

Le Jeune Théâtre à l'heure allemande

Générations de médiateurs - Bruxelles, 25 mai 2007

Serge Goriely

L'émergence du Jeune Théâtre constitue un tournant dans l'histoire du théâtre francophone belge. Elle remonte à la fin des années 1960. Le théâtre donné à voir était alors fort différent de ce qu'il est devenu. Bruxelles, par exemple, n'avait rien de la profusion des lieux théâtraux et des nouvelles compagnies à laquelle on assiste depuis une trentaine d'années. On ne pouvait guère compter que sur le Théâtre National, le Parc, les Galeries ou le Rideau, lesquels étaient plutôt réputés pour leur prudence. Comme soupape à l'avant-garde n'existait que le Théâtre de Poche.

Or, à cette époque de nouveaux prétendants à la mise en scène se sont profilés. Ils appartenaient pour la plupart à la génération d'après-guerre et avaient été formés dans les écoles de théâtre qui avaient été entre temps créées (l'IAD, l'INSAS). Cependant, ils disposaient de peu de débouchés dans les structures existantes et surtout – Mai 68 aidant – ils avaient du mal à se retrouver dans l'esthétique officielle. Ils ont donc fondé des compagnies, lesquelles étaient à proprement parler « jeunes », du moins à ce moment, fédérant autour d'eux des comédiens, mais aussi des auteurs, des dramaturges ou des scénographes.

Bien évidemment, aucun subside n'était garanti à ces nouveaux arrivants. Une partie de leur énergie s'est donc concentrée sur la recherche de lieux qui les accueilleraient et surtout d'une reconnaissance publique qui permettrait de financer leurs créations. Ils ont fini par réussir dans leurs efforts, puisqu'en 1975 des crédits d'encouragement ont été instaurés pour eux par arrêté royal et une commission consultative – dite du « Jeune Théâtre » – a été créée. Depuis, ce « Jeune théâtre » s'est institutionnalisé : à Bruxelles, des théâtres comme le Varia, les Tanneurs ou la Balsamine ont aujourd'hui pignon sur rue. Ils bénéficient depuis longtemps de contrats-programmes et pour ce qui est de l'esthétique ou de l'idéologie qu'ils défendent, elle se trouve rarement contestée.

Dans les années qui ont suivi Mai 68, la situation était autrement chaude et conflictuelle. Les discours tenus et les combats artistiques menés étaient multiples et ne manquaient pas de violence : qui se réclamait d'Artaud, qui de Grotowski, qui de Peter Brook ou de Krejca... et qui bien sûr de Brecht.

Le Jeune Théâtre et Brecht

Brecht n'était pas inconnu en Belgique. Depuis les créations de Jean Vilar en 1951, le choc des tournées du Berliner Ensemble en 1954, la révélation de *Mère courage* pour Barthes, Brecht devenait petit à petit un incontournable en Europe occidentale. En 1956, Jacques Huisman avait déjà mis en scène *La Bonne âme du Setchouan* au Théâtre National. Il avait été suivi par Paul Anrieu en 1957 qui a monté aux Galeries *Homme pour homme*. Dans les écoles de théâtre et des arts visuels, le brechtisme gagnait du terrain auprès de certains professeurs (comme Paul Anrieu à l'INSAS ou Serge Creuz à La Cambre).

Cependant, les futurs représentants du Jeune Théâtre ont jugé l'œuvre de Brecht édulcorée par leurs aînés et surtout sa conception générale du théâtre trahie. Les défis qu'ils se posaient n'étaient pas tellement de monter Brecht « comme il fallait »¹, mais de s'investir dans la révolution à la fois artistique et politique du fait théâtral qu'il proposait. Leur ambition était de développer un théâtre engagé, et si Brecht apparaissait comme une source d'inspiration idéale, ils se rendaient aussi compte qu'il leur fallait actualiser son approche.

A cette fin, ils se sont assez naturellement tournés vers les auteurs de langue allemande qui leur étaient contemporains². Ces derniers s'étaient déjà ouvertement lancés dans un théâtre politique, certains même avant mai 68³. Ils avaient donc dû se définir avant eux par rapport à l'héritage brechtien. Il pouvait s'agir de Fassbinder, Kroetz, Achternbusch en RFA, de Heiner Müller en RDA ou de Handke et de Bernhardt en Autriche. De plus, ces auteurs connaissaient une notoriété croissante non seulement dans leur pays, mais aussi en France, ce qui, comme on le verra, a son importance.

¹ Les metteurs en scène du Jeune Théâtre ont peu monté Brecht. A noter par exemple, le beau succès de *La Noce chez les petits bourgeois*, mis en scène par Dezoteux au Varia en 1988.

² Un intérêt pour les auteurs du passé est aussi flagrant : Buchner, Horvath, Sternheim et plus tard Kaiser.

