

## **Belgique : un théâtre d'animation** Entretien avec Lucien Froidebise

Paul Lefebvre and Pierre MacDuff

---

Number 22 (1), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29220ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

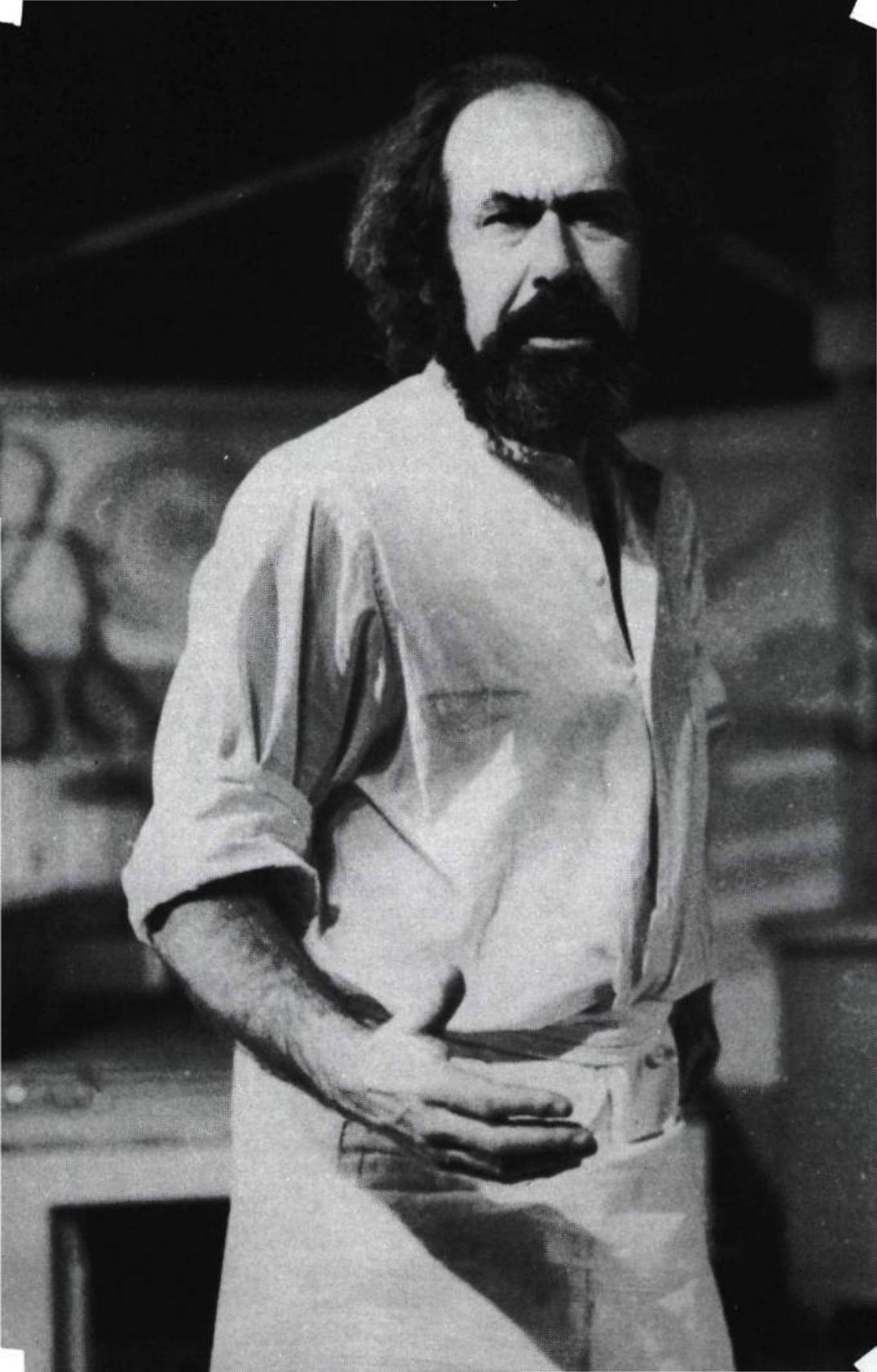
Lefebvre, P. & MacDuff, P. (1982). Belgique : un théâtre d'animation : entretien avec Lucien Froidebise. *Jeu*, (22), 101–111.

