

**Interview avec Armand Delcampe,  
directeur de l'Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve**

Luc VAN KERCHOVE

**Luc Van Kerchove:** Monsieur Delcampe, l'année passée nous sommes venus à Louvain-la-Neuve avec une centaine de romanistes de la KULeuven pour assister à une représentation du *Malade imaginaire*. A cette occasion nous avons pu vous rencontrer et ceux qui ont participé à cette conversation à bâtons rompus en gardent un excellent souvenir. Comme nous sommes à la veille d'une nouvelle saison théâtrale, il nous a semblé intéressant de parler avec vous de l'Atelier théâtral et de vos activités de directeur de théâtre, de comédien et de metteur en scène et d'offrir ainsi à nos lecteurs une vue plus concrète du monde du théâtre. Lorsque nous interviewons des romanistes, nous leur demandons souvent pourquoi ils ou elles ont choisi les études de philologie romane. Est-ce que je peux vous demander à vous pourquoi vous avez choisi de faire du théâtre?

**Armand Delcampe:** La pratique d'acteur est liée aux souvenirs les plus lointains de ma vie. Je ne me souviens pas d'une période de ma vie où je n'aurais pas fait de théâtre. C'est lié à ma vie. J'ai commencé à l'âge de six ou sept ans et je n'ai plus jamais arrêté. J'ai commencé dans des cercles d'amateurs, dans des salles de plusieurs centaines de personnes déjà. Tout jeune déjà je me rappelle avoir fait rire les gens en faisant le drôle. J'étais un peu ce qu'on pourrait appeler un "comique troupier". A l'époque il y avait une tradition d'enfants qui font du théâtre, comme dans les familles de cirque. Il y a beaucoup d'acteurs comme ça, par exemple Fernandel ou Gabin. J'ai continué pendant mes études secondaires et pendant mes études de droit. A l'université, j'ai refondé le théâtre universitaire avec Raymond Poulliart. Je fais du théâtre peut-être par nécessité. Mais je ne crois pas être théâtro-maniaque: je ne pourrais pas vous faire de grandes déclarations romantiques en disant que, si je n'ai pas le théâtre, je meurs!. Par contre, si je n'avais pas fait du théâtre tout jeune, je crois que j'aurais pu très mal tourner et que j'aurais été moins honnête que je ne suis... Le théâtre a équilibré ma vie. J'ai eu une jeunesse difficile, avec des parents pauvres. Je ne suis pas sûr que, sans le théâtre, je n'aurais pas pu devenir délinquant.

**Pourquoi avez-vous fait alors des études de droit?**

Un peu malgré moi. Mon père était un petit métayer, un petit fermier, et il travaillait à la mine. Il n'avait même pas été au bout de l'école primaire. Avant la guerre 14-18, on avait changé sa date de naissance pour qu'il puisse travailler plus tôt, car il était grand et fort. Sa seule aspiration était d'avoir des enfants universitaires. J'ai donc fait le droit pour ne pas décevoir mes parents, pour avoir un diplôme universitaire, mais sans grande conviction. Ma vie, c'était vraiment le théâtre. Je me suis occupé de théâtre tout le temps et j'ai travaillé professionnellement au théâtre pendant mes études de droit. Je travaillais avec Julien Bertheau, sociétaire de la Comédie Française, dont j'ai, par exemple, été l'assistant pour *Tartuffe*, il y a 35 ans ... A Bruxelles, je jouais au Théâtre 140 et je suivais des cours de théâtre professionnel. Dans les années soixante, c'était possible, car on n'avait pas un système

scolarisé à l'université: il y avait du bachotage .... Maintenant on travaille à l'université comme dans les collèges de jésuites, avec des interrogations permanentes. Mais cette scolarisation ne me paraît pas avoir été très bénéfique. On a l'impression qu'on a voulu former des technocrates absolument pointus, mais je crois qu'avant 68 le système universitaire était plus adulte, plus mature: en somme, les gens se prenaient en charge et ils n'étaient pas interrogés tous les huit jours, comme à l'école.

### **Le théâtre universitaire était un théâtre d'amateurs?**

C'était un théâtre d'amateurs mais qui travaillait avec d'excellents professionnels, notamment au niveau des mises en scène. J'aimais bien cette atmosphère universitaire à Leuven, où on partageait les mêmes lieux avec les Flamands et avec des étudiants de toutes les facultés. Le théâtre universitaire était interfacultaire: il n'y avait pas uniquement des romanistes qui travaillaient avec nous, mais aussi des médecins, des docteurs en droit, des biochimistes, etc. Il y avait un mélange considérable de facultés. C'était extrêmement riche et j'en ai gardé de la nostalgie.

