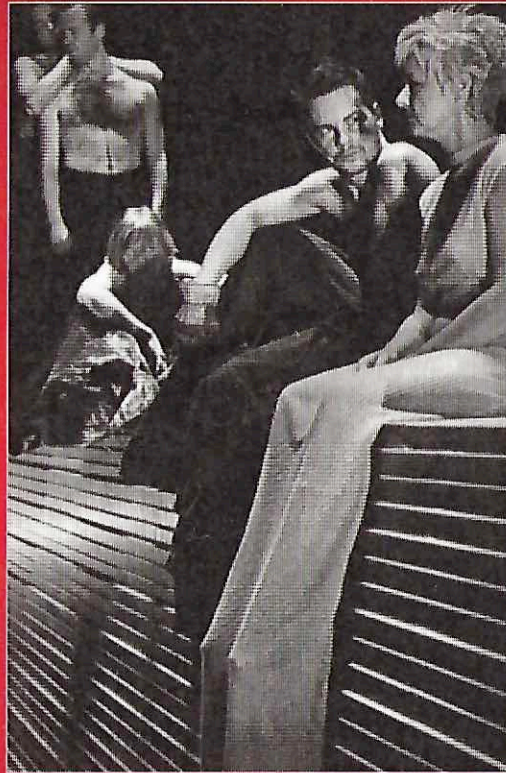


**Pauline Beaulieu**



**Le travail du corps  
chez les acteurs  
de Luk Perceval**

S É G U I E R

Pauline BEAULIEU

# Le travail du corps chez les acteurs de Luk Perceval

ISBN : 2-84049-502-3

© **atlantica**, Biarritz, 2006

Atlantica-Séguier : Pays basque : 18, allée Marie-Politzer

64200 Biarritz – 05 59 52 84 00

atlantica@atlantica.fr

Paris : 3, rue Séguier – 75006 Paris – 01 55 42 61 40

seguier@atlantica.fr

Catalogue en ligne : [www.atlantica.fr](http://www.atlantica.fr)

---

*Couverture : Andromak*, mise en scène de Luk Perceval au Théâtre du Bourla,  
2002, copyright Phile Deprez.

S É G U I E R

remerciements

Tout particuliers à :  
*Michel Archimbaud,*  
*Annette Kurz et Luk Perceval.*

Ainsi qu'à :  
*Simon Abkarian, Denis et Sophie Beaulieu,*  
*Jan Bijvoet, Gennadi Bogdanov, Mariapia Bracchi,*  
*Dimitri Duquennoy, Christine Gassin, Kristin Hex,*  
*Thomas Irmer, Thomas Kopp, Christian Longchamp,*  
*Marie-Madeleine Mervant-Roux, Antoine Mory,*  
*Wajdi Mouawad, Béatrice Picon-Vallin,*  
*Marie Plantin, David Ruland, André Szymanski,*  
*Nicolas Truong, Isabelle van Hecke, Koen van Kaam,*  
*Annick Verstraeten, Marius von Mayenburg,*  
*Alexander Wewerka, sans oublier toute l'équipe*  
*de la Schaubühne et celle de Het Toneelhuis...<sup>1</sup>*

*En souvenir de Mina.*

---

1. En Couverture : *Andromak*, au Théâtre du Bourla.

## INTRODUCTION

Cette analyse est née d'une fascination et d'une rencontre. Une fascination pour le travail réalisé par Luk Perceval à l'occasion d'*Andromak*, spectacle présenté au Cloître des Célestins en Avignon 2004. Et d'une rencontre avec mes questionnements personnels pratiques et théoriques : comment faire parler le corps de l'acteur lorsque le texte mis en scène est déjà si complet au niveau du sens ? Dans son adaptation d'*Andromaque* de Jean Racine, Luk Perceval a réécrit le texte : il a recours à une langue contemporaine orale, directe. Le corps de l'acteur trouve alors son espace d'expression, apportant de nouvelles clés de compréhension de l'œuvre et fait surgir d'autres questionnements, quant au jeu de l'acteur, dans cette version très élaguée de la tragédie racinienne. Ce corps de l'acteur, par sa présence, les risques pris et la parole qu'il exprime, se présente sous un jour surprenant.