# belgique: un théâtre d'animation entretien avec lucien froidebise

Lors de son passage au Québec, au début de l'été dernier, le comédien, metteur en scène et animateur belge Lucien Froidebise nous a accordé cet entretien. Nous nous sommes principalement entretenus du travail qu'il accomplit avec le Théâtre du Sang Neuf du Brabant-Wallon dont il est le fondateur et le principal animateur. Cette troupe a profondément enraciné sa pratique dans les réalités de sa région du Brabant-Wallon. Cette région, au centre de laquelle on trouve Bruxelles, forme une sorte de croissant qui épouse la frontière séparant la Wallonie (francophone) des Flandres (flamande). L'est est agricole, le centre forme une sorte de déversoir de la capitale et l'ouest est à dominante industrielle. Cette région, qui se perçoit telle, a sa vie propre et ses problèmes particuliers, tant économiques, que sociaux et linguistiques.

*Pourrais-tu décrire, dans ses grandes lignes, l'historique de la compagnie du Sang Neuf du Brabant-Wallon qui existe depuis huit ans déjà, parler de ses diverses productions et dire ce qu'elles impliquaient comme processus de création et d'intégration?*

**Lucien Froidebise** — La compagnie théâtrale d'animation du Sang Neuf du Brabant-Wallon est née un peu sous mon impulsion, au moment où je me suis remis en cause. Il faut que je fasse ici un petit historique personnel: je suis comédien professionnel depuis l'âge de huit ans, ce qui paraît étrange, mais c'est vrai. Mon père est mort lorsque j'avais cinq ans et ma mère était comédienne; mes frères et elle ont d'abord fait du café chantant, du théâtre forain et j'ai continué la lignée, seul. Je vais avoir cinquante-huit ans l'an prochain; cela représente cinquante ans de ce foutu métier dans les pattes. Il y a huit ans j'étais, en Belgique, un comédien qui, comme on dit chez nous, a son cul dans le beurre pour la bonne raison que je pouvais jouer de grands rôles dans les théâtres où je voulais, et ce, à des cachets très honorables, que je faisais des mises en scène dans différents théâtres et des réalisations à la télévision. Bref, quelqu'un qui devait être heureux dans son métier. Or, à cet âge (quarante-neuf ans), il n'était plus possible pour moi d'être heureux dans ce métier parce que je ne pouvais plus rien apprendre chez moi. J'étais arrivé à une espèce de plafond: il n'y avait plus de metteurs en scène, soit belges, soit étrangers de passage — et ils étaient rares — qui pouvaient encore m'apporter beaucoup de choses. Je devenais un homme aigri et il m'a fallu rompre les ponts. Ce que j'ai fait en un jour en faisant le tour des théâtres officiels et en leur disant bien gentiment qu'ils faisaient de la merde. Ainsi, le soir, en rentrant chez moi, j'ai dit à mon épouse que je me trouvais sans travail. C'était la seule manière de rompre les ponts. C'est à ce



