

**« ENTRER EN SCÈNE » :
ÉLÉMENTS POUR UNE ANALYSE
DE L'ÉMERGENCE DES AGENTS
DU CHAMP THÉÂTRAL BELGE**

Communication de Mme Nancy DELHALLE

(Université de Liège)

au LXII^e Congrès de l'Association, le 5 juillet 2010

Envisager la manière dont un artiste prend place dans le monde théâtral, la façon dont il s'inscrit dans un milieu doté de règles de fonctionnement et de normes esthétiques spécifiques permet de livrer un éclairage sur l'ensemble du champ. À chaque génération, les conditions d'émergence, mais aussi les premières œuvres avec lesquelles l'artiste « entre en théâtre », réfractent la configuration du monde théâtral à un moment donné de son histoire et mettent en lumière la position que l'artiste envisage de prendre. À quelles instances s'adresse-t-il ? Sur quels réseaux s'appuie-t-il ? Ces questions sont encore, dans les milieux artistiques, considérées comme « inconvenantes ». Les réponses se fondent souvent sur des valeurs peu analysables comme le talent ou le hasard.

Or, la trajectoire artistique est un processus social au cours duquel un « prétendant » demande le droit d'être considéré comme un artiste. Comment ce droit est-il octroyé, par qui et selon quels mécanismes (1) ? Voilà un

(1) Voir notamment les travaux de Gérard Mauger, *L'Accès à la vie d'artiste*, Broissieux, Éditions du Croquant, 2006 et Mauger (dir), *Droit d'entrée. Modalité et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

ensemble d'interrogations auxquelles l'œuvre seule ne peut fournir de réponse dans la mesure notamment où elle est en elle-même une partie de la réponse. C'est en effet que l'étude de l'émergence montre particulièrement bien l'intrication des normes, des valeurs esthétiques et des règles de fonctionnement du monde artistique, ces dernières ne pouvant être tenues pour un simple contexte. Dans cette perspective, analyser les modalités de l'émergence théâtrale, c'est s'opposer à l'idée d'un art fonctionnant naturellement et tout seul, un art qui, comme on l'entend parfois dans le discours commun, « plane au-dessus des contingences ».

LE DON ET LE GÉNIE

La Belgique naît comme État en 1830, mais, malgré diverses tentatives antérieures, le théâtre belge francophone ne commence à prendre une forme constituée, en l'occurrence celle d'une institution à défaut d'une tradition, qu'après la Seconde Guerre mondiale, au moment de la création d'un Théâtre National. C'est alors que se met en place une politique d'État concernant le théâtre qui permettra à celui-ci de s'autonomiser à la fois par rapport aux lois du commerce et par rapport à la France.

Avant 1945, le théâtre belge est essentiellement un théâtre commercial fondé sur les règles de la concurrence et dominé par Paris. Il y eut bien diverses tentatives pour renforcer l'exigence artistique galvaudée par des établissements devenus des entreprises de spectacles. Des Symbolistes aux expériences d'avant-garde comme celles du Théâtre du Marais, du Rataillon ou du Groupe Libre, en passant par les multiples tentatives plus ou moins « forcées » pour créer un répertoire national (2), de mul-

(2) Voir Paul Aron, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique (XIX-XX^e siècle)*, Bruxelles, Théâtre National de la Communauté française de Belgique / La Lettre volée, 1995.

tiples voix se sont élevées pour réclamer un niveau artistique supérieur (3) et une émancipation par rapport à la domination culturelle de Paris. L'Occupation et le contexte de reconstruction de l'après-guerre favorisent la création de la plus importante structure théâtrale du pays, essentiellement subventionnée par les deniers publics. Ce « Théâtre National », qui sera dirigé pendant un demi-siècle par Jacques Huisman, va marquer le début d'une organisation politique du monde théâtral par le biais des subventions et des missions qui, en contrepartie, seront assignées aux théâtres.

