

Interview avec Philippe van Kessel directeur du Théâtre National¹

Jacques Eichperger et Luc Van Kerchove

Souvent nous interviewons dans nos revues des romanistes et nous leur demandons alors pourquoi ils ou elles ont choisi les études de philologie romane. Est-ce que nous pouvons vous demander à vous pourquoi vous avez choisi de faire du théâtre ?

Je ne sais si je l'ai choisi. Il s'est imposé à moi, c'était une rencontre imprévue. J'ai suivi les cours de médecine à l'Université Libre de Bruxelles, où j'ai rencontré le jeune Théâtre Universitaire, qui était de grande qualité à l'époque et très dynamique. Comme d'autres étudiants je me mets à jouer et je découvre le théâtre : la production, les répétitions, la tournée - on participe au Festival universitaire de Parme -, bref un univers qui me passionne. Nous sommes alors en 63. Et j'ai continué lors de mon service militaire en Allemagne, pendant lequel j'ai fait des mises en scène.

Avez-vous suivi une formation spécifique avant de choisir la carrière d'homme de théâtre ?

J'avais commencé à travailler dans une firme d'importation de matériel électronique. Je l'ai quittée pour mon service militaire, puis j'y suis retourné. J'y suis monté en grade, mais en même temps je suivais des cours dans une académie dramatique du soir. A ce moment-là, les grandes écoles de théâtre n'étaient pas encore ouvertes, mais je faisais tout ce qu'un étudiant d'académie peut apprendre : l'orthophonie, la déclamation, l'art dramatique, etc. Ceci a coïncidé avec mai 68.

C'est une date mythique.

Sans doute, même si les Belges l'ont vécue d'une manière un peu détournée, moins frontale que la France. Mais il y avait au niveau artistique une grande évolution, un nouveau dialogue. Du jour au lendemain, j'ai quitté la firme où je travaillais et je me suis proposé comme figurant au Théâtre des Galeries. Et petit à petit je suis devenu comédien... pour un dixième du salaire que je gagnais avant.

Vous aviez abandonné définitivement la médecine ?

Oui. Je n'ai pas résisté à certains cours et il fallait que je travaille puisque je vivais seul avec ma mère. Il est sans doute important de dire que ma mère était peintre et le fait d'avoir baigné dans cet art, difficile à vivre d'ailleurs, m'a conféré une sensibilité artistique et m'a fort influencé par la suite.

¹ Ce texte paraît simultanément dans *Romaneske* et *Romaniac*.

Quelles ont été ensuite les principales étapes de votre carrière, avant de venir au Théâtre National ?

Après le Théâtre des Galeries, j'ai eu la chance d'avoir rapidement d'autres contrats : à Leuven, à l'Atelier théâtral, au Rideau de Bruxelles, et très vite un grand rôle au Théâtre de Poche dans une pièce d'Arrabal, "Et ils passèrent les menottes aux fleurs", avec Lodewijk De Boer, grand metteur en scène hollandais. Puis j'ai été engagé comme comédien à l'année par le Théâtre du Parvis, un théâtre très politique. J'y suis resté trois ans.

Lorsque le Théâtre du Parvis a été rejeté par la commune de Saint-Gilles, puisqu'il ne répondait pas au satisfecit qu'elle en attendait, j'ai fondé mon propre théâtre en 1973, l'Atelier Sainte-Anne. Je l'ai dirigé pendant 17 ans, jusqu'en 1990, année où je suis entré en fonction au Théâtre National.

En quoi consiste le métier de directeur de théâtre ?

La réponse est assez simple : c'est en même temps une fonction de gestion et une fonction artistique. En dehors des qualités artistiques qu'on peut avoir, il faut aussi être un bon gestionnaire. Quand je suis devenu directeur, le Théâtre National avait un déficit énorme. Il y a donc eu un plan d'assainissement financier, imposé par la Communauté française : il fallait économiser 91 millions de FB en 5 ans.

La Communauté française est votre pouvoir de tutelle ?

Tout à fait. Nous sommes la grande institution théâtrale qui couvre la Wallonie et Bruxelles. Nous sommes liés par un contrat-programme qui définit de manière très précise les charges du théâtre en matière de productions, de coproductions, d'emplois, de masse salariale, etc. A l'époque où le théâtre était déficitaire, tout baignait dans un flou juridique très gênant, et nous étions la cible de beaucoup de critiques. Maintenant nous avons un cahier des charges copieux mais clair, ce qui rend les choses plus évidentes pour tous.