### **Quel a été le rôle de Raymond Poulliart dans la fondation du Théâtre universitaire?**

Déterminant, très déterminant même, car il m'a donné l'amour des œuvres. Je faisais du théâtre par plaisir, j'étais un acteur comique, un "comique troupier", un "petit gros rigolo". Mais Raymond Poulliart m'a fait approcher le répertoire international. Il était professeur de littérature comparée. Il parlait le néerlandais, l'espagnol, il avait appris un peu le russe, il se débrouillait en allemand et en anglais. Il m'a fait découvrir Gogol, Dürrenmatt, Beckett, Molière, le répertoire allemand et anglo-saxon. Grâce à lui, j'ai fait le théâtre avec une autre motivation: l'amour des chefs-d'œuvre. Je dois dire que les romanistes m'ont aidé aussi. J'allais de temps en temps au cours d'explication de textes de Joseph Hanse. En m'en-canaillant avec les romanistes j'ai appris l'approche philologique, historique, psychologique, psychanalytique, structuraliste. En fréquentant les gens de lettres, tout en n'étant pas moi-même romaniste, j'ai appris quand même à éclairer les textes d'une manière pluridisciplinaire. C'était les années soixante, qui étaient très bénéfiques à ce niveau-là.

### **Les années soixante, c'était aussi l'époque de la révolte et de la contestation. Comment avez-vous vécu les événements de mai 68?**

Je n'ai pas vécu ces événements d'une manière sympathique. J'oserais vous dire que je les ai vécus comme un "réactionnaire" de type stalinien, du point de vue communiste orthodoxe. Vu mes origines vraiment prolétariennes, je n'ai jamais pu comprendre ces imbéciles de la haute bourgeoisie d'argent - et dans la faculté que je fréquentais, il y avait les plus riches - qui, en plus, voulaient aller travailler à l'usine. J'étais scandalisé par ces crétins pleins de tout, qui avaient de l'argent, qui avaient des diplômes, qui avaient des maîtres à leur disposition, et qui voulaient mettre des bombes, et ça m'a fait penser aux oies qui avaient trop mangé et qui étaient gavées. Vous me posez là une question terrible et je dois vous avouer que j'ai vécu très mal tout ça et presque comme un révolté anti-contestataire. Je faisais du théâtre à l'époque et ils venaient m'embêter e.a. parce qu'on faisait payer les places. Tout était bourgeois pour eux. Ils trouvaient qu'il ne fallait plus payer nulle part. On se faisait un peu cracher au visage, on se faisait traiter de fascistes par des gens qui étaient nés dans des châteaux. Et ce qui m'énervait le plus, ce n'était même pas les étudiants, c'était leur encadrement par des psycho-sociologues professionnels de l'agitation. Il y avait vraiment un

développement de la science de la manipulation à l'époque. Mai 68 a peut-être été un phénomène extrêmement important, mais il m'a échappé totalement. Du point de vue artistique en tout cas, c'était complètement nul. Ces idiots qui prenaient un chiffon rouge et qui criaient, en France, "CRS SS", avaient la conviction que c'était l'équivalent au moins d'une œuvre de Goethe. Je trouvais ça débile. J'étais très mal à l'aise vis-à-vis de cela et je ne vois pas ce que ça a apporté. Du point de vue politique, je ne crois pas qu'on fasse des révolutions uniquement avec des intellectuels. Je me suis intéressé trop jeune aux rapports de force des classes pour prendre ce mouvement tout à fait au sérieux. Je crois à la valeur du témoignage des intellectuels, je crois que Soljénitsyne peut aider tout un peuple à vivre. Mais pour faire la révolution, il faut des fusils et il faut avoir la classe ouvrière avec soi. A la limite, je trouve que la marche blanche était plus importante que 68, parce que c'est un peuple qui descend dans la rue. Je me méfie de l'isolement des intellectuels dans ce domaine-là. J'ai donc vécu contre 68. En plus, ils ont tué un de mes maîtres pour qui j'avais une admiration fantastique. C'était Jean Vilar. La manière dont ils ont détruit le Festival d'Avignon a tué Jean Vilar, qui a fait un infarctus un mois après la fermeture du festival. C'est sans doute un peu simpliste, un peu romantique, mais j'ai toujours été convaincu que les contestataires en France avaient tué Jean Vilar. Il se promenaient dans les rues en Avignon en criant "Vilar - Béjart - Salazar". C'était extrêmement irresponsable. Vilar était un homme de gauche, qui n'avait jamais accepté de sa vie d'aller chez Franco ou chez Salazar, bien qu'il ait été invité en Espagne et au Portugal. Cette assimilation de Vilar et de Béjart avec le fascisme était totalement injuste. Il me semble que c'était une sorte de crise œdipienne qui n'avait pas été soignée à temps. C'est comme s'il fallait détruire l'image de tous les pères.

