

## « L'exception flamande » : mythe ou réalité ?

Karel Vanhaesebrouck

DANS THÉÂTRE/PUBLIC 2014/1 N° 211 , PAGES 6 À 10  
ÉDITIONS THÉÂTRE PUBLIC

ISSN 0335-2927

DOI 10.3917/thepu.211.0006

Date de mise en ligne : 24/01/2025

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-theatre-public-2014-1-page-6?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Théâtre public.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# « L'exception flamande » : mythe ou réalité ?

KAREL VANHAESEBROUCK

En 1981, Jan Decorte écrit dans le programme du Kaaitheater bruxellois le commentaire suivant : « Le répertoire de la première saison du Vlaams Volkstoneel (Théâtre populaire flamand) comprenait, en 1920-1921, *Maria Magdalena* (1843), de Friedrich Hebbel. Ce n'est pas un hasard si, en 1981, le Kaaitheater prolonge ici, en programmant la pièce, ce dernier moment de théâtre de qualité. » Non sans fanfaronnade, Decorte inscrit sa nouvelle pièce dans la ligne historique d'un certain nombre de spectacles majeurs choisis par ses soins. Durant cette période, Decorte connaît déjà un premier succès (modeste) avec *Cymbeline*, un spectacle réalisé avec ses étudiants du Conservatoire de Bruxelles et sélectionné par le Holland Festival. En avril 1981, quand a lieu la première de *Maria Magdalena* au Kaaitheater, je n'ai pas encore 3 ans. D'autres sont donc mieux placés que moi pour émettre des commentaires sur cette pièce, et cela vaut également pour les premiers spectacles des artistes qui, dans le sillage de Decorte, sont alors réunis sous l'étiquette de « vague flamande ». Mais, près de

vingt ans plus tard, au moment où j'entame mon DEA en études théâtrales, ces noms restent une référence iconique qu'il faut donc nécessairement prendre en compte. Parallèlement, à la fin des années 1990, le livre de Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, dans lequel ce même groupe d'artistes joue un rôle prééminent, devient dans les universités néerlandophones belges la grande autorité théorique qui ajoute aux légitimités historiques un discours d'apparence plus scientifique. Enfin, lorsqu'en 2001, je me rends comme étudiant Erasmus à l'université de Nanterre, j'assiste à des représentations de tg STAN au Centre Pompidou (*Kwartet*) et au Théâtre de la cité universitaire (*JDX - Ennemi du peuple*). Les pièces connaissent un énorme succès et, dans les foyers, j'entends des spectateurs enthousiastes décrire les spectacles comme des œuvres « typiquement flamandes ». L'accueil du théâtre flamand en France vaudrait une recherche à part entière et dépasse dans une grande mesure les ambitions de cette contribution. Je persiste à penser que cette conception relève de l'exotisation et qu'elle en dit plus long sur la position d'exception du théâtre français (et en particulier sa vision du jeu et de la présence physique) que sur une unicité supposée du théâtre flamand. Mais il s'agit ici aussi probablement d'une généralisation que s'empresera d'affaiblir le théâtre, en gros, des Chiens de Navarre, de Gisèle Vienne ou de Philippe Quesne<sup>1</sup>.

Le magazine *Contemporary Theatre Review* a publié, en 2010, sous le titre « Border Collisions », un numéro sur le théâtre flamand. Dans l'introduction, les éditeurs Peter M. Boenisch et Lourdes Orozco écrivent ceci : « C'était l'un de ces moments heureux dans l'histoire du théâtre quand, au cours d'une brève période dans les années 1980, un grand nombre d'artistes qui n'avaient jamais travaillé ensemble et ne s'étaient même pas rencontrés ont émergé de Flandre. »<sup>2</sup> Suivent les noms que nous connaissons tous maintenant : De Keersmaeker, Fabre, Vandekeybus, Lauwers, Decorte, Cassiers, Perceval, Van Hove, Platel, comme dans un brochure décrivant une des saisons du

1 – Voir Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010.

