

Archives et Musée de la Littérature : www.aml.cfwb.be

Textyles : <http://www.textyles.be/>

(Chronique parue dans : Textyles, n° 20, 2001, p. 101-111)

Petit aperçu du Théâtre du Parvis

Les archives du Théâtre du Parvis ont été confiées aux Archives et Musée de la Littérature par Marc Liebens, aujourd'hui directeur de l'Ensemble Théâtral Mobile. Née sur les cendres du Parvis, cette troupe atteste, de par sa dénomination, sa volonté d'oublier le passé.

En 2000-2001, les documents du Parvis ont fait l'objet d'un dépouillement, d'un classement et d'un encodage. Bien conservés, ils ont trait à la comptabilité, à l'administration ainsi qu'aux activités théâtrales ou non. L'équipe du Parvis a, à l'époque, soigneusement collationné une revue de presse touchant ses activités, source très précieuse. En ce qui concerne les documents préparatoires, outre ceux qui ont trait aux activités théâtrales – relativement peu conséquents –, le fonds contient en assez grand nombre, des lettres, des notes... pour les autres secteurs d'activité du Parvis, l'organisation d'expositions, la projection de films ainsi que la réalisation d'animations. Ces documents attendent une étude approfondie.

Eclair dans le ciel du théâtre francophone belge, le Théâtre du Parvis a vécu une existence dont la brièveté (de 1970 à 1973) n'a d'égale que l'intensité. Auparavant, seuls deux ensembles marquants avaient ouvert la voie à des expériences affichant leur différence : le Théâtre de l'Esprit Frappeur fondé en 1963 et le Laboratoire Vicinal créé en 1969¹.

Le Parvis survient à un moment-clé de l'histoire théâtrale. Il tente une synthèse – qui se révélera ensuite définitivement impossible – entre l'organisation d'un théâtre de rayonnement national et international, et la mise sur pied d'un Centre culturel² à vocation de proximité. Après lui, les autorités délimiteront soigneusement les missions des Centres locaux ou régionaux et ces deux sphères d'activité se sépareront nettement : il y aura, d'un côté, les Foyers ou Centres culturels groupés géographiquement, et de l'autre, des jeunes compagnies toujours plus nombreuses.

¹ Le Théâtre de l'Esprit Frappeur dirigé par André Lheureux ouvre ses portes en 1963, mais ce n'est qu'en 1967 qu'il se professionnalise. Il annonce le courant du Jeune Théâtre tout en demeurant éclectique dans ses choix. Le Théâtre Laboratoire Vicinal de Frédéric Baal crée son premier spectacle, *Saboo*, le 21 mars 1970. Il s'inscrit dans les recherches menées sur le corps de l'acteur en lien avec un discours parlé ou muet.

² Les deux noms – Théâtre et Centre culturel sont utilisés à l'époque, le premier plus souvent que le second. L'Arrêté Royal qui établit les conditions d'agrément et d'octroi de subventions aux Maisons de la Culture et aux Foyers culturels est promulgué le 21 novembre 1970 ; les Centres culturels n'en sont donc en 1970 qu'à leurs débuts. En outre le Parvis tient des deux structures. Il produit ses propres spectacles grâce aux subventions du Ministère de la Culture et met sur pied des activités d'accueil (expositions, projections de films, débats, etc.) destinées à une entité locale spécifique.

Grâce aux archives nouvellement révélées, et pour inciter à d'autres recherches, nous voudrions brosser un tableau sommaire de ce que l'on peut appeler « l'aventure du Parvis ».

LE CHOIX DE L'EMPLACEMENT

Le nom choisi : « Théâtre du Parvis » est le fruit – comme souvent au théâtre d'un élément conjoncturel et d'une réflexion. Le Parvis évoque ce moment où, d'ancré qu'il est dans le chœur de l'église, le théâtre sort sur la place de l'église et mêle au religieux des problématiques séculières. C'est à une volonté semblable d'aller vers les gens – on retrouve dans les initiales, TP, Théâtre Populaire – que pensent les fondateurs, Janine Patrick, Marc Liebens et Jean Lefébure en nommant ainsi leur Ensemble³. Mais cette appellation vient aussi du fait qu'ils veulent initialement aménager la salle de la Maison du Peuple, sise sur la place du Parvis de Saint-Gilles. Pour des raisons de sécurité, le projet avorte. C'est finalement dans les locaux d'un ancien cinéma – L'Élysée – qu'ils se fixeront, à deux pas de l'endroit initialement prévu.

Peu éloignée du centre-ville et pourtant coupée de la vie culturelle, dotée d'une population jeune couvrant diverses nationalités essentiellement espagnoles et italiennes⁴, Saint-Gilles est l'endroit idéal pour fonder, à l'instar de Roger Planchon à Villeurbanne⁵ ou de Pierre Debauche à Nanterre, un théâtre en prise sur la réalité. La commune offre à l'époque un profil sociologique contrasté, où se côtoient ouvriers, petits commerçants, employés ainsi que, dans les quartiers du haut, des notables.

Une circonstance plus particulière favorise l'entreprise. Un des fondateurs, Jean Lefébure, reçoit un prix de la Vocation de 100.000 FB. Sont récompensées la qualité de son idéal ainsi que sa volonté de se rapprocher de personnes qui l'incarnent. Son père est une des notabilités de la commune. Marc Liebens dispose, lui, d'un talent de

³ Jean Lefébure, 27 ans, est sorti de l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS) avec le titre « Réalisateur théâtre et télévision ». Il travaille comme animateur culturel au Théâtre National et effectue des stages chez Roger Planchon, au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, et aux côtés de Pierre Debauche, dans le cadre du festival de Nanterre organisé par le Théâtre des Amandiers.

Marc Liebens, 31 ans, a étudié la sociologie à l'Université de Liège. Il a été délégué aux relations extérieures du Théâtre du Parc. A Spa où il tient un établissement de nuit, il fait la connaissance de Jacques Huisman, directeur du Théâtre National, qui, séduit par ses idées, l'emmène, comme assistant du dramaturge J-C. Huens, en tournée au Liban. C'est là qu'il rencontre Janine Patrick. Elle deviendra sa compagne.

Janine Patrick obtient en 1961 l'Ève du théâtre pour ses rôles dans *Le Retour* d'Harold Pinter au Théâtre du Rideau de Bruxelles et dans *L'Illusion Comique* de Pierre Corneille au Théâtre National. Dans ce théâtre, elle interprète, en 1966-67, Nele dans *Thijl Ulenspiegel* mis en scène par Pierre Debauche et, en 1969, le rôle de Macha dans *Les trois Soeurs* d'Anton Tchekhov dans une mise en scène d'Otomar Krejca.