Dans cette première phase historique d'une institution théâtrale moderne, une des préoccupations essentielles reste celle du répertoire. On l'a dit, presque depuis le début de l'État, s'est posée la question des œuvres aptes à représenter la nation. Cette demande va être entièrement redirigée vers la nouvelle structure et c'est au Théâtre National désormais qu'il appartiendra de porter l'étendard du pays. Jacques Huisman va s'acquitter de cette mission en donnant à « son » théâtre une orientation qui réfracte à la fois ses positions social-démocrates et les valeurs qui façonnent alors le monde culturel. C'est en proposant des œuvres aptes à émanciper le public sans provoquer chez ce dernier de trop fortes dissonances que le directeur-metteur en scène va servir la cause de la démocratisation théâtrale. Alliant valeur des contenus pouvant être érigés en modèles et accessibilité des formes, les œuvres doivent relever d'un répertoire universel susceptible d'élever intellectuellement et moralement le spectateur. La politique – c'en est une – menée par Huisman s'inscrit donc dans un cadre préétabli relativement peu propice à l'accueil des émergences.

(3) Voir Jean-Marie Piemme, *L'Invention de la mise en scène. Dix Textes sur la représentation théâtrale. 1750 – 1930*, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1989.

Par ailleurs, le théâtre belge de l'après-guerre est aussi représenté par quelques auteurs dont l'œuvre était, pour la plupart d'entre eux, entamée dès avant 1940-1945. Ils souhaitent moins de renouveler l'art théâtral que de porter à la scène un message universel dans une langue savamment travaillée. Pour eux, l'écriture dramatique relève encore de la littérature et l'entrée en théâtre de ces auteurs s'opère dans la contiguïté de leur activité littéraire. Perpétuant la tradition polygraphique, ils seront également enclins à dénier toute rupture en écrivant dans le miroir d'un modèle français représenté par Montherlant ou Giraudoux. Comme le montrent les sujets de leurs pièces et leur traitement, le théâtre est un genre investi à côté du roman ou de la poésie, et qui vient renforcer une légitimité déjà attestée.

Ainsi, Charles Bertin, né à Mons en 1919, docteur en droit, effectue un parcours d'avocat puis une carrière administrative tout en publiant des poèmes. En 1948, sa première pièce, *Don Juan*, est créée au Théâtre du Parc. C'est également une relecture du mythe de Don Juan que choisit Suzanne Lilar pour sa première pièce, *Le Burlador*, créée à Paris, au Théâtre Saint-Georges en 1946. Quant à Georges Sion, sa première pièce, *La Matrone d'Éphèse*, créée en 1943, inaugure le Rideau de Bruxelles dirigé par Claude Étienne. Bien qu'il s'agisse d'une comédie, ce texte tire aussi son argument du patrimoine culturel.

Inscrits dans un vaste réseau de sociabilité allant du monde des lettres au monde politique, ces auteurs se placent dans le monde théâtral par le biais d'œuvres dont la portée ne peut être saisie que par une élite apte à comparer leur traitement du patrimoine littéraire avec les réécritures antérieures ou contemporaines. Une élite de pairs susceptible dès lors d'inscrire ces auteurs au sein du « grand » répertoire. En somme, les modalités d'émergence ici relèvent d'un paradigme propre au XIX^e siècle. Les écrivains légitimés sont des bourgeois ayant fait des études de droit et qui sont dotés d'un important capital

social, économique et culturel. Polygraphes, ils investissent plusieurs genres en même temps, de l'essai (Lilar) au journalisme (Sion) et vont, en outre, occuper diverses positions au sein des mondes littéraire et théâtral (critique, professeur de Conservatoire, membre d'académie...). Assez rapidement, ils vont ainsi être en mesure de s'octroyer mutuellement des marques de légitimité à travers des citations, des mentions, des préfaces ou des critiques, entre autres formes de reconnaissance. En outre, en diffusant des valeurs associées à l'artiste telles que le don, le génie, la rareté, ils pérennisent le motif de la singularité artistique fondée sur la vocation (4) et sur l'idéalisation de l'art auquel est attribuée une valeur morale.

On voit ici encore combien la configuration du monde théâtral n'est guère propice à offrir des places à de nouveaux venus. Une fermeture liée à la structuration réticulaire joue ici pleinement : capital culturel et capital social sont des conditions qui limitent l'entrée en théâtre du prétendant « lambda ». Comme au Théâtre National sous Huisman, les réseaux de sociabilité jouent un rôle hypertrophié dans la mesure notamment où le pouvoir – fût-il symbolique – est concentré entre les mains d'individus et non contrebalancé, comme cela va être progressivement le cas, par des mécanismes tendant à être plus objectifs.