**Les années soixante, c'était aussi l'époque de la "splitting". Comment avez-vous ressenti ces événements?**

Très, très mal, mais en fonction de mon éducation politique. J'ai toujours été convaincu que l'exploité était le même au sud et au nord du pays. Je n'ai jamais pensé que j'avais quelque chose de commun avec un bourgeois fransquillon qui crachait au visage d'un Flamand et qui disait d'une manière méprisante: "Angèle, kom de tafel débarrasseren!". Je comprenais très bien cette humiliation. Moi je ne parlais même pas le français avec mes parents. J'étais un fils de pauvre et j'étais beaucoup plus proche de Jos Van Eynde que d'un bourgeois libéral du Luxembourg. A Leuven, je fêtais le 1er mai avec mes camarades flamands .... Je déteste le point de vue de ceux qui préfèrent la solidarité avec un banquier du sud plutôt qu'avec un chômeur du nord: pour moi, c'est de la haine raciale et c'est totalement à côté de la question. A mon avis, il y a une manipulation terrible de la part des politiques et des intellectuels, wallons et flamands, à ne pas avoir consulté la population. Ce sont des escrocs qui ne veulent pas qu'on fasse cette photo car ils savent que les classes populaires sont pour le maintien d'une Belgique fédérale. Il y a longtemps que j'ai compris qu'une avant-garde de part et d'autre veut concrétiser quelque chose qui n'est pas démocratique, mais qui est leur souhait, leur volonté. Ce point de vue peut paraître curieux, car je ne suis pas un "patriote", je ne suis pas extraordinairement attaché à la Belgique. Cela étant dit, je ne prétends pas que Louvain français devait rester à Leuven. Par ailleurs, je trouve que le droit du sol est plus intéressant que le droit du sang: le droit du sol est un progrès dans l'histoire de l'humanité. C'est une question très complexe et, en Belgique, au nom de la guerre raciale, on parle sans nuances et on dit à ce sujet beaucoup de contrevérités. Je ne suis pas non plus partisan d'empêcher les

gens de parler la langue qu'ils veulent, mais l'assimilation par le droit du sol est un grand progrès dans l'histoire des hommes. Je suis un peu juriste, et beaucoup de juristes vous diront qu'ils sont d'accord avec moi.

**Pourriez-vous nous rappeler les circonstances dans lesquelles vous avez fondé alors l'Atelier théâtral tel que nous le connaissons aujourd'hui?**

Quand j'ai fini mes études, j'allais être engagé par l'Association Belge des Banques. J'avais fait mon service militaire, j'avais fondé une famille, j'avais des enfants et je devais gagner ma vie. Je vais vous faire une confidence: j'étais vraiment un militant de gauche mais le patron de l'Association Belge des Banques trouvait sans doute que j'étais intéressant, voire "rentable". J'étais donc à deux pas de partir lorsque le vice recteur de l'époque, à Leuven, m'a demandé de fonder un centre de théâtre. Je souhaitais rapprocher un atelier théâtral d'un centre d'études théâtrales pluridisciplinaire, avec sociologie, architecture, histoire de l'art, etc. J'avais ce projet-là et le vice-recteur m'a retenu. Mais il n'y avait pas de poste d'assistant et on m'a payé "au noir". A l'époque il y avait encore des gouvernants à l'université qui connaissaient les chevaux qu'ils avaient dans leur écurie. On repérait des gens comme au tiercé. J'ai l'impression que le recteur Massaux, le vice-recteur Devroede et l'administrateur Woitrin avaient décidé qu'ils allaient faire une mise sur le cheval que j'étais. J'étais très content car le théâtre était quand même ma vie et je ne sais pas ce que j'aurais fait à la banque. J'y serais mort d'ennui et j'aurais été très malheureux.

**Est-ce qu'il est important de réunir au même endroit la pratique du théâtre et la formation?**

On trouve cette fusion de la théorie et de la pratique dans les pays germaniques, mais surtout anglo-saxons. La division que nous avons en Belgique est un héritage latin et nous en avons souffert un peu. Nous avons une espèce de schizophrénie entre la théorie et la pratique et c'est très dommage. "Culture" et "Nature" sont chez nous antagonistes!

**C'est le sens du nom "atelier" que vous choisi?**

C'est cela.

**On a déjà compris que vous avez voulu rendre hommage à Jean Vilar en choisissant le nom de la grande salle.**

Oui. Jean Vilar était, comme moi, d'origine très modeste et il m'a paru qu'il voulait faire un théâtre populaire d'un point de vue aristocratique. Au lieu d'enlever le pantalon et de montrer le caleçon ou éventuellement le derrière, il a montré au peuple les grandes œuvres. Il s'est dit que l'art baroque, l'art roman, l'art gothique sont des arts populaires et pourtant ce ne sont pas des arts au rabais. Regardez le patrimoine architectural. Voilà un point de vue qui me plaît. Il faut monter les chefs-d'œuvre de la façon la plus intelligente et la plus sensible qui soit et puis vous les diffusez au plus grand nombre. Il ne faut pas aller au peuple avec condescendance et démagogie, mais essayer de faire ce qu'il y a de mieux pour les gens. Il faut supposer que les gens à priori sont plutôt intelligents et sensibles qu'imbéciles et

demeurés. C'est cet héritage-là de Vilar qui me paraît passionnant. Il me semblait que Vilar pensait que le peuple avait une âme, ... ce qui est probablement vrai! En tout cas il n'en a pas moins que la bourgeoisie.

**Nous sommes à la veille de la 23e saison de l'Atelier théâtral. Pourriez-vous nous indiquer quelques moments particulièrement exaltants de ce parcours ou peut-être aussi un échec, une déception?**

Des échecs, j'en ai eu plusieurs et je les ai enregistrés. Je ne suis pas sûr que c'est ce qui compte le moins. J'ai fait un échec monumental, par exemple, avec "Les Démons" de Dostoïewski, monté par un grand metteur en scène. On a perdu des millions, ici et en tournée. C'était une catastrophe. Les gens s'en allaient par centaines. Quand vous prenez un tel coup dans le visage, ça sert à vous rendre prudent, à mieux vous préparer, à mieux travailler. Mais sur tout le parcours, ce qu'il y a de plus exaltant, c'est la fidélité du public. Vilar a écrit une chose qui m'a beaucoup touché: "Le public se crée dans une entreprise de théâtre comme le poème dramatique, avec la même énergie et le même soin." Maintenant, on essaie de rassembler chaque année 100.000 spectateurs au siège, plus les tournées. Rassembler un énorme public comme ça, qui est exigeant, qui n'apprécie pas tout de la même façon, mais qui nous fait confiance, voilà l'essentiel, voilà le bonheur.