⁴ La commune de Saint-Gilles compte à l'époque 55.000 habitants dont 8.000 Espagnols. On dénombre 63 nationalités, soit 30 % d'étrangers, en majorité des jeunes gens.

⁵ Plus qu'à Jean Vilar, le théâtre populaire du Parvis fait référence aux expériences de Roger Planchon, notamment à sa manière de s'installer en banlieue, de mettre des chefs-d'oeuvre à portée de gens peu cultivés, d'organiser des rencontres avec des comités d'entreprise.

meneur d'hommes et des contacts tous azimuts. Prenant en charge les relations publiques, Janine Patrick est une comédienne confirmée et appréciée. Tous ont, ce qu'on appelle, le feu sacré.

LES DÉBUTS DE L'AVENTURE

L'aide du Ministère de la Culture française étant nécessaire pour que la situation se débloque avec la commune, les premiers contacts se nouent fin 1968 pour aboutir en avril 1969. L'asbl est fondée le 1^{er} juin de la même année et, en décembre, le Conseil communal signe officiellement une convention durement négociée et finalement réduite à trois ans. Les travaux de rénovation débutent le 23 février 1970 pour prendre fin le 4 septembre.

Réalisé par l'architecte Martine Bertrand, l'aménagement intérieur est incontestablement intéressant. Les locaux possèdent une grande salle de 350 places, utilisable tant pour des spectacles de danse ou de théâtre, que pour des projections cinématographiques en 35 mm. Ils disposent en outre d'un foyer, d'une galerie d'exposition et d'une salle polyvalente, à la fois salle de projection pour des films de 16 mm, lieu d'exposition, endroit de réception...

Programmée pour le 14 septembre, l'ouverture du théâtre jumelle le vernissage d'une exposition d'Octave Landuyt⁶ et la première de *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden. Le sujet de cette pièce se prête à l'événement : chassés de leur campement, un groupe de semi-romanichels est contraint d'occuper un logement social où vit une famille d'employés parvenus à une certaine respectabilité. La rencontre des deux mondes tourne à la confrontation. Le spectacle est un succès grâce à l'effet de nouveauté et à la qualité de l'interprétation... La pièce augure cependant de manière ironique des épousailles forcées entre un centre dramatique, porteur de culture et d'esprit « artiste », et une population rangée dont l'intérêt se limite pour une grande part au travail et au sport.

Cette programmation n'est pas le seul lien entre le Centre et son environnement. Dès 1969, une enquête-participation est préparée et finalement initiée avec l'aide du financement du Ministère⁷. Y participent des formateurs, des étudiants et des membres du Parvis. Cette initiative a pour but de nouer le contact avec la population, de mieux connaître ses besoins culturels, et de la dynamiser par une prise de conscience collective de ses attentes. À terme, il s'agit de former des commissions

⁶ Né à Gand en 1922, Octave Landuyt y devient, en 1954, professeur à l'école normale des Beaux-arts. Il fait carrière et est élu membre de l'Académie royale de Belgique en 1970.

⁷ Cette enquête est conçue selon une méthode mise au point par une équipe de sociologues français qui l'avait expérimentée en Moselle. Y participent des étudiants de l'INSAS, de l'IESE et de l'institut Technique de l'Etat. Des séances de formation pour ces étudiants sont organisées avec l'aide de Marie-Françoise Lanfant du Centre d'Études sociologiques à Paris, de Valmy Féaux de l'Institut de Sociologie de l'ULB à Bruxelles (attaché du vice-Premier Ministre) et des deux directeurs du Théâtre du Parvis. Une première étape de l'enquête consiste dans la tenue d'un inventaire des différentes organisations et institutions de la commune de Saint-Gilles, et ce dans les domaines politique, culturel, économique et social. Michèle Seutin est engagée par le Parvis pour se charger du dépouillement, du traitement et du suivi de cette enquête.

spécialisées et d'y élire des délégués, relais idéaux pour informer des activités du Parvis.

DISTANCE ET PROXIMITÉ

Le Théâtre du Parvis est sur les rails. Son sigle à lui seul annonce l'esprit qui va l'animer.

Tout en simplicité, ce sigle se veut accrocheur. Un t et un p s'entrelacent autour de deux boucles – une boucle étant ajoutée devant le T et s'imbriquant à la boucle naturelle du P – pour donner deux yeux qui fixent le spectateur. Ce regard⁸ que l'on retrouve dans de multiples graphismes illustre à merveille le défi de l'équipe, sa volonté d'aller droit au but, de regarder le spectateur au fond des yeux, non pour l'endormir ou l'hypnotiser, mais pour le faire adhérer à une démarche censée allier le ludique au critique⁹.

Implication et distance forment de la sorte les deux termes contradictoires qui définissent le rapport étrange que noue le Parvis avec ses spectateurs. Plutôt que d'opter pour un système d'abonnement qui lie le spectateur et entrave sa capacité de choix, le Parvis propose des cartes d'adhérents¹⁰. Toujours dans ce désir de rapprochement, des tarifs préférentiels sont concédés aux Saint-Gillois, aux jeunes et aux personnes âgées. Mais les enquêtes sociologiques, à la limite de l'ethnographie, mettent entre les artistes et la population une distance qui exaspère certains, trouvant étrange d'être consultés sur la nécessité d'un centre culturel quand sa fondation est décidée, les travaux terminés et l'orientation définie. De plus, la subvention prévue à cet effet n'est pas renouvelée et l'animatrice recentre son travail. Les passerelles espérées entre conscientisation par le biais de formations et dynamisme artistique s'en trouvent rognées d'autant.

D'autres choix soulignent ce rapport ambivalent, austère et convivial. Toute barrière entre salle et scène, tout élément distrayant sont bannis : pas de manteau

⁸ La confrontation du regard est voulue. Réalisée pour *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden et pour la première exposition présentant des oeuvres d'Octave Landuyt, l'affiche d'ouverture est composée d'un regard aigu inséré dans le trait blanc du rond rouge d'un panneau à sens unique. Au « détail », lors de l'ouverture, on affiche sur les fenêtres du local de l'administration, de part et d'autre de la porte, en haut le sigle en grand du Théâtre du Parvis suivi d'un texte, et en bas l'affiche avec le regard. Le peintre Roger Somville avait également orné de ses célèbres regards le dessus de l'entrée principale. Les dernières affiches, notamment celles de *Mesure pour Mesure*, mettront aussi en valeur le regard, mais derrière des masques cette fois. Marc Liebens est par ailleurs passionné de photographie.

