans les années 1990 n'était pas encore une évidence pour la capitale européenne) et a placé la ville dans les réseaux internationaux. C'est évidemment là un double service institutionnel dans la mesure surtout où ce positionnement reste avant tout enserré dans la sphère esthétique.

⁶ Dans *Le Soir* du 30 avril 2003.

⁷ Dans *Le Soir* du 10 mai 2005.

Nouvelles directions

Tandis que se déploie le *Kunsten*, en 1999, les Rencontres d'Octobre changent de directeur et de direction. Jean-Louis Colinet en prend la tête. Il dirige à Liège, le Théâtre de la Place, centre dramatique de la Communauté Wallonie-Bruxelles et adjoint donc le festival qu'il renomme simplement Festival de Liège, affirmant de ce fait l'ancrage local. Il faut savoir que Liège est une ville au passé industriel puissant (John Cockerill y a implanté la sidérurgie) et est marquée par une forte tradition de luttes sociales. D'emblée, Jean-Louis Colinet réoriente l'image du Festival et son identité et parvient à le profiler dans une certaine autonomie et non comme un adjuvant du Théâtre de la Place.

Dès la première édition, en 2001, le symbolisme de la couleur des affiches, le rouge et le noir, va jouer un rôle important d'identification. Il donne le ton et marque un positionnement plus net, celui d'un festival « résolument engagé dans son temps, qui demande des comptes au présent, quitte à en dénoncer les exactions⁸... » Si, dans un premier temps, différents lieux de Liège, de Wallonie et de Bruxelles accueillent les spectacles, un espace de la ville de Liège, l'ancien manège de la caserne Fonck, va jouer un rôle symbolique et identitaire puissant. Ce lieu, que le Festival va acquérir et rénover en 2009, peut accueillir plusieurs spectacles en même temps mais permet aussi de créer des espaces de rencontres ou des moments plus festifs. Pour ces derniers, le Festival s'associe à une structure, d'une certaine gaieté, qui prolonge l'esprit iconoclaste et d'autodérision qui l'a fait naître à la fin des années 1970. Cet ensemble de facteurs, associé à un prix des places particulièrement peu élevé va faire de ce festival un rendez-vous attendu et au fond assez particulier.

Une des caractéristiques importantes du Festival de Liège, qui, surtout pour des raisons financières, devient biennal et se place désormais en janvier-février, moment assez creux dans les programmations, est la forme d'adhésion qu'il provoque. Ainsi un journaliste évoque au terme de la première édition « la peur et l'angoisse du vide (...) Un peu comme la ville de Liège qui se réveille groggy et déprimée, avec cette gueule de bois qui caractérise le retour à la vie sur terre après avoir eu l'impression de voler très haut et très loin⁹ ». Alors que les programmations successives associent des artistes connus, comme Lars Noren ou Joël Pommerat, d'autres que le Festival contribue à faire émerger, comme Ascanio Celestini ou Emma Dante, ou des compagnies étrangères totalement inconnues, le public manifeste un même élan.

C'est que ce festival devient un espace-temps de cohésion sociale affichée voire revendiquée. Du côté de la programmation, le fil rouge clairement posé d'emblée nécessite une recherche, une construction, une demande nettement exprimée à l'égard des artistes. Elle ne peut aboutir par la seule loi de l'accumulation issue de rencontres et de voyages permis par le statut du directeur de festival. La démarche est celle d'une construction qui, si elle reste subjective car liée au directeur, transcende aussi cette dimension par la recherche d'un partage de sens (qui n'est peut-être pas à prendre dans l'usage doxique qui est fait de la formule tant citée de Rancière, « le partage du sensible »). Et c'est sans doute parce que la proposition que représente la programmation permet des prises de position, des débats, des opinions qui dépassent un conflit de sensibilités qu'elle permet au public d'être réellement « participant ». Le risque de diviser le public est non seulement assumé mais devient une composante de la

⁸ Jean-Louis Colinet dans *Le Soir* du 10 janvier 2001.

