

Sous la direction de Nancy DELHALLE et Jacques DUBOIS  
avec la collaboration de Jean-Marie KLINKENBERG

# LE TOURNANT DES ANNÉES 1970

LIÈGE EN EFFERVESCENCE

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

## CHAPITRE 7

### THÉÂTRE : CROISEMENTS ENTÊTÉS AVEC LE POLITIQUE

Pour le théâtre belge, les années 1970 sont décisives en ce qu'elles signent le passage vers une modernité déjà bien présente sur les scènes internationales. Au moment où s'imposent en France, les Chéreau, Mnouchkine et autres Vincent, qui avaient émergé dans les années 1960, le jeune théâtre belge fournira, non sans mal, tout au long de la décennie un contrepoin de plus en plus puissant au modèle de la démocratisation culturelle principalement incarné par le Théâtre National. Celui-ci – dirigé sans discontinuer par Jacques Huisman de 1945 à 1985 – jouit alors d'une hégémonie de fait, appuyée sur la plus grosse subvention publique du pays et sur une structure spécifique de décentralisation comprenant notamment le Festival de Spa, créé en 1959.

Ce modèle mis en place après la Deuxième Guerre cherche à répondre à un souci d'émancipation du spectateur par les « grandes » œuvres, mais aussi, et ceci est spécifique à la Belgique, à la volonté de constituer un théâtre autonome qui soit libéré des impératifs de la rentabilité commerciale comme de l'hégémonie française. Pour la province, ce modèle se concrétise en un système quasi fermé – la venue des spectacles bruxellois – qui ne crée que peu d'interactions avec les lieux visités. Cette hégémonie de la capitale et d'une structure unique, contestée par la génération émergente, est âprement défendue par le personnel en place, tant dans la sphère politique que théâtrale. Si le ministre Parisi avait complété, dans le sens de l'éducation permanente, le Plan de son prédécesseur Wigny, il n'accordait cependant pas à la province une place qui pût servir de prémisses à l'autonomie culturelle réclamée par plusieurs voix wallonnes. L'objectif de permettre la créativité et l'expression de chaque individu où qu'il soit situé dans l'espace social induisait au fond une dissolution des centres impossible à réaliser faute de budgets suffisants. Par ailleurs, tout un réseau de personnalités influentes en matière de théâtre (dont Georges Sion et Jacques Hilaire) défendait

la centralisation bruxelloise contre un éparpillement des subventions en faveur de troupes régionales, perçues comme inaptes à ajouter de la valeur symbolique au théâtre belge.

La question de la décentralisation culturelle et surtout de la forme à lui donner – du centre vers la province ou de l'autonomie régionale – sous-tend en somme la période. À Liège, elle s'actualisera dans le sens de l'autonomie pour l'audiovisuel tandis qu'elle restera davantage une pierre d'achoppement pour le théâtre. Néanmoins, Liège a depuis très longtemps une vie théâtrale spécifique, mais les fondements d'un théâtre « traditionnel » y sont aussi l'objet de forces centrifuges.

Générale des *Justes* d'Albert Camus au Foyer culturel de Seraing.  
En arrière-plan Roger Dehaybe, qui créa le Théâtre de la Communauté  
(coll. Henri Pirotte).

### UNE VIE THÉÂTRALE DE PROVINCE

« Haut lieu du théâtre francophone », comme l'annonce sa publicité, le Théâtre Royal du Gymnase présente en effet des « grands succès » et des « valeurs sûres du théâtre traditionnel ». Dirigé par Charles Joosen, il est, dans la décennie 1960-1970, installé place Saint-Lambert. Son fonctionnement et son répertoire sont emblématiques d'une conception du théâtre qui va progressivement disparaître. Divertissement dans une ville bourgeoise de province, le Théâtre du Gymnase doit trouver 63 % de son budget dans les recettes d'exploitation. Il s'agit dès lors avant tout de fidéliser un public et de lui donner satisfaction. Pour ce faire, plusieurs spectacles sont proposés en même temps, sur le site et en tournée. Cela implique un système de production et de diffusion spécifique qui va faire l'objet de nombreuses remises en question. Les nécessités de l'exploitation dictent par exemple de monter les spectacles en quinze jours, voire en une semaine, une contrainte qui sera incompatible avec la revendication artistique des années 1970. Autre caractéristique commune au théâtre dans l'après-guerre, le Gymnase s'appuie sur une troupe, un noyau de comédiens engagés à l'année ou par saison, parmi lesquels on citera Janine Robiane, René Rongé ou Paul Libon. C'est essentiellement sur le comédien que repose l'événement théâtral, et ce sont son « aura », sa « présence », sa capacité à « traduire » le personnage qui sont salués. Vecteur premier du lien à un public qu'on ne

veut ni diviser ni choquer, le comédien se met au service d'un répertoire tenu pour universel, comme les pièces d'Anouilh ou de Montherlant.

Pour être davantage présent au plan national et répondre aux objectifs de la décentralisation, en 1964, le Théâtre du Gymnase prend le nom de Centre théâtral de Wallonie. En 1975, année de la démolition du bâtiment de la place Saint-Lambert, le Gymnase devient une ASBL et doit s'installer place de l'Yser, en Outremeuse. Le « Nouveau Gymnase » sera placé sous la direction de Guy Lesire et Billy Fassbender qui l'avaient emporté sur l'équipe concurrente, composée de Alain-Guy Jacob et de José Brouwers. Ces derniers voulaient maintenir une troupe permanente alors que Lesire et Fassbender n'en conservèrent que quelques personnes. Dès lors, sous l'impulsion de Janine Robiane, plusieurs membres de la troupe, non repris dans la nouvelle structure, fonderont les Comédiens Associés.

### UNE SUBSTITUTION PROGRESSIVE

On ne peut comprendre les changements qui s'opèrent dans la décennie 1970 sans insister sur le cadre socio-culturel dans lequel prennent forme les facteurs de transformation. Si la « Belgique de papa » semble faire l'objet d'une liquidation brutale à l'orée de 1970, les principes d'éclatement agissaient pourtant déjà dans les années 1960.