Mais ce contrat prévoit toujours des subventions ?

Bien entendu, même s'il y a parfois des diminutions sensibles. Même les critères d'indexation normale ne sont pas toujours respectés. La Loterie Nationale est une autre institution subsidiaire, mais nous n'obtenons pas souvent la même somme que celle prévue dans le contrat-programme, ce qui crée évidemment de sérieux problèmes.

Tout cela ne vous empêche pas de monter un nombre impressionnant de productions chaque année.

Je crois qu'on est au maximum de nos ressources humaines et financières. Nous présentons 14 spectacles minimum, dont un grand nombre de créations. Nous sommes très présents en Wallonie, beaucoup plus qu'avant : à peu près 170 représentations cette saison. C'est un jour sur deux ! En même temps, nous jouons à l'étranger et bien sûr ici à Bruxelles. Nous comptons 450 représentations cette saison-ci .

Est-ce que le prix des places vous semble suffisamment démocratique ?

Grâce aux subventions le prix du fauteuil n'est pas égal à ce qu'il devrait coûter. J'estime qu'un théâtre comme le nôtre est un service public et doit donner l'accès démocratique aux

spectacles. C'est évidemment le cas pour les places étudiant, les abonnements ou pour les collectivités.

Quelle est la principale qualité d'un directeur de théâtre ?

J'ai envie de dire l'exigence. Mon ambition est que le Théâtre National soit le théâtre de référence de notre communauté, pour la qualité de ses spectacles, aussi bien les "classiques" que les créations du répertoire contemporain plus musclé. Je crois que nous avons réussi à remonter le seuil d'exigence du Théâtre. Quand j'y suis arrivé en 1990, il y avait un grand marasme psychologique et artistique, aussi bien au niveau du personnel que du public. La fréquentation était faible, de même que la cote internationale. Le fondateur, Jacques Huisman, n'était pas intéressé par l'aspect international mais plutôt par la rencontre régulière des publics wallons et bruxellois. Et mon prédécesseur, Jean-Claude Drouot, que je respecte beaucoup, n'était peut-être pas le chef d'entreprise qu'il fallait. Grâce à mon travail à la tête de l'Atelier Sainte-Anne, qui était connu internationalement, j'ai gardé beaucoup de contacts dans plusieurs pays différents. Je suis un homme de troupe qui éprouve beaucoup d'amour pour les gens de théâtre. Je suis convaincu que le théâtre est un métier d'équipe. Il faut un très grand professionnalisme à tous les niveaux : le répertoire, le jeu, la mise en scène, la scénographie, les costumes, les décors, et aussi l'accueil du public, la convivialité des lieux, l'esprit de dialogue.

Est-ce que le travail de gestion quotidienne et la responsabilité financière n'étouffent pas l'élan artistique ?

Quand j'étais comédien, mon grand désir était de devenir metteur en scène. J'aime beaucoup ce métier extrêmement créatif. Un metteur en scène, plus qu'un chef d'orchestre, est confronté aux différents arts : l'écriture, la dramaturgie, l'image, la musique, etc. A l'Atelier Sainte-Anne, j'étais mon propre maître, avec une petite équipe de dix personnes. Ici nous sommes 120. Il y a 75 permanents plus tous les autres extérieurs engagés à durée déterminée. Diriger prend donc du temps et je ne peux faire plus d'une mise en scène par saison.

Est-ce qu'il reste du temps pour lire, pour découvrir d'autres spectacles ?

Oui, bien sûr, mais je suis entouré de collaborateurs et de collaboratrices. Ce ne sont pas seulement des conseillers mais des personnes avec qui je peux parler; la solitude n'est pas bonne. On lit ensemble, on rencontre des gens, on suscite des désirs, on rêve d'utopies. Et, petit à petit, les programmations et les saisons se forment. Pour la conception d'une programmation, qui est une forme de création, nous ne sommes pas trop de trois pour l'échafauder. En ce qui concerne le fonctionnement même de la troupe, les postes à responsabilité sont importants : un directeur financier, un directeur technique, un responsable de la promotion, un administrateur des tournées. Il y a des réunions hebdomadaires de staff qui nous aident à organiser le travail, à résoudre tous les problèmes qui peuvent se poser. Nous avons une équipe technique très compétente. Quand je pense à tous les efforts qu'il faut fournir quand on tourne un spectacle, avec des décors lourds, dans des lieux qui ne sont pas entièrement équipés, je me sens bien secondé et je dois dire que l'équipe du Théâtre National est vraiment très professionnelle.