Comme me le faisait remarquer Koen van Kaam<sup>2</sup>, acteur néerlandais qui interprète Oreste dans *Andromak*, un seul spec-

---

2. Entretien avec Koen van Kaam, Anvers, février 2005, réalisé et traduit de l'anglais par P. Beaulieu.

tacle ne permet pas de comprendre le travail de Luk Perceval. En effet, le travail de ce metteur en scène est un processus de création toujours renouvelé, en mouvement. Aucun ouvrage n'existe à ce jour en langue française sur Luk Perceval. La volonté de faire connaître son œuvre, née d'*Andromak* a été rendue possible par le visionnage vidéo d'autres créations, que le metteur en scène a eu la gentillesse de mettre à ma disposition. Y cherchant un théâtre corporel proche de la danse, j'ai d'abord ressenti une certaine déception par l'immobilité, le manque de mouvement au sein de nombre de ses spectacles. Il fallait pour percevoir la dimension corporelle du théâtre de Luk Perceval, retracer son parcours artistique.

La liberté et la contrainte dont Luk Perceval entoure l'acteur donnent naissance à des spectacles bien vivants, par-delà la difficulté de comprendre le néerlandais. Pour mieux saisir le travail de Luk Perceval, j'ai réalisé un certain nombre d'entretiens avec son équipe : certains de ses acteurs, sa scénographe Annette Kurz et l'un de ses compositeurs Laurent Simonetti... Je me suis entretenue avec le metteur en scène flamand à plusieurs reprises. J'ai apprécié tout particulièrement d'être acceptée au sein de l'équipe pour quelques journées de répétitions de *Turista* à Berlin, puis lors des dernières reprises de ce spectacle avant la première anversoise quelques mois plus tard, au Théâtre du Bourla, alors que les représentations à Vienne et Berlin avaient déjà eu lieu.

Parallèlement, j'ai également choisi de m'entretenir avec des personnalités qui me fascinaient pour leur travail sur le corps de l'acteur, lui permettant de s'exprimer tout autant que la voix, voire, à sa place. Simon Abkarian, Wajdi Mouawad, Mariapia Bracchi, sont trois metteurs en scène au travail extrêmement dif-

férent. Je les ai choisis aussi pour cette raison. Si je ne trouve pas ici tout l'espace que je souhaiterais leur dédier, je les remercie cependant pour l'éclairage qu'ils ont apporté en amont à ma recherche et toute l'attention qu'ils ont prêtée à mes questionnements.

En effet, Luk Perceval m'a incitée à m'interroger sur le corps de l'acteur dans son travail, non pas seulement d'un point de vue chorégraphique mais aussi par la composition individuelle que l'acteur peut réaliser sur scène avec son propre corps et par le risque de quelque ordre qu'il soit auquel il se trouve confronté. La première épreuve à surmonter au cours de cette étude fut de comprendre la stupéfaction de Luk Perceval lui-même quand je lui annonçai lors de notre première rencontre, le sujet de ma recherche. Le metteur en scène flamand fut en effet interloqué, non pas tant qu'une Française s'intéresse à son travail pourtant encore à ce jour très peu connu en France, mais plutôt que j'axe mon analyse sur le travail sur le corps chez ses acteurs. Mais s'il me fit remarquer d'abord que les interviews qu'il avait accordées jusque-là portaient plutôt sur son travail d'adaptation des classiques, il s'ouvrit avec moi à ce questionnement sur le corps de l'acteur et en parla plus volontiers au cours de nos entretiens suivants, reconnaissant sa fascination originelle pour le corps du sportif d'abord puis de l'acteur et du danseur. Une fascination qui n'a rien à voir avec une recherche de l'esthétique ou du formel mais qui provient d'une fascination pour la concentration mentale et l'énergie musculaire, la vérité de l'instant que le corps exprime alors que la langue peut mentir.

Or le point focal de cette étude se situe justement dans ce fossé, dont Luk Perceval tire une certaine fierté : entre un corps de l'acteur présent au possible, mis en danger sur scène et son

refus en tant que metteur en scène de réaliser un travail de recherche théâtrale comme l'a fait Peter Brook ou d'apprentissage de techniques corporelles comme c'est le cas au Théâtre du Soleil.

En effet lorsque l'on demande aux acteurs flamands d'*Andromak*<sup>3</sup> et aux acteurs allemands d'*Andromache* successivement montés par Luk Perceval en Flandre et à la Schaubühne de Berlin, quel travail corporel ils ont réalisé pour se préparer à un spectacle si risqué physiquement, ils répondent systématiquement : rien. Un peu de yoga avant les répétitions<sup>4</sup>. Et un sentiment de fierté se dégage de leur regard, tant ils sont ravis de faire surgir le désappointement face à eux et de laisser ainsi le mystère demeurer entier. Luk Perceval semble détenir là un secret que personne n'est prêt à divulguer.

Pourtant, la critique française bien que divisée quant à la qualité de la mise en scène d'*Andromak*, présentée au Festival d'Avignon 2004, se montre unanime quant à l'enjeu et jeu corporel des acteurs, juchés sur un autel de marbre, perpétuellement soumis au risque d'être déséquilibrés et de se blesser sur l'une des trois cents à trois mille bouteilles, ou tessons de bouteilles, jonchant le plateau du Cloître des Célestins.