ICONOCLASTIES

En 1963, le Théâtre National organise un concours d'auteurs à l'occasion de la naissance d'une fondation soutenue par le mécénat privé et destinée à encourager la création de pièces d'auteurs belges. Une telle initiative témoigne que la question d'un répertoire national s'est revivifiée dans le contexte du subventionnement public.

(4) Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

Parmi les trois cents manuscrits que le Théâtre National dit avoir reçus, celui-ci retiendra notamment un texte écrit par Jean Louvet et intitulé *L'An I*. S'il est déjà l'auteur d'une nouvelle et d'une pièce de théâtre, Jean Louvet est alors pourtant un inconnu dans le monde théâtral. Fils d'ouvrier, il a fait des études de lettres à l'Université Libre de Bruxelles et a entamé une carrière de professeur de français tout en militant au parti et au syndicat socialistes. C'est à l'occasion des grandes grèves qui ont paralysé la Belgique lors de l'hiver 1960-1961 qu'il a écrit une première pièce de théâtre et la met en scène avec une troupe d'amateurs dans la région du Centre (La Louvière) où il s'est installé. C'est donc avec cette première pièce, *Le Train du bon dieu*, et cette troupe, qui prend le nom de Théâtre Prolétarien, que Jean Louvet entame une trajectoire d'auteur dans une zone décentrée du champ théâtral, celle du théâtre d'intervention aujourd'hui appelé en Belgique « théâtre action ».

Toutefois, la participation de Louvet au concours du Théâtre National montre qu'il ne vise pas strictement cet espace décentré. Sa trajectoire sera d'ailleurs celle d'un double placement, dans le sous-champ du théâtre action et dans le théâtre plus légitimé. Mais dans l'un et l'autre cas, il s'agira avant tout pour lui de travailler à l'élaboration d'un théâtre politique. À cet égard, la pièce qu'il soumet au Théâtre National est emblématique. Elle met en scène deux personnages, Alexandre et Édouard, qui se retrouvent tous deux sans emploi. L'un, Alexandre, ancien militant syndical licencié, se sent trahi alors que l'autre, Édouard, accède à une retraite dont il entend profiter. L'action repose essentiellement sur le dialogue par lequel Alexandre cherche à convaincre Édouard qu'ils sont tous deux victimes du même système capitaliste.

Si le Théâtre National a déjà plusieurs fois programmé des œuvres de Bertolt Brecht, modèle majeur de théâtre politique, lorsque la pièce de Louvet sera présentée, il diffusera pourtant parmi le public un discours d'accompa-

gnement assez révélateur de l'état du champ théâtral. Le programme évoque la nécessité d'une « littérature dramatique nationale riche, diverse et représentative de l'art de notre temps » mais prend certaines précautions qui encadrent d'emblée la portée de la pièce : « Les deux premières réalisations que nous présentons [...] font partie d'un programme de recherche systématique. Elles seront suivies de tentatives similaires (lectures et représentations) dans d'autres directions littéraires et philosophiques (5) ». « Recherche », « tentatives » : voilà un vocabulaire fort éloigné des concepts de don et de génie associés à l'idée d'un « grand répertoire ».

Comme en écho, la presse va en somme refuser à Louvet le droit d'entrée dans le monde théâtral établi en ne commentant que le message politique au détriment de toute analyse de la forme et de la « théâtralité » du texte. Un extrait de l'article d'André Paris paru dans *Le Soir* rend compte de ce procédé : « soudain surgit une sorte de Méphisto en blouson noir : un chômeur anarchiste, qui insulte les patrons et traîne tout aussi vigoureusement dans la boue les chefs syndicalistes. Et ce chômeur s'acharne avec une joie sadique à détruire les illusions de l'ouvrier (6) ». La violence de cette exclusion est liée au fait que l'auteur ne jouit pas d'une quelconque reconnaissance dans le monde culturel. Acquisée aux normes du champ théâtral de l'époque – le génie et l'humanisme universaliste –, la presse n'accueille pas les œuvres élaborées selon d'autres valeurs. Aussi exacerbe-t-elle la position de l'auteur dans le champ politique et ne considère-t-elle l'œuvre que comme un reflet de ce positionnement. Déniant à la pièce de Louvet le droit d'être considérée comme du théâtre, c'est bien une sorte de refus d'entrer que le monde théâtral des années 1950-1960 oppose à Jean Louvet.

(5) *Le Wurlitzer et L'An I*, programme du TNB, 1964.