Il en va ainsi de la création des théâtres de poche qui, dès les années 1950, se veulent une alternative aux modèles dominants. Et ce sont quatre étudiants de l'Université de Liège, Jean Mottard, Madeleine Rey, Jean Schlag et Fernand Imhauser, qui fondent en 1951, le Théâtre de l'Étuve, dans une cave qu'ils aménagent dans la rue éponyme. Les influences viennent alors de Paris, de Saint-Germain-des-Prés et des petits lieux où sont programmés les auteurs du théâtre dit de l'absurde. Sur ce modèle, l'Étuve sera, avec sa salle de 70 places, tout autant un cabaret, un espace d'expositions et de lectures publiques. Les comédiens y sont à l'origine des amateurs. Quant au répertoire proposé, il explore ces auteurs alors peu connus que sont Beckett, Ionesco, Adamov, Obaldia, Vian...

Le Théâtre de l'Étuve s'impose rapidement dans la vie culturelle liégeoise : il entretient notamment des liens suivis avec le Studio de Liège qui enregistrait les pièces. Dirigé dès 1961 par Pol Deranne, il se professionnalise peu à peu. Dans les années 1960, il participe à la fondation du Centre Dramatique de Liège avec l'ambition d'être davantage présent en Wallonie et s'adjoit un festival, les Vacances Théâtre Stave-

lot. Jusqu'à aujourd'hui et à travers des contextes divers, il restera fidèle à la défense du texte ou, peut-être plus justement, du verbe.

Mais Liège abrite aussi depuis 1958 un Festival du Jeune Théâtre dont le rôle va devenir essentiel dans le tournant vers la modernité. Romaniste, premier prix du Conservatoire de Liège, professeur dans l'enseignement secondaire et supérieur puis directeur des Affaires culturelles de la Ville de 1963 à 1983 avant de diriger le Palais des Congrès, Robert Maréchal en prend très tôt la direction. Dès les premiers éditoriaux qu'il signe dans les programmes, il ajuste le Festival à la vision dominante en matière de théâtre. Refusant toute forme de rupture, et dès lors récusant l'effet des avant-gardes qu'il réduit à « la mise en forme inattendue d'un thème permanent », il entend privilégier un universalisme apte à réunir le public. Dans cette perspective, la question du « jeune théâtre » s'avère problématique et la définition en est pour le moins vague, se limitant à l'évocation de compagnies « qui ont gardé, de la jeunesse, l'enthousiasme créateur et le plaisir de chercher, pour la vaincre, la difficulté nouvelle » ou, plus simplement, en 1964, une « brillante école nouvelle ». La programmation, quant à elle, se place d'emblée dans la perspective du Théâtre National Populaire de Jean Vilar, mélangeant le répertoire et quelques textes contemporains moins connus.

Dès 1965 cependant, la « commission de travail » qui soutient le Festival s'étoffe de nouveaux noms, tels ceux de René Hainaux et de Robert Stéphane, et tandis que l'affiche relaie toujours les forces locales – le Centre dramatique de Liège-Théâtre de l'Étuve et le Gymnase –, on constate une attention accrue portée à la mise en scène. En 1966 déjà, le Festival du Jeune Théâtre offre la possibilité de voir Patrice Chéreau qui vient tout juste d'être remarqué en France. *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche présentée au Festival, revisite les codes théâtraux et leurs effets en focalisant l'attention sur le travail de l'image. Dans la même édition, le spectateur liégeois peut aussi découvrir *Le Prince Constant* de Grotowski, artiste dont les explorations sur le corps de l'acteur vont jouer un rôle important dans le renouvellement de la pratique théâtrale.

La nouvelle orientation prise par le Festival du Jeune Théâtre se confirme lors de l'édition de 1967, avec la programmation d'Ariane Mnouchkine et du Living Theatre. Elle contribue sans conteste au dynamisme de la vie théâtrale à Liège et explique que, selon certains témoins, on n'aille guère à Bruxelles et on sache à peine ce qui s'y passe. Nonobstant cet intérêt pour les expériences les plus contemporaines, en 1968, Maréchal met en exergue, dans le programme, une citation de Malraux et réitère son soutien au modèle français de décentralisation

et aux Centres dramatiques. Il évoque les événements de Mai comme un « immense défoulement collectif », une « généreuse révolte des jeunes » dans laquelle des clercs auraient trahi. C'est que la contestation met alors en cause le modèle vilarien du théâtre populaire, arguant de la faible proportion, dans les salles, d'ouvriers et de classes défavorisées économiquement et culturellement. Le slogan martelé à Avignon cet été-là, « Vilar, Bédart, Salazar », avait marqué les esprits. Dans ce même programme de 1968, Pierre-Aimé Touchard prend une position plus nette encore : « Le théâtre nouveau est aux mains d'intellectuels qui ne méprisent rien tant au théâtre que le plaisir du spectateur ».

La question du public constituera un thème de débats récurrent. Dans la décennie 1970, elle entraînera diverses prises de position entre les partisans d'un « service public » fondé sur le spectateur et son émancipation, et les tenants d'un repli du théâtre sur des lois strictement artistiques, option qui prévaudra dans les années 1980. Pour l'heure, les luttes sociales, d'une part, et la critique du conditionnement des individus, d'autre part, génèrent un rapprochement entre le politique et la culture qui ne peut exclure la préoccupation du public. Or, s'il reste fondamental, ce schème du public tend, on le verra tout au long de l'exemple liégeois, à devenir contradictoire au sein d'un monde théâtral qui accélère alors son processus d'autonomie.