Quel est donc le secret de ce metteur en scène, ancien footballeur semi-professionnel, devenu comédien, rapidement réfractaire au théâtre traditionnel flamand et renonçant encore

3. Se trouve en annexe la chronologie des spectacles de Luk Perceval abordés dans cet ouvrage.

4. Confrontation des entretiens avec Koen van Kaam et Tom Dewispelaere pour *Andromak*, Anvers, 5 février 2005, réalisés et traduits par P. Beaulieu et de l'entretien avec André Szymanski, pour *Andromache*, Berlin 28 avril 2005, réalisé et traduit par P. Beaulieu.

plus rapidement à l'effort physique extrême prôné par Grotowski, qui parvient aujourd'hui à dégager une parole propre, sensible et forte du corps de ses acteurs ?

Luk Perceval a construit son travail de mise en scène non pas sur le texte mais sur l'acteur, et un acteur qu'il veut vivant sur le plateau armé d'un corps presque plus sensible que sa voix. Il réalise ainsi un théâtre complet qui n'est pourtant ni du théâtre corporel ni du théâtre-danse, mais qui éveille toutes les formes de reconnaissances visuelles et auditives.

Cette analyse a pour but d'essayer de saisir ce phénomène étonnant, d'un théâtre physique, dansé, musical, risqué, sans préparation préalable autre que celle d'un entraînement occasionnel de yoga, par l'étude du parcours de Luk Perceval, de son mode de travail avec ses comédiens flamands et allemands, mais aussi de sa collaboration avec la scénographe Annette Kurz.

Luk Perceval cherche à créer, dit-il, un théâtre « existentiel », un théâtre qui touche et soit un moment de partage avec le spectateur. Et peut-être justement trouve-t-il par un travail en profondeur sur le corps de l'acteur, le moyen de dépasser les barrières linguistiques, vers une idée d'un théâtre européen ? Car dans un théâtre épuré et concentré sur l'acteur, n'est ce pas seul le langage de son corps qui demeure ?

Cette étude est basée sur les entretiens réalisés et les ouvrages théoriques se rapportant au corps mais également sur l'étude de vidéos des premières de certains spectacles, ou de répétitions et de films montés à partir des représentations par Luk Perceval, ainsi que sur des représentations auxquelles j'ai assisté au cours de l'année 2004-2005. Partant des propos du metteur en scène sur son parcours et des influences qu'il se reconnaît, nous essaierons de transmettre une certaine compré-

hension de son œuvre, maintenant le point central sur l'originalité de son travail sur le corps avec ses acteurs. Ceci nous permettra de tisser des liens, de lire essentiellement ses dernières créations (n'ayant pas à notre disposition de matériel pour étudier ses premières mises en scène), à la lumière d'autres artistes contemporains ou plus anciens, dont il se rapproche par une même communauté d'esprit, et s'éloigne tour à tour par son parcours personnel.

Pour plus de simplicité, la chronologie des spectacles de Luk Perceval se trouve en annexe.

Certains entretiens, notamment avec Luk Perceval, ayant été réalisés simultanément en plusieurs langues, j'ai précisé dans les notes de bas de page si les citations présentées avaient fait ou non l'objet d'une traduction.

## Chapitre I

### *La fascination de Luk Perceval pour le corps s'impose d'elle-même au regard de son parcours surprenant.*

Luk Perceval ne travaille pas de manière spécifiquement corporelle, dit-il, au sein de ses mises en scène. Il avoue cependant avoir toujours eu une « fascination pour le corps »<sup>5</sup>. Cette fascination se retrouve au travers d'un parcours individuel caractérisé par un engagement sportif à haut niveau, puis d'une recherche théâtrale toujours liée à la création, visant à libérer le jeu de l'acteur, libération qu'il a choisi de faire naître par le corps, suivant dans un premier temps les techniques de Grotowski et s'inscrivant dans le mouvement artistique novateur des années 1980, mouvement qui constitue aujourd'hui ce que nous appelons en France la « vague belge »<sup>6</sup>.

Luk Perceval appartient à cette « vague flamande » apparue dans les années 1980, composée de jeunes artistes souhaitant rompre avec le théâtre traditionnel flamand, trop inspiré des

5. Luk Perceval Luk, entretien réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005.

6. Guy Duplat, *Une vague belge*, Bruxelles, éditions Racine, 2005, 210 pages.

modèles anglais, français et allemands. Cependant, si nous pourrions être tentés de l'inclure dans cette vague qui déferle aujourd'hui en France par l'entremise de chorégraphes tels que Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Anne Teresa De Keersmaeker, des compagnies telles que le Groupov ou la compagnie de Arne Sierens, Jan Lauwers... Luk Perceval, évolue pour sa part en électron libre. Son parcours artistique, ancré dans une rébellion nécessaire en Flandre, propre à sa génération, se caractérise néanmoins par des choix artistiques différents de ses compatriotes belges, choix liés en partie à l'originalité de son parcours.