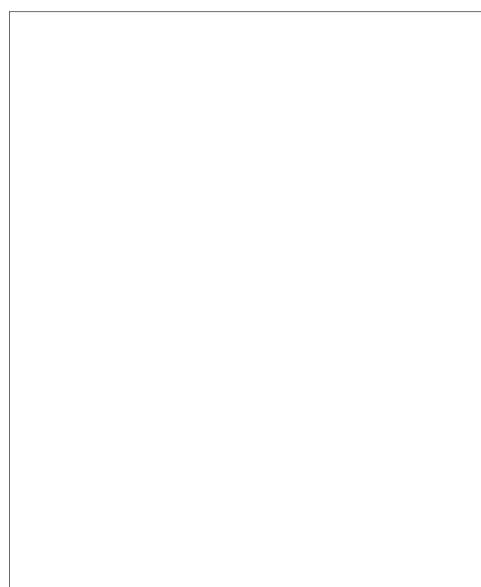
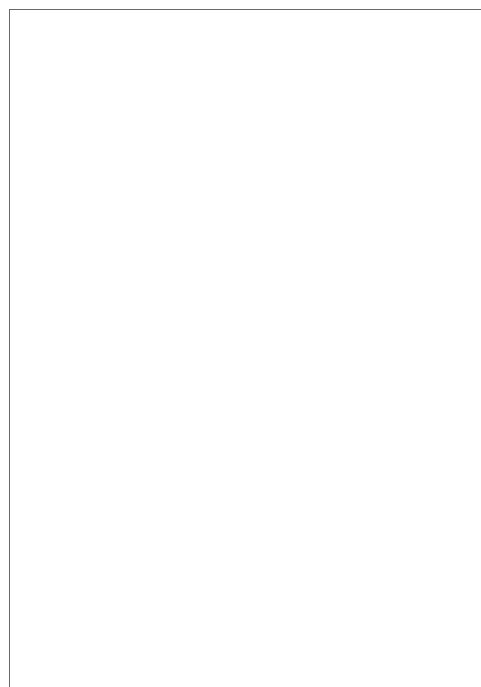
2 – Lourdes Orozco, Peter M. Boenisch, « Editorial : Border Collision – Contemporary Flemish Theatre », in *Contemporary Theatre Review*, 2010, 20 (4), p. 397.

Théâtre de la Ville. Ensemble, ils forment ce que l'on appellera communément la « vague flamande ». La liste est en effet impressionnante, même s'il y manque décidément toujours les mêmes noms : Éric Devolder, Michael Laub, Josse De Pauw et Radeis, Paul Peyskens, Pol Dehert et Herman Gilis, etc. Une chose est certaine : tous ces créateurs pris ensemble provoquent, par leurs spectacles, un réexamen profond des conceptions fondamentales du théâtre, du texte et de la corporalité. Il y a donc bien une « vague ». Mais c'est l'adjectif « flamande » qu'on lui accole qui est trompeur, dans la mesure où le contexte pertinent n'est pas national mais international, comme Luk Van den Dries l'a montré<sup>3</sup>. En outre, cette description suggère une homogénéité qui n'existe tout simplement pas. La « vague flamande » n'est aucunement une entité monolithique partageant un même dessein. Au contraire : l'individualisme prévaut sur chaque processus de formation de groupe. Plutôt que d'une vague, il faut donc parler d'une pieuvre aux membres capricieux, dont les tentacules s'enfonceraient profondément dans les institutions officielles, sans pour autant perdre de vue les racines des excroissances sauvages de l'art de la *performance*.

Alors ne peut-on donc rien dire sur cette « vague flamande » ? Bien sûr que si. Et peut-être bien que la principale raison de son existence est une absence : l'absence de tradition, l'absence de structures de travail, l'absence d'un répertoire de textes, l'absence d'un discours. Alain Platel l'affirme : « Nous n'avons aucun père à tuer. Il n'y avait qu'un terrain en friche et pas un sou en poche. Tout était donc possible. »<sup>4</sup> Pour saisir « l'atmosphère de l'époque », on doit relire un numéro de *Data*, un magazine de théâtre qui a existé en marge du Centre anversois du théâtre expérimental (Antwerpse Centrum voor Experimenteel Theater). *Data* a eu une existence éphémère (ce qui est le propre des publications culte) : deux années à peine, de 1978 à 1979. Mais tout respire l'imagination débridée, *punky* : la mise en page (d'Anne-Mie van Kerckhoven) et le contenu (une interview du jeune Schechner ou d'Amir Barake du Revolutionary Black Theatre, une critique du *Maria Magdalena* de Decorte). L'excentricité et le renouveau débordent de toutes les pages.