⁹ Voici deux extraits d'entretiens datant des débuts du théâtre : *Le théâtre n'est pas là pour rassembler les gens, mais pour les diviser. Du moins, il est là pour les rassembler sur le plan de la qualité, mais quant au contenu, il doit forcer les spectateurs à réagir en sens divers, par le jeu de la réflexion et de la discussion.* Propos des dirigeants repris dans un article du Peuple du 30/06/1970. *Le plaisir théâtral est une chose qui existe. En Belgique, on semble l'oublier ; à force d'épargner le public on finit par le gâcher.* Interview de Marc Liebens dans *Spécial* du 17/06/1970.

¹⁰ Le travail de fin d'étude de J. Lefébure s'intitule *À la recherche d'un public actif*. Le nombre d'adhérents s'est, malgré les difficultés, accru : de 5.360 en janvier 71 à 9.948 en janvier 73. Voir SEUTIN, M., « Sur *La double Inconstance* de Marivaux », *Cahiers de la production théâtrale*, n°9, Paris, septembre 1974, p.86.

d'Arlequin, pas de rideau de scène, pas d'éclairage à la rampe. Un des plus vastes de Belgique, le plateau a 17 mètres de largeur sur 14 de profondeur. La disposition des fauteuils en surplomb accentue un contact de proximité avec le public. De plus, le prix des places est unique ; des hôtes, non des ouvreuses, accueillent et distribuent gratuitement le programme ; aucun pourboire n'est accepté. À l'entracte, une musique – celle de l'*Orfeo* de Monteverdi –, et non une sonnerie, rappelle les spectateurs.

Dans la programmation des spectacles, le théâtre oscille entre le désir de se rapprocher du quotidien des spectateurs en rencontrant leur vécu, et une volonté de plus en plus accrue au fil des saisons d'imposer des choix esthétiques et artistiques précis, souvent accessibles aux seuls initiés¹¹. Pour ce qui est des expositions, alternent une volonté de rencontrer des courants d'art contemporain et le désir de ne pas choquer en laissant place au didactique. Les choix cinématographiques répondent également à cette double tendance. Quant aux animations, si certaines participent, comme les sorties collectives à l'occasion du Marché de Saint-Gilles, à une rencontre avec le tout public, d'autres se déroulent en petits comités sur des thèmes pointus¹².

Est-ce à dire que le Théâtre du Parvis verse dans cet éclectisme qu'il dénigre dans le chef de théâtres habitués à donner, un soir une pièce de boulevard, un autre une pièce moralisante ? Non. La ligne de conduite qui sous-tend la vie du théâtre est claire, même si elle s'adapte : oser regarder le public dans les yeux et le faire réfléchir, sans lui cacher – du moins consciemment – ses intentions ou ses contradictions.

D'autres rapports ambivalents se retrouvent dans les rapports de l'équipe en place. On y mêle un professionnalisme exigeant basé sur les lois du marché – le cachet des acteurs en fonction de leur ancienneté, de leur valeur et du rôle tenu ; les annonces micro aux loges quand un comédien est demandé sur le plateau,... – avec un esprit familial, un engagement politique et un refus du vedettariat¹³. De même on s'ouvre avec passion et réceptivité sur l'étranger¹⁴ et l'on tisse à l'intérieur de l'équipe

¹¹ « La première saison comporta 2 classiques (un Strindberg et un de Ghelderode) ; elle s'ouvrit par une pièce d'Harden consacrée aux difficultés d'insertion des immigrés. La seconde saison devait accentuer cette radicalisation – déviation des formes usuelles du théâtre populaire avec la création d'une pièce de notre compatriote Jean Louvet et celle de deux auteurs contemporains, Bond et Adrien» (QUAGHEBEUR (Marc), « Le devenir du Jeune Théâtre en Belgique francophone », dans *Les dossiers du Cacef (centre d'action culturelle de la communauté d'expression française)*, Andenne, Octobre 1978, p. 28).

¹² Les animations populaires comme au Marché de Saint-Gilles, les 12-13 décembre 1970, avec les comédiens en masques et costumes de La Farce des Ténébreux – ne sont organisées que dans les premiers temps, quand le rêve de sensibilisation de la population locale n'est pas encore écorné.

¹³ Le refus du vedettariat se manifeste dans l'absence de majuscules sur la première affiche du spectacle *Vous vivez comme des porcs*. Tous les noms, y compris ceux du décorateur et du metteur en scène, y sont de même grandeur et de même police de caractère. Le classement des noms se fait et se fera sur les affiches des autres spectacles par ordre alphabétique – figurants et grands rôles confondus.

¹⁴ Les contacts avec des personnalités étrangères sont nombreux. Sans être exhaustif, notons, dans le milieu éditorial, Alice Galloy, Christian Bourgeois, Heinz Scharzinger, Pierre Seghers... ou des journalistes et critiques comme Bernard Dort, Jo Escoffier... Cela se marque aussi dans le choix des exposants, dans celui des metteurs en scène, des réalisateurs invités... Tout concourt à ouvrir le Parvis de façon dynamique sur la culture internationale, le monde et les problèmes sociétaux.

des liens étroits qui enrichissent et complexifient les relations internes. L'idéal fusionnel hérité de mai 68 entraîne grandeurs et vicissitudes. On intègre en outre parmi les acteurs de la troupe tant des jeunes issus des écoles que des « noms »¹⁵. Autre mouvance : des passerelles sont jetées entre activités de différents secteurs et artistes de différentes branches¹⁶.

LES ACTIVITÉS DU PARVIS

Inlassables, les activités du Parvis se centrent sur quatre pôles. Parmi ceux-ci, le secteur de l'animation recoupe seul les trois autres. Les rencontres s'effectuent sur base de films, à partir de spectacles ou au départ d'oeuvres exposées. Le but est de mettre la vie culturelle à portée des jeunes et de développer leur esprit créatif. Si le pôle théâtre, sous la houlette de Marc Liebens, produit des spectacles, les deux autres, les secteurs exposition et cinéma, demeurent des activités d'accueil. Yvon-Marie Wauters, ancien secrétaire général du Centre dramatique de Wallonie, s'occupe des expositions ; Jean-Paul Hubin, des projections cinématographiques.

C'est dans le secteur cinéma – seul secteur non déficitaire – qu'éclectisme et choix artistiques se marieront le mieux. Ce sera le garant – outre le fait que le cinéma fait alors recette – de son succès auprès de la population locale. La programmation propose le dimanche midi, un film grand public (western...) ; le dimanche soir, un classique (*Citizen Kane...*) et le lundi soir – jour de relâche et donc de liberté pour la grande salle –, un film d'avant-garde. Le tout ponctué de cycles thématiques. Ceux-ci ciblent quelques oeuvres-phares d'un réalisateur invité personnellement quand cela est possible. Donnés en langue originale, ces cycles illustrent une production cinématographique locale, peu connue chez nous, ou encore ils tentent d'éclairer une problématique à consonance politique et sociale¹⁷.