**En 1987, dans "Mon chemin de théâtre", vous exprimez un sentiment d'écœurement pour avoir dû gaspiller beaucoup d'énergie en vous battant contre toutes sortes de moulins à vent, au lieu de pouvoir vous consacrer aux œuvres. Est-ce que cette situation a changé durant la décennie suivante?**

Sans doute j'ai changé moi aussi. J'ai dû moins investir dans ce genre de combats. Dans ce texte, je faisais allusion à une chose terrible en Belgique, c'est-à-dire le clientélisme. D'une manière générale, peu de gouvernants ou de responsables politiques sont intéressés par la culture, et le peu d'intérêt qu'ils y manifestent, c'est pour protéger des clients éventuellement de mauvaise qualité. Ils envisagent la culture comme une succursale de la domesticité politique. On a l'impression que certains voudraient que, dans les théâtres, il n'y ait que des concierges à qui ils donnent des clefs pour gérer leurs cocktails de propagande. C'est inadmissible et c'est vulgaire, parce que les édifices de théâtre sont d'abord des entreprises où le public vient connaître et reconnaître les œuvres. Le théâtre est le lieu où l'homme rencontre la spiritualité humaine qui est donnée par des poètes. Tout ce qui fait obstacle à cela doit être combattu.

**En somme vous définissez là la fonction du théâtre?**

Exactement. Plus je vieillis, plus j'ai envie de dire que le théâtre, c'est un ensemble de sons humains fondamentaux, qui sont matérialisés à partir de la pensée et de l'écriture d'un poète et transmis le plus fraternellement possible au plus grand nombre. Ce n'est pas de la mode, ce n'est pas des intérêts politiques, ça ne répond pas à des besoins, ce n'est pas de l'événementiel. Je me suis toujours intéressé à une dramaturgie qu'on pourrait définir à l'aide de cette formule de Pascal, qui, selon Adamov, réconcilie un peu Marx et Freud: "L'homme n'est ni ange ni bête, et qui fait l'ange fait la bête." Dans *Woyzeck* de Büchner, il y a la réplique suivante: "Chaque homme est un abîme; on a le vertige quand on se penche dessus." Il s'agit donc d'une espèce d'œuvre qui présente à la fois les nécessités, les besoins, l'offre et la demande;

l'homme en tant qu'animal politique et économique; les contraintes sociales et aussi la "psychologie des profondeurs", celle des désirs humains. Voilà ce qui fait les chefs-d'œuvre. C'est ce qu'on trouve dans Molière et dans tous les grands. Quand vous avez une responsabilité de directeur de théâtre, vous devez faire respecter tout cela. Il faut mettre cette église-là au milieu du village. Ce qui compte, c'est la rencontre du soir entre l'œuvre et le public, et le niveau auquel ça se passe. Dans ces conditions, ça vaut la peine de donner un peu de subventions aux spectateurs.

### **Pourriez-vous définir la place de l'Atelier théâtral dans "le paysage théâtral belge"?**

Petite, modeste, mais unique. Unique dans sa fréquentation et dans ses recettes, et aussi, très modestement, dans les méthodes de travail: l'art du théâtre, les poètes et le public sont au centre de nos préoccupations. Evidemment, le corollaire c'est que, pour porter tout ça, il faut des acteurs formés, professionnels, "poètes" et "habiles" à la fois!

### **Est-ce que la durée de vie d'un spectacle vous semble suffisante en Belgique?**

Non, mais il faut jouer le plus possible. Là aussi notre place est unique. Nous sommes un des rares théâtres à essayer de jouer une pièce plus de cent fois.

### **C'est nécessaire?**

C'est indispensable. Vous ne pouvez même pas songer avoir un jour un acteur, si vous lui retirez l'assiette après quinze représentations, avant qu'il puisse acquérir une nécessaire maturité. C'est avec le jeu, les reprises, les répétitions qu'on arrive à jouer un rôle. L'idéal, ce serait la troupe, avec un esprit, où les acteurs et les actrices cultivent leur rôle pendant un an ou deux. Mais ça demande de l'argent.