Ainsi, lorsqu'elle évoque en 1970 dans la revue *Amalgame*, le travail de l'Odin Teatret qui a été programmé en octobre 1969 au Festival de Liège, Michèle Piemme – qui n'est pas encore l'auteure Michèle Fabien – construit son article sur une explication-justification de la place réservée au public par le leader de la troupe, Eugenio Barba. Le spectacle présenté à Liège, *Ferai*, n'admettait en effet qu'une jauge de 60 personnes. En outre, l'entrée était irrémédiablement refusée aux spectateurs retardataires. Que l'auteur pointe d'emblée ces deux normes imposées par l'Odin Teatret renseigne assez quant à l'arrière-fond théâtral sur lequel s'annoncent les ruptures. En régime de démocratisation théâtrale, le spectateur reste le point de focalisation des attentions, non plus parce qu'il paie, mais parce qu'il s'agit de l'émanciper et donc, en prérequis, de gagner son adhésion. Or, en grossissant à peine le trait, on peut considérer que le travail mené par Grotowski, ou par son disciple Barba, renoue avec une version plus sacralisée de l'art, remplaçant le plateau au sommet de la hiérarchie des valeurs. Et c'est davantage par contiguïté que « l'acte de vérité » et l'authenticité recherchés dans l'espace de jeu, pourront imprégner le spectateur.

On le voit, la programmation du Festival de Liège témoigne de ce que le théâtre entre dans un nouveau moment de son histoire. Dès

1968, l'internationalisation y est plus nette. Elle ne concerne plus seulement les auteurs présentés mais les praticiens, metteurs en scène et compagnies invités. Ainsi beaucoup de compagnies américaines qui ont passé l'Atlantique, notamment à l'invitation du Festival de Nancy dirigé par Jack Lang, se retrouvent à l'affiche du Festival de Liège qui, durant la décennie 1970, programme le Bread and Puppet Theater, La Mama, Bob Wilson, El Teatro Campesino à côté de Jean-Pierre Vincent, Claude Régy, Eugenio Barba, Alfredo Arias et des figures majeures du Jeune Théâtre belge comme l'Ensemble Théâtral Mobile ou le Théâtre Laboratoire Vicinal.

Si cette internationalisation constitue un des grands facteurs explicatifs des mutations qui s'opèrent, elle annonce aussi une configuration plus mondialisée du théâtre actualisée à travers les festivals qui désormais proliféreront. À Liège, le succès et l'impact du Festival du Jeune Théâtre ne faiblira pas jusqu'à aujourd'hui, où il se perpétue en un Festival de Liège toujours aussi attendu. Mais en Belgique, l'internationalisation préfigure aussi la fin de la décentralisation selon le modèle du Théâtre National et contribue à modifier les relations hiérarchiques entre le centre, Bruxelles, et la périphérie. C'est d'ailleurs à la fin des années 1970 que va s'intensifier le rôle des pôles régionaux, Liège, Mons et Namur surtout, pôles qui aideront activement à l'émergence de plusieurs artistes du Jeune Théâtre refusés par Huisman. À Liège, l'arrivée de Jacques Deck à la tête du Théâtre de la Place en 1983 jouera fortement en ce sens.

#### DE GRANDS ANIMATEURS

Si, au long de son histoire, le théâtre à Liège a pu montrer un dynamisme parfois en dents de scie, il convient d'évoquer, pour le comprendre, d'autres éléments que la force créatrice déployée sur le terrain. Certaines rencontres institutionnelles semblent ainsi avoir été sinon manquées, du moins avortées. C'est le cas de l'articulation du théâtre et de l'Université. Certes, il existe à l'ULg, un théâtre universitaire, dirigé, dans les années 1960-1970, par François Duysinx auquel s'ajoute un Théâtre des Germanistes que va bientôt animer Robert Germain. Le TULg n'a, à l'époque, pas de lieu bien défini si ce n'est la salle du Sart Tilman, et n'a pas davantage d'équipe théâtrale. Par ailleurs, en 1972, la « huitième section », qui vient d'être créée, propose à René Hainaux, personnalité théâtrale de premier plan, d'assumer une charge de cours dans son programme. Il est assisté de Michèle Piemme et Ro-

bert Germay, tandis que Jean-Marie Piemme, alors sous mandat FNRS, sera l'auteur de la première thèse soutenue à la section. Malgré cette configuration intéressante, les études théâtrales ne se développeront pas vraiment.

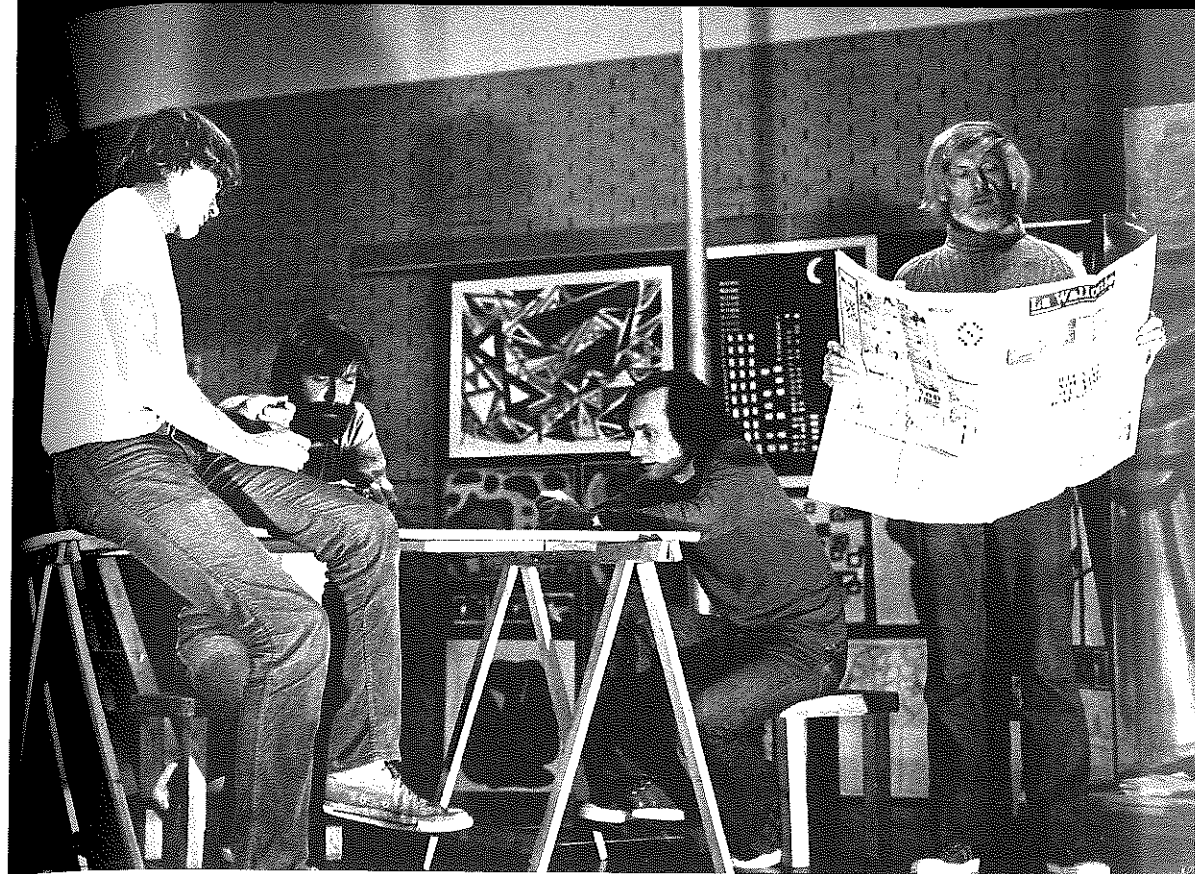
Néanmoins, si des transformations importantes se produisent, on les doit à quelques « agents » particulièrement entreprenants. Ceux que nous évoquerons apparaissent comme le croisement de personnalités puissantes nourries d'une forme d'individualisme, qui reste un des effets des années 1970, d'un esprit de créativité institutionnelle hors norme et de la conscience que le groupe est au fond l'infrastructure de base.

