

Le théâtre et l'État ou le cul entre deux chaises

Le 30 septembre 1982, Alternatives théâtrales rassemblait autour de la table Yolande Roosen, chargée de la politique théâtrale à la Commission française de la culture de l'agglomération de Bruxelles, Bernard Debroux, directeur d'Alternatives théâtrales, Marcel Delval, directeur du Groupe animation théâtre, Henri Ingberg, conseiller au Ministère de la communauté française, ancien chef de cabinet du Ministre de la culture, Michel Jaumain, sociologue, Marc Liebens, directeur de l'Ensemble théâtral mobile, Jean-Louis Luxen, administrateur général du Ministère de la communauté française, ancien chef de cabinet du Ministre de la culture, Jean-Marie Piemme, dramaturge, a travaillé à l'Ensemble théâtral mobile et au Théâtre du crépuscule, Marc Quaghebeur, attaché littéraire et théâtral au Ministère de la communauté française, Philippe Sireuil, directeur du Théâtre du crépuscule, Philippe Van Kessel, directeur du Théâtre de l'atelier.

Au centre des discussions : 10 ans de rapport entre le jeune théâtre et les pouvoirs publics...

Bernard Debroux: Ce débat dont l'idée m'a été suggérée par Marc Liebens, voudrait faire se confronter une série d'animateurs, de directeurs de théâtres¹ nés dans les années 70 et les interlocuteurs successifs qu'ils ont rencontrés au Ministère de la Culture d'abord, au Ministère de la Communauté ensuite². Ces interlocuteurs sont relativement peu nombreux ce soir, mais bien représentés.

Voici la méthode de travail que je vous propose:

Les rapports entre ce qu'on a appelé un moment « le jeune théâtre » et l'État pourraient être articulés autour de cinq grands axes:

1. le cadre institutionnel,
2. le financement,
3. les lieux,
4. le public, et enfin,
5. l'opposition des anciens et des modernes. Ces cinq points, vous l'aurez constaté immédiatement, se recoupent les uns les autres. Je vous propose de les examiner de deux points de vue: celui du bilan, de ce

¹ Avaient été invités parmi les animateurs de théâtre: Armand Delcampe, Marcel Delval, Michel Dezoteux, Frédéric Flamand, Marc Liebens, Philippe Sireuil, Philippe Van Kessel, Alexandre Von Sivers, Martine Wijckaert.

² Avalent été invités pour les représentants ministériels: Roger Dehaybe, Henri ingberg, Jean-Louis Luxen, Philippe Monfils, Daniel Norremberg, Yolande Roosen. En Belgique, le Ministère de la communauté française assume pour les francophones-des responsabilités multiformes (culture, santé, formation professionnelle, enseignement artistique, éducation permanente, promotion du sport, etc.).

Il a notamment dans ses attributions la politique théâtrale.

qui s'est passé durant ces dix années et ensuite d'un point de vue prospectif, de ce qui peut être imaginé ou proposé à partir de la situation qui est analysée.

Michel Jaumain: Pour amorcer le débat, on pourrait se placer dans la conjoncture des années 74-76, époque qui a vu la création de la Commission du jeune théâtre, et qui a lancé un certain nombre de gens qui se trouvent ici autour de la table. Comment étaient posés à ce moment-là les problèmes du cadre institutionnel et juridique? Quels étaient les objectifs théâtraux envisagés et les moyens prévus à titre d'hypothèses pour les rencontrer? Il existait une hypothèse de décret qui voulait restructurer l'ensemble de la situation et cette hypothèse n'a pas abouti.

Des projets de cadre institutionnel

Jean-Louis Luxen: D'une part, on a aujourd'hui une impression de lenteur, et d'autre part il y a cet aspect positif: c'est un miracle que vous soyez toujours là.

L'idée politique de départ consistait à vouloir replacer la politique du théâtre dans l'ensemble de la politique culturelle. On voulait qu'une mécanique semblable serve par exemple pour le financement d'un théâtre ou d'une organisation de jeunesse. C'est le même esprit qui me semble encore prévaloir aujourd'hui. Il y a deux points forts: d'un côté, il faut qu'un certain nombre d'institutions, forcément limité parce que les moyens sont limités, ait les moyens d'agir: qu'il y ait un mécanisme de financement qui leur assure en tous cas un plancher d'existence, un complément venant à être négocié avec les pouvoirs publics pour fixer un certain nombre d'objectifs complémentaires, sous forme de conventions. Donc un système discriminatoire qui permet à partir du moment où on donne les moyens d'existence à un organisme, de se fixer de commun accord des objectifs complémentaires. Mais la convention ne peut être qu'un complément pour orienter l'action; il ne faut pas que par le biais de la convention on assujettisse l'interlocuteur.

Seconde dimension importante qui doit exister dans tous les secteurs: faire place à ce qui bouge, encourager l'innovation. Dans le secteur général du département, le système des « conventions », permet d'expérimenter des pratiques de tous types qui ne sont pas nécessairement proprement culturelles, qui sont à la marge. C'est un système d'innovation et de recherche qui en principe devrait aider des groupes à fonctionner pendant trois ans avant d'éventuellement les stabiliser. Quand je suis arrivé, il y avait manifestement une poussée de « jeunes compagnies ». Certaines s'étaient déjà exprimées et avaient déjà été financées. Ce n'était pas nouveau. Il fallait absolument que ce mouvement soit soutenu par une mécanique souple mais structurée. C'est comme cela qu'a été créée la Commission du jeune théâtre qui permettait de mobiliser des moyens, qui n'ont jamais été élevés, mais quand même tout de suite 7, 8, 10 millions, alors qu'il n'y avait rien ou quasi rien au départ.

Je crois aussi qu'il faut envisager toutes les dimensions du théâtre. Il est regrettable qu'il y ait encore certaines divisions dans le département: théâtre amateur, théâtre pour la jeunesse, le système de promotion, de la décentralisation, les tournées Art et vie³.

Ces divisions entraînent une dispersion des centres d'intervention dans le département.

Un effort avait été entrepris pour réaliser une meilleure articulation entre l'ensemble des facettes du théâtre.

Le fait marquant de ces années 70, et qui me semble toujours d'actualité c'est qu'il y avait vraiment un

³ Les tournées « Art et vie » permettent aux organisateurs locaux de bénéficier de subventions pour l'accueil de spectacles. Cette subvention peut atteindre 75 % du cachet.

appel à un renouveau et un appel à une relève. Je me souviens que nous avons fêté le trentième ou le trente-cinquième anniversaire du Théâtre national. Je remarque que 10 ans plus tard, nous fêtons encore des anniversaires. Donc tout ce que je dis est a fortiori vrai aujourd'hui: il faut pouvoir assurer une relève d'animateurs, de grands animateurs de compagnies, et de permettre à un certain nombre de « jeunes talents » ou de nouveaux talents, de s'exprimer. En ce qui concerne ce décret dont tu as parlé, il y avait un projet qui existait déjà en 76. Il a forcément été adapté depuis lors mais je pense que sa philosophie est restée fondamentalement la même: à part une enveloppe consacrée à l'innovation que j'appelle « jeune théâtre », il faut qu'un certain nombre de compagnies soient agréées et aient un mécanisme de financement qui sorte du système de l'arrêté royal d'agrément qui couvre l'ensemble des compagnies et les différentes pratiques de théâtre, y compris le Théâtre national; qu'une même approche serve pour tous.