Est-ce que votre cahier des charges vous laisse entière liberté de programmation ?

J'ai entière liberté de programmation. Nous avons ici un conseil d'administration, dont je ne

fais pas partie et qui me donne un mandat. Je suis donc employé mais j'ai une totale liberté au niveau du choix des pièces, des metteurs en scène, des comédiens. Ma liberté est seulement atténuée par l'enveloppe financière. Nous devons être en équilibre financier le 30 juin de chaque saison, ce qui est très contraignant. Le cahier des charges nous impose un grand nombre de créations, d'accueils, de coproductions. Il faut être vigilant quant à la masse d'emplois artistiques, ne pas dépasser une masse d'emplois administratifs (vingt pour cent). Il faut donc veiller constamment à ne pas dépasser les normes que nous avons acceptées contractuellement.

Cela nous amène à la programmation même. Quelles sont les lignes de force de votre politique en matière de programmation ?

J'ai l'impression que les Belges sont très doués pour le répertoire contemporain, qu'il soit étranger ou belge. A part le pays où la pièce a été créée, nous sommes souvent les premiers à créer en néerlandais ou en français des auteurs étrangers. Nous sommes connus internationalement pour notre audace lorsqu'il s'agit de pièces contemporaines. A l'Atelier Sainte Anne, nous ne présentons pratiquement que des pièces contemporaines. En arrivant ici, la donne a changé car il y a aussi une importante entreprise de formation du public jeune ou du public en général. La nécessité de recourir aux classiques est donc évidente. Je réapprends... ou j'apprends mes classiques ! Je travaille par cycles, comme nous l'avons fait avec Corneille ou Molière ou encore les auteurs du répertoire élisabéthain. Il y a aussi l'aventure des classiques du vingtième siècle. On nous trouve peu audacieux lorsque nous montons des pièces de Crommelynck ou de Maeterlinck, comme si elles étaient évidentes, faciles ou sages. Je pense que c'est le contraire. Par exemple, "Pelléas et Mélisande" est quasiment maudit, parce que le public pense plus à l'opéra de Debussy qu'à la pièce originelle. C'est aussi le cas pour des pièces moins connues de Corneille, comme "L'illusion comique". Et n'oublions pas les auteurs belges contemporains. Cette saison-ci nous montons "Caprices d'images" de Paul Emond et "1953" de Jean-Marie Piemme. La saison dernière nous avons produit "Sur les ruines de Carthage" de René Kalisky, présent pour la première fois sur notre scène. Dans le répertoire d'un Théâtre National ces noms-là doivent au moins être présents, même si c'est un combat parfois très dur à mener.

Un combat dur à mener vis-à-vis du public ?

Vis-à-vis du public en général et en particulier vis-à-vis des professeurs. Il faut les convaincre à l'idée que le répertoire belge n'est ni poussiéreux, ni "muséal", qu'il a sa modernité et qu'il ne va pas ennuyer les étudiants. Le public partage à peu près les mêmes a priori malgré le fait que nous ne montons pas ces pièces d'une manière académique et que nous en actualisons les thématiques. C'est à chaque fois un combat. Nous lutterons moins pour montrer "Les Fourberies de Scapin" ou "Le Médecin malgré lui" que pour "Thyeste" de Sénèque par exemple.

Il nous semble que vous aimez beaucoup le répertoire allemand ou élisabéthain.