### **On a déjà évoqué l'importance de la formation des jeunes comédiens. Vous avez fondé et dirigé l'IAD (Institut des Arts de Diffusion) ?**

Oui, mais j'ai abandonné cela depuis des années. Les méthodes de travail ne me convenaient pas beaucoup. Je trouve qu'il faudrait une grande réforme de ce type d'enseignement, une rationalisation. Il faudrait une seule grande école pour le théâtre. En Belgique francophone, il y en a cinq: trois conservatoires et deux écoles. En Flandre, ça doit être à peu près le même nombre. C'est beaucoup trop. Actuellement, on diplôme trop de gens. Je trouve immoral qu'en Belgique francophone, il y ait 80 à 90 diplômés par an. Un marché de 4 millions de spectateurs potentiels est incapable d'en absorber 10%. Si on diplômait 10 à 15 acteurs au niveau francophone, il y en aurait trop. On fait exploser le théâtre comme les caisses de sécurité sociale. Tout le monde veut faire du théâtre, mais c'est impossible: c'est un métier jaloux. Je ne sais pas s'il faut instaurer un numerus clausus, mais si on forme trop d'acteurs, qu'on sache au moins qu'ils n'auront pas de travail ici. Il faut donc travailler en conséquence, c'est-à-dire former des acteurs bilingues qui puissent aller travailler sur le marché flamand, hollandais ou italien etc. En ce qui concerne la qualité de l'enseignement, force est de constater que les professeurs sont relativement incompetents: il y a beaucoup trop de jeunes metteurs en scène inexpérimentés qui viennent polluer les écoles en faisant des spectacles beaucoup trop tôt avec les élèves. Former des acteurs, c'est un autre métier. Il faut aider les gens à apprendre une technique, à déchiffrer une pensée. Il ne faut pas du tout leur faire faire

des mises en scènes, leur inculquer des théories. A la base de la formation d'un acteur, il y a des exigences physiques, intellectuelles et artistiques. Il faudrait, dans l'enseignement artistique, des gens âgés et expérimentés, qui puissent transmettre cet acquis de l'expérience, qui puissent aider les gens à éclairer un texte, à transmettre une pensée. Il faut que l'acteur sache qu'une interprétation ne vaudra jamais que ce qu'a valu sa lecture. Il faut apprendre aux jeunes acteurs à lire les chefs-d'œuvre, en explorer les ambiguïtés, la richesse. Voilà la matière de l'enseignement.

### **Est-ce que la situation est différente dans les pays qui nous entourent?**

En France il n'y a pas plus d'écoles de théâtre que chez nous. Vous avez 4 ou 5 écoles de haut niveau.

### **Vous avez fondé et dirigé pendant vingt ans les *Cahiers Théâtre Louvain*. Quels sont les principaux objectifs de cette revue?**

C'est une revue qui rendait compte des pratiques et qui était pluridisciplinaire. Ainsi on a fait un numéro sur le théâtre populaire pour lequel on a fait appel à un sociologue, à un analyste, à un administrateur, à un financier. Il y a tout de même eu beaucoup de numéros sur les metteurs en scène. On a analysé la pratique de Strehler, d'Antoine Vitez, de Benno Besson, d'Ariane Mnouchkine, d'Otomar Krejca. On a fait aussi des numéros spéciaux consacrés au théâtre arabe, par exemple, ou à la forme théâtrale de la palabre en Afrique.

### **En quoi consiste le métier de directeur de théâtre?**

C'est curieux comme question. On ne me la pose jamais. J'ai deux amis, deux vieux acteurs: Pierre Dux, qui est mort, qui a dirigé la Comédie Française, et Michel Bouquet, avec qui je travaille encore. Ils m'ont dit à plusieurs reprises que le profil de directeur est ce qu'il y a de plus rare à la fin du 20e siècle et je suis tout à fait d'accord avec eux. Finalement, on trouve de très bons textes, des chefs-d'œuvre contemporains et classiques, on trouve des acteurs pour les jouer, on trouve encore des metteurs en scène pour les monter, on trouve des décorateurs, des éclairagistes et des costumiers. Mais ce qui devient introuvable, c'est l'homme de théâtre qui fait la synthèse, c'est-à-dire le directeur. Cela demande du temps et de la conviction. Il ne faut pas des gens qui veulent jouer les artistes purs et bêtes, mais des gens qui savent qu'ils doivent pratiquer la poésie la plus haute, tout en ayant l'œil en permanence sur la caisse. Ce métier demande un équilibre entre le fric et la poésie. Le théâtre serait, comme dit Peter Brook, à la fois "le ciel et la merde". Un directeur est quelqu'un qui n'a pas peur d'assumer ces deux aspects. Le profil d'un directeur de théâtre est une métaphore à lui tout seul. Il a les deux pieds dans la merde et il ne rêve que de poèmes et de nuages. C'est une belle image de l'humanité. Il est effrayant qu'on n'ait pas encore attiré l'attention là-dessus. Les politiques sont tellement débiles qu'ils croient que quelqu'un a le profil de directeur, lorsqu'il a fait deux spectacles réussis. Ils se débarrassent des gens en leur donnant de l'argent, alors qu'ils sont incapables de diriger une entreprise de théâtre. Il faut investir dans la formation et dans l'apprentissage de ce métier, par exemple par des stages à l'étranger. Plus encore peut-être que pour la mise en scène.