Le financement doit se faire en se basant essentiellement sur le personnel, qu'il soit artistique ou administratif, laissant le soin au théâtre par ses recettes propres et par d'autres subventions de pouvoirs publics, de financer l'activité elle-même.

B.D.: Ne peut-on pas dire que peu de ces intentions ont été réalisées?

J.-L.L.: Il y a actuellement en termes juridiques une insécurité pour toutes les compagnies de théâtre parce qu'en définitive, c'est le Ministre qui décide de ce que n'importe quelle compagnie a, d'une année à l'autre, et parfois en cours d'année. Le projet de décret sur les théâtres est en chantier, depuis 1976.

Mais comptez le nombre de ministres qui se sont succédés depuis lors. Aucun d'eux n'a eu les 18 mois nécessaires pour aller jusqu'au conseil d'état et faire aboutir le texte.

On a déjà présenté deux ou trois fois un projet au conseil d'état mais quand il est prêt à être publié, l'équipe suivante le modifie. Je ne pense pas qu'elle le modifie fondamentalement, mais c'est un nouveau texte, et il va refaire le circuit. Pour le moment d'ailleurs, ce qui se produit est un peu illogique: on attelle la charrue devant les bœufs, parce qu'on fait déjà des conventions dans la perspective du décret, alors que logiquement il faudrait faire approuver le décret et puis, en fonction du décret, signer les conventions. Dans le rapport pouvoirs publics/activité théâtrale, il faut le plus tôt possible que se constitue une base à la fois statutaire et contractuelle.

Gérer ou imaginer

Jean-Marie Piemme: Je voudrais poser cette question à Jean-Louis Luxen : une décision de politique culturelle peut avoir au moins deux points d'application: elle peut porter sur les problèmes de gestion, d'organisation, de cadre juridique, mais aussi sur des problèmes de configuration du champ théâtral. Il y a des rapports de force qui existent à l'intérieur d'un champ théâtral: il y a des empires, il y a des prétendants, il y a des guerres de succession. Est-ce que dans ton esprit, la réorganisation qui à travers le décret, portait essentiellement sur le cadre juridico-organisationnel des théâtres, devait avoir un effet de modification du rapport de force à l'intérieur du champ théâtral?

Autrement dit, n'allait-on pas simplement à travers le décret rationaliser du point de vue de la gestion et du point de vue du cadre juridique une situation qui, en termes de politique culturelle, n'aurait pas fondamentalement changé, les mêmes restant à peu près dans les mêmes cases et occupant la même portion de terrain?

J.-L.L.: Le danger d'une confortation des situations acquises existait. Mais il faut d'abord éviter que ce

soit uniquement le pouvoir politique qui décide de la configuration du travail théâtral qui convient à tel moment. D'où, je suis assez favorable à un système administrativo-juridique, qui donne un cadre, une sécurité. Ensuite, je pense qu'un Ministre doit s'entourer des avis d'un conseil. Pièce maitresse dans un tel décret, le Conseil supérieur de l'art dramatique doit être consulté sur toute une série de matières, notamment sur les moyens de base qui doivent être consacrés à telle ou telle compagnie en fonction de sa pratique théâtrale.

C'est ce conseil qui doit intervenir pour déterminer le niveau que j'appellerai statutaire, en reconnaissant pour x années le volume nécessaire pour que cette entreprise théâtrale-là soit viable. Dans mon esprit, c'est le conseil qui doit orienter les choix du Ministre avec une certaine diversité. Le pouvoir politique peut intervenir par l'intermédiaire d'un supplément qu'il accorde au travers d'avantages particuliers. Je m'explique. Telle compagnie qui « a droit » par sa reconnaissance à 4 millions par an pendant trois ans, a ces 4 millions là, point final. Elle a par exemple pour mission de faire des matinées scolaires et est capable de faire des recettes. Mais si telle autre compagnie, qui a les mêmes moyens de base, a un type de pratique qu'un Ministre à tel moment désire encourager, un choix d'orientation politique culturelle peut être traduit dans une marge mobile de la convention. Mais je ne me fais pas d'illusions: il est vrai que dans un premier temps, les théâtres existants avaient plus de chance d'être inscrits dans une des catégories agréées que telle jeune compagnie qui n'existait pas encore. Mais au moins avec le décret, le cadre existe et l'ouverture doit pouvoir se faire.

L'assassinat des pratiques

Philippe Sireuil: Depuis que j'ai la charge de diriger un théâtre, une jeune compagnie, il est effectivement vrai que j'ai eu l'occasion de rencontrer toute une série de cabinets ministériels différents et je conçois parfaitement que ces cabinets n'aient pas eu jusqu'à présent l'occasion de mettre en place une politique, puisque mettre en place une politique, ça demande du temps.

Dans ces différents cabinets, un discours qui a souvent été entendu et que j'entends encore à l'heure actuelle au cabinet de Philippe Moureaux, c'est: *L'État n'a pas à intervenir directement dans l'élaboration de la politique culturelle; ni surtout de la politique théâtrale.* Ce sont les mots mêmes de M. Hermanus qui se dit contre une politique dirigiste au sens où par exemple Jack Lang et le cabinet Abirached en France peuvent en avoir une.

Une politique non dirigiste n'est-elle pas une manière perverse de diriger une politique? Je relève d'ailleurs une contradiction puisqu'il me semble que l'État, en 1957 et avant même dans d'autres arrêtés royaux qui existent encore et qui font effet de loi sacrosainte a voulu mettre en place des théâtres auxquels il était demandé de remplir un certain nombre de missions.

En 73-74, il existait en France une jeune compagnie qui s'appelait le Théâtre de la salamandre: son directeur, Gildas Bourdet, a à peu près notre âge.

Il se retrouve en 81 directeur du Théâtre national région Nord Pas-de-Calais, avec un budget de 100 millions. En Belgique, on n'a pas les mêmes moyens, c'est évident: les conditions politiques ne sont pas les mêmes, je ne l'ignore pas. Mais j'ai tendance à croire que cette politique que l'on veut non dirigiste est une manière, et je réponds à la question que j'ai posée, de diriger une politique, car les différents projets dont je ne nie pas l'intérêt, ni parfois la pertinence, ne me semblent effectivement, comme vient de le souligner Jean-Marie Piemme, qu'une manière de gérer un budget, non de décider ce à quoi le budget doit être attribué.

En plus il y a un problème culturel général, c'est qu'en Belgique on hésite à couper une jambe gangrenée, on la conserve. Henri Ingberg disait lui-même qu'il avait été historiquement souhaité de mettre en place

à côté des grandes institutions qui existaient, dont on se rendait compte déjà en 74 qu'elles possédaient certains vices de fonctionnement, une stratégie qui permettrait, en douceur, social démocratiquement, de modifier le champ théâtral en l'espace de dix ans.

On avait oublié que la crise était là, et aujourd'hui on se retrouve avec un budget dérisoire. J'en veux pour preuve que si aujourd'hui le pouvoir politique se montre plus attentif aux questions qui sont soulevées par l'ensemble de la profession théâtrale, c'est plus en fonction d'un étranglement budgétaire que d'une volonté politique. Nous sommes dans une période d'immobilisme complet sur le plan institutionnel et budgétaire. Quand il y a immobilité, il y a régression, quand il y a régression, il y a assassinat et pour l'instant il y a assassinat de nos pratiques; il y a épuisement de la recherche puisque nous n'avons même plus les cadres pour travailler correctement.

Dernière chose, l'étranglement des budgets dans lesquels nous nous cantonnons fait qu'aujourd'hui le jeune théâtre et les gens qui y travaillent sont le prolétariat du théâtre belge.