Les auteurs de théâtre qui forment la prétendue « vague flamande » choisissent de développer leur art en dehors des cadres institutionnels – ceux-ci n'auraient d'ailleurs pas pu réserver de place à leur travail. Tout est remis en question : la pratique en tant que telle, les conditions secondaires en termes d'organisation et de financement, la critique théâtrale, le discours universitaire et même l'Histoire. En ce sens, le terme « vague » est sans doute légitime : après son passage, le paysage artistique en Flandre est transformé du tout au tout.

L'expression « vague flamande » n'est d'ailleurs pas utilisée en premier lieu par les Flamands, mais par la presse néerlandaise. Dans les années 1980, nombre



Couvertures de la revue *Data*. En haut : premier numéro, 1980. En bas : troisième numéro, 1981. Design par Anne-Mie Van Kerckhoven. Couvertures digitalisées dans le cadre du projet DABNAP (Digital Archive of Belgian Neo-Avant-garde Periodicals), Académie royale des Beaux Arts, Anvers.

- 3 – Luk Van den Dries, « Het Vlaamse Theater in de jaren tachtig. Aanzetten tot een invloedsgeschiedenis » (« Le Théâtre flamand dans les années 80. Ébauche d'une histoire d'influences »), in *Documenta, Toneelstof III: The Wonder Years*, 2009, 29 (2/3), p. 108-129.
- 4 – Interview audiovisuelle avec Alain Platel, DVD *Toneelstof III: The Wonder Years*, 2009.

d'artistes flamands se produisent aux Pays-Bas et y travaillent en permanence. Le développement de ce courant s'inscrit d'ailleurs dans le contexte politique et économique de l'époque : un chômage structurel élevé et un sentiment partagé d'absence totale de perspectives. Dans le courant des années 1980, le mouvement punk prend un sérieux coup de vieux et fait place à un scénario de croissance de type néolibéral qui voit le secteur tertiaire en Flandre connaître un développement progressif mais manifeste, et qui inverse pour longtemps les rapports de force économiques entre la Flandre et la Wallonie.

Ce développement va de pair avec la montée progressive de l'autonomie politique et institutionnelle de la Flandre. Son fondement date de 1970, avec la première réforme de l'État et la création des *culturele gemeenschappen*<sup>5</sup>, ce qui permet à la Flandre de franchir une première étape vers l'autonomie dans le domaine de la langue et de la culture. En 1980, avec la deuxième réforme de l'État (la sixième réforme est en cours, à la suite de l'«accord papillon» – et beaucoup d'autres devraient suivre), les trois communautés culturelles qui n'avaient encore que des compétences très limitées sont transformées en «communautés» qui héritent de plus de compétences, non seulement sur le plan culturel et linguistique, mais également pour tout ce qui touche aux questions liées aux personnes (questions dites «personnalisables») tandis que les régions reçoivent des pouvoirs liés aux territoires. Les communautés et les régions obtiennent également des compétences législatives, ce qui leur permet d'avoir leurs propres gouvernement et parlement. Grâce à ces changements, la politique culturelle flamande acquiert une plus grande autonomie<sup>6</sup>. Alors que le secteur flamand de la culture doit encore faire sienne, entre 1981 et 1985 – sous la houlette du ministre de la Culture néerlandaise Karel Poma –, la devise «Faire plus avec moins», son successeur Patrick Dewael (également libéral) mène une politique dynamique qui sera à la base, en 1993, du décret sur les arts de la scène (*Podiumkunstendecreet*). Avec Patrick Dewael, l'aspect «novateur» s'ancre définitivement dans la politique culturelle flamande. La «vague flamande» chevauche alors une autre vague, celle de l'émancipation culturelle flamande, qui s'amplifie dans la seconde moitié des années 1980. L'institutionnalisation de ce qui a commencé dans la périphérie culturelle est donc grandement facilitée par la politique culturelle de l'époque. C'est précisément pour cette raison