Quand j'ai commencé comme metteur en scène dans les années septante, j'ai rencontré plusieurs universitaires parisiens qui traduisaient des auteurs autrichiens et allemands (Jean Jourdheuil, Jean-Louis Besson, Heinz Schwarzinger, etc.) A cette époque toute la jeune génération allemande d'après-guerre commençait à prendre forme, à dire et à écrire ce qu'elle pensait, ce qui n'était pas tout à fait le réflexe des auteurs francophones. J'ai eu ainsi la chance de découvrir des trésors dont j'ignorais totalement l'existence. J'en ai mis en scène un puis deux et puis un autre traducteur m'en a suggéré un troisième; de coïncidence en

coïncidence, je me suis approprié en dix ou quinze ans une très grande partie des jeunes auteurs allemands que nous avons créés en langue française. Je suis très sensible à cette écriture parce que le théâtre allemand est un peu comme une poupée gigogne : il s'inspire de Goethe, de Schiller, qui eux-mêmes se sont inspirés de Shakespeare, etc. On y retrouve à chaque fois toute une construction et une dramaturgie véritables. Dans l'Allemagne d'après-guerre, notamment à Berlin, qui est le noyau de l'Europe, on trouve des auteurs de théâtre au sens propre du terme, c'est-à-dire à la fois littéraires, poétiques et socio-politiques : Manfred Karge, Heiner Müller, Peter Handke, Fassbinder, Herbert Achtenbusch ont la faculté d'écrire sur des sujets sociaux et politiques comme par exemple le fascisme, le chômage, l'extrême droite, les défauts majeurs de notre société.

Vous ne trouvez pas cela dans le répertoire français ?

A l'époque absolument pas. Maintenant plus, parce que des auteurs naissent et grandissent qui ont un propos plus actuel. Je suis personnellement plus tenté par un théâtre qui parle de notre société que par un théâtre de pur divertissement, dont je vois moins l'intérêt. Koltès par exemple est un auteur formidable. Tout le monde le sait maintenant grâce à Patrice Chéreau. Il y a aujourd'hui le surgissement d'une écriture francophone alors que l'écriture allemande et l'écriture anglaise sont un peu retombées. Mais dans les années septante, je ne trouvais pas mon compte au sein du répertoire francophone. Alors que chez les auteurs allemands, je trouvais chaque fois une proposition dont je tombais littéralement amoureux et que je voulais présenter au public immédiatement. Ces coups de foudre systématiques m'ont alimenté longtemps. Plus tard, j'ai rencontré le théâtre élisabéthain, avec une tragédie qui s'appelle "La Tragédie du vengeur" de Cyril Tourneur. C'est un répertoire sulfureux, drôle et sanglant que celui d'auteurs tels que Marlowe, Middleton, John Ford. J'ai découvert ainsi l'histoire politique de l'Angleterre du 16^{ième} siècle jusqu'à l'établissement de la censure au milieu du 17^{ième} siècle qui m'a passionné. Avec ce répertoire moins connu que l'œuvre de Shakespeare, je peux satisfaire ma tendance à explorer le théâtre en dehors des sentiers battus.

Certains collègues regrettent qu'on ne voie plus Montherlant, Ionesco et les autres "classiques" français du 20^e siècle.

Je suis peu sensible à Montherlant ou Giraudoux, et est-ce qu'on peut monter Anouilh encore aujourd'hui ? Et Ionesco était devenu tellement réactionnaire... Je n'ai pas envie de cautionner cela. Si on n'est pas politiquement d'accord avec un auteur, le monter pour le détruire ne sert à rien. Et puis ceci dit, d'autres théâtres produisent ces auteurs à Bruxelles. Par contre, un auteur comme Adamov me plaît énormément et j'ai déjà mis en scène certaines de ses pièces. Mais il y en a peu qui résistent au temps. J'aimerais monter un jour "Sainte-Europe", mais il me faudrait la Basilique de Koekelberg, parce que cette pièce réunit absolument tous les chefs d'Etat et les têtes couronnées des années soixante, dont le Général de Gaulle et le Prince Albert. Il faut aussi mesurer l'adéquation entre le bon moment et le spectacle que l'on veut produire. Il y a dix ans, j'ai mis en scène "Les Estivants" de Gorki. A l'époque, les paroles qui y venaient des femmes me semblaient incroyablement modernes et justes, de sorte que je l'ai présenté rapidement. Je suis convaincu que dix ans avant ou dix ans après, ce n'était pas montable, ce n'était pas le bon moment pour le faire. Finalement il y a quelque chose aussi qui est de l'ordre du goût personnel. Ghelderode par exemple est un homme qui m'étonne, mais je ne suis pas du tout en affinité avec son écriture. Même en ayant tout relu. Alors il vaut mieux laisser cela à d'autres. C'est très subjectif tout cela, un peu autocratique...