Janine Patrick, qui est une très grande comédienne, est obligée, parce qu'elle a choisi de travailler avec différents metteurs en scène qui sont ici autour de la table, de vivre avec le minimum syndical requis par la convention collective alors qu'il y a d'autres acteurs et actrices, je ne leur en veux pas, qui ont fait d'autres choix et qui gagnent le double, voir le triple par mois à talent égal, travail égal, à âge égal.

J.-L.L.: Les budgets ne sont pas si petits que ça si on fait la somme des enveloppes de théâtre.

Aujourd'hui, ce qu'il faut c'est maintenir tes enveloppes de 81, 82 et les réorienter à l'intérieur. On ne peut pas dire qu'on donne trop peu au théâtre par rapport à d'autres secteurs artistiques: les arts plastiques, le cinéma, la musique.

Avant de partir⁴, je voudrais ajouter que je ne pense pas que tous les partis aient la même politique de théâtre: sur la mécanique de base du décret, fondamentalement, on pourrait s'entendre: mais je crois que les conventions seraient différentes si le Ministre est P.S.⁵ ou P.R.L.⁶

Henri Ingberg: Je m'étonne que cet arrêté de 57 qui a connu des avatars divers devienne tout à coup une référence sécurisante, positive, alors que justement l'application de cet arrêté a été à la base de la création de la situation que Philippe Sireuil critique aujourd'hui.

On s'est employé à faire sauter cet arrêté qui définissait un certain nombre de critères purement mécanistes: autant de points si vous créez un auteur belge, autant de points si vous créez une traduction belge, autant de points... etc.

Dire qu'on avait une politique au travers d'un règlement aussi malthusien, aussi mécaniste, je veux croire que tu ne le pensais pas en le disant. Le seul théâtre qui avait effectivement un statut avec une mission et d'ailleurs il ne se fait pas faute de le rappeler régulièrement, c'est le Théâtre national.

P. S.: Je n'ai pas dit que c'était une référence positive, j'ai dit simplement qu'à ce moment-là l'État avait pris, bien ou mal, – je n'ai pas loué l'arrêté royal de 57 –, ses responsabilités. Alors qu'aujourd'hui on est dans la vacuité.

H. I.: Dire qu'en ce temps-là, on décidait peut-être mal mais au moins on décidait, est un discours très dangereux. Peut-être qu'à certains moments il vaut mieux rester dans l'indécision si celle-ci se passe dans

⁴ Jean-Louis Luxen, retenu par d'autres obligations, quitte le débat à ce moment de la discussion.

⁵ Parti socialiste.

⁶ Parti des réformes et des libertés (droite).

le dialogue, avant de trancher, plutôt que de trancher de manière arbitraire.

Tu dis qu'il vaut mieux couper une jambe gangrenée. D'accord, mais il faut d'abord faire le diagnostic.

Est-ce qu'on est gangrené parce qu'on a le malheur de se trouver là depuis trente ans?

Les jeunes compagnies vieillissent, elles aussi, inexorablement. Elles ont toujours la jeunesse de ce projet qui n'est pas réalisé, et c'est presque une jeunesse malgré elles. On pourrait peut-être commencer à parler de leur maturité, de la maturité du théâtre et de la vieillesse d'un autre; ce changement sémantique nous amènerait peut-être déjà à une autre considération.

Quand on signera les conventions avec des compagnies qui depuis dix ans cherchent une place dans le champ théâtral, même si ces conventions peuvent être renouvelées, même si elles peuvent être modifiées, même si les animateurs ou dirigeants de certaines troupes peuvent changer, (ce qui ne se produit pratiquement jamais, il faut le constater), d'autres plus jeunes vont être là, en attente d'autres gangrènes, d'autres bouleversements, d'autres budgets multipliés ou triplés, toutes probabilités qui sont relativement limitées.

Donc quand tu dis *on aurait dû expulser plus vite*, c'est vrai, on peut mettre un plafond, style arrêté royal de 57, qui avait la vertu d'être clair, on pourrait dire: après 20 ans, recyclez-vous, devenez des penseurs du théâtre, devenez des écrivains.

P.S.: La question n'est pas une question de vieillesse. Je me réjouirais par exemple si l'état belge demandait à Giorgio Strehler, qui a à peu près le même âge que Jacques Huisman, de reprendre le Théâtre national pour une mission pendant trois ans. Ce principe de mobilité pourrait exister, si l'institution théâtrale se débloquent. Moi personnellement, je n'ai aucun désir d'être encore pendant 10 ans le directeur du Théâtre du crépuscule.

Je me réjouirais si, en fonction des négociations qu'on avait pu avoir avec un cabinet quel qu'il soit, le Théâtre du crépuscule mourrait le 31 décembre, pour simplement créer autre chose à côté, notamment une stratégie possible de réponse aux problèmes institutionnels comme nous le proposons par la création du Varia.

Le cartel

H. I.: Au moment où Roger Dehaybe était chef de cabinet de Jean-Marie Dehousse, nous avons tenu des réunions sur ce qu'on avait appelé le cartel. Il y a eu une réunion dans un cabinet avec la volonté politique exprimée de dire aux jeunes compagnies⁷ : si vous faites un cartel, on peut vous assurer des moyens plus importants. Cela dépendait alors d'un acte d'accord et de conventionnement entre ces 4 jeunes compagnies pour trouver le socle d'une permutation. Cela n'a pas été fait.

Je peux comprendre qu'il y ait eu une quantité d'obstacles. Mais ce moment-là nous l'avons vécu, il y a eu de l'argent à la clé pour mener cette opération, et cette opération n'a pas réussi. On s'est retrouvé dans la situation de gens restant maîtres de leurs petites entreprises. Alors s'il y a des raisons, elles ne se situent pas dans le chef du pouvoir politique qui, à ce moment-là, avait exprimé une intention très nette.

Marc Liebens: Je me souviens très bien de cette réunion. À ce moment-là, les quatre compagnies occupaient chacune un certain terrain de la décentralisation. Et lorsque nous nous sommes retrouvés avec toi et Roger Dehaybe, c'était d'abord pour nous entendre dire que le Théâtre expérimental de

⁷ Le Théâtre provisoire (Patrick Roegiers), le Théâtre de l'atelier (Philippe Van Kessel), le Théâtre du crépuscule (Philippe Sireuil), l'Ensemble théâtral mobile (Marc Liebens).

Belgique allait avoir comme mission la décentralisation.

Ce qui nous coupait l'herbe sous le pied sachant que nous, depuis deux ou trois ans selon les compagnies, nous occupions réellement ce terrain. À un point tel que cette réunion avait plutôt, selon nous, pour objet de dire: est-ce que politiquement nous ne pourrions pas avoir mission d'occuper réellement et véritablement, avec les moyens y afférents, ce terrain? C'était pour nous entendre dire que Roger Domani, qui jamais de sa vie d'homme de théâtre n'avait décentralisé quoi que ce soit comme spectacle, allait avoir comme mission de se répandre sur toute la Wallonie. Il ne l'a d'ailleurs pas fait. Nous avons remis à l'époque un dossier où il apparaissait que nous étions des compagnies théâtrales jouant davantage en Wallonie qu'à Bruxelles.