³ Peter Handke par exemple (*Outrage au public* date de 1966), mais avant lui des auteurs comme Weiss, Hochhuth ou Kippardt (pour ne citer que les plus connus) s'étaient déjà fortement engagés.

Il est certain que ces jeunes metteurs en scène belges étaient aussi intéressés par des écrivains d'autres provenances, mais ils gardaient un regard particulièrement appuyé sur la création allemande – « allemand » étant ici entendu comme de langue allemande. En ce sens, il n'est donc pas exagéré de dire qu'ils se sont mis « à l'heure allemande ».

Grand bien leur en prit d'avoir choisi cette voie néo-brechtienne, car de toutes les familles du Jeune Théâtre, c'est la leur qui a le mieux réussi à s'affirmer au cours des années, au point que l'image du Jeune Théâtre semble parfois s'être confondue avec la personnalité et le travail de ses metteurs en scène les plus connus¹ : à savoir Marc Liebens (°1938), puis ses successeurs directs : le trio qui allait fonder le Varia avec Philippe Sireuil (°1952), Michel Dezoteux (°1949), Marcel Delval (°1949) et à côté, plus solitaire, Philippe Van Kessel (°1946) qui a créé l'Atelier Sainte-Anne et plus tard est devenu directeur du Théâtre National.

Les scènes d'Allemagne de l'Ouest, d'Allemagne de l'Est et d'Autriche apparaissent donc comme avoir marqué de manière appréciable le théâtre belge d'expression française entre 1970 et nos jours. Mais on peut se poser la question : comment ce transfert s'est-il organisé? Comment les metteurs en scène ont-ils découvert cette dramaturgie allemande? Qu'en ont-ils tiré ? Comment l'ont-ils relayée ? Des auteurs belges ont-ils été influencés? Cette question et les sous-questions qu'elle induit apparaissent d'autant plus pertinentes qu'au même moment en France, et parfois aux Pays-Bas, une fascination analogue pour ce même théâtre de langue allemande s'observait. Nous avons donc à faire à une série de flux possibles qui mettent en jeu non seulement la France, la Belgique et les deux Allemagnes, mais aussi les Pays-Bas et l'Autriche.

Le nombre de spectacles que le théâtre allemand a inspiré au Jeune Théâtre depuis les années 1960 est élevé et fait partie du grand musée de l'histoire du théâtre belge. Plutôt que des les passer tous en revue, il convient d'en dégager les lignes communes, d'en décrire les points saillants et à l'occasion de se pencher sur certains d'entre eux qui correspondent à des moments emblématiques de l'aventure du Jeune Théâtre.

¹ Pour être juste, il faudrait mentionner aussi Patrick Roegiers et Martine Wijckaert.

Marc Liebens et les modèles venus de France

Marc Liebens ressort comme le pionnier majeur de l'approche néo-brechtienne du Jeune Théâtre. Deux expériences théâtrales résument assez bien son apport.

La première d'entre elles est celle de la création du Théâtre du Parvis à Saint-Gilles, en 1970, dans ce lieu qui depuis est devenu le Centre Jacques Franck¹. Marc Liebens est alors ce qu'on appellerait un jeune gauchiste. Il est issu de la classe ouvrière et a été marqué par mai 68. Il a lu Marx et bien sûr Brecht, non seulement ses pièces, mais ses écrits théoriques, notamment *Le Petit Organon*. Il s'en prend vigoureusement au « théâtre bourgeois », qu'incarne le Théâtre National. Il lui reproche de s'adresser à un vaste public sans mise à distance critique. Il rêve d'une autre forme de théâtre populaire :

Le théâtre populaire pour moi est constitué de spectateurs qui y viennent et qui sortent avec des interrogations à la fois sur la représentation et la société. C'est dire qu'ils sont producteurs et pas seulement consommateurs. Oui, il est profitable de rencontrer trente spectateurs qui porteront un spectacle en eux et le raconteront, qui par l'oralité transmettront le théâtre, plutôt que d'avoir mille consommateurs passifs qui n'auront rien à dire quand ils quittent la salle de spectacle².

Parallèlement à son projet de distanciation, Liebens se posera un autre défi avec le Théâtre de Parvis : celui de toucher le « non-public »³, à savoir les spectateurs qui généralement ne fréquentent pas les lieux théâtraux (comme les travailleurs immigrés, mais aussi les petits commerçants, les ouvriers).