Le Théâtre de la Communauté (à l'origine « Communauté des escholiers ») naît en 1961, lorsque, emmenés par Roger Dehaybe, Henri Pirotte, Robert Louis, Claude Micheroux et Mathieu Falla opèrent une sorte de scission du Théâtre universitaire liégeois. Leur modèle est ici encore le théâtre populaire de Jean Vilar et ils présentent des textes de Giraudoux, Obaldia, Schéhadé... Certains, parmi lesquels Evald Chikowski, sont aussi comédiens au Théâtre de l'Étude avec lequel le Théâtre de la Communauté s'associera pour créer le Centre dramatique de Liège avant de s'en retirer très rapidement.

Grâce au réseau des théâtres universitaires et de festivals comme celui d'Erlangen et surtout celui de Nancy où il obtient un prix pour la création de *Histoire de Vasco* de Georges Schehadé, le Théâtre de la Communauté s'inscrit dans le circuit international. Fort de ces expériences, dans le cadre du Centre Dramatique de Liège, il crée en 1966, un Festival de théâtre universitaire. Si le modèle reste le Festival de Nancy, à Liège, le but sera plus modeste : « Notre intention est seulement de présenter au public une activité théâtrale extrêmement riche et souvent ignorée », écrit Roger Dehaybe dans le programme.

Dans ce même programme, Dehaybe laisse affleurer une préoccupation qui va devenir déterminante pour le Théâtre de la Communauté : le public. À propos du théâtre étudiant, il écrit en effet qu'il « faut reconnaître que ces audaces s'effectuent souvent en cercle fermé et que le grand public ignore souvent les expériences que réalisent ces compagnies. » C'est que les années 1960 résonnent du leitmotiv du « théâtre populaire » et, pour les membres du Théâtre de la Communauté, cette réflexion devient centrale. La troupe, à laquelle se joindront occasionnellement Michèle et Jean-Marie Piemme, est accueillie au Centre culturel de Seraing dont la salle est gratuitement mise à disposition par l'administration communale. Sans réelle expérience du théâtre professionnel, Dehaybe imagine de présenter des séries, c'est-à-dire de jouer le même spectacle plusieurs soirs de suite. La défection du public conduit





Harry Cleven, Pierre Dorzée, Henri Pirotte et Evald Chikowski dans *La Crise*, Théâtre de la Communauté, 1978 (coll. IHOES).

aux premières réflexions sur l'animation. Vers 1967, la troupe se dissout mais Dehaybe et quelques autres, dont Jacqueline Lemoine, créent le Théâtre-tract avec lequel ils vont investir de nouveaux lieux, adopter de nouvelles méthodes de travail et aller à la rencontre d'un autre public.

#### **DE LA DÉMOCRATISATION THÉÂTRALE À LA DÉMOCRATIE THÉÂTRALE**

L'enjeu est d'aller au-devant des travailleurs dans les lieux où ils se trouvent – puisqu'un trop faible nombre d'ouvriers fréquente le Centre culturel de Seraing – et de susciter le débat sur des thèmes d'actualité. Il s'agit bien alors d'établir la jonction – la revue du Théâtre de la Communauté parle de « réconciliation » – entre monde ouvrier et monde culturel engagé en prouvant au premier que « la littérature, la poésie, le théâtre ne sont pas nécessairement des divertissements gratuits réservés à une élite, mais au contraire [...] que cette culture est capable de parler leur langage, d'aborder leurs problèmes et de répondre à un certain nombre de leurs questions ».