### **1. Luk Perceval se rêvait footballeur professionnel, il est devenu metteur en scène.**

Luk Perceval raconte avec plaisir et amusement comment il est venu au théâtre. Une sorte de nonchalance du destin.

Né le 30 mai 1957 à Lommel, en Flandre, issu d'un milieu simple, Luk Perceval a commencé le football à huit ans. L'un de ses premiers actes théâtraux fut de réciter un poème de Jacques Prévert en cours de français. Après cette première intervention, son professeur lui conseilla de faire une école de théâtre, pour vaincre sa timidité. Il suivit les cours d'une école régionale d'art dramatique dénommée Muziekacademie Merksem, tout en continuant ses entraînements de foot. À l'époque, son ambition était d'intégrer l'équipe du « Real Madrid »<sup>7</sup>. Il suivait des entraînements de quatre heures, quatre à cinq fois par semaine. À dix-sept ans, il a accédé à ce qui est l'équivalent en France de la deuxième division. Mais pour des

7. Entretien avec Luk Perceval, *op. cit.*

raisons financières, Luk Perceval devait, parallèlement à son engagement en tant que footballeur, travailler dans une banque pour le commanditaire du club.

*Il y avait deux choses que je ne voulais absolument pas faire : c'était travailler dans une banque et devenir professeur dans une école. Je détestais ces deux professions. Alors je me suis dit : si je peux faire du foot c'est bien, mais travailler dans une banque, jamais de la vie !<sup>8</sup>*

Cette contrainte financière a décidé de l'avenir de Luk Perceval, qui, en outre, était doté d'un physique trop frêle pour espérer atteindre réellement un jour le niveau professionnel ambitionné.

Parallèlement à son engagement dans le monde du football, Luk Perceval continue de suivre des cours de théâtre à l'école régionale. Il raconte avec humour, son premier rôle en tant qu'acteur dans la *Fable du renard*, fable flamande, disent les Flamands, ce à quoi les Allemands rétorquent qu'elle est allemande. Il devait y jouer un tout petit rôle : celui de la femme du renard. « Et j'étais tout gêné parce que je trouvais que tous les gens qui faisaient du théâtre avaient des tendances homosexuelles et en plus, à cette époque, je détestais ce cours parce qu'il fallait faire des exercices corporels en maillot. Et en tant que footballeur, je trouvais ça impossible. »<sup>9</sup> Malgré toutes ces réticences de jeune mâle, Luk Perceval reçoit une note excellente à la fin de la première année, l'encourageant dans cette voie. Il décide alors d'embrasser la carrière de comédien, puis-

8. *Idem.*

9. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005.



qu'il lui faut renoncer au football. Il se plonge alors dans un apprentissage du théâtre intensif, par la lecture d'abord, cherchant à comprendre ce qu'est cet art, qu'il connaît très mal et se rend ensuite à tous les spectacles présentés à Anvers, professionnels comme amateurs.<sup>10</sup>

Il a seize ans lorsqu'il entre pour la première fois dans une salle de théâtre. Cette première rencontre avec l'art dramatique le rend immédiatement amoureux de cet art. Il est loin d'imaginer qu'il dirigera, quelques années plus tard, le Théâtre du Bourla alors dénommé le Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS), théâtre qui fusionnera en 1998 avec sa compagnie pour donner naissance à Het Toneelhuis, que Luk Perceval a dirigé jusqu'en 2005. La mise en scène d'alors de *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller ne lui a laissé aucun souvenir. C'est l'essence même du théâtre qui le frappe. Il se trouve immédiatement fasciné par « le fait que c'était « life »<sup>11</sup>. Il se surprend à croire au jeu d'un acteur qui « joue la vie de quelqu'un d'autre »<sup>12</sup>. Car effet tout à fait saisissant pour lui, cette pièce raconte une histoire proche de sa vie familiale. En découvrant *Mort d'un commis voyageur*, il se sent tout à coup, assis au Bourla, « comme à la maison »<sup>13</sup>. C'est peut-être de cette première sensation qu'est née sa mise en scène en 2004 de *Dood van een handelsreiziger*<sup>14</sup> (*Mort d'un commis voyageur*), très fortement inspirée de son histoire familiale.