Pour ce faire, Liebens et son équipe – car il faut compter avec lui Janine Patrick et Jean Lefébure – choisissent le principe d'un espace multifonctionnel : une salle de théâtre-cinéma, une petite salle polyvalente, une discothèque et un bar-foyer. De plus, ils s'adjoignent l'assistance et les conseils d'un célèbre metteur en scène franco-suisse d'obédience brechtienne (et qui a été un des premiers à avoir monté Brecht en France) : André Steiger. Liebens ne mettra pourtant jamais en scène Brecht ni au Parvis ni ailleurs. Arden (*Vous vivrez comme des porcs*), Ghelderode (*La Farce des ténébreux*), Strindberg (*La Danse de mort*) ou

¹ Les détails de cette expérience ont été relatés par Jacques de Decker dans une communication à la Bellone en 2001 (« De l'expo 58 au Jeune Théâtre. Propos d'un électron libre », in *Un siècle en cinq actes*, Bruxelles, Le Cri, 2003, p. 83-104). Le récit est parfois croustillant et surprenant, notamment parce qu'il nuance l'idée répandue qu'une force jeune et vigoureuse se serait opposée à l'esprit obtus d'un establishment politico-culturel.

² Marc Liebens, « L'écart », in *Rue des Usines* n°19-20-21, printemps 1993, p. 200.

³ A noter que Michel Sentis (qui fut responsable de l'animation de l'équipe du Théâtre du Parvis) utilisait l'expression de « non-public » dans le bilan détaillé qu'il a dressé de l'expérience du théâtre en 1974 (« Sur *La double inconstance* de Marivaux », *Cahier de la production théâtrale* n°9, septembre 1974, p. 73-74).

Louvet (*A bientôt Monsieur Lang*) lui seront préférés. C'est que le rapport qu'il entretient avec Brecht est légèrement décalé. En 1993, voici ce qu'il en disait :

Je pensais déjà que les matériaux livrés par Brecht devaient se réinventer (...) La question sur le théâtre et la représentation, voilà son héritage encore vivant. Il fallait essayer quelque chose, non pas sur Brecht, mais à partir de Brecht¹.

Arrive alors le point crucial de l'origine de leur démarche. C'est que l'équipe formée par Liebens ne s'appuie pas seulement sur les textes de Brecht qu'elle réinterprète, mais aussi et surtout sur l'expérience très concrète de Roger Planchon à Villeurbanne dont elle a été témoin². La ressemblance avec le Théâtre du Parvis est flagrante. Depuis 1957, au Théâtre de la Cité, un espace polyvalent, Planchon met en scène des spectacles dans une approche brechtienne (dans son cas, il fait la part belle à la relecture critique des classiques). Et en 1968, en particulier, il est à l'origine de la déclaration dite de Villeurbanne, par laquelle est dénoncée la démocratisation de la culture et prôné un théâtre en faveur du « non-public » (l'expression est de lui).

Il apparaît ainsi que l'expérience du Parvis pour Liebens tire moins son origine d'une réappropriation personnelle du discours brechtien que de la découverte des formes prises par le néo-brechtisme en France. Sans Planchon, il n'y aurait sans doute jamais eu de Théâtre du Parvis et certainement pas sous cet aspect. Comme le résume avec une once de perfidie le metteur en scène Henri Ronse dont il sera question plus loin, Marc Liebens a en fait « emprunté »¹ un modèle français et l'a « acclimaté » en Belgique.

Le même phénomène d'« emprunt » se retrouve dans la seconde tentative de Liebens. L'expérience du Théâtre du Parvis a en effet tourné court. Le « non-public » tant espéré n'a pas suivi, les étudiants curieux, les compagnons de route ou artistes initiés finissant par former le seul public intéressé. La commune de Saint-Gilles s'en est lassé. En avril 1973, elle a mis fin à la convention et a repris la gestion du bâtiment qu'elle leur avait cédé.

Il s'en est alors suivi la création d'une nouvelle compagnie : l'Ensemble Théâtral Mobile (ETM), en référence au fameux *Berliner Ensemble*, donc à Brecht, mais peut-être aussi sur l'exemple de ce qui se passait en France où une série de compagnies se

¹ *Ibid.*, p. 195.

² Jean Lefébure a même effectué des stages chez Roger Planchon.

prénommaient déjà « ensemble »². Fidèle au modèle de l'« ensemble », le noyau dur du défunt Théâtre du Parvis s'est adjoint les services de deux dramaturges : Michèle Fabien et Jean-Marie Piemme. Qu'est-ce qu'un dramaturge ? Pour Brecht³, le *Dramaturg* a un rôle spécifique dans la production du spectacle : il est responsable du passage du texte à la scène aux côtés du metteur en scène, mais sur le plan intellectuel (choix des textes, réécriture, orientation idéologique,...), alors que le second se concentre sur l'élaboration scénique et le travail avec les comédiens.