Dans cette nouvelle orientation du Théâtre de la Communauté, se marque le mouvement qui critique de plus en plus radicalement les acquis de la démocratisation théâtrale et tend à lui substituer les objectifs plus politiques de « l'action théâtrale ». Il ne s'agit plus de diffuser le répertoire, même « bien » choisi et accompagné d'animations, vers un public le plus large possible : pour les milieux intellectuels contestataires, cette culture patrimoniale est une façon pour la bourgeoisie de diffuser ses valeurs. Dès lors vont se développer les formes de ce qui, en Belgique, prendra le nom de « théâtre-action ». Un théâtre qui se fera avec les gens rencontrés dans les banlieues, les quartiers ouvriers, espaces sociaux peu dotés en culture « officielle », dont les témoignages et le besoin d'expression seront à la base du travail théâtral. Outre qu'il s'agit de faire émerger une parole socialement peu audible parce qu'occultée, l'enjeu, politique, est aussi de faire advenir ce public comme acteur, sur la scène d'un théâtre d'abord, dans la société ensuite. Ce théâtre pauvre, qui naît et se développe en dehors des lieux de spectacle reconnus, est donc politiquement engagé et trouvera de puissants relais dans les mutuelles et les syndicats, entre autres. Le chapitre du présent ouvrage consacré aux luttes sociales donne un aperçu des actions menées au cours des années 1970. Mais ce théâtre est aussi, à l'origine, subversif car il bouleverse des hiérarchies sociales (celle des discours autorisés) et théâtrales. La création devient davantage collective tandis que les frontières entre les grandes fonctions traditionnelles, celle de l'auteur, du metteur en scène et du spectateur, tendent à se brouiller. « On va sur le terrain, on parle avec les gens, on s'inspire de leurs réflexions et puis on transpose sur la scène théâtrale des choses qu'ils nous ont dites » résume Dehaybe.

À travers des ateliers et des spectacles collectifs, les questions sociales et politiques du moment sont le plus souvent traitées à partir d'un important travail de collecte de matériaux et d'analyse. Émancipateur et désaliénant, ce théâtre ne l'est donc pas dans l'optique quasi mystique qui anime le « théâtre du corps », autre grand avatar théâtral des années 1970, mais au travers d'un travail intellectuel de connaissance et d'apprentissage. Et tandis que les mouvements sociaux qui secouent la décennie vont faire appel au théâtre dans une perspective héritée de l'agit-prop et du théâtre d'intervention, à Liège, des compagnies se créent qui sont parfois constituées à l'occasion d'une lutte spécifique et dissoute à son issue. D'autres, à l'instar du Théâtre de la Renaissance ou des Ateliers de la Colline, vont se perpétuer.

Mais la dynamique du moment, qui offre l'image devenue quasi mythique d'un art se politisant et d'une action sociale empreinte « d'ar-

tification », débouche également sur une série de contradictions. Car la quête de la « démocratie théâtrale » pose aussi inmanquablement des questions d'ordre artistique. S'agissant de réaliser des spectacles peu coûteux, très mobiles et susceptibles d'une constante évolution, à l'inverse des « produits finis » du théâtre établi, les formes peuvent en être puisées dans le corpus historique du théâtre d'intervention : sketches, procès, chœurs parlés, chansons, marionnettes... Par ailleurs, les impératifs de lisibilité commandent le recours à un symbolisme immédiatement décryptable. Par rapport à l'innovation constante et à l'expérimentation qui se dessinent comme la règle d'un champ théâtral devenant autonome, la question des formes qu'il relie à ses objectifs socio-politiques, deviendra pour le théâtre-action, un point de cristallisation problématique. Ainsi, dans une note interne de 1981, le Théâtre de la Communauté met au rang de ses objectifs l'intensification de la recherche en matière de scénographie, de sons et de lumières, tout en soulignant les problèmes techniques engendrés par le fait même de la création collective où l'ensemble n'est pas régi par le point de vue d'un seul créateur.

Cette tension entre le socio-politique et l'artistique, rapportée aux débats sur les modalités et les effets de l'action-animation, pose aussi la question de la formation de ceux qui, faute d'autres termes, se désignent comme des « animateurs ». L'animateur doit-il être un comédien ? Le comédien doit-il être un animateur ? Tel est en substance un des thèmes de la table ronde qui s'est tenue en octobre 1969 lors du Festival de Liège. Selon le compte rendu publié dans *Amalgame* (octobre 1969, p. 30), la majorité des participants auraient suivi Raymond Ravar, directeur de l'INSAS, qui estimait qu'une « formation théorique de l'animateur est difficile à réaliser maintenant », l'empirique devant primer. Et bien que l'idée qu'une telle formation soit dispensée à l'Université fût soulevée, ce sera au sein du Conservatoire que les prémisses en verront le jour en 1976.

#### **LE CONSERVATOIRE DE LIÈGE, DE LA DÉCLAMATION À L'EXPÉRIMENTATION**

Dans les années 1960, la formation au Conservatoire de Liège est essentiellement dédiée à la musique et à la déclamation, deux matières fortement légitimées auprès de la classe bourgeoise provinciale. L'art dramatique est certes présent mais, pendant très longtemps, la formation théâtrale correspondra à la dénomination « arts de la parole ». En succédant en 1963 à Georges Randaxhe comme professeur d'art dra-

matique, René Hainaux cherche à insuffler une nouvelle dynamique. À son retour des États-Unis, où il part en 1968, il crée, avec un groupe de professeurs du Conservatoire, le Centre de Recherche et de Formation Théâtrales de Wallonie (CRFTW).

Alors que l'internationalisation façonne une nouvelle configuration du champ culturel et que la communication devient un des schèmes fondamentaux des cadres de perception des années 1970, le Centre se donnera pour grand objectif la recherche et la diffusion de l'information. La faculté qu'a Hainaux de capter la nouveauté et les mouvements du temps sont pour beaucoup dans l'entreprise. Il est ainsi l'un des fondateurs du Centre belge de l'Institut International du Théâtre, l'IIT, organisme créé par l'UNESCO en 1948 pour favoriser, à travers le théâtre, la compréhension entre les peuples afin de renforcer la paix. Cette utopie d'un dialogue international, Hainaux va y travailler sans relâche, avec un sens aigu des espaces culturels où s'infléchit l'Histoire. L'un des pôles d'action du CRFTW sera de mettre en place des instruments de constitution ou d'élargissement de réseaux internationaux. Liège multipliera donc les échanges et les rencontres, soit que ses membres – souvent Hainaux – voyagent à travers le monde, soit que les Liégeois attirent chez eux artistes et pédagogues.