Est-ce que le théâtre romantique vous paraît encore jouable aujourd'hui ?

Oui, tout à fait. Victor Hugo, Lamartine, Musset se jouent dans d'autres théâtres. Dans le style romantique je les choisis parfois plus modernes, comme "Léonce et Lena" de Büchner ou "Le Cocu magnifique" de Crommelynck dont la part de romantisme a séduit le jeune public de manière très positive.

Vous avez déjà monté des pièces flamandes ?

Moi, personnellement non. Hugo Claus a été beaucoup joué dans ce théâtre et plus récemment Jan Fabre. Johan Leysen y a créé un spectacle en langue française sur Wittgenstein... J'étais très fier. La Culture n'a pas de frontières. En tant que Bruxellois, j'ai souvent travaillé avec la Flandre, et de belles personnes. J'ai beaucoup travaillé avec Rudi van Vlaenderen, Hugo De Greef, De mannen van den Dam chez qui j'ai fait une mise en scène, d'après des sketches de Karl Valentin. Quant à l'écriture même, nous n'avons plus assez de courroies de transmission, nous devrions prendre le temps d'aller au Vooruit, au NTG, pour voir de nouvelles créations. Il y a là d'évidence un manque.

Comment travaillez-vous concrètement pour préparer une saison ?

Le travail commence quasiment deux ans avant et nous travaillons à tâtons. C'est une sorte d'errance, on lit, on renifle et on rencontre des hommes et des femmes qui ont un projet, des metteurs en scène et des auteurs vivants. J'attache beaucoup d'importance aux metteurs en scène, contrairement à ceux qui pensent qu'ils trahissent les auteurs, qu'ils sont des démiurges qui se croient tout permis. J'estime que la responsabilité du metteur en scène est primordiale. J'ai proposé à Jean-Marie Villégier, Jacques Lassalle, Stéphane Braunschweig ou Stuart Seide, des mises en scène au Théâtre National, notamment du répertoire classique, pour des cycles que nous préparons longtemps à l'avance. Par ailleurs, je rencontre beaucoup de jeunes metteurs en scène, comme Lorent Wanson à qui j'ai proposé de monter "Un ennemi du peuple" d'Ibsen, une pièce qui avait toute son actualité. Il y a des créateurs auxquels on veut rester fidèle, mais on ne peut pas tous les revoir. Il y a également des coups de cœur, des spectacles que nous invitons et les grandes productions internationales.

Justement, quelle est l'utilité de monter des spectacles en anglais ou en roumain ?

En arrivant ici, une de mes propositions était de présenter au public les grandes scènes d'Europe. La Schaubühne de Berlin, la Royal Shakespeare Company, le Théâtre de l'Odéon, le T.N.P. , le Théâtre National de Craiova, etc. ont été invités dans cette volonté. Je trouve que c'est une belle mission : écouter la langue russe, la langue allemande, la langue anglaise, qui sont de grandes langues de théâtre, et surtout voir comment le travail s'opère au sein d'autres mentalités, me semble passionnant.

Est-ce que votre public vous suit sur ce terrain ?

Plus que jamais !

On pourrait peut-être passer au rôle éducatif du théâtre, plus particulièrement par rapport à l'enseignement secondaire et à la formation des enseignants.

J'ai fait une expérience à l'Atelier Sainte-Anne que j'ai poursuivie ici. Il s'agissait d'aller

beaucoup plus loin dans la sensibilisation des professeurs que dans les habituels rapports entre théâtre et enseignants.

Je proposais, lorsque nous faisons des créations, d'associer les professeurs et leurs élèves aux répétitions et à des tables rondes où nous leur exposons les maquettes - scénographique et sonore - du spectacle, nos premiers doutes, nos premières peurs. Ceci a fonctionné de manière merveilleuse. Et la contrepartie que je demandais aux enseignants était qu'eux-mêmes parlent à leurs élèves du spectacle qu'ils allaient voir, sans caractère obligatoire, que l'enseignant devienne en quelque sorte lui-même un animateur. Auparavant, nous faisons appel à des animateurs du théâtre pour aller porter la bonne parole. C'était parfois des comédiens qui présentaient un extrait du spectacle (je parle ici d'avant mon temps), mais ça devenait purement promotionnel. Faire partager les pistes des nouvelles créations aux enseignants est quelque chose que nous faisons toujours.