Un divorce entre le théâtre et l'État: Jack Lang, un modèle

Mais je ne veux pas polémiquer là-dessus. Ce qui m'intéresse, c'est de parler de ce divorce que je vois poindre entre les hommes politiques et nous. Depuis plusieurs années, on parle de pratique théâtrale. Je crois qu'une pratique théâtrale se repère de différentes manières. On peut imaginer que la préoccupation des politiques n'est pas de savoir ce que c'est qu'une pratique théâtrale. Alors si les politiques ne veulent pas savoir ce que c'est qu'une pratique théâtrale, on pourrait par exemple engager des conseillers compétents, qui pourraient, eux, savoir ce que c'est que l'histoire du théâtre.

Qui décide que Jean-Pierre Vincent reprend la direction de la Comédie Française? C'est une décision politique, tout le monde le sait bien. Vincent ne peut pas dire: je vais par ma pratique rassembler 100.000 spectateurs autour de moi. À Strasbourg il ne le fait pas. Au contraire, la jauge baisse, parce que les pratiques sont compliquées, difficiles ; je reste persuadé qu'à Bruxelles, Liège, Mons ou n'importe où ailleurs, il y a des gens qui peuvent recevoir une pratique puisqu'en France ça se passe. Vous ne voulez pas intervenir au niveau comme vous dites « artistique ». Ce n'est pas vrai! Politiquement, ce qui se passe sur un plateau, enfin sur plusieurs plateaux de Bruxelles, ça raconte quelque chose. C'est ça une pratique théâtrale: une pratique théâtrale, c'est politique.

Vous nous dites « vous êtes des jeunes impatientes et dans 20 ans, vous serez toujours là ». Évidemment dans 20 ans je ferai encore du théâtre. Enfin ça dépend de ce qui peut se passer, car les formes s'épuisent bien entendu, et il faut peut-être le savoir.

La preuve que vous ne tenez pas compte des pratiques théâtrales, c'est que vous nous dites: vous allez recréer des féodalités. Vous nous accusez déjà de faire comme les autres. Mais nous, nous avons des pratiques théâtrales, c'est un avantage; et si ces pratiques théâtrales sont vivantes, qu'elles vivent leur vie! Je crois qu'ici, en Belgique, il y a cette rencontre impossible entre vous et nous. Si ça ne change pas, vous nous condamnez à long terme à l'asphyxie.

Nous ne pouvons pas constamment nous marginaliser, parce que le théâtre c'est ce qui se passe ici et maintenant, et le théâtre change, il bouge, il est vivant. Il y a une vie théâtrale étonnante à Bruxelles, et elle ne se passe pas là où elle devrait se passer.

Il est quand même surprenant et fantastique que pour monter une pièce de Jean Louvet on soit obligé d'inventer un théâtre. Le Varia existe parce qu'il faut bien trouver un lieu. Je monte Kalisky, je dois jouer au Varia. Où irais-je? J'ai fait le tour et personne n'en veut. On pourrait tout de même imaginer que Sireuil, avec ses faibles moyens, trouve un coproducteur comme ça se fait en France, du format du Théâtre national, pour un projet intéressant. Non, il faut donc dépenser des millions supplémentaires pour investir un lieu. Vous rendez-vous compte que cette non-décision politique a entraîné qu'un nombre incalculable de gens se disent: moi je m'installe chez moi, j'ouvre ma petite boutique, je fais mon théâtre. C'est aberrant l'argent qu'on dilapide, mais chacun y est obligé. Van Kessel va ouvrir son lieu rue

des Tanneurs, Sireuil a le Varia, moi je suis rue de la Caserne, mais, rue de la Caserne c'est un endroit qui a ses limites...

Marc Quaghebeur: Ce qui m'a frappé dans ce que Jean-Louis Luxen a dit, c'est que le projet de décret n'a jamais été modalisé en fonction d'objectifs esthétiques ou de pratique théâtrale.

Si l'État, à travers le Ministère de la communauté, veut se donner une politique culturelle, il faut en effet trouver le système juridique adapté qui n'est pas uniquement un problème de calibrage budgétaire, même si ça en fait partie, mais qui permette aussi d'instaurer une sorte de mobilité: le système actuel des a.s.b.l., ne nous le permet pas.

Le système des a.s.b.l, entraîne la démultiplication d'initiatives sur le terrain, un respect d'une sorte de liberté d'association qui est utile, mais on peut, je pense, arriver à respecter une liberté artistique et intellectuelle à l'intérieur d'un cadre institutionnel et juridique qui impose une mobilité des hommes.

J'ai toujours eu le sentiment qu'il faudra inventer un statut qui permette à un pouvoir politique de dire: si on garde le Théâtre national, il faut qu'il y ait des choses qui changent au niveau des pratiques mais, il faut en avoir les moyens.

Le conseil d'administration du Théâtre national est souverain et s'il fait confiance au directeur, c'est insoluble.

B.D.: La rupture par rapport à la tradition du conservatoire, que le jeune théâtre a représentée un moment donné, ne s'est-elle pas posée dans une radicalité totale? On aurait pu imaginer qu'une série d'entre vous entre dans les institutions existantes.

Pour cela, évidemment, il fallait faire un certain nombre de concessions politiques et esthétiques.

On aurait pu imaginer alors que la transition se serait opérée au bout d'un certain nombre d'années.

Les pratiques que vous représentez, vous les avez détendues et par rapport au public, et par rapport à l'État, de manière radicale, et la réponse institutionnelle et financière qui est venue en retour ne pouvait finalement être que celle-là.

Je ne crois pas qu'on puisse dire que la situation française soit exemplaire. Ariane Mnouchkine, par exemple, s'est trouvée à un moment donné dans des problèmes de statut et de financement qui étaient, toutes proportions gardées, les mêmes que les vôtres. Il y a aujourd'hui effectivement quelque chose qui se passe en France, et le fait qu'il y ait à la tête du Ministère de la Culture quelqu'un qui ait vu de près la pratique théâtrale et qui y ait été mêlé, ça a joué.

Les coalitions, un handicap

H.I.: Je ne suis pas d'accord avec le rappel historique que faisait Marc Liebens sur le cartel, son explication est tout à fait fautive. Cela étant acté, je crois que Marc Liebens a raison quand il dit qu'il y a une incapacité de décision qui amène à des situations répétitives.

Je crains aussi, indépendamment de la qualité individuelle des personnes, que, par cette espèce de recherche d'air permanente, on ne mette en situation les gens qui sont ici en les amenant à devenir eux-mêmes un jour répétitifs, ce qui est le pire sort qui puisse les guetter. Je crois aussi que des décisions doivent être opérées. On pourrait garder des institutions et opérer des bouleversements à la tête de ces institutions. C'est faisable. Je crois alors qu'il faut se confronter non seulement à la réalité de la pratique théâtrale en Belgique, mais aussi à la réalité de la pratique politique en Belgique.

