

Entretien avec Luk Perceval

Formé au Conservatoire du théâtre royal d'Anvers, vous vous êtes mis à la mise en scène à la suite d'une déception théâtrale. Comment la qualifiez-vous et quelles réponses y avez-vous apportées ?

Luk Perceval : J'étais en effet déçu par la façon dont on y travaillait, et qui se traduisait par une simple imitation des modèles étrangers, indissociablement liée au manque de tradition théâtrale en Flandre. J'étais assez malheureux et frustré de participer à un processus non créatif qui ne servait qu'à satisfaire les envies d'un public bourgeois, disons, pour aller vite, du public traditionnel des abonnés. J'ai donc décidé d'arrêter de faire du théâtre en tant qu'acteur, et cherché une voie qui me permettrait de répondre à certains besoins de la société. Je me suis donc intuitivement tourné vers des auteurs et metteurs en scène qui m'inspiraient, comme Stanislavski, Peter Brook, et Grotowski notamment. Ces grands théoriciens du théâtre me dirigeaient vers une plus grande profondeur dramaturgique. Face à un théâtre qui était purement imitatif des modèles anglais, français ou allemands, je ressentais, comme toute ma génération, un besoin de créer quelque chose en pays flamand. Dans les années quatre-vingt, Alain Platel et toute une nouvelle génération ont commencé à défricher une voie que les critiques hollandais ont appelé « vague flamande ». À partir de cette façon intuitive de travailler, j'ai choisi de prendre l'acteur comme base du travail qui s'accomplit sur le plateau. Cette démarche, qui est maintenant vieille de vingt ans, m'a amené à aller puiser mon inspiration du côté des auteurs qui répondaient à mes aspirations. Si je devais définir ce que je cherche au théâtre, je dirais qu'il s'agit de découvrir le mystère de l'homme par le biais de la représentation. Automatiquement, on se retrouve à chercher du côté des hommes qui prennent l'homme comme mesure de l'univers : Tchekhov, Shakespeare, Strindberg, Cervantès, ou Racine. J'ai monté beaucoup de pièces de Tchekhov et de Shakespeare, mais toujours à partir d'adaptations. Parce que je suis convaincu que la facette la plus importante du théâtre, c'est la rencontre entre les spectateurs et les acteurs, dans le sens littéral du terme, dans la relation de face à face. Je me suis rendu compte que c'est précisément ce que l'on cherche de plus en plus au théâtre : une spiritualité, la nécessité de dépasser notre solitude existentielle. L'art est une des rares choses qui rend encore cette démarche possible. L'art peut offrir une catharsis, c'est-à-dire la suppression de la frontière entre l'objet et le sujet, entre les êtres et les personnes, une confusion entre le spectateur et l'acteur. C'est quelque chose que nous cherchons tous et que nous avons perdu. Au début de ma carrière, je me suis beaucoup tourné vers Grotowski, parce qu'il accomplit un travail sur l'acteur destiné à le rendre transparent et ouvert. Au cours de ces vingt années, je me suis rendu compte que c'était une démarche au fond très catholique, puisqu'elle part de l'idéal selon lequel l'homme doit et peut se changer, se métamorphoser, se convertir. Pour cela, je suis de plus en plus fasciné par les philosophies orientales, car elles partent du principe que tout est égal, tout est dans Bouddha, par exemple, et que seule la pensée de l'homme crée la différence. Cette démarche que j'attribue à Grotowski et aux philosophes orientaux s'est peu à peu traduite dans mon travail. Au début, je travaillais beaucoup plus physiquement parce que je pensais que le travail physique intense et fatigant ouvrait l'esprit.

Aujourd'hui, votre travail se déroule de plus en plus dans le silence. Pourquoi ? Est-ce la nécessité de retrouver une forme de rituel ?