Il est probable que leur inspiration première soit aussi venue de France, où la fonction du *Dramaturg* s'est singulièrement développée depuis la fin des années 60. Le modèle brechtien tentait à être suivi, mais son application pouvait prendre des tours variés, les responsabilités effectives allant de la recherche documentaire au contrôle de la ligne idéologique, en passant par une véritable participation à la réalisation du spectacle⁴. Et c'est sans doute cette dernière fonction qui est à retenir dans le cas de l'ETM.

Dans ce contexte, un dramaturge français aura un effet marquant sur l'ETM : Jean Jourdheuil (qui travaillait alors en binôme avec le metteur en scène Jean-Pierre Vincent au Théâtre de l'Espérance). C'est lui qui, en tant que traducteur, a fait découvrir à Liebens le théâtre de Heiner Müller, lui a permis de l'introduire en Belgique et aussi d'apparaître soudain aux yeux du monde à l'avant-garde de la création théâtrale. Car Liebens a en effet signé en 1978 la création mondiale de *Hamlet-Machine*, la pièce de référence du théâtre de Müller.

Aujourd'hui, Heiner Müller est un des auteurs les plus étudiés dans le monde universitaire allemand et français. On ne compte plus les livres et articles qui lui sont consacrés. Mais dans les années 1970 il était menacé de censure en RDA, peu joué en RFA et pour ainsi dire inconnu dans l'espace francophone⁵.

¹ Henri Ronse, in René Zahnd, *Henri Ronse. La Vie Oblique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1996, p. 124.

² Ainsi l'Ensemble théâtral de Gennevilliers que Bernard Sobel a fondé en 1963.

³ Brecht développe sa conception du *Dramaturg* dans *L'Achat du cuivre* (Paris, L'Arche, 1970). Elle est à distinguer de la fonction originelle du *Dramaturg* en Allemagne, à savoir celle de conseiller littéraire auprès du directeur de théâtre.

⁴ Je renvoie au commentaire très éclairant de Bernard Dort du nom « dramaturge » dans *Le Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin (Paris, Larousse, 1998).

⁵ Tout au plus, Sobel a monté *Philoctète* en 1972 (voir interview de Jean Jourdheuil : « Heiner Müller : regarder l'histoire dans le blanc des yeux », in *Alternatives théâtrales* n°45, juillet 1994, p. 50 (à confirmer)).

Le texte de *Hamlet-Machine* est extrêmement court. Dans sa première édition¹, il couvrait six pages, mais son importance sur le plan de l'histoire de la dramaturgie est inversement proportionnelle à sa longueur. Müller a eu l'idée de transposer *Hamlet* dans le Budapest d'après 1956 : Hamlet est devenu le fils d'un apparatchik victime des purges staliniennes et peine à comprendre la situation dans laquelle il se trouve. La pièce est composée d'une succession de monologues, où se côtoient différentes langues, la parole comme le mime, le vers comme la prose. Son originalité tient au fait que le texte dramatique est secondaire par rapport à la représentation qu'elle suggère.

La création de *Hamlet-Machine* par Liebens a marqué le coup d'envoi de la réception de Müller dans l'espace francophone² et par ricochet dans l'espace européen (Italie, Portugal) et enfin anglo-saxon³. Par la suite, Wolfgang Rihm tirera même un opéra de *Hamlet-Machine* en 1987.

Avec le recul, il serait difficile de soutenir que Liebens ait été indispensable au processus de cette révélation européenne, puis mondiale. Le véritable médiateur a été Jean Jourdheuil. D'ailleurs, deux mois après la création de Liebens, le 30 janvier 1979, Jourdheuil montait lui-même *Hamlet-Machine* au théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis et la même année voyait sa traduction publiée aux Editions de Minuit. Depuis, il a assuré quantité de traductions de Müller⁴, commenté Müller⁵ et mis en scène d'autres pièces⁶.

L'effet Müller

Par contre, la découverte de Müller par l'ETM en 1978 a eu une série de conséquences sur la création théâtrale en Belgique.

¹ Heiner Müller, « Hamlet-Machine », in *Travail théâtral* n°31, avril-juin 1978, p. 3-8.

² Italie, Portugal (spectacles de Luis Miguel Cintra et de Jorge Silva Melo).

³ Traductions de Carl Weber dans les années 1980 et mises en scène d'*Hamlet-Machine* par Bob Wilson en 1984 (Cologne), puis en 1987 (Nanterre).

⁴ Traduction (le cas échéant avec Heinz Schwarzingen ou Jean-Louis Besson) de *Horace*, *Heraklès*, *La Mission*, *Quartett*, *Germania 3*, *La Bataille*,....

⁵ Voir par exemple Jean Jourdheuil, « Heiner Müller : regarder l'histoire dans le blanc des yeux », in *Théâtre Public* n°85, 1989, p. 50-55 ou Jean Jourdheuil, postface à Heiner Müller, *Germania 3. Les spectres du Mort-homme*, Paris, L'Arche, 1996, p. 75-79.