Nous avons été historiquement et en permanence dans un système de coalition qui entraînait une négociation constante. Au moment où il s'agit d'opérer des désignations dans des institutions, il n'y a pas

cet effet majoritaire que tu as pu voir d'une manière beaucoup plus éclatante en France et d'une certaine manière en Allemagne aussi. On est dans un art qui est aussi le reflet de cette espèce de négociation mitigée politique permanente qui amène un état mitigé aussi sur le plan artistique. Ça n'empêche pas qu'il faille décider, mais qui va décider? Parce que, si j'ai bien compris, ce que vous aviez dit, Lang c'est bien? Mais imaginez quelqu'un d'autre que Lang, et qui ait sa force de décision, ça peut être la catastrophe. On l'a dit: à l'époque Malraux en France, on a connu des désignations qui n'étaient pas exaltantes. Je crois qu'il faut peser le moment, il faut créer le courant. Il faut parvenir à instiller une logique telle qu'une décision à un moment donné ait un maximum de chances d'être une décision ouverte et intelligente. Mais faire appel à la décision par sa seule qualité de décision, est extrêmement dangereux. Au moment où j'étais au cabinet, je me suis interdit explicitement d'amener les moyens qui, à un moment donné, donneraient à une des personnes qui passent le pouvoir de décider de manière arbitraire. Et même si toi tu justifiais le fait que ça aurait apporté de l'oxygène, de l'ouverture, qu'au moins une décision aurait été prise, et qu'on ne serait pas dans le marasme constant, je trouve que c'est sauter dans le vide. Je crois que ça peut se traduire par des dégâts, et des dégâts qui risquent après de se payer pendant des années. Donc, je partage toute la critique de Marc Liebens, je crois que des gens dans leur pratique théâtrale sont essentiellement répétitifs, sont appauvrissants pour toute la démarche théâtrale que nous avons aujourd'hui, mais je crois que nous ne sommes pas encore parvenus à un point où on peut faire confiance à une espèce de dynamique qui imposerait des désignations et des prises de responsabilité dont on serait sûr.

P. S.: Qu'est-ce qu'il vous faut alors? Quelles preuves de crédibilité doit-on donner? Liebens fait une mise en scène à l'Odéon. Je suis invité à l'Opéra national. C'est le jeune théâtre qui représente la Belgique partout à l'étranger. Le chef de cabinet de Lang pour le théâtre est un homme de théâtre, un écrivain de théâtre. Ici qui avons-nous? Nous, nous ne sommes dans aucun lobby politique, c'est pour cela qu'on a encore le plaisir de pouvoir parler franchement.

Yolande Roosen : Lors de la conférence de presse de « La décision en matière de subvention théâtrale », lorsque j'ai dit qu'il fallait un « culturel » comme ministre, un journaliste m'a dit qu'il fallait un politique, et que ce n'était absolument pas un culturel qui devait diriger.

Si, en France, il y a aujourd'hui quelqu'un comme Jack Lang qui a une pratique théâtrale qu'il avait annoncée à Nancy, c'est-à-dire expérimentale et qui fait aujourd'hui une politique théâtrale et culturelle suffisamment ouverte mais avec des choix, ne peut-on pas imaginer qu'en Belgique, à un moment donné, dans un parti politique donné, il y ait un homme qui se lève, qui ait une vue politique, qui ait une vue culturelle, qui fasse des choix parce qu'il a une vue globale sur la culture, une optique de société et de vie qui fasse mettre des choses en place, simplement. Je crois que ce n'est pas impossible dans ce pays et je pense que la pire des politiques c'est de ne pas en avoir, ce n'est pas moi qui l'ai dit, c'est Jean Vilar.

B. D.: Henri Ingberg dit que c'est dangereux de mettre en place un système qui privilégie la voix d'une personne, quelles que soient ses intentions, parce qu'à partir du moment où il n'est plus là, on peut s'attendre au pire. Mais ce qui n'est pas clair, c'est cette mise en place d'un certain nombre de gardes fous, de garanties pour qu'une décision ne soit pas prise dans l'arbitraire. Il ne faut pas par ailleurs se bloquer sur l'affaire Jack Lang ; s'il est là, c'est parce qu'il y a toute une situation politique en France qui a bougé, celle du parti dans lequel il se trouve. Ce n'est pas simplement l'affaire d'un homme, quelles que soient les qualités qu'il ait et le pouvoir qu'il a pris en très peu de temps pour décider.

Y.R.: Je suis d'accord avec ce que tu dis. S'il n'y a pas un consensus, on ne peut rien faire. Mais il y a aussi les personnes qu'on nomme. Je voudrais qu'on lie situation politique et choix de personnes parce que souvent dans ce pays, on pose les choses uniquement sous forme de système. Or il y a ici aussi certaines personnes intéressantes, et elles ne sont jamais aux postes où il faudrait qu'elles soient.

P.S.: Je ne comprends pas la crainte qu'exprime Henri Ingberg puisqu'il existe pour j'instant dans ce pays une institution, qui gère en fait l'ensemble du théâtre belge: le Théâtre national de Belgique, et cela depuis 37 ans. Alors, qu'on prenne demain une décision un peu brutale, en nommant Liebens au Théâtre national, pour, ne serait-ce que trois ans, je ne vois pas quel mal Liebens pourrait faire en trois ans alors que depuis 20 ans, un autre en fait.

Le cul entre deux chaises

J.-M.P.: Je suis partagé dans ce stade de la discussion entre l'envie de donner partiellement raison à Ingberg et en même temps de lui donner tort. Partiellement raison parce que je crois que la situation de la Belgique n'est pas celle de la France sur le plan politique, c'est une évidence. On a cristallisé sur Lang, Bernard a rappelé qu'il y avait derrière Lang quand même 51 % d'électeurs; ça ne me paraît pas négligeable pour mener une politique. Compte tenu de ce que je connais de l'inculture assez profonde de la Belgique, et notamment de la Belgique politique, (il faudrait aussi parler des journalistes, intellectuels, etc), je crains aussi comme Ingberg, que les décisions pures et dures soient plutôt prises dans ce pays par une droite pure et dure et je ne suis pas sûr qu'on gagnerait énormément au change. Mais, ceci dit, je suis un peu gêné aux entournures parce que la discussion met finalement Ingberg dans la position de devoir défendre un certain nombre de choses, probablement au-delà de sa pensée. Par exemple, de sembler supposer qu'il n'y a pas d'alternative entre une politique autoritaire claire et l'état de marasme dans lequel on est pour le moment. Je dis non. Revenons aux conventions. Ou bien on prend des conventions qui ont pour but de rationaliser le rapport de force existant, c'est-à-dire faire des conventions de théâtre à théâtre, ce qui ne fait qu'entériner ce qui existe. C'est une version que j'appellerai bureaucratique ou technocratique, de la convention. Ou alors, la convention sert de stimulation à quelque chose de neuf, qui ne se fait pas forcément pour 40 ans, mais qui indique clairement qu'à travers la politique de convention on tente de mener une nouvelle politique culturelle. Laquelle nouvelle politique culturelle se heurte évidemment à une situation de fait. Mais il me semble que là, nous ne sommes pas désarmés pour dire qu'après 35 ans de règne, le Théâtre national a largement eu le temps de faire ses preuves; la situation ne peut pas être pire, nous le savons clairement. C'est vrai pour le Théâtre expérimental de Belgique aussi: on peut constater la faillite du Théâtre expérimental, et la faillite du Théâtre national au moins depuis 1968. Ça fait quand même 14 ans. 14 ans pour entériner une faillite, ce n'est pas un acte de décision autoritaire. À partir de là, non seulement la question des pratiques se pose immédiatement, mais il faut aussi remplacer les gens qui sont en bout de course, tout simplement. N'importe quel individu tomberait d'accord si on envisage la décennie 82-92 sur la nécessité de ne plus tableur sur le passé, quelle que soit sa qualité.

B.D.: Je ne suis pas convaincu par ton raisonnement, je ne suis pas convaincu par ton « on »: Quand tu dis « on peut constater la faillite... », nous sommes d'accord entre nous. Mais concrètement cela représente combien de personnes?

J.-M.P.: Je suis content que tu fasses cette intervention parce que ça m'évite de la faire directement.

Quand je dis « on », je me réfère à la table. Effectivement, car je veux en arriver à l'autre point pour lequel je pense qu'Ingberg n'est pas vraiment l'interlocuteur requis: je pense que la majorité politique de ce pays pense que le National remplit une mission d'utilité publique.