(6) *Le Soir* du 3/03/1964.

Et cela même alors que *L'An I* multiplie les marques stylistiques qui traduisent son adhésion à une certaine théâtralité. Croisant la forme de la parabole et une écriture « blanche », « neutre », elle s'inscrit dans un héritage à la fois brechtien et prolétarien.

Ce n'est que plus tard, à la faveur de nouvelles règles et de nouvelles valeurs, que Louvet pourra émerger dans le monde théâtral « professionnel ». Pour l'heure, il va se recentrer sur La Louvière où il poursuit son travail avec une compagnie d'amateurs et participe à la formation d'une veine théâtrale aujourd'hui bien implantée en Wallonie, mais située en position décentrée dans le champ théâtral.

LA RUPTURE

Les années 1970 marquent un tournant dans le paysage théâtral belge. La génération d'artistes qui émerge a en effet le dessein d'établir une rupture avec ce qui précède. Il faut dire que la démocratisation théâtrale, consistant à diffuser le plus largement possible un « grand » théâtre aux vertus émancipatrices, est de plus en plus nettement critiquée. À la lumière des nouvelles théories du monde social, d'Althusser à Foucault en passant par Bourdieu, entre autres exemples, la démocratisation théâtrale semble relever d'une stratégie de la part des classes dominantes pour perpétuer et diffuser leurs valeurs à travers leur culture. En outre, dans les faits, le public ouvrier est toujours bien absent des théâtres.

Les artistes qui émergent sortent de l'université ou des écoles, l'Institut National des Arts du Spectacle (INSAS) et l'Institut des Arts de Diffusion (IAD), créées au début des années 1960 pour renouveler l'enseignement de l'art dramatique dans la perspective du développement de l'audio-visuel. Ils se sont formés dans un contexte d'internationalisation où l'accès aux recherches et aux expériences théâtrales menées dans d'autres pays ou dans les marges des

théâtres établis est plus aisé. Michel Dezoteux, par exemple, s'est notamment formé auprès d'Eugenio Barba, alors que Jean-Marie Piemme a suivi, à Paris, les enseignements de Bernard Dort. Autre signe de cette internationalisation, les festivals se développent qui présentent des spectacles du monde entier, à l'instar du Festival de Nancy.

Ceux que l'on regroupera bientôt sous l'étiquette de « Jeune Théâtre » s'appuient sur ces expériences internationales et sur une demande de modernité fortement exprimée. En tant que génération, ils apparaissent unis par un travail de critique du patrimoine antérieur et par la mise en place d'alternatives. Pour la plupart, ils sont metteurs en scène, alors que le théâtre antérieur était plutôt dominé par les figures de l'auteur et du directeur de théâtre ; c'est là une voie de transformation importante. Avec Marc Liebens, Philippe van Kessel, Michel Dezoteux, Philippe Sireuil ou Martine Wijckaert, le processus de création se cristallise en effet sur le metteur en scène et la recherche d'une écriture scénique. Que celle-ci vise à matérialiser un univers imaginaire (Wijckaert), qu'elle participe à la lecture critique des textes (Liebens), ou qu'elle devienne une recherche sur le corps de l'acteur (Théâtre Laboratoire Vicinal), elle oriente le théâtre vers une esthétique fondée sur l'image ou le signe qui tourne le dos aux motifs de la transparence, de la clarté et de la transposition d'un texte sur la scène.

Dans ce contexte, on comprend que l'écriture dramatique – que l'on ne pourra plus désormais qualifier de littérature théâtrale – ne soit plus un enjeu majeur de la période. Le répertoire, quand il n'est pas abandonné, fait l'objet d'un travail de déconstruction qui le ramène au rang d'un simple matériau pour le spectacle, tandis que les textes non théâtraux constituent un nouvel objet de recherche (à l'instar du travail de Michel Dezoteux sur *Madame Bovary* ou de Marc Liebens sur *Les Paysans* de Balzac). Toutefois, l'attachement au sens et le risque du spectaculaire amènent plusieurs de ces créateurs à rechercher de nouvelles écritures