¹⁵ Parmi les grands comédiens belges de l'époque, sont de la partie Fernand Abel, Georges Aubrey, Catherine Bady, Jacqueline Bir, Suzy Falk, René Hainaux, Janine Patrick, Etienne Sanson... D'autres qui débute, mais se révéleront plus tard: Claude Koener, Pierre Laroche, Jules-Henri Marchant, Philippe van Kessel, Alexandre Von Sivers, Claire Wauthion... L'enthousiasme du début est éloquent : « Pour moi, dit Jacqueline Bir, c'est une façon de renaître. Le climat des répétitions a été exceptionnel. Il était impossible de ne pas construire quelque chose de fort dans des conditions aussi privilégiées ». Et Etienne Sanson : « J'ai 25 ans tout à coup. J'ai envie de dire à tout le monde qu'on peut de nouveau croire au théâtre » (tiré du *Spécial* de septembre 1970).

¹⁶ L'affiche du spectacle d'ouverture est réalisée par Octave Landuyt, le peintre de la première exposition du Parvis. Bernard Lorjou, autre peintre exposant, dessine l'affiche du second spectacle *La Farce des Ténébreux* de Michel de Ghelderode. Le photographe Daniel Frasnay qui expose également la première saison prête un de ses clichés pour l'affiche de *La Danse de Mort* de Strindberg. C'est lui qui initie aussi Jean-Paul Hubin, responsable du secteur cinéma, aux prises de vue de spectacles. Les peintres prêtent généralement leur concours quand on organise, autour de leurs oeuvres, des animations scolaires. Des équipes de comédiens se rendent dans les écoles pour y visionner, à l'aide de diapos ou d'un film, des extraits de leur spectacle. Ils en expliquent l'élaboration et anime sur cette base des exercices pratiques d'art dramatique.

¹⁷ Pour ce qui concerne les cycles, sont organisés, la première saison, une semaine yougoslave, une quinzaine cubaine, les premières Rencontres Internationales du Jeune Cinéma ainsi qu'un cycle J.-L. Godart (2 inédits), W. Klein (5 inédits) et R. Clair en présence des réalisateurs, suivi de projections inédites du groupe S.L.O.N. (Société pour le lancement d'oeuvres nouvelles). La deuxième saison, sont donnés des cycles sur le cinéma canadien, algérien, tunisien, nord-américain, brésilien et chinois ainsi qu'un hommage à Jean Rouch et un autre à Bunuel. La dernière

Pour faire entrer à la frontière certains inédits, J.-P. Hubin utilise le procédé de la valise diplomatique.

Quant aux expositions, elles se succèdent presque sans interruption, plusieurs artistes exposant parfois simultanément. Les oeuvres présentées appartiennent surtout au courant néo-réaliste en vogue à l'époque. Elles s'attachent à des personnalités plus ou moins connues, plus ou moins engagées, belges et étrangères. Y.-M. Wauters privilégie dans ses choix des plasticiens travaillant des types de support et des formes d'art très diversifiés – photos, peintures, lithographies, sculptures... Ainsi, la première saison, sont présentées des peintures (Octave Landuyt, Bernard Lorjou, Roger Somville), des photographies (de la population africaine par le docteur Charles Henneghien, d'artistes dans leur atelier par Daniel Frasnay), des lithographies (Salvador Dali)... Les deux saisons suivantes approfondissent la recherche de supports variés et la découverte d'univers décapants. On y expose, entre autres, des superpositions de Karel Appel, des collages du groupe Coll'Art dirigé par M.-L. Baugniet et J. Milo, des installations de Marti, des reliefs magnétiques de Françoise Kessel, des peintures de Bernadette Prédair, d'Yvonne Mottet et d'Edouard Pignon, des tapisseries de Dubrunfaut, des sculptures, notamment de Vic Gentils, des sérigraphies, des dessins d'enfants...

En ce qui concerne la production théâtrale, huit spectacles sont montés en trois saisons.

Les deux premiers, *Vous vivrez comme des porcs* de John Arden et *La Farce des Ténébreux* de Michel de Ghelderode, sont mis en scène par Liebens, codirecteur qui a en charge la direction artistique. On y relève une constante qui marque également la dernière production de la première saison *La Danse de Mort* d'A. Strindberg mis en scène par Jo Dua : un combat est livré, soit entre deux groupes sociaux, soit entre le maître et ses domestiques, soit entre deux partenaires sexuels. Ce qui diffère, ce sont les styles d'écriture quotidienne chez J. Arden, baroque chez M. de Ghelderode, plus classique dans son réalisme chez A. Strindberg.

À partir de la deuxième saison, les choix esthétiques se précisent. Dernière concession au tout public, *La Baye* d'un jeune auteur français Philippe Adrien mis en scène par Jean Lefébure, se solde, vu le trop grand nombre de représentations, par un échec. Se tournant vers des auteurs belges en prise sur la réalité sociale, le Parvis donne alors sa chance à Jean Louvet et à sa pièce *À Bientôt Monsieur Lang*. L'éclatement de la dramaturgie en multiples tableaux se retrouve dans la dernière mise en scène de cette saison, *Sauvés* d'Edward Bond que met en scène Derek Goldby, un Anglais.

La dernière saison voit le triomphe de l'esthétisme et de la lucidité critique. Cette froideur rebute une grande partie de la critique. Pour certains, l'émotion manque.

saison, sont organisés des hommages à Ingmar Bergman, à Joseph Losey... des projections consacrées aux Westerns et aux Indiens ainsi que des animations cinématographiques sur les noirs dans le cinéma américain.

Malgré cela, *Mesure pour Mesure* de W. Shakespeare adaptée par Paul Van Den Bosch¹⁸ connaît un succès tel que celui qu'avait connu, deux ans plus tôt, *La Danse de Mort* d'A. Strindberg adaptée par le même écrivain. Cette adaptation brechtienne d'un classique shakespearien touche spécialement la jeunesse. Très beau, dans une scénographie de Claude Lemaire devenue partie intégrante de l'équipe, le spectacle est sous-titré *Pouvoir pour Pouvoir*. Il prend comme option que quiconque, duc légitime ou duc par intérim, exerce le pouvoir, en subit les dérives et en éprouve les vices. Le spectacle est repris deux fois en Belgique et tourne en France.

Pour ce *Mesure pour Mesure* et pour *Les Trente millions de Gladiator* adapté d'Eugène Labiche, le dernier spectacle du Parvis, Marc Liebens fait appel à un metteur en scène suisse, André Steiger. Conscient de la situation difficile d'un théâtre dont il assume, depuis le début de 1972, la totalité de la direction, il espère, avec l'aide précieuse de ce grand nom étranger, forcer la reconnaissance de ses choix artistiques et souder son équipe.