D'abord parce que je suis plus âgé ! Mais aussi parce que je pense que l'époque où nous vivons est tellement bruyante qu'il y a une grande nécessité de silence. Je suis fasciné par cet aspect qui manque dans notre société, ce côté rituel et spirituel que le théâtre peut apporter. Ce sont surtout les philosophes orientaux qui me conduisent vers cela. Mais c'est aussi Tchekhov. La dernière pièce que j'ai montée, *Oncle Vania*, commence par dix minutes de silence. Certains spectateurs devenaient fous dans la salle, mais au moins ça créait une friction, une friction existentielle. Et c'est ce que je cherche à produire au théâtre : non pas des discours, mais des sentiments. C'est difficile de parler de rituel aujourd'hui, car c'est le catholicisme qui a créé la notion de ritualité, qui l'a manipulée. Je ne crois pas à la démarche qui consiste à reconstruire le théâtre tel qu'il a existé autrefois. J'essaie plutôt de travailler sur l'effet que produit un certain voyeurisme.

Quel type de silence entendez-vous dans Racine ? Et pourquoi avoir choisi Racine, sans reprendre de surcroît les vers d'Andromaque, mais en plaçant les acteurs en situation de danger permanent et les spectateurs en état de tension ?

Nous avons d'abord comparé le texte de Racine au texte de Sénèque, et nous nous sommes aperçus que le texte le plus ancien était très politique. Il met en avant la question du pouvoir, des conflits très virils entre les hommes. Le sens du texte de Racine, c'est l'amour, mais un amour qui tue. C'est l'amour et la haine réunis dans le même instant.

Racine fait voir l'amour comme un aspect animal, incontrôlable de l'être humain. Ce qui est intéressant aussi, c'est la façon dont Racine a construit son texte. C'est presque composé comme une trilogie. La dramaturgie de Racine est très moderne, parce que chaque scène pose une question qui donne envie de connaître la réponse. On est tellement impliqués avec lui dans l'action qu'on ressent les mêmes sentiments, les mêmes envies de meurtre que les personnages. Ce qui est également fascinant dans cette pièce, c'est que les sentiments d'amour et de haine restent inchangés, à la fin, quand tout le monde est mort. C'est un point de vue très rare dans la littérature occidentale. En fait, il n'y a pas d'amour ni de haine, mais deux formes d'amour qui se dissolvent dans la mort. D'un autre côté, nous avons eu des problèmes avec la traduction de la versification. Le théâtre versifié était très déclamatoire, très proche de l'opéra. Si on traduit ces vers en flamand, la forme devient tout de suite très artificielle, ronflante, pathétique, très datée. Notre problème principal était de raconter l'histoire sans reconstruire et reconduire la forme historique de sa création, car nous ne voulions pas faire du théâtre muséal. Les personnages attendent depuis un an la réponse d'Andromaque. Cette situation, c'est comme dans un cas de divorce : au bout d'un an, tout est déjà dit. Dans la pièce, nous partons du moment où tout a déjà été dit. En employant peu de mots, on laisse d'autant plus d'espace à ce qui est pensé par les personnages. On a voulu laisser toute sa place au point de vue philosophique de la pièce. Andromaque vient d'une contrée étrangère et représente une forme d'amour oriental, un amour inconditionnel. C'est le but du bouddhisme : créer en son cœur un amour sans condition. À la fin de la pièce, tout le monde meurt et personne ne triomphe. Nous avons essayé aussi de trouver une forme qui place les acteurs dans une situation de choix entre mourir et survivre. Ils sont placés sur une sorte de crête. Sur le sol, il y a trois cents bouteilles de verre cassé : si un acteur tombe, il se blesse. Nous avons voulu créer un danger réel dont les acteurs et les spectateurs sont parfaitement conscients. Car cet espace est le symbole de la vie.

Pourquoi la pièce ne dure-t-elle que 55 minutes? Est-ce une volonté de faire ressortir sa nature profonde, de la ramener à sa quintessence?

Si on jouait l'action en temps réel, je veux dire dans la réalité d'aujourd'hui, on pourrait jouer la pièce dans son intégralité en quinze minutes. Dans la pièce, il est minuit moins cinq quand on décide qu'il faut prendre une décision. C'est parce que chacun des protagonistes sait que cette décision signifie la mort pour lui, que chacun essaye d'étaler à l'infini ce temps réduit.