⁶ *Mauser* (Paris, 1979), *Germania III* (Lisbonne, 1997).

D'abord, elle a déterminé l'esthétique de l'ETM. Müller, qui s'inscrivait lui-même dans le sillage de Brecht, est devenu une référence pour Liebens et son duo de dramaturges pour tout ce qui concernait la représentation, donc le spectacle. C'est en pensant à lui qu'ils ont revendiqué un « théâtre du signe », à savoir un théâtre où tous les éléments scéniques devenaient porteurs de sens, rompant ainsi avec la tradition qu'ils jugeaient trop respectueuse vis-à-vis du texte littéral. Leur perspective était celle de la déconstruction, avec ce que cela autorise comme liberté et jeu sur le sens, mais aussi implique comme risques: vertige polysémique, hermétisme ou discours clos sur lui-même.

Un second effet s'est fait sentir sur le plan de l'écriture théâtrale belge. Les premiers concernés ont été Fabien et Piemme dans leur parcours d'auteur de théâtre.

Fabien reconnaît sa dette la première :

En ce qui concerne le passage à l'écriture de fiction, c'est *Hamlet-Machine* de Heiner Müller qui a, selon moi, été la pièce la plus déterminante. Ce texte qui ne ressemblait pas à une pièce de théâtre m'a libérée. Je me suis dit : « Si on n'est plus obligé de faire des situations, des personnages, des entrées et des sorties, si on n'est plus obligé de raconter une intrigue, alors, cela peut-être intéressant d'écrire pour le théâtre ». J'aurais dû savoir cela déjà à partir des lectures que j'avais faites des Grecs, mais il se fait que c'est le travail sur Müller qui a redéterminé une autre façon de lire les pièces grecques, plus intéressantes, je crois.¹

Et de fait, très fidèlement, on peut la voir reprendre l'idée des monologues déconstruits de Müller et l'appliquer à d'autres personnages, mythologiques ou historiques, mais dans son cas, surtout féminins : à l'Ophélie de *Hamlet-Machine* ou à la Médée dans *Médée-matériau* correspondront Déjanire, Jocaste ou Claire Lacombe. L'accord avec la nouvelle esthétique revendiquée par l'ETM sera parfaite, puisque Liebens assurera lui-même la création des huit pièces de Fabien.

On pourrait relever une inspiration du même type pour ce qui est de Piemme, en tout cas dans ses premières pièces, *Neige en décembre* ou *Le Badge de Lénine*, notamment dans l'usage des monologues². Toutefois, ce n'est pas Liebens, mais Philippe Sireuil qui créera ces pièces ainsi que beaucoup d'autres de lui.

¹ Michèle Fabien, « Fragments d'un discours sur le théâtre », in *Alternatives théâtrales* n°63, décembre 1999, p. 22.

² Voir en outre son commentaire élogieux de Müller : « Müller donc, récrivain », in *Le souffleur inquiet*, *Alternatives théâtrales* n°20-21, déc. 1984, p. 79-83.

Enfin, une troisième conséquence de l'introduction de Müller dans le champ théâtral belge porte sur les goûts des metteurs en scène qui ont succédé à Liebens : pour la plupart ils ont eu le désir de monter à un moment donné aussi leur pièce de Heiner Müller. Ainsi, Dezoteux et Delval signeront une mise en scène fameuse de *La Mission* au Varia (1986), alors que Van Kessel présentera *Germania, Mort à Berlin* au Théâtre National en 1990.

Les auteurs allemands à l'Atelier Sainte-Anne et au Théâtre Varia

L'intérêt pour les pièces de Müller de la part des suiveurs de Liebens soulève à nouveau la question du transfert culturel. Au cours de la première phase du Jeune Théâtre l'impact du théâtre allemand est appréciable tant sur le plan idéologico-politique (avec le Théâtre du Parvis) qu'artistique (au sein de l'ETM). Cependant, dans les deux cas, il est manifeste que la réception s'est faite via la France, que ce soit par ses hommes de théâtre (Planchon), par ses commentateurs (Dort, Barthes,...) ou par ses traducteurs (Jourdheuil, Schwarzsinger,...). En irait-il de même pour Van Kessel, Sireuil, Dezoteux et Delval ? Ont-ils comme Liebens avant tout noué les contacts avec les passeurs français ou sont-ils allés puiser directement leur inspiration en Allemagne ?