que le champ culturel flamand se présente aujourd'hui comme un monde inversé : l'épicentre est occupé par de grandes institutions qui utilisent toujours le discours et la pratique de l'avant-garde de l'époque (et dont les dirigeants sont souvent issus de la génération des années 1980). Pour le dire autrement : aujourd'hui, les regards «novateurs» et «critiques» appartiennent surtout au courant dominant (*mainstream*).

Dans un article d'*Etcetera* de cette période, Marianne Van Kerkhoven – hélas récemment disparue – met l'accent sur le fait que ce fossé entre la périphérie et le centre, qui constitue l'humus des pratiques novatrices, prend déjà forme dans les années 1970, avec le développement du théâtre politique (on pense à *Aktie Tomaat*, aux Pays-Bas) :

«D'un côté, il y a le grand théâtre établi, figé dans sa routine et sa pénurie de talents, et de l'autre, des groupes marginalisés qui développent petit à petit leur propre langage plastique et qui vont, par leur réflexion sur les diverses facettes d'un spectacle (interprétation, mise en scène, scénographie, dramaturgie, etc.), apporter une contribution essentielle à une approche plus *professionnelle* du théâtre en Flandre.»<sup>7</sup>

Relevons l'expression «professionnelle» dans cette citation. L'auteur perçoit le travail produit dans le centre institutionnel comme relevant de l'amateurisme. Dans ce même texte, Marianne Van Kerkhoven définit la «vague flamande» non seulement comme un mouvement qui n'en est pas un – «il ne s'agit pas d'un mouvement» – mais aussi comme une «quête d'une certaine maîtrise des moyens théâtraux». Ce postulat est surprenant dans la mesure où, à cette époque, les théâtres reprochent précisément aux créateurs novateurs un manque de «savoir-faire». Marianne Van Kerkhoven fait pourtant de ce savoir-faire artisanal le déclencheur principal de la vague de renouveau dans la première moitié des années 1980. Dans une interview, Viviane De Muynck distingue encore un second développement majeur, à savoir une attitude fondamentalement *axée sur le processus*, chez les metteurs en scène mais également chez les comédiens : «l'attention de l'acteur néerlandais est fixée sur le résultat final, celui des acteurs flamands sur le processus de travail en tant que tel»<sup>8</sup>. On ne se focalise pas sur le résultat à atteindre, dont on a déjà figé à l'avance les contours, mais sur la *recherche* elle-même. La matérialité de l'événement théâtral en soi occupe radicalement le devant de la scène.