10. *Idem*

11. *Idem*

12. *Idem*

13. *Idem*

14. Première à Anvers le 10 novembre 2004. Luk Perceval met en scène en 2006 la version allemande de ce spectacle à la Schaubühne de Berlin, première prévue le 28 septembre 2006.

À 19 ans, il entre au Conservatoire royal d'Anvers (Koninklijk Conservatorium Antwerp), où sa rencontre avec la star de cinéma et professeur Dora Van Der Groen s'avère fondatrice de sa vision théâtrale naissante. Dora Van Der Groen « avait fait partie de la première promotion d'étudiants du Studio du National Toneel sous la direction de Herman Teirlinck »<sup>15</sup>. C'est elle la première qui déclare aux élèves de son cours que l'acteur n'est pas un « Mittel » (un moyen), que « la scène appartient à l'acteur »<sup>16</sup>. Ce discours va fortement influencer Luk Perceval, comme nombre de jeunes artistes de sa génération : Lucas Vandervost, Johan Van Assche (acteur de Luk Perceval dans ses premières mises en scène et aujourd'hui directeur artistique du Studio Herman Teirlinck), Chris Nietvelt (actrice du ZT Hollandia de Johan Simons, vue dans *Seemannslieder* (*La bonne espérance*) mis en scène par Christoph Marthaler à l'Odéon, en mai 2005). Tous sont issus du cours de Dora Van Der Groen.

En 1987 lorsque les compagnies de Lucas Vandervost et de Sam Bogaerts fusionnent pour donner naissance à De Tijd (Le temps), les objectifs visés sont les suivants :

*Jouer des pièces classiques d'une manière qui corresponde à notre époque ; faire découvrir des pièces contemporaines ; absorber l'art marginal dans des constructions classiques ; produire de la qualité ; et réaliser des créations accessibles à un large public.*<sup>17</sup>

15. « Dora Van Der Groen » par Erwin Jans et Klaas Tindemans en collaboration avec Dries Moreels kritisch theater lexicon, Vlaams Theater Instituut, 1998, renseignements tirés du site [www.belgium.be](http://www.belgium.be)

16. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005, traduction P. Beaulieu.

17. [www.vti.be](http://www.vti.be), site flamand, en version anglaise, répertoriant les artistes flamands contemporains, rubrique théâtre/De Tijd.

Ce texte, évoquant les ambitions d'une jeune génération de metteurs en scène qui tend vers la création d'un nouveau théâtre flamand, fait écho aux ambitions de Luk Perceval. Cependant, contrairement à Lucas Vandervost, très attaché au texte, le souci premier de Luk Perceval, lorsqu'il se tourne vers la mise en scène, sera l'acteur.

### **Son expérience de comédien porte Luk Perceval à rejeter un théâtre qu'il juge mortifiant.**

Lorsqu'il termine le conservatoire, Luk Perceval a vingt ans. Sa femme est enceinte, il doit se marier et travailler. Il accepte de jouer au KNS pendant cinq ans : « j'ai joué tous les jeunes princes de Shakespeare, tous les idiots »<sup>18</sup>. Cette expérience de comédien, Luk Perceval la considère aujourd'hui comme préparatoire à son travail de mise en scène. Il observe nombre de metteurs en scène de renom de l'époque, les comédiens des générations qui le précèdent. La confrontation de ces deux mondes qui ne parviennent pas à dialoguer le révolte.

*J'étais irrité qu'aucun metteur en scène ne soit capable de voir ce que les acteurs proposaient pendant les répétitions. Ils ne voyaient que leurs propres images mentales. Et ils forçaient les acteurs à les reproduire sans jamais se laisser inspirer par ce qui se passait le jour même sur scène.*<sup>19</sup>

À propos de cette période, Luk Perceval ne cite aucun nom, ne s'appesantit pas plus. Dans son parcours que l'on peut

18. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005, traduction P. Beaulieu.

19. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005, traduction P. Beaulieu.

lire sur son site Web<sup>20</sup>, il ne donne pas plus de renseignements sur son activité de comédien, période triste de sa vie aussi bien à un niveau artistique qu'à un niveau personnel, préférant détailler son œuvre de metteur en scène. Déjà père de deux enfants, lorsque le directeur du KNS tente de le convaincre de ne pas démissionner, il lui rétorque « si je dois travailler comme je le fais ici, je vais devenir alcoolique. »<sup>21</sup>

*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.*<sup>22</sup>

Parallèlement à son activité de comédien, Luk Perceval a également enseigné durant quatre années au Studio Herman Teirlinck. Cet enseignement lui a beaucoup plu malgré son dégoût de base pour le professorat. C'est dans le cadre de l'école qu'il entrevoit pour la première fois la possibilité d'être metteur en scène. Dora Van Der Groen alors directrice du Studio lui offre cette opportunité.