### **Justement. Comment définiriez-vous le métier de metteur en scène?**

Pour moi, ces deux métiers vont l'un avec l'autre. Le directeur est le chef de troupe, comme Molière ou Shakespeare. Eux, ils étaient des auteurs en plus. C'est vraiment le sommet. Le chef de troupe doit rassembler et convaincre. Il doit être proche du poème, de sa structure, de la culture et, en même temps, il doit expliquer avec des mots relativement simples ou avec des coups de bâton efficaces, un peu comme un instituteur, la complexité d'une œuvre. Il est responsable de la complexité et de la simplification. Il doit obliger les gens à poser toutes les questions. Je pense que la grande qualité du metteur en scène n'est pas très différente de celle du chercheur ou du philosophe: il s'agit de la pratique de l'étonnement systématique. C'est ainsi que Newton a découvert les lois de la gravitation universelle. Brecht a écrit *Galilée* dans cet esprit! Il ne faut jamais accepter les truismes et les trivialités, parce que ça a toujours été comme ça. Il ne faut pas accepter que les gens fassent uniquement avec ce qu'ils sont, il ne faut pas accepter que les gens sortent uniquement ce qu'ils savent faire, même si leur savoir-faire est ancien, même si leurs trucs sont très mis au point, même si leurs grimaces sont relativement plaisantes. Il faut refuser tout ça pour aller à la création, c'est-à-dire à l'étonnement. Il faut rendre compte de ce qu'un poète a voulu dire. Il faut aller à la complexité de l'œuvre, il faut descendre au fond du puits, dans l'œuvre. C'est vraiment une exigence pour les metteurs en scène. J'aurais même très envie de vous dire que ce n'est même pas d'abord une question de culture ou de savoir, mais de caractère, dans le sens des moralistes du 18<sup>e</sup> siècle. Si on ne fait pas attention à tout ça, on encourage la dictature des plus médiocres, des plus routiniers.

### **Il faut surtout servir les œuvres?**

Oui, et tenter de les concrétiser. Un critique qui a voulu me détruire a écrit un jour: "Ce Delcampe est un imbécile: il concrétise les œuvres au pied de la lettre." Je pense honnêtement que c'est le plus beau compliment qu'on m'ait jamais fait. Car tout vient du poème. Evidemment, c'est l'acteur qui s'envole, qui incarne. Ce n'est pas l'indication du metteur en scène qu'on doit voir. Si vous voulez voir s'accomplir vos indications sur scène, ce n'est pas le poème qui parle. Vous mettez un écran entre le poème et le public.

### **N'avez-vous pas l'impression que certains metteurs en scène se croient plus importants que l'œuvre qu'ils montent?**

Je ne qualifierais pas ça de "certains metteurs en scène" mais d' "imbéciles certains". C'est incroyable que vous posiez cette question aujourd'hui que je suis occupé à monter Brecht ... Il y a une vingtaine d'années, dans *Libération*, un journaliste demandait à un metteur en scène très connu, qui dirige actuellement le théâtre de l'Odéon à Paris, pourquoi il montait une œuvre de Brecht. La réponse était très simple: "Parce que j'ai toujours pensé que c'était un vieux con!" Le journaliste poursuivait: "Mais pourquoi *Maître Puntila et son valet Matti*?" Il répondait toujours très simplement: "Parce que dans toutes les conneries que je pense avoir lues de lui, je pense que c'est la plus bête." Ce n'est donc pas seulement la prétention, mais l'agressivité et le désir de régler les comptes des chefs-d'œuvre. En fait, cette attitude est caractéristique de l'impuissance. Si un chef-d'œuvre ne vous dit rien, si vous ne le comprenez pas, il faut le laisser de côté. Il y a aussi des gens qui, sous l'influence d'intellectuels morbides, veulent se faire valoir en montrant comment fonctionne une œuvre soi-disant bête.

Ils veulent démonter les pièces du réveil. Seulement, ce n'est pas un réveil, c'est un poème. Ces gens ne comprennent pas que le théâtre est un art sensible, qui passe par le corps. Le théâtre, c'est matérialiser des pensées, dans un espace transfiguré et un temps réinventé, comme disait Adamov. Ce n'est pas une tranche de vie naturaliste, une chose plate et bête, comme à la télévision, où on va faire cuire des œufs dans le temps qu'il faut pour les cuire. Jovet a écrit une chose magnifique: "Mille grands acteurs n'épuiseront jamais par leurs interprétations le rôle d'Alceste dans *Le Misanthrope*."

### **Quels critères vous guident dans le choix des pièces que vous montez?**

Un certain nombre de sons que je trouve "fondamentaux" et qui me mettent en mouvement. Il faut que ça me dise quelque chose, que ça me touche. Il faut trembler pour communiquer un tremblement. Je ne réponds pas aux commandes.

### **Est-ce que vous tenez compte aussi des exigences de votre public?**

Oui, mais pas pour les caresser dans le sens du poil. Il faut que je sois convaincu qu'une œuvre parle d'un certain nombre de choses fondamentales, qu'elle appartient au patrimoine de l'humanité. Tchekhov disait une chose terrible: "Méfiez-vous des œuvres qui parlent de la coupe du veston, car la mode des vestons change chaque année." Ça veut dire que je suis capable de monter *Avant la retraite* de Thomas Bernhard, avec Michel Bouquet. C'est une œuvre qui ne fait absolument pas pleurer les gens de bonheur. C'est une chose terrible, sur le nazisme qui est en nous. Je tiens toujours compte de la réaction du public, mais pas selon un critère putassier, comme disent les Parisiens.