Je pense qu'aujourd'hui la politique culturelle, la conception de la culture qu'ont un certain nombre d'hommes politiques qui ne sont pas pour autant des imbéciles, tourne à l'intérieur d'une conception post-vilarienne abâtardie du théâtre. Et en ce sens-là évidemment, ce dont nous sommes tout le temps victimes, c'est que les gens qui mènent cette politique-là s'entourent de chefs de cabinets qui sont un peu plus progressistes qu'eux, mais qui évidemment se trouvent coincés dans la machine politique. Ce qui me fait dire que l'interlocuteur n'est pas Ingberg ; l'interlocuteur est toujours fantôme: il est ces Ministres qu'on n'arrive jamais à mettre autour d'une table pour leur dire un certain nombre de choses, et par delà ça, il est un certain nombre d'appareils de partis qui sont tout aussi fantômes qu'eux. Alors comme par hasard, nous avons toujours affaire finalement aux plus mauvais interlocuteurs pour nous répondre, parce qu'ils sont un peu comme nous le cul entre deux chaises. Par contre, les autres sont le cul dans leurs chaises, mais ils ne sont pas face à nous.

M.Q.: Les Ministres, et surtout les appareils qui sont derrière eux, les clientèles électorales, ne le cachons pas, ont été à ce point marqués par un certain type, je dirais de non-pratique théâtrale, qu'évidemment le marasme perdure.

J'ai le sentiment que l'on pourrait arriver à un type de solution qui évite en permanence l'intervention d'un système autoritaire. Mais il y aura un moment si on ne veut pas s'embourber dans le marécage où il faudra quand même bien qu'un homme ou une équipe décide et restructure le terrain pour une certaine durée. Quitte à ce que ce qui est mis en place au moment où cette décision sera tombée, ait des garanties de non interventionnisme permanent selon les changements des coalitions gouvernementales. À un moment il faut une décision autoritaire. Par consensus on n'y parviendra jamais.

H.I.: Je crois qu'on est tous d'accord avec le fait qu'il faille décider. Une absence de décision a quelque chose de terrible. Ce sur quoi je veux insister, c'est que la décision soit construite, que la décision ne parte pas uniquement du courage personnel ou des références subjectives de quelqu'un de providentiel, qui penserait un peu comme nous, plutôt que de penser le contraire. Je crois qu'il faut *bâtir notre projet*, l'exploiter; en termes de politique culturelle, le resituer dans un projet global.

M.J.: Il est tout de même intéressant de ne pas raisonner uniquement en termes de personnes, bien placées à un endroit donné, intelligentes, cultivées, et de gauche. Il faut un minimum de rouages institutionnels qui apportent des garanties à un certain nombre de gens dans leurs pratiques.

P.S.: De la manière dont nous recevons la pratique politique, on se dit que la droite décide et que la gauche tergiverse. Par ailleurs, il est vrai que, sous Demuyter, il y a eu des décisions dramatiques, avec lesquelles je ne suis pas d'accord.

Remise des compteurs à zér.

H.I.: Il faut rappeler aussi qu'au moment où le Ministre Busquin était en charge, il a fallu sortir certains théâtres du marasme financier total dans lequel ils étaient. On a, dans un budget en restriction, mené une opération sur les théâtres, qui était une opération dite de remise des compteurs, (bien pauvres les compteurs, ça je suis bien d'accord) à zéro, alors que tous les budgets étaient plafonnés, que l'inspection

des finances était contre, et que non seulement dans la sphère du pouvoir politique exécutif, mais aussi dans la sphère parlementaire, des voix se sont élevées pour dire: on a un budget qui est complètement plafonné, et vous êtes encore en train d'investir dans les théâtres à fond perdu. C'est là aussi qu'il y a eu des différences d'approche entre Ministres selon leur couleur politique. Il y a en effet des choix qui ont été formulés sur les théâtres qui ont été aidés et repris.

Le public, nouvel enjeu

B.D.: Venons-en, si vous le voulez, à la question du public. En me replaçant dans la perspective historique de ces dernières années, je me dis qu'il n'y a pas que des questions institutionnelles ou financières qui expliquent le repli de la décentralisation vers Bruxelles. Lorsqu'il faut défendre les pratiques qui sont autour de cette table, on est tout le temps confronté à cette question-là.

Que ce soient les interlocuteurs politiques, que ce soient les interlocuteurs culturels, ou le public en général.

Ces nouvelles pratiques de théâtre qui sont nées au début des années 70 se situaient au début à cheval entre une optique vilarienne et une optique esthétique plus radicale. Le travail de décentralisation et la recherche d'un nouveau public sont restés très présents dans les premières années jusque vers 77-78. Ensuite, il y a eu un retour sur la pratique théâtrale proprement dite. Ce retour, fruit d'une démarche artistique et intellectuelle cohérente n'a pas été compris, je dirais globalement, par les gens qui suivent le théâtre et n'en font pas partie.

Je crois que c'est une question très importante. Pour la majorité de la population, le théâtre c'est d'abord un rapport au public, et le rapport au public qui est instauré maintenant est d'une très grande exigence. Lorsqu'on essaie, à Alternatives théâtrales, de défendre certaines pratiques, on est confronté à des gens dont ce n'est pas la préoccupation quotidienne. C'est une question qui revient sans cesse.

M.Q.: Le problème du public n'est-il pas falsifié par un discours dominant qui est notamment le discours du Théâtre national, parce que par définition, si les pratiques ont une forme pertinente, elles créent leur public? Il est vrai que les pratiques que nous critiquons, qui sont surannées, ont un public. Mais je pense que d'autres pratiques peuvent créer un autre public, celui qui précisément a décidé qu'il n'allait plus au théâtre: parce que c'est un langage antédilluvien.

Il me semble que par exemple, Vincent à Strasbourg, et Bourdet à Tourcoing, ont créé leur public. Ce qui s'est passé avec les compagnies du « cartel » ou d'autres dans la décentralisation amorçait la création d'un public alternatif ou qui commençait à changer d'habitudes. Ce qui fait d'ailleurs que la volonté de reprise en main du Théâtre national sur Tournai ne se fait pas si facilement.

Marcel Delval: En allant voir *Peer Gynt* mis en scène par Chéreau à Lyon, j'ai découvert une salle comble, un enthousiasme merveilleux. Il n'est pas sûr que cette mise en scène qui était superbe, très simple, aurait pu avoir un impact sur le public belge, parce qu'il n'aurait peut-être pas compris, parce que les clés auraient été peut-être trop compliquées. Et à l'inverse, si on présentait un spectacle du Théâtre national, dit populaire chez nous, à Lyon il n'est pas sûr que le public ne déserterait pas.

Je me suis amusé à faire une fiction du programme du Théâtre national pour cette année: il y avait *Ella*, *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, *De l'autre côté de l'île*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *Jocaste*. Que ce serait-il passé si tout à coup ces spectacles avaient été à l'affiche du Théâtre national? Nous avons un public pour ces spectacles. Y aurait-il une mouvance de ce public vers le National? Y aurait-on gagné un autre public?