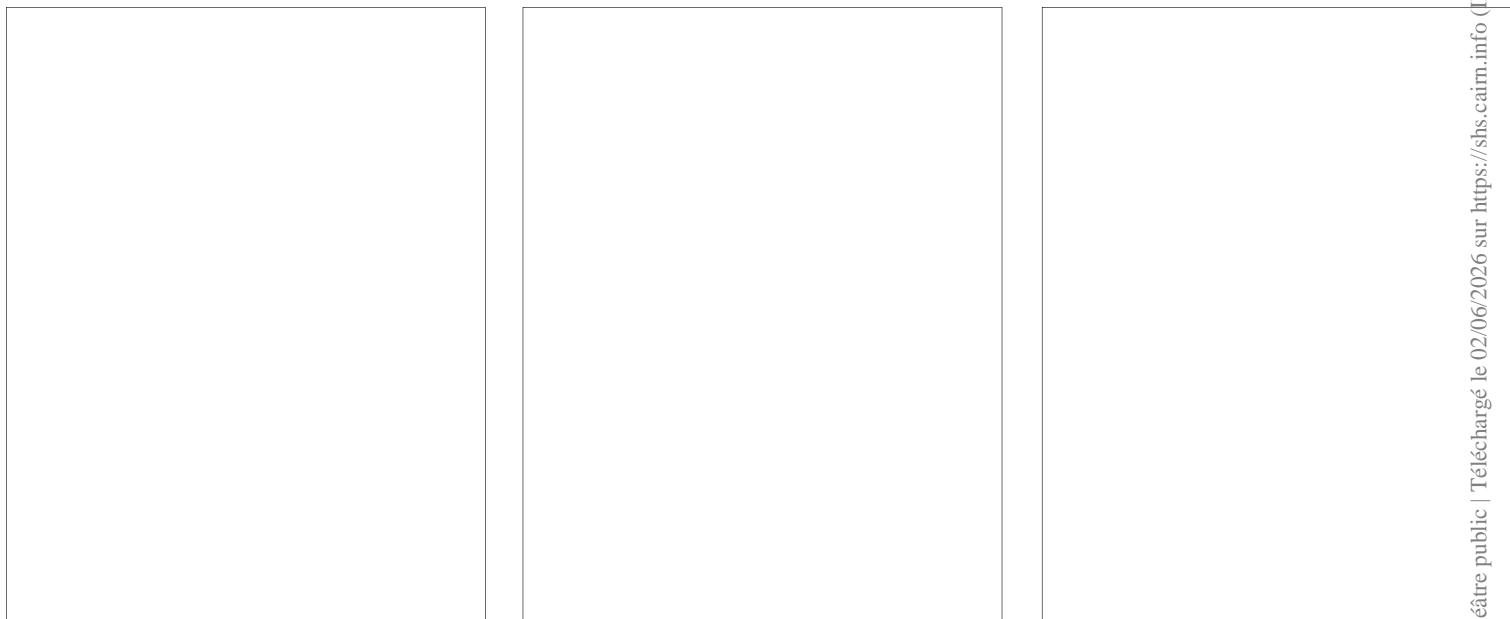
Ce faisant, ce n'est plus l'idéal d'une forme d'artisanat neutre en apparence qui est central (ce qui revient en réalité à un respect profond pour les conventions irréductibles et exemptes d'idéologie), mais bien le développement d'une forme individuelle et personnelle d'artisanat. C'est peut-être là que se situe l'unique axe de cette «vague» : la nécessité partagée de se mesurer, comme

5 – Communautés culturelles

6 – Voir Wim De Pauw, *Absoluut Modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen*, (Absolument moderne. Culture et politique en Flandre), Bruxelles, ASP Editions, 2007.

7 – Marianne Van Kerkhoven, «Nos créateurs dans la vague. Sur l'importance des racines et d'autres petites choses», *Etcetera*, 20, 1987, 2-11, p 4.

8 – Marianne Van Kerkhoven, «Nos créateurs dans la vague», p. 9.

Couvertures de la revue *Etcetera*

artiste individuel, à une réalité vécue comme chaotique. Autrement dit, la « vague flamande » se définit uniquement d'un point de vue négatif : comme une réaction postmoderne typique contre le théâtre politique des années 1970, une attitude postulant que toute position ou réflexion unifiée sur l'art et la société est impossible. À cet égard, Paul De Bruyne avance à juste titre que l'idiosyncrasie est le *credo* dans cette pratique : « L'auteur de théâtre voit le monde à partir de lui et à travers toute son œuvre. »<sup>9</sup> En clair, chaque membre de la génération des années 1980 développe sa propre conception sur le théâtre et la société, en ne partageant aucun cadre.

Peut-être que la « vague flamande » est finalement bien plus qu'une réalité ou une identité artistique réelle partagée, une construction discursive qui par répétition conséquente (réitération), notamment dans des aperçus historiques, devient une réalité. Il n'empêche qu'il existe bel et bien à l'époque une *community* artistique à laquelle des artistes collaborent individuellement et par le biais de laquelle chacune suit les œuvres des autres. On pense ici à l'organisation des artistes Schaamte, avec Josse De Pauw, Dirk Pauwels, Jan Lauwers, Anne Teresa De Keersmaecker et Michèle Anne de Mey, ou à des chorégraphes comme Wim Vandekeybus et Marc Vanrunxt, qui font leurs premiers pas chez Jan Fabre. Mais peut-être cela va-t-il plus loin qu'une identité de groupe anti-institutionnelle. Les auteurs dramatiques de la « vague flamande » nourrissent leur spectacle d'une recherche sur la matérialité du théâtre en tant que tel, en intégrant des éléments cruciaux du *performance art* (*real time, real action*) dans les codes du théâtre. La génération des années 1980 se demande en quoi la mimésis