Contrairement à ses homologues professeurs, Luk Perceval a accompagné ses élèves tout au long de leur scolarité. Selon la pédagogie de l'école, « il faut confronter les élèves avec diffé-

20. [www.lukperceval.be](http://www.lukperceval.be).

21. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005, traduction P. Beaulieu.

22. « Entretien avec Luk Perceval, formé au Conservatoire du théâtre royal d'Anvers » In *Dossier de presse*, Festival d'Avignon 2004, traduction : Monique Nagielkopf.

rents professeurs, mais moi je suis resté comme celui qui donne de l'esprit, qui donne son esprit »<sup>23</sup>.

Le premier essai de mise en scène de Luk Perceval au sein du Studio Herman Teirlinck fut un arrangement des scènes d'examen, en raison de l'absence de la personne qui en était chargée. Cette première expérience enthousiasma Luk Perceval ainsi que ses élèves.

*Les acteurs ont pris beaucoup de plaisir dans ce travail et moi aussi. Le public également a beaucoup aimé. Il y a beaucoup de personnes qui m'ont déclaré à cette occasion que je devais continuer la mise en scène. C'est ce que j'ai fait. Jusqu'à maintenant, je suis toujours metteur en scène !*<sup>24</sup>

Au cours de ces quatre années, Luk Perceval a également monté des pièces de Shakespeare, comme *Richard II* et organisé des improvisations dans la ville avec ses élèves. Ce travail avec les jeunes comédiens, dont Koen van Kaam et Ariane van Vliet qui intégreront ensuite la Blauwe Mandaag Compagnie à l'occasion du monumental *Ten Oorlog (Batailles)* en 1996, constitue un premier matériau d'expérimentation quant à la direction d'acteur qu'il va mettre en pratique par la suite. L'improvisation demeurera ainsi un élément clé de son travail, tout comme Shakespeare, l'auteur privilégié de sa recherche théâtrale. C'est d'ailleurs en mettant en scène *Othello*, qu'il va pour la première fois se trouver en désaccord complet avec ses acteurs, ayant cherché à appliquer de façon radicale les principes d'entraînement grotowskiens.

23. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril, 2005, traduction P. Beaulieu.

24. *Idem*.

### À la recherche d'un nouveau théâtral, Luk Perceval essuie l'échec de l'application de la méthode de Grotowski.

Luk Perceval explique ainsi son passage à la mise en scène :

*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 ont appelée « 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 un plateau.*<sup>25</sup>

Luk Perceval crée sa première mise en scène en 1984 avec *Don Quichotte* de Cervantès présenté à Anvers. Il fonde à cette occasion la Blauwe Mandaag Compagnie. L'année suivante, à l'occasion de sa deuxième production *Cucaracha*<sup>26</sup>, dans laquelle il joue également, il écrit dans son journal s'être direc-

25. « Entretien avec Luk Perceval, formé au Conservatoire du théâtre royal d'Anvers » In *Dossier de presse du Festival d'Avignon 2004*, traduction : Monique Nagielkopf.

26. *Cucaracha* fut présenté au Festival Off d'Avignon en 1986, In *Cucaracha*, « credits and cast », 1985, Anvers, www.lukperceval.be.

tement référé à Grotowski, dans la recherche d'« une liberté absolue »<sup>27</sup> de l'acteur, et plaçant celui-ci comme pilier du travail scénique.

À partir de *Merkwaardige Paren* de Gray Lucas, il se concentre sur la mise en scène et ne joue plus dans ses productions, travaillant encore en collaboration avec Guy Joosten. Enhardi par l'expérience d'*Alles Liebe* (1985) où le public semble choqué par les nouvelles formes de jeu proposées par les acteurs, il décide pour son *Othello*, l'année suivante, de mettre en œuvre une stratégie d'entraînement inspirée de ce qu'il a lu de Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre*. La Blauwe Mandaag C<sup>ie</sup> alors composée de ses condisciples du conservatoire est animée du désir de renouveler le théâtre flamand et même d'« en finir avec le théâtre, comme c'est toujours le cas lorsque l'on sort du conservatoire »<sup>28</sup>. Le principe premier que Luk Perceval emprunte à Grotowski est l'épuisement physique des comédiens avant même de commencer les répétitions, essentiel pour accéder à une réelle liberté de jeu et d'improvisation :

*Il faut être totalement exténué pour briser la résistance de l'intellect et commencer à agir avec véracité*<sup>29</sup>

écrit Grotowski dans son *Discours de Skara*, mais il ajoute immédiatement « Néanmoins je ne veux pas dire que vous devez être masochiste »<sup>30</sup>.