P.S.: Ce rapport au public dont on me reproche souvent de ne pas tenir compte, je pense qu'il ne va pas de soi, étant donné l'arriération mentale et culturelle dans laquelle on a plongé le public. Et là, les hommes de théâtre qui sont en place sont responsables. Louvet rappelait qu'il n'y a pas d'histoire de l'esthétique théâtrale en Wallonie alors qu'il y en a sur d'autres terrains. Je crois qu'il faut du temps. Si je reprends par exemple le spectacle le plus « public » que j'ai pu faire, qui est *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, on a vu comment les mécanismes s'étaient mis en place, pour que le spectacle rencontre un public. Je réponds de manière un peu pragmatique: pour que le public vienne, il faut qu'il sache que le spectacle existe. Pour que le public vienne, il faut qu'il soit pris en charge par des relais socio-culturels.

B.D.: N'avez-vous pas fait la coupure avec ces relais?

P.S.: Non, je crois que ce sont les relais qui ont fait la coupure avec nous, par manque de prise en charge de la question de la création artistique.

Je peux témoigner que *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* par exemple, sur la ville de Liège, a fait venir en quatre représentations autant de public que certains spectacles du Nouveau gymnase ne le font en 12. Où est le problème du public? Le problème c'est que nous n'avons pas les moyens d'investir parce que nos moyens, pauvres, nous permettent juste de monter correctement nos spectacles, en payant mal les gens, et en n'ayant rien d'autre à côté.

On sait aussi que le public se détermine par rapport à un lieu et pas seulement par rapport à une pratique théâtrale, du moins dans un premier temps. Depuis quelques années, nous sommes des nomades. Aussi bien à Bruxelles qu'en décentralisation. Le public, il existe. J'en veux pour preuve le changement de politique qu'a pris le Théâtre communal de La Louvière, sous la férule de Jean-Pierre Hubert. Ce théâtre a perdu le public des Galeries, pour en trouver un autre.

Je le dis très sincèrement, nous n'avons même pas le temps et les moyens de réfléchir à cet aspect d'une manière correcte. On arrive tout juste à faire nos créations.

B.D.: J'ai l'impression que la question du public peut faire bouger la situation de blocage qui existe entre le pouvoir politique et les théâtres que vous représentez et d'autres qui ne sont pas représentés ici ce soir (Frédéric Flamant a été invité mais il n'a pas pu venir; voilà un lieu, le Plan K, qui draine un nouveau public avec une toute autre pratique).

Je serais à la tête d'un théâtre maintenant, d'une entreprise telle que les vôtres, je dépenserais pour les cinq ans qui viennent toute l'énergie là-dessus plutôt que dans les contacts avec les hommes politiques. Je me contenterais des « baxters » tout en continuant à faire l'impossible pour la création d'un nouveau public.

Il y a, on a bien compris, un divorce et une incompréhension du personnel politique sur la pratique, je suis tout à fait d'accord. Mais, il y a un public qui existe certainement: il ne faut pas être méprisant vis-à-vis de la Wallonie et de Bruxelles; je ne crois pas que les gens soient moins disponibles ici qu'en France ou en Allemagne.

Après un certain nombre d'années, avoir un nouveau public large, avoir cette force-là derrière soi, ça peut faire bouger un certain nombre de choses. Je ne crois pas à la modification du rapport avec le pouvoir politique pour le moment, sans création d'un nouveau public relativement important.

M.D.: J'ai fait des spectacles qui ont « bourré » à Bruxelles, je n'ai pas pu mener après une politique de décentralisation. Mon spectacle *Les Bonnes* de Genêt, a été refusé en Wallonie. Pourquoi?

Y.R.: Ce n'est pas le public que tu as rencontré en Wallonie, ce sont les intermédiaires avec le public, et c'est là qu'il y a un problème.

Philippe Van Kessel: La décentralisation est souvent une nécessité de survie d'une équipe, puisqu'elle apporte les recettes propres dans la mesure où nos lieux sont petits, ou inexistantes. Nous sommes des nomades, a-t-on dit, la décentralisation dépend très fort du pouvoir politique. Je pense que c'est le pouvoir politique seul qui peut modifier l'horizon de la décentralisation.

Pour revenir à l'exemple de la France, il n'y a pas un de nos confrères français, (Bayen, Bourdet, Mesguich, Vincent etc.) qui n'ait pas été nommé en décentralisation (puisque c'est un pouvoir décentralisateur, dans la mobilité des idées et des hommes dont on parlait tout à l'heure).

Nos camarades français, que ce soit sous de Gaulle, Pompidou, Giscard ou Mitterrand, ont tous eu leur chance dans les centres dramatiques, devant des publics tout à fait différents.

En dix ans, je trouve que malheureusement on a fait marche arrière. Je pense que le vrai Ministre de la culture en Belgique c'est Jacques Huisman, et que si nous n'avons pas le temps de faire la promotion de nos spectacles, le Théâtre national a en tous cas le temps de saboter très sérieusement la décentralisation avec cette espèce d'énorme terreur de dire: il ne faut pas monter des spectacles un peu progressistes ou marginaux parce qu'alors on fait fuir le public.

M.Q.: La différence avec la France, et les organisateurs en Belgique à part ce qui a été créé une ou deux fois à Tournai, c'est que les animateurs locaux n'ont pas de cellule de création.

P.V.K.: Pourtant les bâtiments et les équipements y sont, et le public y est.

H.I.: Le pouvoir politique, dont on a dit pendant très longtemps qu'il n'était pas un pouvoir, attend lui aussi que, d'une certaine manière, un travail théâtral lui soit imposé par une poussée collective, par un courant qui se fasse sentir non pas uniquement dans le milieu de la création artistique, qui est un milieu avec ses règles, ses lois, sa vie etc. mais que ça rejaillisse aussi à l'extérieur. Et quand on évoque l'exemple de Delcampe et quand on a rappelé la pression qu'exerce Huisman, c'est effectivement la pression qu'il exerce en tant qu'institution. C'est la pression aussi, contestée et contestable d'ailleurs, que Delcampe peut exercer avec ses abonnés, c'est l'arme qu'il utilise en priorité pour justifier l'existence de son travail, plus que le travail qu'il veut faire lui, sans porter de jugement sur ce qu'est le travail, sur un spectacle, sur la dramaturgie etc.

Il met son public en avant. Il dit voilà, moi je réussis à atteindre ceci ou cela. Et s'il n'y a pas à un moment donné cette espèce de poussée collective qui est ressentie par les gens, ils ont l'impression effectivement à un moment donné de permettre à une coterie, je m'excuse c'est insultant, de travailler. Même si cette coterie parvient à créer un public nouveau, qu'on ne retrouvera pas d'ailleurs dans d'autres théâtres, mais limité. Et là je crois qu'il y a effectivement un pari, une recherche et une réflexion renouvelées à faire là-dessus.

Quel spectateur pour quel théâtre?

M.L.: Je voudrais bien qu'on s'interroge sur ce qu'on a dit. Le public de théâtre dont on n'a cessé de parler durant cette soirée, que fait-il au théâtre? Quel est le travail du spectateur? On pourrait imaginer que ça se mette à travailler quelque part le spectateur! On ne va pas tomber dans le piège du pire théâtre

bourgeois, celui de la transparence et de la distraction! On peut prendre un exemple énorme qui est que *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* n'était pas entendu, paraît-il. Alors là, on pourrait faire une sociologie de l'ouïe, car on pourrait dire que l'ouïe belge est peut-être la plus paresseuse d'Europe. Je suis allé voir *La Mission* monté par Heiner Müller en Allemagne. Je ne sais pas ce qui se serait passé en Belgique, avec un spectacle comme ça: il y aurait certainement eu une émeute! Mais par contre, les spectateurs allemands étaient là et ils suivaient parfaitement ce texte.