ÉVOLUTION ET DISSOLUTION DU THÉÂTRE DU PARVIS

Rapidement, des événements intérieurs et extérieurs vont entraver la sérénité du travail.

La direction bicéphale du théâtre repose en effet sur un *modus vivendi* fragile : Jean Lefébure s'occupe de la direction administrative tandis que Marc Liebens – il signe les deux premières mises en scène – se charge de l'aspect artistique. Toutefois chacun lorgne l'autre part de la direction collégiale. En début de seconde saison, un renversement de rôle, censément provisoire, s'opère. La rupture s'en trouve précipitée. Mettant en scène, fin 1971, *La Baye*, pièce qui traite sur le mode grotesque du thème de la famille, Jean Lefébure passe les rênes de la maison à Marc Liebens. Beau mais lent, programmé pour une soixantaine de représentations avec une vedette parisienne, Odile Poisson, le spectacle ne reçoit que peu d'écho. Échec financier, il fait resurgir des tensions latentes. Esseulé, Lefébure, après de pénibles épisodes, se voit exclu de l'asbl par ses collègues, les autres membres de l'Assemblée générale, le 20 novembre 1971. S'ensuit un procès qui se plaidera quelques semaines avant la fermeture du théâtre.

Cette fermeture a lieu en juin 1973 : la commune décide de ne pas reconduire la convention qui la lie à l'asbl. En cause, le climat entre l'équipe et les autorités communales qui s'est lentement mais sûrement dégradé. Pour des vétilles et pour des motifs plus conséquents. Pressée par le temps, l'équipe a fait réaliser différents aménagements intérieurs sans en référer – ou insuffisamment – aux autorités locales. Plus grave, les habitants n'assistent que peu aux productions théâtrales. La salle, parfois à moitié vide, compte beaucoup d'invités. Le changement de direction et la radicalisation artistique qui s'ensuit ne calment pas le jeu, que du contraire. La commune se voit subsidier un théâtre d'art et d'essai alors qu'elle souhaite des

¹⁸ Né en 1931, Paul Van Den Bosch est l'auteur d'un essai, *Les Enfants de L'absurde*, ainsi que d'un roman, *Les Solitaires* publié aux Editions de la Table ronde. Pour le théâtre, il compose *La Dévoration* créé en juin 1972 au Théâtre Royal du Parc et *Les pommes* diffusé par la R.T.B. et l'O.R.T.F. Depuis, il s'adonne à la peinture.

animations culturelles à portée et avec ses habitants. Malgré l'effort de l'équipe d'animation pour entrer en contact avec la localité, la pleine entente ne règne jamais entre artistes et mandataires politiques, eux-mêmes divisés selon leur tendance.

Décrié au sein de son Conseil communal, le Bourgmestre a longtemps usé de son crédit pour maintenir la confiance à l'équipe. Mais il est lui-même ulcéré par des débats publics tenus sur le thème de l'aménagement urbain à l'occasion d'une exposition de sculptures en plein air. En outre, le Parvis se dépeuple dans une situation financière délicate. En balance la première année, le bilan s'est grevé d'un déficit cumulatif. Le Ministre de la Culture accepte de reconduire – et même d'augmenter – le subside annuel pour 1973-1974, mais il refuse d'éponger les dettes ou de donner au théâtre un statut conforme à son ambition. La gageure de mettre la tutelle face au fait accompli d'une équipe performante et plébiscitée échoue.

Le moral s'en ressent. Pourtant, l'équipe, autour des noms de Jean Crick, Jacques Deseck, Claude Dominique, Miriam Orban, Arlette Spanoghe, Brigitte Smets... s'est montrée remarquablement soudée au fil de ses trois saisons. Mais la lassitude et l'envie de nouveaux horizons se font sentir, du moins chez certains¹⁹. Et ce, quand, paradoxalement, *Mesure pour Mesure* reçoit un accueil enthousiaste.

Dans les pétitions en faveur d'une poursuite des activités, se retrouvent les noms d'Armand Delcampe de l'Atelier théâtral et de Claude Etienne du Rideau de Bruxelles, mais aucun directeur des grands ensembles. C'est que le Théâtre du Parvis marche sur leurs brisées ; plus d'un augure sa perte. Son tort est d'avoir mis sur pied un ensemble homogène avec les moyens, le professionnalisme, de grands noms, un répertoire et des contacts, normalement réservés aux grands théâtres.

De plus, à l'époque, aucun organe officiel de subventionnement ne prend en compte ce qu'on a appelé depuis le « Jeune Théâtre ». Les Arrêtés Royaux de 1952 et de 1957 figent une situation largement favorable aux structures reconnues²⁰.

¹⁹ Dans une de ses lettres à Bernard Lorjou, Y.-M. Wauters écrit le 28/12/1972 que, même si la convention est reconduite, il partira : « Quant à moi, c'est décidé maintenant, je quitterai le Parvis au plus tard à la fin de la saison. — Et on verra bien. Ce sera une véritable libération et j'emploierai cette liberté à dire des choses qui me restent dans la gorge depuis trop longtemps ». Moment de lassitude ou grave crise, il est difficile de le dire. Ce qui est sûr, c'est que l'incertitude de l'avenir et les choix pris en faveur du théâtre, secteur pour lequel les dettes s'accumulent – le secteur exposition n'est pas subsidié – ne doit pas rendre facile la cohabitation.

²⁰ Un arrêté du Régent du 19 septembre 1945 – Moniteur du 1^{er} novembre 1945 – crée un Théâtre National qui comporte deux sections, l'une de langue néerlandaise à Anvers, l'autre de langue française à Bruxelles. Un arrêté de 1952 conforte et précise la convention relative au Théâtre National. L'on octroie, en sus, des subventions régulières à d'autres théâtres selon divers critères (nombre minimum – 200 au moins – de représentations, au moins une moitié de comédiens belges, une programmation d'auteurs locaux). En bénéficient des théâtres de répertoire comme le Théâtre du Parc ou des théâtres de recherche comme le Rideau de Bruxelles. En 1957, deux autres arrêtés organiques redéfinissent, l'un le statut et les missions du Théâtre National, l'autre le statut des théâtres agréés qui se partagent une subvention équivalente à celle du grand théâtre. Pour les nouveaux venus, on accorde des subsides à la saison. En pratique il devient quasi impossible d'entrer dans le cercle des privilégiés. Voir QUAGHEBEUR (Marc), « Théâtre : une histoire institutionnelle assez lâche », dans *Carré*, n°2, avril 1982.