Nous organisons également une série de groupes de formation. A l'occasion de 5 spectacles par saison, nous passons un week-end avec plusieurs intervenants, avec comme assistants des enseignants, des étudiants et des spectateurs. C'est naturellement plus spécialisé. Nous publions 5 à 6 cahiers pédagogiques par an. C'est un dossier dramaturgique important, en général destiné aux enseignants, qui les reçoivent gratuitement. C'est à l'enseignant de voir comment ce cahier peut être utilisé au sein de son école ou de son université.

Il y a enfin les rencontres avec le public, avant ou après les spectacles, lorsque dans une ambiance plus familière les comédiens viennent dans le foyer parler avec ceux qui le désirent. Nous essayons donc de faire une formation à plusieurs strates, de la plus simple, la plus accessible, à la plus universitaire.

Voilà l'effort que nous amplifions de saison en saison avec notre équipe et tous les créateurs qui sont prêts à jouer le jeu, du comédien aux auteurs.

Je crois que toute cette démarche est reçue très positivement. La preuve en est que 60% de notre public est composé de jeunes de moins de 26 ans, qui viennent souvent en groupe, avec leur professeur, ou par petits groupes ou même en solitaires. Notre entreprise de formation a donc certainement porté ses fruits

Ça vous paraît la meilleure façon d'amener les élèves à voir des spectacles ?

C'est une des meilleures façons. Ce qui m'étonne, c'est que ce sont souvent les enseignants de l'enseignement libre qui réagissent positivement à ce que nous proposons, alors que l'enseignement officiel a toujours l'air d'une forteresse très difficile à atteindre, surtout à Bruxelles.

Est-ce que vous avez une explication à ce phénomène ?

Je ne sais pas. Peut-être un moins grand souci de la culture et un plus grand souci de la performance pour le futur. De l'émulation uniquement professionnelle. J'ai fait plusieurs stages à Louvain-la-Neuve où des gens de théâtre pouvaient intervenir dans le recyclage de professeurs. C'est la seule université qui ait fait ça. Il y a avait là aussi visiblement une plus grande sensibilisation.

Est-ce que cette mission de formation devrait s'étendre à la Flandre ?

Ce serait avec joie. Vous savez qu'autrefois nous étions très présents en Flandre. Puis il y a eu des petites collisions, des difficultés linguistiques avec le TAK à Gand par exemple, qui interdisait le spectacle - nous devions appeler la police pour protéger la représentation. L'autre problème a été qu'une partie du déficit créé par mon prédécesseur était due au fait

qu'on ne vendait pas les spectacles : le théâtre allait jouer à la recette. Comme nous faisons tout, même la publicité et les affiches, nous perdions beaucoup d'argent. J'ai donc essayé de redresser la situation en vendant les spectacles à prix raisonnable. Mais les organisateurs flamands n'étaient pas prêts à payer un prix fixe. Tout ça a fait que le public flamand que nous rencontrons, c'est celui qui vient ici.

Est-ce qu'il vous serait permis d'aller rejouer en Flandre, vu que vous êtes subventionné par la Communauté française ?

Tout à fait. Le contrat de programme ne nous l'interdit pas ! Nous jouons d'ailleurs à Lokeren cette saison-ci. Je crois que les responsables de cette ville ont entendu parler de notre travail sur l'Atelier Jeune Théâtre, car nous n'envoyons pas systématiquement toutes nos propositions aux théâtres flamands. En plus, en Flandre il y a une autre politique de subvention qui permet aux théâtres flamands de vendre leurs spectacles dans une fourchette de prix très modérés. Le prix que nous demandons représente parfois le double de ceux-ci. D'autre part, la charge de notre mission est très lourde. La présence du Théâtre National en Wallonie est impérative, surtout que les conflits régionaux menacent les liens qui unissent Bruxelles et la Wallonie. C'est un objectif primordial.

Pour les élèves néerlandophones il y a aussi la barrière de la langue.

On s'est demandé si, pour certains classiques français, on ne devrait pas recourir au surtitrage, comme le font les opéras. Le problème est que ça coûte cher, pas tellement le matériel technique mais plutôt la prise en charge du technicien et d'un traducteur. Mais ceci permettrait évidemment de toucher un public nouveau, sans obstacle de la langue. La danse et la musique ont d'évidence plus de possibilités de public que nous.