qui ménageraient une plus grande « place » pour la mise en scène. La collaboration de Philippe Sireuil avec l'auteur Roland Hourez témoigne de cette nouvelle donne du champ théâtral. Le metteur en scène a en effet maintes fois demandé à l'auteur de remanier son texte, *Le Terrain vague*, en fonction des contraintes ou des choix de l'écriture scénique, donnant ainsi à l'écriture dramatique le statut hybride d'une partition. S'il en est allé un peu de même du travail de Marc Liebens et de ses deux dramaturges (7), Michèle Piemme-Fabien et Jean-Marie Piemme, avec Jean Louvet, c'est pourtant par le biais de cette rencontre que Jean Louvet se forgera une place au sein du monde théâtral professionnel. En décidant de monter *À bientôt Monsieur Lang*, Liebens attire sans doute à lui un peu du capital symbolique dont bénéficie l'auteur par le biais de l'édition notamment. Mais il va aussi permettre à Louvet de prendre place dans le théâtre professionnel. Un placement qui reste néanmoins conditionné par le diktat de la mise en scène puisque Louvet réécrira plusieurs versions de son texte (8).

NOUVELLES ÉCRITURES

Tandis que le Jeune Théâtre s'institutionnalise progressivement, obtenant des lieux, des subventions, construisant ses propres réseaux et forgeant un puissant métadiscours diffusé notamment à travers la revue *Alternatives Théâtrales* créée en 1979, la question de l'écriture revient hanter le monde théâtral. C'est que, au bout d'un moment, déconstruction et relecture critique risquent de mener à une certaine aporie en l'absence de formes nouvelles auxquelles se ressourcer.

(7) « Dramaturge » en ce sens désigne la fonction intellectuelle de celui ou celle qui prépare le travail du metteur en scène par des lectures, des commentaires, des hypothèses...

(8) La version publiée aux Éditions Labor en 1984 est celle du spectacle. Elle présente donc quelques différences par rapport à l'édition du Seuil de 1970.

Dans les années 1980, on vit dès lors se redessiner une veine d'écriture dramatique dont la particularité était une plus étroite connexion avec la mise en scène. Successivement Michèle Fabien, Paul Émond et Jean-Marie Piemme écrivent ainsi leur première pièce qui, rapidement publiée, atteste ce regain d'intérêt pour le texte. Si pour Émond, il s'agit véritablement d'une émergence dans le monde du théâtre, l'auteur ayant jusque-là écrit des romans, pour Fabien et Piemme, il s'agit davantage d'un repositionnement. C'est le metteur en scène Philippe Sireuil qui commande à Paul Émond sa première pièce intitulée *Les Pupilles du tigre*. Celle-ci montre des personnages se préparant avec ferveur à l'arrivée du tigre qui rôde aux alentours. Sous la direction d'un metteur en scène, Telman, ils répètent le sacrifice qu'ils vont offrir au tigre. À lui seul, le dispositif de théâtre dans le théâtre marque combien l'œuvre prend en compte le plateau. Mais la présence d'une dimension narrative vient par ailleurs affirmer un caractère quasi littéraire.

Tel est aussi le cas de la première pièce de Jean-Marie Piemme, *Neige en décembre*, avec laquelle celui-ci soutient la conception d'un théâtre également destiné à la lecture. L'essentiel du texte se présente en effet sous la forme de larges blocs monologiques où la dimension narrative efface presque totalement le dialogue (9). *Neige en décembre* va circuler parmi le réseau de personnes que Piemme a approchées à l'occasion de son activité de dramaturge et c'est le comédien François Beukelaers qui la montera en 1987. Mais l'édition représente un enjeu important. Grâce au soutien du Théâtre Varia, les premières pièces de Piemme pourront être publiées dans la collection « Papiers » récemment créée chez Actes Sud.

(9) Pour une analyse plus complète, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : Nancy Delhalle, *Vers un théâtre politique. Belgique francophone 1960-2000*, Le Cri / CIEL - ULB-ULg, 2006.