La fin des Goldensixties, la crise pétrolière, des événements comme Mai 68 ou le Printemps de Prague compliquent encore une donne que la régionalisation et la communautarisation du pays, alors à ses débuts, ne simplifient pas.

Par ailleurs, outre le plein emploi et l'apparition d'une société « des loisirs », les années soixante voient la création d'écoles de comédiens²¹. Les jeunes qui en sont issus cherchent – d'autant que la crise s'installe – à s'insérer dans un monde théâtral fermé, où l'on privilégie la hiérarchie des rôles, l'ancienneté – on passe des figurations aux petits rôles... – et le rassemblement autour d'un répertoire plus ou moins circonscrit. Ne pouvant ou ne voulant s'intégrer, ils ouvrent leurs propres structures: le Groupe Animation Théâtre (1973), l'Atelier Saint-Anne (1973), le Théâtre de la Balsamine (1974), l'Ensemble Théâtral Mobile (1974), le Théâtre Provisoire (1974), le Théâtre du Crépuscule (1974) et le Théâtre du Sygne (1975).

Cette nouvelle situation, ainsi que l'expérience amère du Parvis, poussent les autorités à créer, en 1975, complémentirement à la Commission Nationale d'Art Dramatique, une nouvelle structure : la Commission d'aide au Jeune Théâtre²². Celui-ci est doté d'un budget qui demeure minime face aux subventions allouées aux théâtres reconnus.

Reste que l'équipe du Parvis en fait les frais, balisant un chemin que d'autres empruntent ensuite. Car, malgré les tarifs préférentiels, malgré la distribution d'exonérations, malgré des animations scolaires réussies, malgré une première saison fort appréciée, malgré des soutiens étrangers et la qualité des comédiens engagés, le Parvis ne remplit que difficilement sa salle et n'équilibre pas son budget²³. Les raisons en sont multiples. L'offre théâtrale à Bruxelles est alors variée ; le cinéma, à ses débuts à Saint-Gilles, jouit d'un engouement croissant. Les spectateurs sont, de

²¹ L'IAD – Institut des Arts de Diffusion – est fondé à Bruxelles en 1959 ; L'INSAS – Institut National Supérieur des Arts du Spectacle – est fondé à Bruxelles en 1964.

²² On a vu dans le Jeune Théâtre des années 70 quatre tendances. Deux basées sur un type de répertoire. Une tendance représentée par le Laboratoire Vicinal travaille le corps. L'autre opte pour le rire, tel Le Théâtre Hypocrite avec Ph. Geluck, C. Baggen et S. Verrue. Ces tendances ont fonctionné pratiquement sans subsides et sans s'institutionnaliser. Les deux autres regroupent des metteurs en scène qui s'affirment par leur personnalité. Un pendant féminin avec Martine Wijckaert et Elvire Brison joue Handke, Witkiewicz... Le pendant masculin forme ce que l'on a appelé le Cartel : « ce terme, qui ne correspondait à aucune organisation commune, ni même à une pratique esthétique vraiment homogène, englobait dans sa pertinence relative l'Ensemble Théâtral Mobile, le Théâtre Provisoire-Patrick Roegiers, l'Atelier de recherche sur la communication et le Théâtre du Crépuscule, soit les quatre compagnies qui manifestèrent une présence réelle dans les réseaux de la décentralisation et constituèrent dès lors, pour beaucoup, le Jeune Théâtre » (QUAGHEBEUR (M.), « Le devenir... », *op.cit.*, pp. 36-37 ainsi que différents articles publiés dans *Avant-Scène*, n°642, Paris, 1979).

²³ Marc Liebens en est lui-même conscient. Il affirme après sa deuxième mise en scène, début 1971 : « Par exemple avec «La Farce» on s'est rendu compte que nous avons été trop vite et que le public l'a très mal reçue, il y a eu moins de monde et puis les gens n'étaient pas du tout concernés par ce spectacle. Peut-être à cause du travail gestuel, physique, trop cérébral, et pourtant fondamental dans notre recherche d'un langage théâtral. Il y avait un rituel, on jouait sur le temps, toute une lenteur voulue... Et cette violence un peu glacée finissait par déboucher sur l'ennui... C'était un premier essai pour moi et je pense que dans ce domaine-là ce qui se fait ailleurs est beaucoup plus abouti » LIEBENS (M.), «Théâtre du Parvis », dans DELCAMPE (A.), *Annuaire (Théâtre - Ballet - Opéra - Radio et Télévision, de 1968 à 1971, en Belgique francophone)*, Centre d'études théâtrales, Louvain, 1971, p. 22-28.

plus, moins habitués qu'aujourd'hui à un théâtre de recherche et à des oeuvres vues à travers la « lecture » d'un metteur en scène. La localisation décentrée du théâtre — chose courante de nos jours — n'arrange pas les choses. Le bourgeois se déplace peu vers un quartier populaire ; l'homme du peuple n'est que peu attiré par la culture, et l'étudiant, intéressé certes, n'a pas les moyens. Enfin, si des initiatives comme le refus des pourboires, la gratuité du programme, des périodiques — réactions contre des pratiques en vigueur — partent d'un souci généreux, on les attend plus d'une structure fortement subsidiée comme le Théâtre National que d'une petite équipe comme le Parvis.

Un autre argument parle en défaveur de l'ensemble. Moitié structure d'accueil, moitié outil de production, centre à vocation pédagogique mais aussi lieu destiné à certains événements communaux, l'endroit cumule beaucoup — trop ? — de fonctions. Beaucoup de bonne volonté et d'esprit de conciliation aurait été nécessaire pour une suite durable. Au niveau du personnel salarié, une certaine ambiguïté règne également. Comment prouver qu'on agit dans la ligne d'un Centre culturel communal quand on désire élever sa tâche et son action au-dessus des conflits et intérêts locaux ? L'autorité locale souhaite en effet, non seulement connaître l'affectation de l'argent dépensé — via une supervision des comptes, des rapports d'activité... — mais obtenir des effets tangibles sur le développement culturel des quartiers. Le caractère vital d'un tel ensemble, son énergie protéiforme, son engagement très à gauche paraissent suspects. Ce qui nous semble, avec le temps passé, avoir été un moyen de faire interagir des secteurs différents, en misant sur des contacts personnels, en mêlant efficacité et esprit ludique, apparaît sans doute alors — surtout à ceux qui considèrent les choses du dehors et chez qui se colportent d'inévitables ragots — comme du laisser-aller et du peu sérieux. Les autorités ministérielles s'effraient, elles, des dettes qui s'accumulent, des activités qui, loin de diminuer, s'accroissent et de la radicalité des choix. Et cette évolution est compréhensible car comment, pour une petite équipe, survivre, si ce n'est en tentant le tout pour le tout, et en essayant de se faire reconnaître au niveau international ?

