

Cosmopolitisme et hybridation: le succès du théâtre flamand en France

Je peux bien le dire, maintenant. Je fus tout surpris, lors de mon premier séjour en Belgique, d'arriver dans un pays où tout le monde ne parlait pas français. C'était en 1985, si je me souviens bien (1). Alors tout jeune journaliste de danse au quotidien *L'Humanité*, je venais assister au festival *Klapstuk*, à Louvain (Leuven). Au fond, j'ignorais tout de la Belgique. Je ne savais pas, alors, que Louvain avait été quelques années plus tôt le théâtre d'affrontements linguistiques (et pas seulement), qui avaient conduit à la sécession et à la création de «Louvain-la-Neuve». Je ne savais pas, alors, que les spectacles auxquels j'assistais avaient envahi pour la plupart des bâtiments universitaires devenus vacants - je pense notamment à un «parcours» d'œuvres chorégraphiques, théâtrales et visuelles dans les anciens laboratoires de chimie de l'université de Leuven, baptisé *Alchemie*, où un tout jeune artiste du nom d'Alain Platel avait entraîné un petit groupe dans un simple trépignement.

«Clap, clap, Klapstuk», avais-je titré mon tout premier article dans *L'Humanité*: à mon tour, je trépignais face à cette alchimie créatrice dont je sentais les premiers pas. Comment étais-je arrivé à Louvain? Je tenais à voir une chorégraphie de Lucinda Childs, *Available Light*, dont je savais qu'elle ne serait a priori jamais présentée en France: son dispositif, sur deux niveaux, ne pouvait entrer dans les théâtres. Mais ce que des institutions culturelles confortablement subventionnées ne pouvaient réaliser, un tout jeune festival de danse contemporaine, organisé par des étudiants, m'avait-on dit, pouvait se l'offrir. Ce tour de force méritait bien un peu de curiosité.

En dehors de Lucinda Childs, je ne devais sans doute connaître aucun des artistes programmés cette année-là au *Klasptuk* par un adorable gaillard, Michel Uytterhoeven. Mais j'étais à l'affût. Avant de m'installer à Paris, je vivais à Montpellier, et de là, j'allais fréquemment à Barcelone, en pleine effervescence post-franquiste. Et c'est là, dans la capitale catalane, en 1983, lors d'un Congrès international de théâtre, que j'avais été totalement épaté par le travail d'une toute jeune chorégraphe «belge»: *Rosas danst Rosas*, d'Anne Teresa de Keersmaecker, avait été, déjà, une révélation. Je m'intéressais assez peu au théâtre, tel que j'avais pu le voir joué et mis en scène en France: didactique, psychologique voire naturaliste; en un mot, pesant. Au début des années 1980, la danse ouvrait visiblement d'autres horizons. Et c'est le sillage de la danse qui m'amena à voir, au Théâtre de la Bastille à Paris et au festival Sigma à Bordeaux, les tout premiers spectacles de Jan Lauwers, *Couteauoiseau* et *Incident*. C'est la promesse d'un théâtre «physique», d'une dramaturgie

de l'excès, qui m'avait à nouveau attiré au *Klapstuk* et à Bruxelles découvrir les premiers spectacles de Jan Fabre. C'est au festival du *Kaaitheater* que je pouvais voir des artistes et des compagnies qui, malgré le Festival d'automne, n'avaient pas vraiment droit de cité à Paris: Steve Paxton, le *Wooster Group*, etc.

A l'époque, je ne comprenais pas le néerlandais. Aujourd'hui non plus, d'ailleurs, mais comme l'a écrit un poète dont j'ai oublié le nom, «tout homme a besoin qu'on lui parle dans une langue intraduisible». Et au-delà de tel ou tel idiome, le langage du corps en scène a quelque chose de vraiment intraduisible. Intraduisible, en tout cas, dans le verbiage du théâtre. Mais la revue *Alternatives théâtrales* titrait l'un de ses numéros, consacré à cette présence nouvellement performative du corps, dans la danse comme dans le théâtre: «L'énergie aux limites du possible». Cela, oui, me parlait.

Très vite, cette pépinière d'artistes (Anne Teresa de Keersmaecker (°1960), le groupe *Maximalist*, Jan Fabre (°1958), Jan Lauwers (°1957), Wim Vandekeybus (°1963)), très tôt reconnus sur les scènes internationales, et soutenus sur leur propre territoire par des festivals émergents (*Klapstuk*, *Kaaitheater*...), formait une constellation nouvelle, que la facilité journalistique propulsa sous le label de «nouvelle vague flamande». En reprenant cette expression bien commode, j'ignorais alors que cette «nouvelle vague» était politique et économique autant que culturelle; et d'une certaine manière, je participais sans le savoir à la formation d'une «instrumentalisation» politico-identitaire de ces artistes, bientôt élevés au rang d'«ambassadeurs culturels de la Flandre»; expression qui me paraît aujourd'hui détestable, car au nom d'une reconnaissance linguistique et culturelle toute légitime, elle cautionne aussi les germes d'un nationalisme identitaire dont l'Europe (et pas seulement) a pourtant déjà éprouvé les terribles dangers.