La recherche d'un nouvel équilibre entre mise en scène et écriture dramatique va animer la génération de créateurs qui émergent dans les années 1990. Moins soudés par une volonté politique de rupture, ces artistes sont unis par un même positionnement dans le monde théâtral dans lequel ils réclament leur droit d'entrée. Ils ont aussi en commun d'avoir été formés dans les écoles (INSAS et IAD) ou simplement influencés par ce Jeune Théâtre qui a réussi à incarner la modernité. La professionnalisation croissante du monde théâtral aidant, ils sont également plus nombreux à réclamer une place. Que ce soit par nécessité institutionnelle ou parce qu'ils sont avant tout des professionnels du théâtre, beaucoup d'entre eux affichent une polyvalence : Philippe Blasband, Virginie Thirion, Laurence Vielle ou Lorent Wanson, pour ne citer que quelques noms, sont à la fois auteurs, acteurs ou metteurs en scène. Cette caractéristique ne semble pourtant pas avoir facilité leur émergence dans un champ théâtral désormais partagé entre le Jeune Théâtre et quelques anciens bastions du théâtre antérieur. Associés aux Michaël Delaunoy, Frédéric Dussenne ou Pietro Pizzuti, ils portent, sur le plan esthétique, un attachement à l'écriture dramatique qui les incitent à créer leurs propres structures (Répliq ou Temporalia, par exemple) mais sans grande pérennité. D'un point de vue institutionnel, ils vont mener un combat pour obtenir des lieux spécifiquement dédiés à la création émergente. Cet engagement aboutira à de nouvelles missions confiées par les pouvoirs publics à des théâtres existants, comme La Balsamine ou Océan Nord, ou à la création de nouvelles structures telle L'L. Cependant, ces lieux vont surtout bénéficier à la génération suivante et ces « vieux jeunes », comme certains finiront par se désigner, vont en réalité connaître une longue émergence si bien qu'on considérerait volontiers qu'ils sont aujourd'hui légitimés sans avoir vraiment conquis de place.

Si telle est la situation pour les artistes attachés à la singularité artistique, une façon d'emblée collective de se positionner garantira au groupe Transquinquennal une

émergence plus rapide. Transquinquennal se constitue en effet à partir d'un pôle dominé de l'institution, les comédiens, dont la compagnie va faire l'emblème et le support de son travail. À terme, il s'agit aussi de contribuer à changer les représentations associées à l'acteur. Jouant des modes de fonctionnement du théâtre institué et de ses grands découpages, le collectif cherche aussi alliance auprès des auteurs, également dominés et sans réel statut institutionnel. Alors que Transquinquennal a déjà un spectacle à son actif, c'est pourtant à un auteur qu'est proposée une collaboration. Pierre Sartenauer passe commande d'une pièce à Philippe Blasband qui, issu de la section cinéma de l'INSAS, n'a pas encore, à l'époque, publié son premier roman. Les deux hommes se connaissent, notamment pour avoir fréquenté l'Athénée d'Ixelles. La commande comporte une série de contraintes et, en cela, annonce des objectifs propres au travail expérimental.

Il était convenu avec Philippe Blasband que celui-ci écrirait une pièce interactive, située à Bruxelles et dans laquelle le comédien livrerait la version choisie par le spectateur. Blasband se réfère aux codes informatiques pour construire un récit en arbre, avec huit possibilités d'histoires différentes. Intitulée *La Lettre des chats*, la pièce est aussi inspirée par les conteurs d'autrefois qui modulaient le récit en fonction des réactions du public. Dans *La Lettre des chats*, il propose deux points de vue, celui du réfugié politique iranien Rostam Kodjâhi et celui de Maurice Korokowski, ex-grand avocat de Bruxelles, devenu clochard et spécialiste dans la langue des chats. Lors de la représentation, le public est complètement intégré dans la construction et le déroulement puisqu'il lui appartient de choisir à divers moments, le fil narratif qu'il veut entendre. Chaque représentation élabore ainsi une histoire différente.

À travers l'égalité des points de vue et des récits proposés, *La Lettre des chats* se montre à tout instant comme théâtre et comme fiction, soulignant sans cesse son carac-

tère arbitraire de construction imaginaire : « Vous souhaitez que je raconte l'histoire de Rostam Kodjâhi ? Mais je vous assure, Maurice Korokowski est un personnage passionnant (10) ! ».

Le recours à la contrainte dépasse, on le voit, le simple enjeu ludique. Par ce spectacle s'énonce, en réalité, le programme d'un autre rapport au fait théâtral. Optant pour l'expérimentation, Transquinquennal ne s'en tient cependant pas à un positionnement marginal. Comme les « nouveaux entrants » des années 1990, le collectif cherche à se forger une place et cela ne peut passer que par une certaine transformation du champ théâtral. Mais, dans l'ensemble, les critiques à l'égard de l'institution théâtrale et des pouvoirs publics subventionnant n'ont ni la violence ni même la cohérence des luttes menées par le Jeune Théâtre. Il s'agit sans doute d'une autre époque qui a vu le reflux des engagements collectifs et c'est au fond le mode de la coexistence pacifique des projets et des gestes artistiques qui va s'imposer désormais.