est à nouveau centrale, ce que la représentation théâtrale permet et quelles en sont les limites. Dans une interview télévisée à l'occasion de *Maria Magdalena*, Jan Decorte explique l'enjeu de son œuvre :

« C'est la discussion éternelle, qui n'est pas près de se terminer, entre d'une part les gens qui trouvent que je ne travaille pas de manière réaliste, alors que je suis convaincu pour ma part d'œuvrer de manière incroyablement détaillée, et d'autre part le mythe que le réalisme ou le naturalisme existe au théâtre alors qu'il présente pour le spectateur tout un ensemble fermé de conventions qui fait qu'il ne regarde ou n'écoute plus depuis longtemps ce qui se passe, se dit ou se fait. En pratiquant un réalisme extrême, comme je le fais, qui peut paraître de temps en temps un peu exagéré ou artificiel, je rends les actions plus lisibles et permets donc d'observer les personnages davantage de l'intérieur. Et je pensais que c'était précisément cela l'objectif d'une représentation théâtrale. »<sup>10</sup>

Sam Bogaerts souligne également dans le documentaire *Toneelstof* ces ambitions « réalistes » : « Nous ne voulions pas de "par cœur", mais davantage de spontanéité, apporter une réalité plus concrète, être crédibles sur scène. »<sup>11</sup> C'est précisément au niveau de ce réalisme

9 – Paul De Bruyne « Look back in wonder. Theaterkritiek in de vroege jaren tachtig », (« La critique théâtrale au début des années quatre-vingts »), in *Documenta, Toneelstof III: The Wonder Years*, 29 (2/3): 229-236 (229).

10 – Interview audiovisuelle avec Jan Decorte, reprise sur le DVD *Toneelstof III: The Wonder Years*, 2009.

11 – Interview audiovisuelle avec Sam Bogaerts, *ibid.*.

que se situe la rupture cruciale du paradigme : le théâtre doit regagner son essence de rituel *live* partagé, débarrassé de toutes les conventions théâtrales. On touche peut-être là le noyau de la fascination française pour la « vague flamande », dans cette combinaison remarquable de l'être et du jeu, l'évidence apparente, le jeu sans effort, à mille lieues des codes théâtraux consacrés et où la fiction s'entremêle avec le réel, ou le présent. L'absence apparente de professionnalisme, qui est au cœur de la « vague flamande », remonte au *Paradoxe sur le comédien*, de Diderot, texte qui est, dans son essence, un plaidoyer pour le « métier ». La simulation non théâtrale, le « comme si » sont tout l'enjeu de la représentation théâtrale : c'est là que se situe le cœur du problème, mais aussi le malentendu possible.

La « vague flamande » est en premier lieu un moment de rupture auto-construit, initié par des auteurs qui prennent explicitement leurs distances avec les développements précédents, comme le théâtre politique. C'est aussi un creuset qui nie les diverses sphères d'influence et donc la continuité historique. Cette rupture va de pair avec une institutionnalisation graduelle de ce champ novateur, avec un magazine presque organique (*Etcetera*), un centre qui la soutient (Vlaams Theaterinstituut), le développement de la science du théâtre comme discipline scientifique autonome (facteur important de légitimation) et, finalement, la création des centres artistiques (kunstencentra). Par ailleurs, la « vague flamande » est une construction historiographique qui devient une réalité à force de répétitions dans toutes sortes de documents belges et étrangers qui font invariablement le lien entre les peintures de Brueghel et de Rubens et les spectacles de Jan Fabre ou tg STAN. « Des clowns flamands » : voilà comment *Le Figaro* décrivait les comédiens de tg STAN. Autrement dit, l'« exception flamande » est, tout comme l'« exception française », une construction historique obstinée, reproduite avec enthousiasme à l'étranger.