De fait, il apparaît que dans leur cas le processus de « l'emprunt » tend à se répéter avec toutefois des surprises. Le cas de Van Kessel est à cet égard exemplaire. Van Kessel était comédien dans la troupe du Parvis. Au moment de la fermeture du théâtre en 1973, il décide de fonder avec sa mère le Théâtre de l'Atelier qui devient plus tard l'Atelier Saint-Anne et qui est actuellement le Théâtre des Tanneurs. L'Atelier ne manque pas de rappeler le Parvis : c'est un « atelier de recherche sur la Communication »¹ auquel il est donné pour mission de confronter et de présenter au public « des créateurs de disciplines artistiques différentes ». Sans pour autant s'intéresser à un « théâtre de signe », il porte son attention sur le répertoire contemporain allemand, grâce au regard des traducteurs français. Ses commentaires sur son travail à cette époque sont à cet égard sans équivoque :

Quand j'ai commencé comme metteur en scène dans les années septante, j'ai rencontré plusieurs universitaires parisiens qui traduisaient des auteurs autrichiens et allemands (Jean Jourdheuil, Jean-Louis Besson, Heinz Schwarzsinger, etc.) A cette époque toute la jeune génération allemande d'après-guerre commençait à prendre forme, à dire et à écrire ce qu'elle

¹ Philippe Van Kessel, dossier introductif à « Par-delà le bien et le mal », in *Cahiers de Louvain* n°31, 1977, p. 4.

pensait, ce qui n'était pas tout à fait le réflexe des auteurs francophones. J'ai eu ainsi la chance de découvrir des trésors dont j'ignorais totalement l'existence.¹

Van Kessel a ainsi déniché des textes d'auteurs allemands auprès des traducteurs² français pour les introduire en Belgique. Cependant, il a pris des précautions : dans la plupart des cas, les auteurs qu'il a choisis ont déjà vu leurs pièces montées en France et très souvent il s'est contenté de pièces déjà créées en français. A titre d'exemple sa mise en scène de *Concert à la carte* (Kroetz) en 1980 est intervenue après celle de Claude Yersin (1973), celle de *Liberté à Brème* (Fassbinder) en 1983 a suivi celle de Michel Dubois (1975) et son travail en 1984 sur *La Trilogie du revoir* (Botho Strauss) est arrivé après celui de Claude Régy (1978).

La propension à dépendre de la France pour découvrir et introduire les auteurs allemands se retrouve plus ou moins sur le même mode chez les trois fondateurs du Varia, même si l'intérêt de ces derniers pour le répertoire allemand est moindre. Suivant cette logique, il n'est pas surprenant de constater que le regard que les Français portent sur les créations belges peut se révéler d'un grand poids, tant en ce qui concerne le besoin de reconnaissance des créateurs que pour la promotion en soi. Un exemple nous est fourni par la réception du spectacle de Dezoteux et Delval sur *La Mission* (Heiner Muller). Celui-ci a eu lieu en 1986 au Théâtre Varia, le théâtre que Sireuil, Dezoteux et Delval ont fondé ensemble en 1982. Voici comment Sylvie Sonnen, administratrice du Varia, en 2000, à l'occasion d'un bilan général, évoque l'événement important qu'a constitué pour le théâtre *La Mission*³:

A cette occasion, il nous arriva quelque chose d'important : le monde professionnel français commença dans son ensemble à s'intéresser à notre sort. (...) Suzanna Lastreto, actrice et amie (...) vint assister à l'une des représentations de *La Mission* accompagnée d'un ami à elle. L'ami en question était très implanté dans la profession française. Il n'en revenait pas de découvrir (...) une telle qualité artistique. Il nous remit une liste impressionnante de gens à contacter en France et son nom, tel un sésame, nous ouvrait des portes dont on ignorait jusque-là l'existence⁴.

Tant et si bien que *La Mission* est partie en une tournée « impressionnante »⁵ qui a emmené la troupe jusqu'à Berlin où le spectacle a été présenté à Heiner Müller lui-même.

¹ « Interview avec Philippe van Kessel, directeur du Théâtre National », in www.VLRom.be, consulté le 23/05/07.

² Notons qu'avec le temps des traducteurs belges s'ajouteront, tel Maurice Tazsman (mais celui-ci publiera en France).

³ *La Mission* a été créé en allemand par H. Muller lui-même (en 1980) et en français par Philippe Adrien (en 1982). Pour la petite histoire, le spectacle de Dezoteux/Delval a d'abord été joué dans la salle de l'ETM (non au Varia).

⁴ Sylvie Sonnen, « 1982-2000 », brochure du Varia, 2000, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

Toutefois, l'exemple de *La Mission* est intéressant pour une autre raison. Jusqu'ici, le portrait dressé s'est avéré peu flatteur pour les contributions belges francophones à la découverte et la diffusion du théâtre allemand. Il est apparu que les Belges francophones ont préféré suivre ce que les Français faisaient et que les spectacles n'ont souvent intéressé que les créateurs eux-mêmes, le groupe d'initiés ou au mieux le public belge auquel ils s'adressaient. Or, avec *La Mission* surgit un fait nouveau, à savoir le pouvoir pour les metteurs en scène belges d'intéresser ceux de qui (ici Müller) ou par qui (ici les Français) l'œuvre artistique est arrivée, brute (le texte) ou déjà travaillée (les mises en scène accomplies) et, par voie de conséquence, aussi de relayer *in fine* aux autres (comme l'Italie par exemple où *La Mission* est allée en tournée) un regard innovant sur l'œuvre originale.