Mais nous avons pourtant un public néerlandophone. Quand nous montons des auteurs comme Heiner Müller ou Maeterlinck auxquels le public néerlandophone est visiblement sensibilisé, il est très présent.

Souvent le problème pour les enseignants c'est qu'ils ne connaissent pas le spectacle. Ils choisissent à l'aveuglette et il arrive que les élèves ne comprennent pas grand-chose.

C'est un risque évident qui peut être en partie évité en rencontrant quelqu'un avant qui parle du spectacle. Le surtitrage pourrait aider aussi, si on ne considère pas cela comme quelque chose d'incongru. Dans tous les cas, je refuse la traduction simultanée !

Vous pourriez parler un peu de l'Atelier Jeune Théâtre ?

C'est un atelier qui héberge des jeunes comédiens sortis des écoles d'art dramatique : les conservatoires de Mons, Liège, Bruxelles, l'INSAS et l'IAD. Il y a facilement 60 jeunes professionnels qui sortent chaque année et en général de bon niveau. Mais il n'y a pas d'emploi : la production cinématographique est faible, la télévision ne réalise que peu de productions dramatiques, la radio non plus. Il y a seulement un peu de doublage et de post-synchronisation et surtout le théâtre. Entre le moment où les jeunes comédiens et les jeunes techniciens sortent de l'école et le moment où ils accèdent à la profession, il y a parfois des mois difficiles. En plus, pour bénéficier des allocations de chômage, il faut qu'ils jouent 312 fois en dix-huit mois, ce qui est impossible ! Il y a là une injustice sociale flagrante !

Au Théâtre National de Strasbourg, où j'ai été professeur, il y avait une école où les étudiants côtoyaient tout le temps les professionnels. Ils apprenaient conjointement la pratique et la

théorie. C'était un vieux rêve de faire ça ici, et l'Atelier Jeune Théâtre m'a permis de concilier deux autres préoccupations, celle de joindre à nouveau les petites villes de Wallonie et celle de faire chaque saison un atelier avec 5 à 6 jeunes acteurs qu'on recrute dans les grandes écoles. Le même groupe participe à deux spectacles. C'est une manière de donner des mois de travail, modestement, à quelques jeunes personnes, comédiens, scénographes, techniciens, toujours encadrés par des professionnels.

Est-ce que vous avez une troupe permanente ?

Je n'oserais pas dire cela. La troupe c'est l'ensemble du personnel du théâtre : les comédiens, le personnel administratif et technique. Quand j'ai débuté, il y avait un seul comédien permanent. Maintenant il y en a trois. L'ensemble du personnel du théâtre comporte 75 permanents.

Quand j'ai été nommé, je suis allé voir Alexander Lang au Shiller Theater à Berlin, qui venait lui aussi d'être nommé "Intendant". Lors de notre rencontre, je lui ai demandé le nombre de comédiens qui faisaient partie de sa troupe et il m'a répondu : 132 ! Les théâtres allemands ont suffisamment de moyens pour entretenir des troupes permanentes; avec l'alternance, c'est une vieille tradition chez eux. Chez nous les moyens de production ne sont pas suffisants pour assurer l'emploi de comédiens douze mois sur douze. On peut travailler jusqu'en mai, s'arrêter, répéter au mois d'août. Pendant trois ou quatre mois, nos trois comédiens font d'autres tâches. D'un autre côté, une troupe permanente peut s'avérer piégeante, parce que c'est toujours les mêmes qui travaillent. En plus on est obligé de les faire travailler et il faut vraiment choisir les spectacles en fonction de la troupe. C'est un mécanisme d'entreprise qui ne me plaît pas beaucoup. J'ai donc opté pour une multiplicité de contrats, de longs contrats en général, ce qui permet à l'ensemble de la profession de travailler.

Les trois "Corneille" dont j'ai parlé ont joué pendant quatre années d'affilée, chaque fois dix mois par an. Ce n'est pas une stabilité totale, mais c'est déjà un bel effort. On travaille avec une petite centaine de comédiens par saison et, si je mets bout à bout tous les contrats, cela vaut une troupe de 25 comédiens. Je trouve qu'il est aussi plus intéressant de montrer au public des visages différents et permettre l'accès du théâtre au plus grand nombre de comédiens.