### **Est-ce que vous pourriez appliquer cela à la saison qui s'annonce?**

On parle de la propriété, du rapport entre maîtres et domestiques, de la dureté et de la répression des désirs. Dans les trois créations, vous avez un fil incroyable. Dans *Maître Puntila et son valet Matti* de Bertolt Brecht, il y a un vieux propriétaire foncier à la déglingue. Dans *Après la pluie* de Sergi Belbel, un jeune auteur catalan dont c'est la première création en français, on est au 49e étage d'un immeuble avec une vue sur le 21e siècle: c'est la solitude dans une entreprise de relations publiques, où les gens sont complètement dépersonnalisés; c'est la dureté des rapports, la superficialité, l'angoisse. Avec le spectacle Mirbeau je fais un hommage à Raymond Poulliart, qui aimait beaucoup Octave Mirbeau car c'est lui qui a révélé au monde Maeterlinck. Mirbeau a écrit dans *Le Figaro* qu'il ne connaissait pas ce Maeterlinck qui venait des brumes du Nord, mais qu'il tenait *La Princesse Maleine* pour un chef-d'œuvre. Le lendemain Maeterlinck était connu dans le monde entier. Il s'agit de la politique, de la démagogie et de la manipulation, de la "démocrasseuse", comme me disait un ami québécois. Puis il y a le spectacle Aragon, avec dans la première partie le militantisme communiste, et les poèmes d'Elsa dans la seconde. Louis-Ferdinand Céline a écrit 200 trucs monstrueux sur les Juifs, mais tout le monde ne parle que du grand écrivain de *Voyage au bout de la nuit*. Par contre tout le monde dit qu'Aragon est un vieux stalinien, alors qu'il ne faut pas oublier que c'est un grand poète, un "souffle" à la Victor Hugo! C'est pourquoi je monte ce spectacle, pour montrer les ambiguïtés de cet auteur. Un autre spectacle de poèmes, c'est Julos Beaucarne. Ce sera une soirée un peu fraternelle et très sensible. C'est un théâtre de proximité, où on a l'impression que l'homme parle à l'homme sans qu'on puisse se dérober, où il y a un rapport interpersonnel très grand. Je voudrais citer encore *Le bonnet*

*du fou* de Pirandello, et *Page 27* de Jean-Louis Bauer sur l'imposture: c'est une comédie cynique et totalement drôle à la fois. *La Panne*, c'est une adaptation de la nouvelle de Dürrenmatt sur la justice. C'est très actuel en Belgique. Ce spectacle-là est parmi les spectacles les plus choisis par nos abonnés.

### **Est-ce que le spectacle Ionesco a été conçu surtout pour les écoles?**

Pas du tout. C'est un spectacle réalisé par Marcel Cuvelier. C'est un compagnon d'Ionesco et c'est lui qui a fait *La Huchette* il y a 50 ans. Il a réuni sept pièces dont deux ou trois inédites et c'est un spectacle tout à fait charmant, drôle et grotesque. Pour les écoles bien sûr, mais aussi pour tous!!!

### **Est-ce que l'homme de théâtre que vous êtes va voir beaucoup de spectacles?**

Quelquefois, mais de moins en moins. Je vais vous dire une chose terrible: ce que vais voir encore le plus volontiers, c'est du théâtre de divertissement. Mais il y a un type de théâtre que j'évite absolument, c'est le théâtre où je sens la sauce du metteur en scène. Je demande très souvent quelle est la durée d'un spectacle. Si on me dit que le *Dom Juan* de Molière est joué en 4 heures, je n'y vais plus jamais. Je sais que cette pièce doit durer 2h15. Dans les 4 heures il y donc 1h45 d'âneries et d'imbécillités qui font qu'on ne goûte plus la viande. Ça nage dans la sauce et ça me fait trop souffrir. *Tartuffe*, qu'on reprend aussi cette année-ci, dure 2h10. On a retrouvé les documents. Je suis à 2 minutes près. C'est très important le tempo.

### **Ça rejoint ce que vous disiez sur le travail des metteurs en scène?**

C'est ça. Il y a des gens qui ajoutent des lazzi à une pièce de Molière, alors que c'est déjà un pari impossible de concrétiser du Molière, de faire la simplicité et la profondeur de Molière, tellement c'est vertigineux. Et on appelle ça des grandes mises en scène! Il y a des gens qui ne connaissent plus que l'esbrouffe, que l'exhibition creuse. J'ai vu une mise en scène de *Tartuffe* où on fait tourner la table: on ne sait plus qu'Orgon est sous la table, on oublie l'enjeu de la situation. C'est une chose terrible. Je travaille avec un grand éclairagiste, qui va partout, qui fait des spectacles dans le show-bizz, qui manipule 4000 projecteurs, mais je peux lui demander d'utiliser 3 bougies. Pour lui, un grand éclairage, c'est celui qui ne se voit pas, comme les mises en scène. J'ai appris tout ça avec les grands de la tradition. J'ai été l'assistant de Bertheau, j'ai vu jouer Fernand Ledoux, j'ai travaillé avec Pierre Dux. Ces gens-là avaient joué avec des acteurs qui jouaient *Tartuffe* depuis 1860. Je m'inscris dans un siècle de tradition d'acteurs. Le théâtre est un art de la tradition orale.