Contagion insolite

Mais on ne refait pas l'histoire. D'autant que l'expression, alors utilisée, de «nouvelle vague flamande» ne désignait pas tant une spécificité territoriale qui aurait pu être liée à la langue mais, bien au contraire, une certaine «dé-territorialisation» des disciplines artistiques et de leurs syntaxes habituelles. D'ailleurs, cette «nouvelle vague» ne s'est pas prioritairement préoccupée de la langue, et ce n'est pas un hasard que la danse, ou un théâtre quasiment dépourvu de texte, en aient été les premiers vecteurs. A Paris, l'accueil des premiers spectacles de Jan Fabre, Jan Lauwers ou Anne Teresa de Keersmaecker allait d'ailleurs être rendu possible par l'ouverture à la danse contemporaine de deux théâtres majeurs, au début des années 1980. Le Théâtre de la Bastille, ancien cinéma de quartier transformé en théâtre dans les années 1970 par Henri Ronse, était ensuite repris par un metteur en scène, Jean-Claude Fall, que ses affinités personnelles poussèrent à accueillir quelques-uns des chorégraphes qui vont contribuer en France, tout au long des années 1980, à l'essor de la danse contemporaine. Dans un quartier encore populaire, où résident et travaillent de nombreux artistes, le Théâtre de la Bastille va rapidement s'imposer comme le lieu parisien où il faut aller pour découvrir de nouvelles expressions scéniques. C'est là que



Anne Teresa de Keersmaeker (° 1960) dans «Once», «Rosas», 2002
(Photo H. Sorgeloos / Théâtre de la Ville, Paris).

Jan Fabre distille les cinq heures de son *Pouvoir des folies théâtrales*; que la première compagnie de Jan Lauwers, *Epigonen*, déboule avec *Incident*, mise en scène sans texte ni intrigue qui catapultait une poignée d'acteurs mercenaires dans une course folle et épuisante autour d'un portique lesté d'un punching ball; et que Wim Vandekeybus lance les foudres de sa première pièce, *What the Body Does Not Remember*. C'est encore le Théâtre de la Bastille, au milieu des années 1990, qui introduira en France le travail iconoclaste d'Alain Platel, avec *Bonjour madame, comment allez-vous, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etc.*, puis avec *Moeder & Kind* (Mère et enfant) et *Bernadetje*, deux spectacles réalisés avec des adolescents et produits par Victoria.



*«Parrots and Guinea Pigs» de Jan Fabre, 2001
(Photo M. Swinnen / Théâtre de la Ville, Paris).*

Au centre de Paris, le Théâtre de la Ville est la scène de la consécration. L'ancien Théâtre Sarah Bernhardt, alors dirigé par Jean Mercure, s'ouvre également à la danse contemporaine au début des années 1980, sous l'impulsion d'un jeune conseiller artistique, Gérard Violette, qui reprendra ensuite la direction du Théâtre de la Ville et sera l'indéfectible coproducteur des principales créations de la scène flamande. L'émergence du Théâtre de la Bastille est due à l'initiative privée d'un metteur en scène; le Théâtre de la Ville est un lieu municipal; ce sont deux théâtres parisiens qui échappent d'une certaine manière à la tutelle du ministère de la Culture, et ce n'est pas tout à fait un hasard si ces deux lieux (rejoints, au début des années 1990 par le Théâtre de la Cité internationale) deviennent les fers de lance de l'introduction en France des spectacles de Jan Fabre,



«Blush» de Wim Vandekeybus, «Ultima Vez», 2001 © 2003 - H. Roels / SOFAM - Belgique.