La pédagogie constitue en effet le second pôle d'action du CRFTW, et c'est là peut-être une des singularités liégeoises. Non que Liège ait l'apanage d'une réflexion sur l'enseignement artistique ; mais cette réflexion va s'y concrétiser dans un sens plus politique qu'ailleurs. On enregistre alors l'obsolescence de l'enseignement traditionnel, fondé sur la transmission par un maître d'un objet tout constitué. L'attention se transfère désormais de l'objet vers les sujets, en l'occurrence le formateur et l'apprenant. La formation des formateurs devient alors un leitmotiv que l'on peut relier à la contestation de l'autorité. Au Conservatoire de Liège, le projet pédagogique va devenir central et, outre qu'il forge l'identité de l'école, va contribuer à façonner un geste artistique repérable dans le monde théâtral belge.

Mais à l'intensification de la formation du formateur répond la mutation de la formation de l'acteur, qui ne peut faire fi des expérimentations dont foisonne l'époque. Aussi, René Hainaux crée-t-il, au début des années 1970, une Session expérimentale pour la formation de l'acteur. Sans doute s'agit-il là d'une manière de contourner l'immobilisme du Conservatoire, qui ne permet pas de déployer une formation accordée aux expériences en cours dans le monde théâtral ni aux nécessités d'un art en pleine évolution. Néanmoins, la Session expérimentale

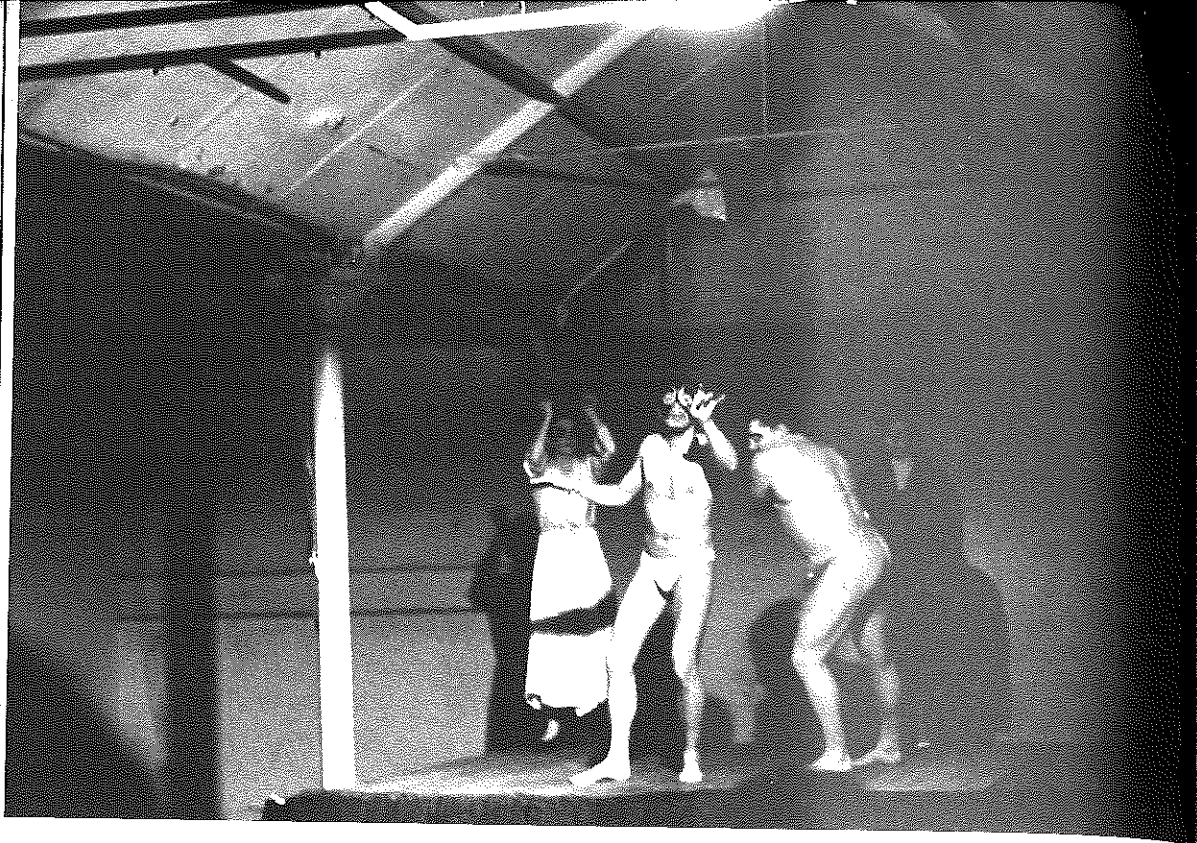
s'avèrera capitale en ce qu'elle va aider à passer d'une conception du comédien-exécutant à celle d'un comédien-créditeur.

Son ouverture est sous-tendue par le constat que plusieurs disciplines manquent dans la filière de l'art dramatique telles la formation vocale, la formation corporelle et l'improvisation. Afin de dépasser les clivages (par exemple, entre le travail de la voix et celui du corps), le principe consistera à ajouter au cursus du Conservatoire des séminaires et des ateliers dirigés par des personnalités du théâtre international. Ainsi l'enseignement sera complété par une série de focalisations, notamment sur les techniques d'improvisation en usage à l'Actors Studio, le travail radiophonique, le travail du corps, le jeu brechtien, les expériences de Barba à l'Odin Teatret... Mais la Session expérimentale repose sur des objectifs plus vastes encore en ce qu'elle tend à créer un carrefour de relations entre trois pôles : les comédiens, la réalité sociale, l'enseignement. Cette intense activité de recherche s'accompagnera en 1976 de la création de la Formation des comédiens-animateurs.