### **Est-ce qu'un metteur en scène s'occupe de l'éclairage, des décors, des costumes?**

Oui, je suis passionné par ça, mais je travaille avec des gens d'expérience qui m'apportent des questions que je n'aurais pas songé à poser et des solutions à des difficultés techniques qui ne sont pas mon savoir-faire. C'est ça le travail de synthèse. Quand on monte un spectacle, il ne faut pas arriver sur le plateau avec des plans et des structures de mises en place, de décors et de costumes. Ce sont les gens de l'a priori qui font ça. C'est à la réalité du plateau qu'une œuvre doit être confrontée. Il faut mettre en mouvement chacun des corps de métier pour arriver à la création.

**Est-ce que vous dirigez les acteurs dans le même état d'esprit?**

Au départ je n'impose rien. J'ai une méthode inductive totale, qui est préconisée par Brecht lui-même. Il faut poser des questions aux comédiens: pourquoi dites-vous cela? pourquoi parlez-vous à ce moment-là? pourquoi vous dit-elle ça et pas autre chose? On trouve des solutions quand on a fait le tour de toutes les questions. Et surtout, on rejette les clichés et les fausses "bonnes" solutions. Evidemment il faut communiquer son expérience.

**Vous laissez donc une grande liberté aux acteurs?**

Totale! Comment voulez-vous concrétiser un poème en considérant que vous êtes dans la cour d'une caserne, où vous faites du drill? Vous n'aurez que du service militaire. Ce serait le contraire de l'étonnement dont je vous parlais.

**Est-ce que vous travaillez différemment lorsque vous jouez vous-même un rôle, parfois même le rôle principal, comme dans *Le Malade imaginaire*?**

Etre acteur fait que vous ne mettez plus jamais en scène comme vous auriez mis en scène si vous ne l'étiez pas. C'est comme les généraux qui sont dans les casemates, 100 kilomètres derrière les lignes de tir. Comment peut-on mesurer les difficultés d'un acteur, si on n'a pas été confronté à sa propre impuissance? On a besoin de cette expérience-là. Mais il ne faut jamais s'apitoyer. Il ne faut jamais laisser rentrer le cheval dans l'écurie, sans qu'il ait sauté l'obstacle. Sinon, il faut l'abattre sur place.

**Croyez-vous que les jeunes s'intéressent au théâtre?**

Je crois, mais il faut que le théâtre soit intéressant. Il ne faut pas qu'ils aient l'impression qu'ils doivent monter sur le mont Tabor pour recevoir le message divin. Le théâtre est un art direct et un art démocratique. Je crois qu'il y a des tas de jeunes qui s'intéressent aux sons humains dont je vous parlais tout à l'heure. Moi, quand j'étais jeune, fils de mineur, ma vie a été transformée parce que les plus grands hommes de théâtre d'Europe sont venus à Charleroi jouer Corneille et Molière pour moi. Les gens de théâtre doivent savoir qu'ils ont une responsabilité. Sans le savoir, en faisant votre travail modestement, vous changez la vie des jeunes qui sont assis là et qui viennent peut-être d'un milieu modeste ou d'une école professionnelle. Vous touchez quelqu'un dans l'âme par la grâce de la poésie. Il faut cracher dans la mer à Ostende pour influencer la marée à San Francisco.

**Est-ce que l'école a un rôle à jouer ici?**

Fondamental! C'est de là que ça vient. Je n'ai pas appris à aimer Picasso, Courbet et la sculpture grecque dans ma famille. L'école est un lieu d'apprentissage fondamental. J'ai l'impression que l'école devrait assurer un minimum d'instruction, d'éducation civique et d'initiation esthétique. Il me semble qu'avec des maîtres qualifiés on gagne un temps fou par rapport à des autodidactes. L'éducation civique a pratiquement disparu. Dans ce pays imbécile, on n'explique plus aux élèves ce que c'est la constitution, le parlement, les élections, la démocratie. Par contre, on leur explique Jésus, Mahomet, toutes les religions, ce qui est du ressort des consciences et des familles. C'est insensé! Une initiation à la musique, à la

peinture, à l'architecture, à la sculpture, à la littérature est également essentielle. C'est là qu'on forme le goût des jeunes. Le rôle de l'école se situe dans ces trois domaines-là. Actuellement, on va demander à l'école tout, sauf ce qu'elle devrait faire.

**Vous faites des matinées scolaires?**

Oui, je fais ça, même pour des classes professionnelles ou des immigrés. Je joue *Tartuffe* pour eux et j'envoie les acteurs dans les écoles. Et les élèves comprennent ce message, car ils ont des inquisiteurs chez eux, qui les empêchent de regarder une fille qui n'est pas musulmane. On devrait le faire souvent. C'est très important. D'où la collaboration avec les professeurs.

**Quelle est, selon vous, la meilleure façon de préparer des élèves à un spectacle?**

Il faut sans doute travailler comme les professeurs qui ont préparé les 500 élèves flamands qui ont assisté à la première du *Malade imaginaire*. Je ne sais pas comment ils ont fait, mais à la fin du spectacle les mêmes étaient debout, ils hurlaient. C'était la meilleure représentation qu'on ait faite. C'était inoubliable. Et nous l'avons joué 102 fois!