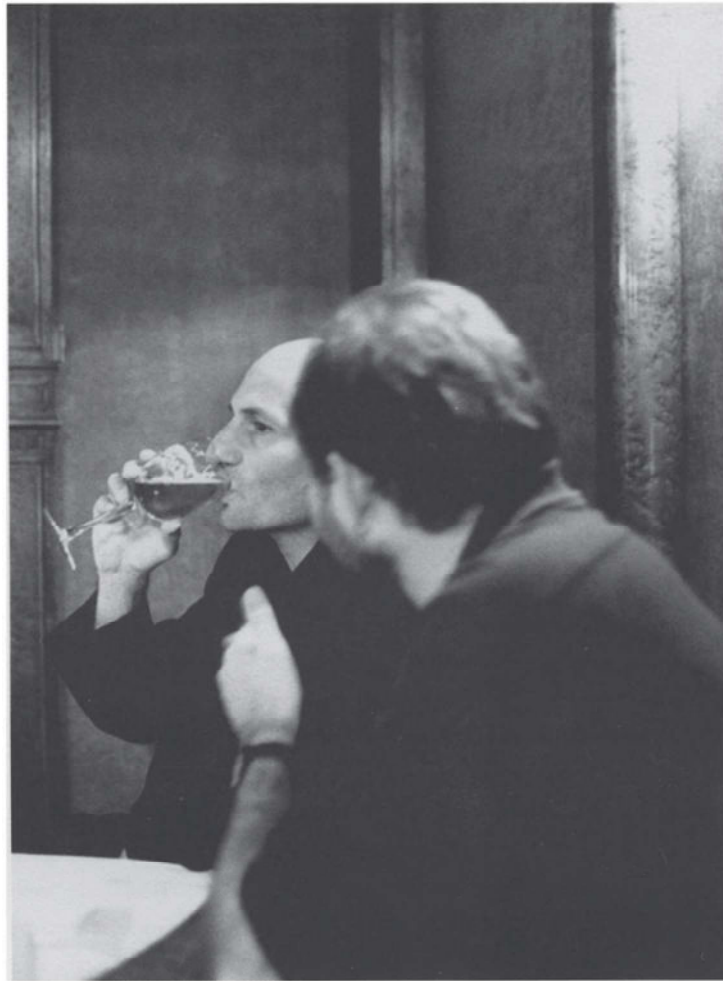
Jan Lauwers, Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, ultérieurement Alain Platel, Hans van den Broeck, les Ballets C. de la B., *Victoria*, jusqu'aux récentes mises en scène du collectif *tg Stan*. La chose, pourtant, ne va pas de soi. En France, la tradition est imposante: le théâtre est issu d'une conception de «l'art dramatique» qui privilégiait, tout au long du XIX^e siècle, la seule «diction»; et la prégnance du ballet classique a été un frein à l'essor de la danse moderne, contrairement à ce qui s'est passé au début du XX^e siècle aux États-Unis ou en Allemagne. Mais avec la révolte de mai 68 s'est ouverte une nouvelle ère; d'une certaine manière, c'est à partir de là que la danse contemporaine parvient à émerger. C'est dans cette dynamique d'une *contagion insolite du mouvement* que sont accueillies à Paris les compagnies flamandes. Cela ne va pas sans ambiguïté. Pour échapper sans doute au conservatisme de la critique comme d'une partie du public de théâtre, le Théâtre de la Ville insère ainsi durablement les spectacles de Jan Lauwers ou de Jan Fabre au sein des «abonnements danse». Du coup, la critique théâtrale passe majoritairement à côté de ces deux artistes essentiels. Dans le cas de Jan Fabre, il aura fallu attendre la création de *Je suis sang* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, au Festival d'Avignon, en 2001, pour que cet oubli commence à être réparé. Mais la critique de danse n'est pas forcément plus curieuse! Le succès public des premiers spectacles d'Alain Platel à Paris, en 1994 et 1996, s'est ainsi réalisé malgré une totale indifférence de la critique... En une quinzaine d'années, pourtant, les choses ont bougé. En 1985, j'étais le seul critique français à m'intéresser au *Klapstuk* ou au *Kaaitheater*. Aujourd'hui, les principaux médias français suivent avec assiduité l'excellent *KunstenFestival des Arts* à Bruxelles. Et le groupe *tg Stan*, invité par le Festival d'automne à Paris, a d'emblée reçu les louanges de la critique parisienne.

Mouvement «indisciplinaire»

C'est que, pour une part, les éclats du «Plat Pays» ont discrètement contaminé les us et coutumes de la scène française. Deux mots pourraient résumer cet apport: cosmopolitisme et hybridation. Parlant de Bruxelles et de son travail, Wim Vandekeybus expliquait un jour: «C'est clairement une ville très cosmopolite; ce cosmopolitisme se retrouve dans ma compagnie, où les danseurs viennent actuellement de huit pays différents. (...). C'est une ville de mélanges, où la contagion se fait facilement, comme dans mon travail se contaminent le théâtre, la danse et le cinéma». De son côté, le chorégraphe Thierry Smits, s'il dénie que puisse exister «une danse flamande, immédiatement identifiable», n'en confie pas moins: «Il y a ici certaines caractéristiques communes: le degré d'achèvement, le souci du détail (...). L'absence de complexes quant au mélange des genres est assez typique aussi, cette manière de poser des choses assez anecdotiques à côté de choses beaucoup plus formelles; on ne fait pas ici un art qu'on pourrait qualifier de «pur». On ne craint pas de mélanger les choses sur une scène» (2).