La « vague flamande » est peut-être bien un mythe tel que Roland Barthes le concevait : un système sémiologique second, une deuxième couche de signification qui fonde la langue<sup>12</sup>. La « vague flamande » n'est donc peut-être pas, en premier lieu, une pratique assignable, mais un champ discursif de valeurs partagées : renouvellement, expérience, individualité et internationalisation (hasard ou pas, ce sont également les termes clés de la pratique artistique hégémonique postfordiste telle que nous la connaissons aujourd'hui...). Ce qui est, à l'origine, une attitude anti-institutionnelle, devient le passe-temps favori d'une élite métropolitaine créative qui, de surcroît, s'inscrit subrepticement dans la nouvelle rhétorique flamande qui associe l'idée de l'identité flamande à de nouvelles ambitions internationales (on pense aux ambassadeurs culturels<sup>13</sup> de l'ancien ministre-président Luc Van den Brande)<sup>14</sup>. Ou, pour reprendre les mots de Jan Joris Lamers, dont le groupe Discordia a une influence fondamentale dans le théâtre flamand : « Le théâtre s'est consolidé. On le joue à nouveau dans les salles de théâtre, ce que nous n'avions pas imaginé. »<sup>15</sup>

#### CODA

Dans *Pigment. Tendensen in het Vlaamse Podiumkunst* [Piment. Tendances dans les arts scéniques en Flandre], un bel ouvrage édité en 2003 par le Vlaams Theaterinstituut, le sociologue de la culture flamande Rudi Laermans dresse le bilan vingt ans plus tard : il décrit un champ culturel « sans ligne d'intersection univoque entre les valeurs établies et les nouveaux venus, entre le centre et la périphérie »<sup>16</sup>, un champ dans lequel le nouveau, l'innovant acquiert la primauté absolue et dont le cœur est formé par l'avant-garde. En 2003, les précurseurs de la « vague flamande » des années 1980, sont devenus des « résidents du centre ». Le champ du théâtre flamand se caractérise par un *anti-institutionnalisme institutionnalisé*, mais aussi par un climat de dialogue ouvert entre les générations. Sous l'influence des développements des années 1980, le metteur en scène exerce également une fonction d'un autre type, à savoir celle de *coach* d'une collectivité. Dans le même temps, comme le remarque justement Rudi Laermans, cette (r)évolution induit une légère sclérose du secteur. Il n'y a pas en effet « de lignes claires de cassure entre un *establishment* auto-satisfait et une périphérie offensive »<sup>17</sup>. L'absence de cette dichotomie traditionnelle place les nouveaux venus dans une position difficile. Contre qui s'opposer en effet si toute polarisation balisée entre les pères fondateurs et les successeurs fait défaut ?

12 – Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

13 – « Un ambassadeur culturel de Flandre est titulaire d'un titre décerné par le gouvernement flamand aux artistes, institutions et œuvres d'art qui ont ou peuvent avoir un rayonnement culturel appréciable en Belgique et à l'étranger, et renforcer ainsi le rayonnement culturel de la Flandre en dehors de ses frontières. Le titre peut également être octroyé aux projets qui soulignent le rôle de passerelle entre les cultures joué par la Flandre. »

14 – Pour une perspective critique, voir Dieter Lesage, *Onzuivere gedachten*. Anvers, Dedalus, 1996.

15 – Interview audiovisuelle avec Jan Joris Lamers sur le DVD *Toneelstof III : The Wonder Years*, op. cit.

16 – Rudi Laermans, « Oeuvrelaas maar niet werkeloos. Kleine cultuursociologie van de Vlaamse podiumkunst anno 2003 », (« Sans œuvre mais pas sans travail. Une petite sociologie culturelle des arts scéniques en Flandre en 2003 »), in *Pigment. Tendensen in het Vlaamse podiumlandschap*, Ludion/VTi, 2003, n°s 51-53, p. 51.

17 – *Ibidem*.