Que pensez-vous du fossé qui s'élargit entre les communautés du pays ?

Je le regrette beaucoup. Mes parents étaient anversoïses, d'origine juive, russe, hollandaise - je suis donc métissé comme beaucoup de Belges et très heureux de l'être. Ils étaient excellents bilingues. De plus, je suis né dans le creuset bruxellois ! . J'ai toujours pensé que la rencontre de nos deux cultures - et je dis là une banalité - faisait l'identité belge, même si elle était tissée de paradoxes. De toute façon, les Wallons vont toujours en vacances à la mer du Nord (même si on dit que c'est la mer de Flandre maintenant) et les Flamands en Ardennes. Je pense que le politique a intoxiqué la population en regard aux intérêts purement économiques. Culturellement, je trouve cela malheureux. Je suis étiqueté francophone, alors que je suis belge. Et si dans le milieu culturel les contacts restent bons, ils se font plus rares. Nous nous sentons divisés. Il faudrait nommer des ambassadeurs pour que les choses s'arrangent entre nos deux régions voisines ! La diplomatie est énorme entre la Communauté française et l'étranger et entre la Flandre et l'étranger, mais pour nous réunir "niks te doen". Je le déplore car nous avons des échanges formidables.

Où en sont vos problèmes immobiliers ?

J'ai une bonne nouvelle à vous annoncer. Le dernier partenaire de la tour, la commune de Saint-Josse, a signé le protocole. Donc cette tour va se désosser, se démonter puis se remonter dans un look nettement plus prestigieux. La Communauté française a fait un effort énorme pour assurer notre retour ici. Dès la fin des travaux, nous entamerons une rénovation interne. Le tout est maintenant de devoir vivre pendant trois ans peut-être, le temps que la tour soit reconstruite, dans un ou plusieurs autres endroits à trouver encore. Pour l'équipe, ce sera difficile à vivre.

Quelle est pour vous le rôle du théâtre dans la société actuelle ?

Dans une conférence de presse récente, j'ai rappelé que la Belgique était souvent la risée de l'opinion mondiale, avec ses pédophiles, l'évasion de Dutroux, les marasmes judiciaires, les affaires politico-financières, etc. J'ai aussi rappelé que la culture était essentielle et que les artistes peuvent donner une image très gratifiante d'un pays. Des grands noms comme Anne-Teresa De Keersmaeker, Magritte, peuvent conférer de la dignité à un pays en difficulté, qui lui-même persiste à dire que la culture est un luxe, alors que nous pensons vraiment l'inverse. Pour moi, le théâtre est l'endroit où les gens se parlent. L'art vivant provoque le dialogue. Je crois à sa faculté de tolérance. Nous ouvrons le monde à des écritures, à des peaux différentes, à des mœurs différentes. C'est sans doute un des endroits les plus démocratiques qui existent, ce sont des hommes qui parlent aux hommes, sans écran interposé.

Comment voyez-vous le Théâtre National en l'an 2000 ?

L'idée de l'an 2000 est pour moi l'idée de se projeter vers l'avenir et de moins parler de notre histoire. Il faut évoquer le passé et les mythes, mais il est aussi temps de parler du futur et de voir comment pourraient être notre société et notre art dans un axe prospectif et non passéiste.

Pouvez-vous nous raconter un souvenir exaltant et une déception ?

J'ai monté "Weisman et Copperface" de George Tabori. La pièce met en présence une handicapée mentale, son père juif et un Indien en mal d'amour. C'est une pièce très drôle et très tragique, un autre univers, très éloigné du nôtre mais symboliquement très fort. Le public a diversément apprécié. Je crois que le débat de la pièce ne l'a pas intéressé. L'univers était trop loin de lui. En tant que metteur en scène qui aimait cet auteur, et en tant que comédiens, nous avons ressenti une belle amertume de la non-sensibilisation et cette non-compréhension. Par contre, la présence - parfois intimidante - d'auteurs vivants qui viennent assister aux créations que nous faisons de leur œuvre - Heiner Müller ou George Tabori, par exemple, ces grandes figures internationales... nous les avons côtoyés pendant plusieurs jours... c'est pour moi un souvenir heureux plein d'émotion, une très grande dimension humaine.