⁹ Demetrio Scagliola, *Le Matin*, 17 et 18 février 2001.

démarche, l'objectif étant davantage la stimulation d'un débat que la communion d'un public avec un artiste et son univers. Et ce, sans que soit sacrifiée la dimension artistique et sensible comme en témoigne la critique qui insiste sur la valeur esthétique de la programmation bien à l'écart d'un théâtre à thèse ou d'un art instrumentalisé.

Dès lors, au fil du temps, le resserrement dans un seul lieu, le Manège, participe de la création d'une agora assortie d'une dimension festive. La configuration des lieux (qui comprend les bureaux de l'équipe, les espaces de convivialité, des espaces de représentation et de répétition) favorise une grande circulation et abolit quasi tout cloisonnement entre les artistes, les équipes et le public. Pratiquement aucun espace n'apparaît « réservé » et tous les types d'interactions sont envisageables. Certes, nombre de structures ont œuvré dans ce sens depuis les années 1960-1970 et des entreprises pionnières comme celle d'Ariane Mnouchkine. Mais le trait distinctif du Festival de Liège reste sans doute de recréer une forme de sociabilité caractérisée par un lien politique là où nombre de lieux de spectacle fondent le type de sociabilité qui leur est attachée sur l'identification à un groupe, à un ensemble d'artistes voire à un programmateur.

La diversité créée par les nombreuses esthétiques présentées se trouve préservée de l'éclatement, de la juxtaposition et de l'aléatoire par un fil rouge qui reste la question du sens telle qu'elle se réinvente sans cesse chez un certain nombre d'artistes. L'ensemble de la programmation tend donc à échapper à la logique de la consommation pour privilégier les trajets, les cheminements. Un processus sans doute difficile à défendre car relativement minoritaire. On notera d'ailleurs, lors des dernières éditions du Festival, un léger infléchissement du concept dans la mesure où la nécessité d'accroître les moyens financiers ont conduit à cloisonner les publics à travers des « afters » dansants clairement destinés à un public jeune et qui ne fréquente pas les spectacles du festival.

Dans la vogue des festivals : une multiplicité d'enjeux

Il est aujourd'hui devenu rare qu'un directeur de théâtre envisage une programmation sans inclure un festival dans sa saison. Historiquement, cette tendance a répondu à la nécessité d'un autre impact sur le public. Elle se renforce dorénavant de l'opportunité de disposer de subsides internationaux. Une logique événementielle s'impose toujours davantage dans les politiques culturelles tandis que le discours émanant des instances internationales érige en valeurs la création de réseaux et la circulation des agents et des œuvres. En ce sens, la « festivalisation » de la vie théâtrale change la configuration du champ voire même les valeurs sur lesquelles il se fondait.

La Belgique n'échappe pas à cette évolution. Aux orientations « populaires » qui ont assez largement dominé le champ théâtral de la deuxième moitié du XXe siècle, succède une configuration fortement dominée par la concurrence entre structures et la nécessité d'avoir du public dans les salles. Généralement, un festival dans le monde théâtral aujourd'hui est devenu un événement médiatique et un vecteur d'internationalisation. L'événement médiatique est un impératif dans la mesure où la critique a vu sa place se réduire comme peau de chagrin, ce qui rend pratiquement impossible un « suivi » des programmations. Quant à l'internationalisation, elle tend à devenir une condition d'existence incontournable et entraîne la constitution de réseaux.

Mais au fond, le festival se profile peut-être aujourd'hui comme une forme d'organisation permettant une articulation efficace du local et du global. Par leur

caractère d'événement, des festivals comme Émulation, organisé par le Théâtre de la Place à Liège aujourd'hui dirigé par Serge Rangoni et centré sur les « jeunes » compagnies, ou Via, festival transfrontalier et interdisciplinaire organisé par le Manège à Mons, permettent de mêler des artistes « locaux » et ceux d'autres pays, même plus largement consacrés. En ce sens, l'événement que constitue le festival transforme sensiblement les règles de la légitimation et de la reconnaissance. C'est là un des apports de la structuration en réseaux qui tend à abolir les hiérarchies.¹⁰

Nancy Delhalle
Université de Liège

¹⁰ Cf. Nancy Delhalle, "Modes et formes d'émergence d'une nouvelle génération", dans *Ubu. Scènes d'Europes*, n° 48-49, "Émergence(s) dans le théâtre européen", 2^e semestre 2010.