27. Luk Perceval, « *Diary* » *Cucaracha*, Anvers, I.C.C. Meir, 1985, [www.lukperceval.be](http://www.lukperceval.be), traduction P. Beaulieu.

28. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005, traduction P. Beaulieu.

29. Jerzy Grotowski, *Discours de Skara*, janvier 1966, In *Vers un Théâtre pauvre*, Paris, Éditions l'Âge d'Homme, 1971 p. 196.

30. *Idem*.

Luk Perceval raconte aujourd'hui avec humour comment le petit groupe a couru durant des kilomètres, chaque matin dans un bois. « Nous étions réellement épuisés et après une douche et un déjeuner, nous passions la journée affalés sur un canapé, la mine livide. »<sup>31</sup> Luk Perceval tourne aujourd'hui volontiers cette expérience en dérision, se moquant de lui-même et de ses erreurs de jeune metteur en scène passionné. Ce fut sa première et dernière tentative d'application des principes de Grotowski affirme-t-il : « j'ai expérimenté à cette occasion, puis plus tard avec le yoga, que le corps de l'acteur, s'il est contraint à un trop grand effort physique, peut réagir de manière très négative »<sup>32</sup>.

Cette mise en garde se trouve déjà dans les textes de Grotowski, notamment pour ce qui concerne le travail sur la voix, qu'il fait toujours suivre d'une séance de relaxation, surtout pour les acteurs qui ne sont pas encore habitués à ce type de travail. Néanmoins, on ne peut nier chez Grotowski une rigueur, un ascétisme dans le travail de l'acteur, difficiles à mener et à maintenir sur toute la durée d'une création.

Si l'on étudie l'entraînement au sein du Théâtre Laboratoire, la recherche de l'acteur sur son corps est infinie et extrêmement difficile. Jerzy Grotowski conclut une longue liste d'exercices concernant les exercices « physiques », « plastiques » et du « masque facial » par la remarque suivante :

*Tous les exercices décrits dans ce chapitre doivent être exécutés sans interruption, sans pause pour le repos ou les réactions privées. Même les brefs moments de repos doivent être*

31. Entretien avec Luk Perceval réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005, traduction P. Beaulieu.

32. *Idem*.

*incorporés comme partie intégrante de ces exercices, dont le but n'est ni le développement musculaire, ni le perfectionnisme physique, mais un processus de recherche menant à l'anéantissement des résistances de son corps.*<sup>33</sup>

L'une des difficultés rencontrée par le groupe de Luk Perceval fut que les écrits de Grotowski ne présentent pas vraiment de méthode d'application pour l'acte créateur. Or les exercices d'entraînement et l'acte créateur ne doivent pas être confondus, selon le praticien polonais.

Dans l'enthousiasme de ce nouveau théâtral qu'ils voulaient créer, les membres de la Blauwe Mandaag C<sup>ie</sup> se sont lancés à corps perdus dans un training exténuant, tentant de dépasser leurs limites et de briser les résistances de leur corps et de leur mental. Mais alors que les répétitions devaient s'étaler sur une période de six mois, déjà après les deux premiers (mois), l'énergie du groupe était brisée, remplacée par des oppositions violentes au sujet du mode de création choisi, et notamment de ce training épuisant. Le spectacle fut présenté malgré tout à la date prévue mais la Blauwe Mandaag C<sup>ie</sup> avait perdu sa cohésion d'ensemble : les amis du conservatoire qui avaient échafaudé au cours de leurs études des théories sur le théâtre et des projets à réaliser ensemble ne se parlaient plus. En 1992, Luk Perceval écrit dans son journal :

*La Blauwe Mandaag C<sup>ie</sup> était passionnément à la recherche de mises en scène qui propageraient un message universel. Puisque Shakespeare est le créateur de tout ce qui est uni-*

33. Jerzy Grotowski, d'après les notes d'Eugenio Barba, *L'entraînement de l'acteur (1959-1962)*, In *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 115.

*versel, nous prîmes le risque d'atteindre l'inaccessible en utilisant le fruit de la spontanéité et de la discipline caractérisant l'équipe de la BMC<sup>ie</sup>, au sens où ce qui est fait naturellement et spontanément peut être amélioré par ce qui est travaillé et vice-versa. Ces qualités constituent ainsi les éléments de base pour un jeu passionné. Je dirigeais le processus de répétitions exactement de la manière dont Grotowski l'aurait fait, c'est-à-dire en me débarrassant de tous clichés et stratagèmes afin d'atteindre à quelque chose de plus authentique et vivant dans la rencontre avec le public. Tout ceci en menant un entraînement physique très rigoureux. Mais nous sommes allés trop loin. Les improvisations et les trainings, devenus une fin en eux-mêmes, perdirent leur sens. Chaos et frustrations nous dominèrent.*