C'est bien l'effet d'une pratique. Ici, le statut du spectateur n'existe plus. Quand il ne se passe strictement plus rien sur le plateau, il ne peut plus rien produire, puisqu'il est là pour consommer de la manière la plus passive qui soit un théâtre qui est un théâtre de consommation.

Il n'y a pas de théâtre qui a lieu. On entre, on sort. On ne sait pas pourquoi d'ailleurs. Ça s'accélère, ça ralentit, ça s'éclaire, il y a de la musique. Il y a tous les ingrédients mais ça ne se passe pas.

Expérimentons, voyons ce qui peut se passer avec le public. Ce n'est pas a priori vérifiable.

H.I.: Tu ne poses pas la question du public. Tu dis, il faut que le public travaille. Je suis d'accord avec ce que tu dis. Mais je ne crois pas que tu aies la possibilité maintenant de tracer avec autant de clarté que ton propos théâtral ce que tu entends par travail du public.

M.L.: Ce que je sais, c'est qu'il n'y avait personne pour voir *Fin de partie* il y a 25 ans, et qu'aujourd'hui on joue *Fin de partie* à Avignon. En tant que praticien, je ne peux être que sur ce terrain-là. Je suis convaincu, moi que dans 25 ans *Hamlet-machine* de Heiner Müller ça passera à Avignon. Si je ne peux pas le penser et le faire, à quoi est-ce que je sers?

Il y a une insensibilité réelle à la culture...

La découverte du théâtre en Belgique est lente, même par nos intellectuels. Le théâtre de nos intellectuels-écrivains, c'est le Théâtre poème. Et quand ils n'aiment pas cette matrice-là, ils vont voir les Performances, ils vont voir tous ceux qui d'une manière ou d'une autre ont un problème au théâtre, essaient de le casser, de le faire exploser, en tous cas de faire autre chose que du théâtre. Je trouve ça intéressant. Le public est vivant, c'est celui qui se dit: je ne vais plus au théâtre, je vais à quelque chose qui ressemble peut-être un peu au théâtre, qui m'intéresse, qui m'interpelle.

P.S.: Hypothèse: pourquoi est-ce qu'après *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* je ne monterais pas *Conversation en Wallonie*, par exemple, dans les mêmes réseaux. On ne peut pas le faire. Je vais devoir remettre trois ans à persuader (pour autant que j'en aie toujours le désir, le théâtre c'est quand même toujours du désir), les gens que c'est important pour la Wallonie. Il y a eu un travail gigantesque au niveau de la sensibilisation et de l'information. Mais pratiquement, comment veux-tu qu'au Crépuscule nous puissions continuer le premier travail qui a été fait, sur ce public-là. C'est impensable. Le retard de la machine politique, de la machine administrative, de la machine culturelle du pays empêche que l'on poursuive. C'est comme au rugby: tu marques l'essai, mais quand tu transformes, tu as plus de points. On nous a permis de faire un essai (je ne suis pas sûr qu'on va le permettre à d'autres) et on ne peut pas continuer. Il y a une dynamique, un public ça se crée... Si tu fais un spectacle tous les 5 ans: l'image mentale que tu peux provoquer dans le public s'estompe pour arriver progressivement à disparaître.

P.V.K.: C'est aussi une question de lieux: j'ai l'impression que le fantôme du non public des jeunes compagnies plane. Il y a un public. Il est là, mais il y a un problème d'infrastructure!

Il faut savoir aussi ce qu'on attend de nous: quelle est notre fonction? Nous pouvons ouvrir un lieu, inviter Peter Brook, Mnouchkine (je suis sûr qu'on aurait un répondant public) et puis y insérer nos

pratiques en essayant de trouver le moins de compromis possible. Têtes rondes, têtes pointues est un compromis dans le répertoire parce qu'il y avait une gageure: on a joué devant 36.000 personnes, on a eu le public mais ailleurs.

Nous pouvons travailler comme Delcampe, qui fait un énorme boulot sur la population du Brabant Wallon, en alternant des invitations prestigieuses et la production propre qui représente à peu près le quart de son travail. Je crois que tout le monde peut le faire. Est-ce cela qu'on attend de nous? Je ne crois pas. Les accueils, on les choisit nous-mêmes, on sert de tremplin pour d'autres jeunes compagnies, on pense à ceux qui nous suivent.

M.Q.: Est-ce que la question n'est pas aussi de savoir si, dans ce qu'on peut appeler la nouvelle génération, il ne doit pas se dégager des pratiques, qui, ayant incubé, arrivent non pas à une simplification, mais quand même à un minimum de lisibilité, moins expérimentales pour justement redraîner l'autre public?

H.I.: Je crois que sur le plan statutaire, dans le dispositif qui a été mis en place, il y a eu une erreur majeure dont on n'a pas fini de payer les conséquences: la création du Théâtre expérimental de Belgique. Le T.E.B. a gelé à un moment donné la fonction de décentralisation des spectacles « pas faciles », dans un statut. Et tout le monde s'était imaginé qu'on pouvait confier ce statut à Roger Domani, ex-Théâtre de poche. Il a fallu des années pour constater que le Théâtre expérimental de Belgique n'a jamais existé dans sa fonction de décentralisation.

Le fait qu'il ne l'ait pas assurée et que ce statut lui soit collé a empêché toute tentative de mise en place d'une autre structure réellement opérante qui aurait pu être un soutien permanent à des organisateurs locaux qui eux-mêmes sont très isolés et fort soumis à des pressions locales.

On a perdu 10 ans. Pendant 10 ans, personne ne s'est chargé de cette tâche. Il y a une lourde responsabilité des décideurs, qui ont laissé cette structure en place. Entre temps, chacun essayait de survivre avec ses propres moyens qui sont très pauvres, et sans appui logistique.

J.M.P.: Le jour où il y aura des outils de création performants à Mons, à Liège et à Bruxelles, on posera la question du public dans un rapport tout à fait différent. Le jour où Liebens pourra aller jouer à Bruxelles, à Mons et à Liège et qu'il sera suivi par d'autres pratiques de ce type-là, la question du public se posera autrement parce que à ce moment-là une dynamique se créera. Ce ne sera plus une bulle qui vient éclater comme ça à la surface et qui n'aura plus de lendemain, il y aura un minimum de dynamique.

Exactement comme en termes de capitaux, une accumulation fonctionnera qui permettra au public de mieux s'y retrouver car on sait que les riches deviennent toujours plus riches, c'est vrai aussi en matière culturelle.

P.S.: Qu'est-ce que je fais cette année comme spectacle? Je monte *Les Photos brouillées* d'après *Le Poids du monde* de Handke. Ça se passe au Varia. Il est évident que si demain la perspective s'offrait à moi de prendre en charge seul ou avec d'autres une institution théâtrale, je crois que je reporterais à plus tard le fait de faire *Les Photos brouillées*. Je ferais probablement si c'était en Wallonie *Conversation en Wallonie* de Louvet. Si c'était à Bruxelles je travaillerais aussi sur le répertoire: on n'est pas des suicidaires ! Pourquoi faire autrement: on n'a pas les moyens de monter Tchekov! Qui d'entre nous a les moyens de monter Shakespeare? On a eu ici la démonstration extraordinaire de nos conditions d'existence: on veut monter *La Tempête*, on le fait avec une comédienne ! Ce qui serait peut-être intéressant dans un type de programmation en pensant au public, c'est une pratique théâtrale suffisamment lucide pour faire côtoyer

Hamlet de Shakespeare avec *Hamlet-machine* de Heiner Müller et de faire travailler le public sur les deux spectacles à l'intérieur d'une même programmation.