À cela se mêle un phénomène que l'on connaît bien : on découvre la valeur des choses quand elles sont passées. Ce qui semble choquant : l'indépendance d'esprit des responsables, la vie en commun de l'équipe, avec le recul paraît la marque d'une imbrication de l'humain et de l'artistique. Une question demeure : est-il ou non possible de concilier épanouissement d'une communauté locale et recherche d'artistes plongés dans leur démarche ? La commune a, en ce tournant des années 70, donné beaucoup d'espoir : pourquoi avoir si vite retiré ses billes ? Le Ministère de la Culture n'a-t-il pas, lui, profité d'un soutien communal sans accompagner l'entreprise comme elle l'aurait méritée ?

Peut-on pour autant parler de complot comme s'y risque Michèle Fabien ? Certaines déclarations postérieures de hauts responsables tendent à le confirmer²⁴.

²⁴ Jacques Huisman, alors directeur du Théâtre National — ce n'est un secret pour personne — voit d'un mauvais oeil ce jeune concurrent. « Un public jeune retrouva le théâtre et se pressa au Parvis. La critique, peu accoutumée encore à cette démarche, pris les productions de la compagnie avec des pincettes. Les « grands » théâtres s'en émurent, les instances officielles aussi. Le discours politique que véhiculaient les spectacles du Parvis avait de quoi mécontenter, en effet, la social-démocratie quiète, crispée sur le problème qu'est le linguistique, qui résume la physionomie

M. Fabien écrit, quant à elle, en 1987 : « Des prétextes internes et externes permettent aux pouvoirs publics et aux commanditaires de l'establishment culturel de mettre fin à l'aventure (ils font de même, peu de moment après, avec la revue qui avait porté des espoirs comparables à ceux du Parvis : *Clefs*) »²⁵.

AU COEUR DES ARCHIVES

Les archives du Parvis remplissent plusieurs travées et ne peuvent être totalement étudiées ici. A titre illustratif, deux lettres nous semblent valoir d'être présentées. Outre leur intérêt spécifique, elles indiquent une sorte de charnière dans l'aventure du Parvis.

Ces lettres sont signées Jean Louvet et touchent à la mise en scène d'*À Bientôt Monsieur Lang* que réalise Marc Liebens début 1972. La première est classée dans la farde « contrats des employés » et date de décembre 1970. La seconde, rangée dans une farde « préparation de pièce », date du début de 1972. Cette différence de localisation reflète leur valeur aux yeux des responsables, la première étant plus officielle que la seconde.

L'histoire s'effectue en suivant à la trace les événements, comme un archéologue gratte la terre, ou en les survolant, pour y découvrir des articulations, comme au moyen de photographies aériennes, et en donner une vue panoramique. À ce titre, l'on peut dire que ces deux lettres sont comme une balise dans le cheminement, non seulement du Parvis, mais de son responsable Marc Liebens.

Quand il envoie à la direction collégiale du Parvis sa pièce parue au Seuil en 1970, Jean Louvet, à cette date, a publié un roman, *Soif de la terre*, cofondé, suite aux grèves de 1960-1961, le Théâtre Prolétarien, et vu jouer une de ses pièces, *L'An I*, au Théâtre National, en 1964, dans une mise en scène de J-C. Huens²⁶. Il n'est pas ce qu'on peut appeler un auteur connu.

Dans sa lettre d'accompagnement à l'envoi, Louvet avoue que sa pièce a suscité quelque intérêt à Vienne et auprès de deux théâtres, l'un français, l'autre romand, mais qu'elle ne lui a valu aucune réponse, ni du Théâtre National de Belgique, ni du

politique de la Belgique. On trouva les moyens de fermer le Théâtre du Parvis, qui incarnait l'ouverture, l'alternative. Marc Liebens se retrouva seul, sans instrument de travail, voué aux oubliettes » (De Decker (J.), « Profil de quatre mousquetaires », dans *L'Avant-Scène*, n° 642, Paris, 1979, p. 28-30).

²⁵ Tiré d'une interview parue dans le programme du spectacle *Tausk* mis en scène par Marc Liebens et représenté en novembre 1987 au Nouveau Théâtre de Poche de Genève. Michèle Seutin analyse, elle, la situation comme suit : « C'est sans doute d'avoir mal posé ses objectifs au départ que mourut le Théâtre du Parvis, de n'avoir pas vu, ou pas voulu voir clairement les contraintes objectives du contexte. [Mais s'il s'était posé, dès le départ et explicitement en termes de contradictions, aurait-il seulement commencé d'exister ?] Quoiqu'il en soit, il voulait assumer à la fois une recherche esthétique et une cohérence dans les choix du répertoire, et, par ailleurs, prenait en charge, avec quinze ans de retard et beaucoup de naïveté, l'idéologie mal digérée du théâtre populaire ; objectivement, c'était irréalisable et ne pouvait aboutir qu'à l'impasse » (SEUTIN (M.), « Sur «La double inconstance» de Marivaux », dans *Cahiers de la production théâtrale*, n°9, Paris, septembre 1974, p. 60).

²⁶ Pour un parcours biographique plus approfondi, voir QUAGHEBEUR (M.), « Louvet, Jean », dans *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

Rideau de Bruxelles. Il a pensé perdre tout espoir de voir son théâtre reçu dans son pays quand il a eu l'idée de s'adresser au Parvis qu'il connaît peu, si ce n'est pour avoir monté une pièce de John Arden, auteur qu'il apprécie et dont *La Danse du Sergent Mursgrave* a fait scandale à Paris. Ce geste courageux l'interpelle. Le ton du début et de la fin de la première lettre indique combien, par ce simple contact épistolaire, Louvet communique déjà avec des « âmes voisines ». Il commence par : « Je me permets de vous faire envoyer par les soins des Editions du Seuil une de mes pièces : «À Bientôt, Monsieur Lang» dans la collection T, parue cette année (...) ». Et termine: « Je ne sais pas du tout où vous allez avec le Parvis, mais je suis très heureux que vous ayez joué Arden ; quand on sait le scandale que *La Danse du sergent Musgrave* avait provoqué à Paris, vous avez fait preuve de courage et de dynamisme. Permettez-moi de vous présenter, puisque l'occasion est belle, mes meilleurs voeux à vous-mêmes et au Parvis pour 71 ».

Vous vivrez comme des porcs d'Arden, pièce d'ouverture du Parvis, comporte des similitudes avec la pièce de Louvet. De part et d'autre, il y a confrontation de deux modes de vie. Que choisir : une vie qui se coule dans le « métro, boulot, dodo » ou une existence qui préfère la liberté au confort ? Entre sécurité matérielle et liberté de vie, d'idéal et d'action, il n'y a, semble-t-il, aucun compromis possible.