En tentant de dépasser les clichés et le jeu facile des acteurs, par une recherche sur le corps utilisant l'improvisation et l'exténuation physique, Luk Perceval a scindé son groupe, mais il a aussi tiré de cette expérience des principes qui vont constituer la base de son travail de metteur en scène, jusqu'à aujourd'hui. S'il déclare ne plus avoir appliqué après *Othello* les principes de Grotowski, il rejoint néanmoins les vues de l'homme de théâtre polonais par la suite, notamment par l'utilisation du yoga et aussi par la défiance qu'il a du texte, le modelant jusqu'à ce qu'il soit adapté à l'acte théâtral d'aujourd'hui.

*Pour moi, créateur de théâtre, l'important, ce ne sont pas les mots, mais ce que nous faisons avec des mots, ce qui prête*

34. Luk Perceval, « *Diary* » *Othello I*, 1986, texte écrit en 1992, traduction de l'anglais P. Beaulieu, [www.lukperceval.be](http://www.lukperceval.be).

*vie à des mots inanimés du texte, qui les transforme en « Verbe ». J'irais plus loin : le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes.*<sup>35</sup>

## **2. Au travers du non-respect du texte,**

### **Luk Perceval cherche avant tout un théâtre « direct ».**

Luk Perceval est à la recherche d'un théâtre direct, qui parle au public, et son théâtre, par les choix que fait ce metteur en scène, est également un théâtre radical.

*Un théâtre qui n'essaie pas de divertir les gens mais qui essaie de poser les questions de ce temps, ça c'est pour moi un théâtre radical. Et c'est de plus en plus difficile à cause du contexte économique.*<sup>36</sup>

**Pour accéder à ce théâtre « direct », Luk Perceval choisit l'adaptation voire la réécriture de texte de répertoire.**

Dès 1985, avec *Alles Liebe*, Luk Perceval se positionne comme auteur, adaptant l'œuvre de Lope de Vega. Adapter un classique ne signifie pas pour lui coupes et réduction de l'œuvre à l'intrigue principale, mais aussi réécriture des textes de répertoire.

*En Flandre, dans les années quatre-vingt, beaucoup de jeunes metteurs en scène, dont moi, se sont dit que la vie sur scène doit être comme la vie dans les rues, dans les villes, dans*

35. Jerzy Grotowski, *Le théâtre est une rencontre*, interview datant de 1967 de Jerzy Grotowski par Naïm Kattan, In *Vers un théâtre pauvre*, éditions L'Âge d'Homme, 1971, p. 56.

36. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par P. Beaulieu, Berlin, 28 avril 2005.

*les campagnes, la vie vraie et pas une vie reconstruite ou représentée. Nous avons cassé toutes les formes classiques de Shakespeare jusqu'à Racine sans oublier les classiques flamands. On a réécrit, vraiment réécrit. Et maintenant c'est la norme chez nous et personne ne comprend plus qu'on monte Racine « classique-classique »*<sup>37</sup>.

Son acte magistral de réécriture demeure certainement l'adaptation des drames historiques de Shakespeare dans une version condensée de onze heures (*Ten Oorlog*, en 1997, présenté au Kustencentrum Vooruit de Gand). Il réalise cette adaptation avec l'aide de l'écrivain flamand Tom Lanoye.

*Le spectacle partait de Richard II et utilisait, au départ, une langue néerlandaise archaïque du XVII<sup>e</sup> siècle. Petit à petit cette langue évoluait et le spectacle devenait un voyage dans l'humanité. À la fin, on arrivait à Richard III, [...] et qui était joué dans la langue des jeunes d'aujourd'hui, un mélange de flamand et de l'américain des films de Tarantino.*<sup>38</sup>

Cette adaptation des textes de répertoire, voire sa réécriture lui a été vivement reprochée lors du Festival d'Avignon : Luk Perceval a osé réécrire *Andromaque* de Jean Racine.

*Encore eût-il fallut n'aborder cette Andromaque que par les yeux. Car dès que les acteurs ouvrent la bouche c'est la*

37. Entretien avec Luk Perceval, réalisé par Patrick Lardy, Strasbourg, 3 avril 2005, « La contradiction c'est la poésie de la vie », In *Dialogue avec les classiques*, *OutreScène*, Strasbourg, revue publiée par le Théâtre National de Strasbourg, numéro 5, mai 2005, p. 66.

38. Guy Duplat, *Luk Perceval ou le théâtre comme catharsis*, entretien avec Luk Perceval, Avignon août 2004, In *Une vague belge*, éditions Racine, 2005, p. 146.