« Les pratiques théâtrales habituelles et l'animation qui les accompagne ne sont manifestement pas aptes à provoquer, dans un milieu populaire, ni la moindre prise de conscience de ses propres problèmes, ni une prise de responsabilité effective, ce qui reste l'objectif essentiel de toute démarche culturelle. Cette prise de conscience, nécessaire pour aboutir à une prise en charge par la population elle-même de sa réalité vécue, est la condition de son développement culturel. » Cette prise de position de Max Parfondry, une des chevilles ouvrières de la Formation des comédiens-animateurs, marque le double engagement à la base de ce qui, pour une période d'une dizaine d'années, deviendra une section du Conservatoire à côté de l'art dramatique. Un engagement sur le terrain politique et social, certes, à l'instar du Théâtre de la Communauté qui reste ici un modèle, mais aussi un engagement dans le monde artistique.

Dans la perspective de l'action socio-culturelle, le projet consiste à travailler à partir d'une réalité sociale, souvent dans des quartiers, et de groupes constitués ou non (syndicats, écoles...). La démarche est essentiellement fondée sur l'improvisation et la création collective au travers d'ateliers et peut aboutir à des spectacles complets. Mais il s'agit aussi d'insérer le métier de comédien dans le milieu social et culturel. La formation qui se veut « dans et par le milieu » est aussi une « formation par le groupe » et passe dès lors par des stages de dynamique de groupe et de psychologie sociale, tandis que, parallèlement, les comédiens-animateurs suivent certains cours du cursus du Conservatoire.





Groupov : « Il y a des événements tellement bien programmés qu'ils sont inoubliables avant même d'avoir eu lieu » (photo Lou Hérion).

Si elle ne fait pas l'unanimité au sein du Conservatoire, la Formation n'est pas non plus soutenue par toutes les tendances politiques. Reconnue trop proche de la gauche socialiste, elle devra fermer à la fin des années 1980 mais a laissé une marque profonde sur certains, qui, tels Claude Fafchamps et Axel de Booséré, vont en prolonger l'esprit en créant, à la fin des années 1990, la compagnie Arsenic.

La pérennisation de cette section au sein du Conservatoire aurait sans doute pu limiter le cloisonnement, de plus en plus net au cours des années 1990, entre les pratiques théâtrales « classiques » et le théâtre-action. Quoi qu'il en soit, à travers cette intense activité des années 1970, le Conservatoire de Liège s'est profondément transformé. D'un fonctionnement par classes, il est passé à une pédagogie par projets. Les comédiens sont ainsi appelés à travailler un spectacle complet et non plus seulement des scènes. Ils sont en outre considérés non plus comme des exécutants « obéissant » au metteur en scène mais comme de véritables créateurs de formes par leur voix, leur corps et leur imagination.

Dans cette transformation qui confèrera toute sa singularité à l'École supérieure d'acteurs de Liège (ESACT), outre René Hainaux, c'est Jacques Delcuvellerie qui jouera un rôle de premier plan. Après des études à l'INSAS, Delcuvellerie est engagé par Robert Stéphane, alors directeur du Centre de production de Liège de la RTB. Il devient responsable de Radio Télévision Culture et multiplie les activités en radio et en télévision. Dans le même temps, il est invité par Hainaux à donner cours dans la Session expérimentale pour la formation de l'acteur. Entre son militantisme politique qui l'amène à travailler un temps en usine, les missions que lui confie Stéphane, la Fondation Jacques Gueux qu'il crée avec Richard Kalisz pour collecter les traces de la culture ouvrière, Delcuvellerie prend donc pied au Conservatoire de Liège.

À la fin des années 1970, son activité de metteur en scène s'oriente tant vers un théâtre d'intervention (voir *Le Cow-Boy de l'A.L.E.* créé à l'occasion du conflit qui oppose les travailleurs de l'entreprise publique qu'est l'Association Liégeoise d'Électricité au Président du conseil d'administration, le socialiste Gilbert Mottard) que vers un théâtre plus historique. Avec le « Théâtre de la Fondation » ou « Théâtre Jacques Gueux », il met ainsi en scène un spectacle, *Jean Prolo*, conçu par Richard Kalisz dans l'optique générale de « restituer une mémoire à la classe ouvrière de Wallonie et mettre à jour les questions que le passé a laissées ouvertes pour aider à la compréhension du présent ».

Mais sans doute l'effervescence du moment finit-elle par se décanter, car c'est sur le constat que tout a déjà été inventé et que l'époque est au réarrangement permanent, que Jacques Delcuvellerie fonde le Groupov en 1980. Attestant de l'avènement du postmodernisme, c'est aussi en réaction à cette nouvelle ère que le groupe (Michel Delamarre, Éric Duyckaerts, Monique Ghysens, Francine Landrain, Jany Pimpaud et François Sikivie emmenés par Delcuvellerie) se met en quête de « l'inouï ».

Le Groupov, encouragé par Hainaux à travailler en marge du Conservatoire, tire ses premières démarches des années 1970. Si Delcuvellerie est marqué par l'influence de Fluxus ou de l'art corporel de Gina Pane, c'est surtout la méthode de travail qui porte la trace des cadres conceptuels de cette décennie. Refusant de s'appuyer sur une image ou une idée prédéfinies, le Groupov, en dépit du constat désenchanté sur lequel il se constitue, postule que la dynamique des projets pourra faire émerger « quelque chose » dont on ne sait pas encore ce que ce sera. Et c'est sur la confiance minimale en l'actant « qui vient devant les autres transportant à son insu, et dans la singularité de son individu, quelque

chose de l'âme historique présente ; quelque chose qu'il pourrait découvrir et formaliser en découvrant au moyen d'un certain nombre de techniques » que Jacques Delcuvellerie va conduire le travail expérimental. En janvier 1980, dans un ancien cinéma de la banlieue liégeoise, Ans Palace, a lieu un événement de six heures intitulé *Faites ce qu'on vous dit et il vous arrivera une surprise que personne ne peut imaginer*. C'est donc à rebours du théâtre et même du spectacle, par un « événement », qui sera suivi de plusieurs autres, que le Groupov entame une trajectoire qui, tout en prenant acte de son époque – « Le grand cauchemar des années 1980 » comme la désigne François Cusset – n'aura de cesse d'en contrer le mouvement dominant.