Si, au niveau des thèmes, la pièce se rapproche à merveille des aspirations du Parvis, elle a également le mérite de provenir d'un auteur autochtone. Et le Parvis est sensible à mettre en contact – il l'a réalisé par le biais des expositions et des cycles cinématographiques – public et artistes vivants. Ainsi que public et artistes belges. Et le plus souvent autour de thèmes qui recoupent l'actualité.

Marc Liebens a, lui aussi, fait montre du désir de mettre ses contemporains en contact avec l'oeuvre d'auteurs vivants. Il trouve de la sorte avec Jean Juvet, plus qu'une rencontre épisodique, l'occasion, autour d'une réflexion sur le monde contemporain, d'un véritable partenariat à long terme.

La collaboration se poursuivra en effet au temps de l'Ensemble Théâtral Mobile que Louvet contribuera à fonder. La troupe montera *Le Train du bon Dieu* à Avignon en 1975, créera, en 1977, *Conversation en Wallonie* et commandera au dramaturge, en 1985, *Un Faust*, qui recevra le Prix triennal de la littérature dramatique. Au sein du Parvis, Jean Louvet est encore associé au dernier travail théâtral: il compose un prologue «critique» pour la pièce d'Eugène Labiche, *Trente millions de Gladiator*, montée par André Steiger.

Mais pourquoi *Lang* compte-t-il tant ? Et dans la carrière de l'auteur, et dans le parcours de l'ETM, et dans l'évolution artistique de M. Liebens.

En ce début de la décennie 1970-1980, les secousses de Mai 68, le Printemps de Prague, la crise pétrolière, l'endettement de la Belgique, sa scission partielle, avec, comme un voile recouvrant le tout, la guerre froide qui renvoie dos à dos communistes et capitalistes, les jeunes de chaque bord, étant, ironie du destin, de gauche dans la société de droite et de droite dans la société de gauche – tous ces changements et bouleversements posent la question du rapport entre parole et engagement. Parler de changement suffit-il ? Et s'il faut agir, comment ? Le meurtre, est-il permis ?

Instillé par des intellectuels comme Sartre ou Camus, mais aussi par des poètes comme René Char que visite plusieurs fois Heidegger, ou Samuel Beckett qui

s'inspire de son expérience de résistant en vadrouille pour son *En attendant Godot*, ce dilemme est également au centre de nombreux spectacles créés ou repris à cette époque : *Caligula*, *Lorenzaccio*, *La Bavure* de Jean Danois, certaines pièces de B. Brecht... La recherche tous azimuts de la vérité historique et des culpabilités cachées accroît encore cette atmosphère de « procès ». L'originalité du Parvis – déjà manifeste dans les premiers spectacles – est d'inscrire cette réflexion dans la vie de tous, dans la sphère privée, familiale presque. Et non, comme dans *Caligula* ou *Lorenzaccio*, directement au sein d'une société ou d'une partie de celle-ci. Sur base de ce point de départ : la famille, le couple, le besoin d'un conjoint qui ne comble jamais toutes les aspirations, le thème s'épanouit et se généralise. En cela, ce théâtre a réellement voulu coller à la petite communauté saint-gilloise où il était implanté, communauté au départ éloignée de réalisations artistiques de ce type.

La distribution d'*À Bientôt Monsieur Lang* comporte des acteurs-phares : René Hainaux joue Mister Lang et Janine Patrick, Anna. S'y retrouvent aussi l'actuel directeur du National, Philippe Van Kessel, ainsi que des noms comme Jean-Pierre Dazun, Jean-Luc Debattice ou Claude Koener. La pièce comporte douze tableaux, autant de flashes visant une réalité appréhendée sur un style à la fois réaliste, poétique et caricatural. Il s'agit donc de suggérer sans tomber dans les effets faciles. La mise en scène opte pour un dispositif éclaté avec plusieurs lieux scéniques délimités par l'emploi de matériaux divers et de types d'assemblage – réaliste, stylisé, ... – différents²⁷.

Le spectacle reçoit un accueil mitigé, tant des critiques que du public. De plus, elle creuse un trou financier déjà béant. La seconde lettre laisse présager ce mauvais sort. Mais celui-ci n'entravera pas une collaboration entre auteur et metteur en scène. Celle-ci au contraire s'approfondira et ira bien au delà des succès faciles. La différence de ton entre la première et la deuxième lettre de Louvet, à deux ans d'intervalle, est révélatrice. Dans la lettre envoyée par l'auteur, le 10 janvier 1972, quelques jours avant la première, on sent l'âpreté du travail, mais aussi l'union quel qu'en soit le résultat :

La Louvière, 10 janvier 1972

Cher Marc,

Voilà. Nous arrivons au but.

Je crois que nous avons fait quelque chose de sérieux.

Aie l'Esprit libre pour ce soir : aucune arrière-pensée de ma part. Nous défendons le spectacle comme il est.

Je suis de tout coeur avec toi ; les coins sombres, je te fais confiance pour éclairer le plus gros pour le 18

²⁷ « Pour *À Bientôt Monsieur Lang*, de Jean Louvet, qui sera monté en janvier 72, nous avons pu commencer ce type de travail et de collaboration avec l'auteur et la décoratrice. Avec Louvet nous avons la chance d'avoir affaire à un homme de théâtre – qui a dirigé un théâtre – un homme qui poursuit une réflexion sur le théâtre ; son rôle dans l'élaboration du spectacle est tout à fait passionnant car il est non seulement auteur mais aussi « dramaturge » ; le metteur en scène peut établir avec lui une « lecture » de la pièce. C'est une rencontre très importante qui a permis de longues séances de travail et de réflexion, entre l'auteur, la décoratrice et le metteur en scène » (LIEBENS (M.), « Théâtre ... », *op. cit.*).

quoi qu'il arrive dans l'avenir, je suis très heureux de le connaître —
Comme dirait l'autre : je ne regrette rien.
Parce que c'était lui,
parce que c'était moi

Pour Jean Louvet, cette collaboration, et d'autres postérieures, est une réelle opportunité. Non seulement il voit jouer ses oeuvres mais il peut affiner sa dramaturgie. Mieux, comme dans le cas de *Un Faust* en 1985, naît une version théâtrale spécifique, élaborée au contact des réalités du plateau. Grâce à leur « théâtre critique », Marc Liebens et son équipe ont ainsi donné, à la dramaturgie francophone belge, un coup de pouce bienvenu. Et il est heureux, comme nos documents l'ont révélé, que cela se soit fait sous le signe du courage et de la solidarité.

Vincent RADERMECKER