JOUER LE JEU

Et effectivement, lorsqu'on regarde le paysage théâtral de Belgique francophone aujourd'hui, force est de constater la multiplication de petites compagnies qui œuvrent là où cela leur est possible, là où elles ont l'occasion de montrer leur projet. Car c'est sans doute la notion de projet artistique qui qualifie le mieux la transformation progressive qui s'est opérée. Le metteur en scène s'emparant d'un texte publié qu'il porte sur le plateau tient un peu d'une figure ancienne et il n'est guère d'artiste qui ne se profile désormais comme polyvalent : auteur, metteur en scène et comédien. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette

(10) Philippe Blasband, *La Lettre des chats*, Carnières, Lansman, 1992, p. 6.

configuration. D'une part, les procédures d'obtention de subsides sont liées à une commission (le Conseil d'aide aux projets théâtraux [CAPT]) et impliquent qu'un metteur en scène soit porteur du projet. D'autre part, depuis les années 1960-1970, l'enseignement a opéré une mutation fondamentale faisant passer de la norme du comédien interprète, au service du texte et du metteur en scène, à celle de l'acteur-créateur conçu comme un artiste autonome. Il n'est dès lors pas étonnant que les artistes émergents cherchent pour la plupart à prendre place par le biais d'un projet, d'un travail d'expression personnelle pour lequel ils détaillent dans le dossier déposé à la commission aussi bien les textes qu'ils veulent utiliser ou écrire, que les lumières ou les coproducteurs.

Les structures institutionnelles s'adaptent pour suivre ce mouvement. On voit ainsi les théâtres fortement légitimés « faire leur marché » parmi ce vivier de prétendants, donnant ainsi à l'émergence une dimension publicitaire pour leur institution. D'autres structures, comme L'L, ont refaçonné leur profil pour devenir de véritables « pépinières de talents », un peu à l'instar du monde de l'entreprise privée qui a par ailleurs largement emprunté la métaphore de l'artiste créateur pour donner un visage avenant à ses impératifs de rentabilité. Et si des théâtres, tel l'Atelier 210, se sont aussi créés, la nouvelle donne du champ théâtral semble se fonder sur un positionnement général des artistes que l'on résumerait volontiers par l'expression imagée de « jouer le jeu (11) ».

« Seul se raconte ce qui est là, dans l'instant, sur le plateau » écrit le Groupe TOC dans un texte de présentation du collectif bruxellois. Et la dimension ludique des textes de Marie Henry (*Moi, Michèle Mercier, 52 ans, morte ; Les*

(11) Voir Nancy Delhalle, « Autonomie » (avec Benoît Vreux), *Jouer le jeu. De l'autre côté du théâtre belge*, ouvrage coordonné par Benoît Vreux, Bruxelles, Luc Pire, 2009.

24 heures de Tina Pools à la recherche de son bonheur) qui servent fréquemment de matériau à la compagnie s'entendent à dissoudre l'angoisse du monde actuel dans un délire verbal, une sorte de *nonsense*, aux limites bien circonscrites. Un cadrage qui, au final, tend à souligner que cette manière de « jouer le jeu » est aussi sans illusion.

UN DIVERTISSEMENT POUR L'ÈRE POSTMODERNE (12) ?

Les quelques repères proposés ici quant à l'émergence artistique en Belgique francophone ont permis d'aborder l'histoire du théâtre sous l'angle des valeurs et des normes qui restent le plus souvent occultées dans une logique historique plus événementielle. Ainsi la place et le statut du texte dans la création théâtrale depuis 1945 ont mis en lumière une transformation progressive allant d'un régime vocationnel, où le geste artistique est perçu comme l'effet d'un don et d'un génie inné, à une professionnalisation massive du champ où ce geste se forge plutôt au sein de petites entreprises « privées », coexistant les unes à côté des autres. Une multiplicité d'initiatives, de « propositions », où se retrouve l'objectif commun de revisiter la notion de divertissement.

Nancy DELHALLE

(12) On se souvient de la formule par laquelle Brecht désignait sa recherche d'un nouveau théâtre : un « divertissement pour l'ère scientifique ».