Vous dites que la guerre de Troie est la matrice de cette tragédie et la mère de toutes les tragédies contemporaines. Y retourner, est-ce une manière de parler de notre histoire?

Je ne suis pas persuadé que le théâtre soit fait pour nous apprendre quelque chose sur ce terrain là. Au cours du dernier siècle, on a tué plus que durant tous les siècles précédents. Le théâtre ne nous apprend rien en matière de morale. C'est justement le fait que le théâtre n'ait aucun sens qui le rend intéressant. Dans notre vie, la chose qu'on ne veut pas accepter, c'est l'absence de sens et de signification. Sur 2000 ans de théâtre occidental, on ne trouve pratiquement que des textes qui essaient de chercher une logique, un sens, une signification à la vie humaine. Je pense qu'accepter qu'il n'y a pas de sens produit plus de joie que de vouloir nier cette évidence. Dans notre époque très positiviste où il faut donner un sens à tout, cela me donne une grande liberté. Des auteurs comme Tchekhov, Beckett ou Shakespeare réalisent dans cette acceptation de l'absence de sens une grande catharsis. Ce sont des auteurs qui nous donnent beaucoup d'énergie et la possibilité infinie de compatir. Dans *Andromak*, l'heure qui précède la mort est sans doute l'heure de la plus grande liberté.

Où en est la « vague flamande » aujourd'hui? Et comment percevez-vous son originalité par rapport aux théâtres européens? A-t-elle réussi à faire venir un nouveau public au théâtre?

Dans les années 1970, il y a eu une période qu'on a appelée la période de l'« action-tomate », parce que les acteurs lançaient des tomates sur leurs confrères. Les acteurs et les régisseurs manifestaient ainsi leur colère à l'égard d'un théâtre bourgeois, sclérosé, équivalent aux soap-operas télévisés d'aujourd'hui. À présent, le théâtre bourgeois est définitivement mort en Flandres. En France, on joue d'une manière encore très classique, face à un public très respectueux. Mais cela provoque un certain vide, une certaine lassitude. En Allemagne, le théâtre coûte très cher, ce qui veut dire qu'il dépend encore des abonnements. Il y a d'un côté un théâtre très classique, et de l'autre un théâtre taillé à la scie électrique! Ce dilemme n'existe plus dans les Flandres. Le public est plus pauvre et moins bourgeois qu'en Allemagne. Et il a envie qu'on lui raconte des histoires qui parlent de son propre monde, de sa propre vie. Alain

Platel en est l'exemple parfait. En Allemagne, il y a des auteurs auxquels on ne peut pas toucher. Ici, nous n'avons pas Goethe, nous n'avons pas Schiller, nous n'avons pas Racine comme en France, mais nous avons Bruegel dont le modèle était le peuple de la rue. C'est ce trait culturel qui nous distingue le plus des autres peuples et qui fait la spécificité de notre théâtre. Oui, je crois que nous avons réussi à faire venir un public inhabituel au théâtre, mais c'est également parce que ce public n'attendait pas la même chose que celui d'un pays doté d'une grande tradition théâtrale. Dans les années 1980, nous avons lutté pour créer un théâtre proche des gens. Mais, en contrepartie, le théâtre flamand n'est pas richement doté. Au départ, l'absence de moyens et de tradition théâtrale ont fait la force du théâtre flamand. Il y a maintenant une grande demande des metteurs en scène allemands qui viennent ici se ressourcer. C'est un vrai changement, car autrefois, les grands maîtres du théâtre étaient germaniques. Le théâtre allemand cherche à offrir au public une image assez dure de lui, il lance même des déclarations de guerre au public. Ici, en Flandres, on est davantage dans l'empathie avec les spectateurs. On montre aussi des choses peu flatteuses, mais sans culpabiliser. En Allemagne, on se pose davantage en donneurs de leçons. Ici, on cherche à montrer une vérité, mais on insiste davantage sur l'idée de solidarité. Cette différence est bien sûr liée à l'histoire de l'Allemagne, qui cherche encore les causes de son terrible passé.

Traduction : Monique Nagielkopf.