Dans le cas de *La Mission*, cette faculté particulière tient au caractère inattendu et légèrement provocateur de la mise en scène. A quoi ressemblait-elle ? Il nous faut imaginer une espèce d'énorme puits à coq au-dessus duquel se penche une rangée de 80 spectateurs. Dans cette fosse pleine de boue surgissent par des trappes des fantômes de la Révolution française¹ qui se lancent dans un match de catch ou prennent une cage en verre comme ascenseur pour monter jusqu'à la hauteur des spectateurs.

Fantaisie, excès, esbroufe, provocation, mauvais goût... ce sont là des traits assez récurrents dans l'expression artistique belge. C'est certainement un trait dominant chez Dezoteux, ainsi qu'il l'a montré à moult occasions², et l'on peut comprendre qu'il ait pu plaire au public belge ou étranger et faire d'une pièce de Müller un spectacle à succès sur le plan international.

L'inversion du processus : de la Belgique vers la France

Dans ce sillage, est-il imaginable qu'un metteur en scène belge choisisse « directement » un auteur allemand et le fasse connaître en France ? Un pas a pu être franchi dans cette direction en certaines occasions.

¹ *La Mission* traite de l'histoire de la révolution française. Trois émissaires de la Convention partent pour la Jamaïque avec la mission de fomentier une révolte des esclaves noirs contre la Couronne d'Angleterre. Ils échouent : l'un meurt en prison, l'autre est pendu, le troisième trahit et survit.

² Voir par exemple ses mises en scène de Brecht (*La Noce chez les petits bourgeois*), de Bond (*Saved*) et plus tard de Schwab (*Les Présidentes*).

Ainsi en va-t-il de la première création en français d'une pièce de Werner Schwab par Dezoteux en 1994. Schwab est cet auteur autrichien, né en 1958 et mort dans la nuit du 31 décembre 1993, qui en une quinzaine de pièces particulièrement provocatrices a réussi à la fois à scandaliser et enthousiasmer la critique allemande et autrichienne. Son succès a été fulgurant. Il date de 1991 quand, après la création de *Extermination du peuple* dans un théâtre munichois, il a été déclaré par la critique allemande « jeune auteur dramatique de l'année ». A partir de 1992, d'autres prix sont venus le récompenser. En 1993, quarante-cinq premières ont eu lieu, dont certaines à l'étranger, mais aucune en français. Et c'est là qu'intervient Dezoteux. Cette même année, une actrice lui rapporte la forte impression qu'elle a ressentie à la découverte à Amsterdam de *Drames fécaux*¹, un spectacle en néerlandais tiré d'un ensemble de quatre pièces de Schwab. Piqué dans sa curiosité, Dezoteux se fait envoyer le texte du spectacle en néerlandais et les fait tout de suite traduire en français. Il dit en être sorti tout à fait convaincu. Pour lui, « chez Schwab, les mots n'existent que pour être incarnés. Comme si le Verbe se faisait chair »². Il décide alors d'aller de l'avant. Ayant pris contact auprès de l'agent théâtral³ de Schwab, il fait traduire deux pièces de Schwab en français : *Les Présidentes*, *Excédent de poids*, *insignifiant : amorphe*. Il propose ces deux textes (accompagnés des extraits d'une troisième pièce, *Extermination ou mon foie n'a pas de sens*) au public du Varia en février 1995, avec, comme il le souligne lui-même, le sentiment de « la nécessité de faire connaître un auteur »¹ et « non de faire un spectacle ». Son spectacle rencontre un grand succès et jusqu'en 2000, il le reprend chaque saison et l'approfondit. Depuis, les textes de Schwab ont conquis la France, où ils sont régulièrement montés et également analysés dans les départements d'études théâtrales.

Un second exemple du rôle déterminant d'un metteur en scène belge nous est fourni par Henri Ronse quand il a proposé la création d'une pièce d'un auteur jusque-là inconnu des scènes francophones et – coïncidence curieuse – également autrichien : Thomas Bernhard.

La situation de départ de Ronse est légèrement différente de celle de Dezoteux. Dans les années 1970, Ronse a choisi de partir vivre et travailler à Paris. Il n'appartient donc pas directement à la famille du Jeune Théâtre. Cependant, en 1978, quand il se lance pour la

¹ *Drames fécaux* a été mis en scène par Theu Boermans (de la compagnie Trust d'Amsterdam).