De plus en plus souvent, en France et pas seulement à Paris, on voit fleurir des programmations qui se sont «internationalisées»; certains festivals mélangent allègrement les champs artistiques (théâtre, danse, arts visuels, musiques), et les œuvres elles-mêmes s'engagent dans une hybridation de formes tout à fait revigorante. Ce n'est pas pour rien que j'ai qualifié la revue *Mouvement*, dont je suis le rédacteur en chef, de «revue indisciplinaire». Dans le domaine du théâtre, même s'il serait abusif de prétendre que Jan Lauwers, Alain Platel ou *tg Stan* ont «fait école» en France, il n'en reste pas moins qu'une certaine influence est d'ores et déjà patente dans les travaux de certains jeunes metteurs en scène. La méthode collective du groupe *Stan*, et le type de jeu, mis à nu et éloigné des conventions dramatiques, que proposent ces acteurs issus du Conservatoire d'Anvers, n'ont pas vraiment d'équivalent en France. Mais le spectacle *Les Antigones*, que *tg Stan* a présenté en novembre 2001 au Festival d'automne, a fortement impressionné, d'autant plus qu'il s'attaquait à un monument du théâtre français, *Antigone*, de Jean Anouilh, un auteur absolument abandonné en France par le théâtre public et par les jeunes compagnies théâtrales.

Bref, la vitalité et la vivacité de la scène flamande, qui irrite certains en France, en rend d'autres curieux et envieux. Mais cette bonne santé de la création contemporaine en Belgique flamande est en partie liée à des facteurs qui restent étrangers à la situation française, où le poids des institutions culturelles est prépondérant, et où, à titre d'exemple, une structure de production comme *Victoria* est pratiquement impensable. «Chez nous, il est important de ne pas sacraliser, de ne pas être polis», note Lies Pauwels, actrice et metteur en scène issue de la «pépinière» de *Victoria*. De son côté, Hilde Teuchies, qui travaille également pour *Victoria* après avoir longtemps contribué aux activités du *Vlaams Theater Instituut*, remarque fort justement: «Nous avons le multiculturalisme et un système qui favorise le développement d'initiatives indépendantes». En France, quelle que soit la montée en puissance des collectivités locales, les politiques culturelles ne sont pas sorties d'une philosophie de la «centralité», qui est née historiquement avec Louis XIV. Ainsi, en matière de danse, plutôt que de favoriser des initiatives indépendantes qui ont pourtant su prouver leur



«Les Antigones» de «tg Stan», 2001 (Photo B. Dexters).

pertinence, le ministère de la Culture a préféré se lancer dans le chantier très lourd du Centre national de la danse, un établissement public qui a vocation à regrouper différents services. En matière de formation du danseur contemporain, la France n'a pas su faire évoluer ses cadres institutionnels pour épouser le renouvellement des formes de création; alors qu'au même moment, Anne Teresa de Keersmaeker prenait l'initiative de créer à Bruxelles une école d'un nouveau genre, PARTS, qui est vite devenue un lieu exemplaire en Europe.

Aujourd'hui, «l'exception culturelle» française, qui est le fruit d'une histoire que beaucoup d'artistes européens et de professionnels de la culture ont pu admirer, ne parvient pas à s'imposer à l'échelon européen. Mais la France n'est plus seule à opposer aux «industries culturelles» nord-américaines une autre voie possible. Ce n'est pas en s'enfermant dans une arrogance franco-française que l'on pourrait faire progresser les choses sur ce terrain. La situation des arts de la scène

en Belgique, et notamment en Belgique flamande, sur le plan artistique comme sur le plan de la politique culturelle, pourrait ainsi devenir une source d'inspiration. Malheureusement, d'une façon générale, il faut une affaire Dutroux pour que les médias français s'intéressent significativement à l'autre côté de la frontière, à une heure et quelques poussières de train à grande vitesse de Paris! Quelques artistes français, notamment en danse, ont quant à eux d'ores et déjà choisi de s'installer à Bruxelles...

Jean-Marc Adolphe

Fondateur et rédacteur en chef de la revue «Mouvement».

Adresse: 6, rue Desargues, F-75011 Paris.

Notes:

(1) Les dates indiquées dans ce texte peuvent ne pas être rigoureusement exactes. J'ai en effet préféré me fier à ma seule mémoire, indépendamment de toute recherche documentaire.

(2) Les citations de Wim Vandekeybus et de Thierry Smits sont extraites de l'ouvrage *Belgique toujours grande et belle*, composé par ANTOINE PICKELS et JACQUES SOJCHER, Revue de l'Université de Bruxelles / Éditions Complexe, 1998.

Voir ISABELLA LANZ et KATIE VERSTOCKT, *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Stichting Ons Erfdeel, Rekkem, 2003.