### ACTIVISME CULTUREL

L'on ne pourra quitter la décennie qui nous occupe sans avoir évoqué une troisième voie théâtrale, à côté de l'intervention et de l'expérimentation artistique, voie que le concept d'activisme permet de circonscrire.

On la retrouve dans l'activité créatrice de Richard Tialans (également évoqué dans les chapitres de ce volume consacrés aux arts plastiques et à la littérature) qui, s'il s'est très tôt intéressé au théâtre qu'il pratique en amateur, se situe plutôt aux confins des arts plastiques et littéraires. Malgré quelques petits rôles au Gymnase, Tialans n'entre pas au Conservatoire, fonde le Théâtre de la Circonstance et se lie au réseau d'André Blavier. Tandis qu'il explore par le théâtre l'univers dadaïste et lettriste, il ne cessera de mettre en scène Robert Filliou, essentiellement dans des galeries d'art. Grand agitateur (il fonde en 1969 le COIT, Centre d'Orientation et d'Information Théâtrales) et grand animateur (il crée les revues *Alma* et *Aa Revue*) de la vie culturelle alternative, Tialans se place dans la perspective d'un retour à une authenticité originelle qui conduit nombre de créateurs des années 1960-1970 à redécouvrir les écrits d'Antonin Artaud. Pour Tialans, le théâtre est un art du cri, du sang, de l'angoisse, et des « nerfs surchauffés ».

Cette voie reste peu explorée dans le théâtre à Liège. Peut-être est-ce davantage au Cirque divers que, au-delà de la posture générale d'agitation et de provocation, se retrouve le fondement d'une authenticité et d'une spontanéité qui auraient été corrompues par la société. Le lieu sera dès lors le point névralgique de la dénonciation d'un mensonge généralisé qui passera par une théâtralisation du quotidien.



Avec le recul, la vie théâtrale à Liège durant la décennie 1970 apparaît comme un véritable creuset de recherches au croisement de l'artistique et du politique. Les luttes sociales menées dans la région ont certes créé un contexte spécifique tandis que le dynamisme d'un certain nombre d'agents s'enracinait dans la volonté de remplacer un monde bloqué. Et sans doute cette entreprise trouve-t-elle à Liège un terrain où d'emblée les concurrences se feront moins fortes. De sorte que la voie du théâtre-action, celle de l'expérimentation artistique et celle de l'activisme pourront non seulement coexister mais aussi s'interconnecter. C'est là un effet de la périphérie, espace de surcroît fortement marqué par l'action syndicale. Loin du centre institutionnel et par rapport aux défis strictement économiques dans un capitalisme qui s'internationalise, les enjeux culturels sont peut-être perçus comme moins sérieux. La richesse de ce qui se noue alors reste de n'avoir jamais cessé d'englober dans un même mouvement l'exigence artistique et un certain engagement politique. Les préoccupations esthétiques du Théâtre de la Communauté le pérenniseront comme un grand modèle de théâtre-action par où sont passés nombre d'artistes qui animent aujourd'hui la vie théâtrale (Jean Lambert, Luc Dumont, tous deux auteurs édités). L'exigence artistique qui renouvelle alors la formation au Conservatoire conduit à un projet qui tente un autre ancrage sociologique des milieux artistiques. Ainsi un travail politique interne au champ théâtral est inséparable d'une action dans le monde social. En dépit du repli du théâtre sur ses propres enjeux dans les années 1980, cette spécificité est aujourd'hui encore une ligne de force qui nous traverse. Elle passait alors par les formes ouvertes et le décloisonnement entre les expressions culturelles et artistiques en dehors de toute hiérarchie. C'était là un fondement commun à l'époque. Mais cette dynamique venait peut-être aussi d'une absence de « complexe de la périphérie ». Henri Vaume et Arlette Dupont enseignent à l'INSAS et amènent Jacques Delcuvelle à Robert Stéphane, René Hainaux passe inlassablement d'une ville à l'autre, Delcuvelle collabore avec Kalisz à Bruxelles... Liège et sa banlieue se constituent en centre, et, au fond, donnent un nouvel aspect à la décentralisation. La relation hiérarchique entre la capitale et la province s'en trouve fortement entamée.

Mais si l'héritage de ces années nous offre aujourd'hui un certain point d'appui, il faut aussi reconnaître qu'à ce qui s'est noué alors, il a manqué un second souffle. Indispensable au positionnement des générations suivantes, l'institutionnalisation n'a guère eu lieu. L'importance historique des personnes et des lieux qui ont fait accéder la cité à la

modernité n'a pas été officiellement scellée : les Comédiens-animateurs ont disparu comme le Cirque divers (où pourtant Brigitte Raquet développa, dans les années 1980, un Atelier de Recherches Théâtrales qui aurait pu doter Liège d'un espace alternatif), le Conservatoire continue à lutter pour défendre son projet, le Théâtre de la Communauté est tout entier absorbé dans la filière du théâtre-action... La phase de légitimation, qui est celle où se transforment les rapports au pouvoir, à l'État, aux diverses instances de reconnaissance, n'a pas eu lieu ou alors a été très tardive. Or, pour progresser, il faut que des repères s'établissent, ne serait-ce que pour être outrepassés.

Nancy Delhalle

#### BIBLIOGRAPHIE

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.

Paul Aron, Cécile Michel, Philippe Thirard, Jacques De Decker, Nancy Delhalle, *Un siècle en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Le Cri, 2003.

Marcel Conrardt, *Histoires des théâtres à Liège (de 1850 à 1975)*, 3 t., Liège, Éditions du Céfal, 2008.

Nancy Delhalle, « Changer de théâtre, changer de monde. Les pratiques théâtrales des années 1970 dans le théâtre belge francophone », *Cahiers d'histoire du temps présent*, n° 18, « Une nouvelle façon de vivre ? Les années 1970 », Bruxelles, SOMA-CEGES, 2007, pp. 85-108.

Robert Germay, « L'internationalisation du théâtre universitaire », dans Patrick Houque (dir.), *Théâtre universitaire... Phénix ou Arlésienne ?*, Action Culture, Université de Lille 3, 2001.