² Michel Dezoteux, « Introduction », in *Alternatives théâtrales* n°49, octobre 1995, p. 3.

³ Les Editions Thomas Sessler (Vienne).

première fois dans la création d'une pièce de Bernhard avec *L'Ignorant et le fou*, son retour sur Bruxelles (où il choisira de vivre définitivement en 1980 et de fonder le Nouveau Théâtre Belge) s'amorce, si bien que son spectacle touche simultanément le public parisien (à travers le Théâtre Oblique) et le public belge (via le Rideau de Bruxelles).

En 1978, le théâtre de Bernhard était totalement inconnu en France et en Belgique². Ronse connaissait les romans de Bernhard (qui avaient déjà été traduits et publiés) et il avait connaissance du succès de ses pièces en Allemagne. Mais son grand atout était la complicité qu'il entretenait avec les traducteurs de Bernhard – Claude Porcell et Michel Demet - qui étaient des spectateurs assidus du Théâtre Oblique, son théâtre parisien. Comme pour Dezoteux avec Schwab, le contact de Ronse avec l'écriture de Bernhard a été très émotionnel. Voici ce qu'il en dit :

Ce type respire comme moi, ce type hait le théâtre comme moi, ce type exècre la vie comme moi, mais il l'aime autant que moi. Toutes les analyses de texte viennent après. Au départ c'est comme un choc, une rencontre amoureuse.³

Ainsi, on peut estimer que Ronse a été le premier passeur du théâtre de Bernhard dans l'espace francophone. Au fil des ans, il aura monté huit pièces de Bernhardt, la plupart en Belgique, mais parfois aussi en co-production avec un théâtre français⁴.

Repli frileux ou curiosité dynamique ?

En conclusion, il semble incontestable que dans l'histoire du Jeune Théâtre d'inspiration brechtienne la France a joué un rôle décisif de médiateur. Sans l'activité et l'exemple de ses hommes de théâtre comme de ses théoriciens et de ses traducteurs, les efforts de Liebens pour fonder une structure théâtrale et une création pertinentes l'auraient sans doute conduit ailleurs et il n'est pas sûr que Sireuil, Delval et Dezoteux auraient eu le même enthousiasme à monter des auteurs comme Müller, Fassbinder, Kroetz ou Achternbusch. Le

¹ Michel Dezoteux, *op. cit.*, p. 3.

² Ronse rapporte que les premières représentations de *L'Ignorant et le fou* n'attiraient qu'une vingtaine de personnes dont la moitié sortait (Voir entretien dans René Zahnd, *op. cit.*, p. 134).

³ *Idem.*

⁴ Cela été le cas pour la création de *La Société de chasse* en langue française en 1990 (Théâtre des deux-rives à Rouen/NTB de Bruxelles).

principe n'est cependant pas à comprendre de manière absolue. Il est arrivé que la scène belge se montre inventive et propose des options scéniques et dramaturgiques sur des textes allemands qui enchantent un public belge, puis étranger. Cela a été le cas avec *La Mission*.

De plus, curieusement, quand il s'agit d'auteurs autrichiens, la prise de connaissance a pu se faire moins indirectement ou, en tous cas, sans le besoin de transiter par la France. Les réussites de Dezoteux avec l'œuvre de Schwab ou de Ronse avec celle de Bernhard le prouvent. L'intervention du metteur en scène belge a une vertu non seulement innovante, mais aussi médiatrice pour tout l'espace francophone.

On pourrait déduire de cette réalité historique une certaine frilosité ou ignorance du monde du théâtre belge francophone. La méconnaissance de la langue allemande y est sans doute pour beaucoup. Une étude plus ample mettrait en lumière le contraste frappant qui existe avec le théâtre flamand, traditionnellement plus prompt à collaborer directement avec les scènes d'Allemagne et d'Autriche (qu'on songe à Luk Perceval, la figure de proue du Tonnelhuis d'Anvers qui est depuis 2005 metteur en scène attitré à la *Schaubühne* de Berlin, après être passé par le *Deutsches Schauspielhaus* de Hamburg).

Enfin, il convient peut-être de signaler que des alternatives à cette tendance prévalant dans la Communauté française ont pu voir le jour. Ainsi, en 1979, un auteur belge francophone, René Kalisky, a été invité par le Sénat allemand à séjourner à Berlin, où il a écrit une pièce d'une grande qualité, *Falsch*, qui portait sur l'extinction d'une famille juive berlinoise. Celle-ci a été créée en France, par Antoine Vitez (Théâtre de Chaillot, 1983), puis été traduite et montée en Allemagne par Peter Eschenberger (*Bonner Bühne*, 1985) et enfin adaptée au cinéma par les frères Dardenne (1987).

N'est-ce pas là un bel exemple de transfert culturel et d'enrichissement réciproque ?