moment-là qu'a commencé l'aventure. Je me trouvais les mains nues, sans argent, ne sachant pas très bien ce que je voulais faire, sinon sortir du théâtre officiel et avoir un véritable contact avec le public, retourner à ce que je faisais auparavant lorsque je jouais sur les places publiques. En 1972, j'ai tenté une première aventure: *Rodéo et Juliette*. C'était avant tout une animation de comédiens. Je suis parvenu à réunir d'abord dix, puis huit, puis trente comédiens, et, au bout de six mois, nous étions cinquante-quatre professionnels et amateurs, mordus, à avoir monté ce spectacle. C'était l'histoire, bien sûr, de Roméo et Juliette, mais les Capulet et les Montaigu étaient transformés en cow-boys et en Indiens. Le principe de ce spectacle était d'arriver dans un village, le matin, avec nos enfants, nos chevaux, nos charrettes, nos chiens, ce qui faisait beaucoup de monde. Nous étions immédiatement perçus comme une bande de saltimbanques ou de romanichels; les portes se fermaient et l'inquiétude envahissait le village. Il fallait, dans la matinée, approcher ces braves gens à force de gentillesse, de chansons ou d'échange de bras. Par exemple, on disait au fermier: « Tu viens voir le spectacle cet après-midi »; il ne voulait pas parce qu'il devait rentrer son foin. Alors, certains d'entre nous l'aidaient. D'autres organisaient une garderie pour nos enfants et ceux du village. Comme ça, tous étaient libres l'après-midi. Ce n'était pas un chef-d'oeuvre, mais un bon théâtre d'animation. Quand on arrivait à la scène du balcon, quelqu'un arrêtait tout et disait: « Il y en a ici qui ont soif, alors ceux qui ont soif vont au café voir la scène du balcon, ceux qui veulent voir des marionnettes vont dans la grange et ceux qui veulent voir du théâtre vont dans la cour d'école. » Et le spectacle éclatait à travers le village. Au bout d'un certain temps, chacune de ces animations redescendait dans la rue sous forme de protestation, de manifestation. On se retrouvait dans les champs où on faisait des jeux de civilisations, avec des Indiens, etc. Puis, on se retrouvait sur la place publique où se terminait le spectacle. Alors, on disait aux gens: nos enfants et vos enfants, pendant cette journée, ont préparé un spectacle qui a lieu ce soir à sept heures, dans la grange. Tout le village s'y rendait et de ce spectacle naissait la fête qui durait jusqu'à cinq heures du matin. Le lendemain, vers huit heures, on repartait pour un autre village. Cette première recherche, née uniquement d'un besoin de contacts humains, n'allait pas plus loin que cela mais, déjà, elle portait fruits. Elle a fait naître dans la région un feuillet culturel, deux maisons de jeunes et, je crois, trois troupes d'amateurs. À partir de ce moment-là, j'ai décidé, une fois pour toutes, de ne plus faire marche arrière, du moins vers le théâtre traditionnel. Malgré mon besoin de chercher toujours une autre forme de théâtre, je ne savais pas encore très bien ce que je voulais faire. En 1974-1975, j'ai monté un spectacle fait uniquement de voitures, de motos, de mitraillettes, de camionnettes. J'avais besoin de monter un grand spectacle. Je me disais que c'était le moyen de faire au théâtre ce que l'on fait au cinéma. J'avais besoin d'espace. C'était une grande aventure, du type série noire, et ça s'appelait: *Créon, t'as bonne mine*. Et là, les gens voyaient des poursuites d'autos, sentaient l'odeur d'essence...

*Est-ce que la préparation de ces deux spectacles a pris beaucoup de temps? Est-ce que ces spectacles présentaient des analogies au niveau du traitement?*

**L.F.** — Quand je disais que le spectacle *Rodéo et Juliette* était pour moi, avant tout, une animation de comédiens, c'était vrai; tandis que dans le *Créon*, c'était le metteur en scène Lucien Froidebise qui voulait chercher quelque chose. J'avais, par

exemple, cinq ou six voitures qui faisaient comme un ballet. Tout cela devait être réglé et répété; tout était précisément mis au point. À la fin de cette énigme policière, le public sortait en passant au travers d'un cimetière de voitures, écrasées les unes contre les autres. Il y avait aussi un montage audio-visuel et, tout à coup, le public découvrait qu'il venait d'assister à l'histoire d'Oedipe et d'Antigone, alors qu'il avait cru voir une pièce policière, et que toutes ces légendes antiques se raccrochent très bien à notre vie actuelle et sociale. Cela débouchait sur un débat improvisé avec le public.

*Compte tenu de l'appareillage, ce spectacle a dû être difficile à jouer en tournée?*

**L.F.** — Oui, nous n'avons pu le jouer que dans deux villes. Je dis tout de suite que je ne le referais plus — ça ne vaut pas le coup — mais je ne regrette pas de l'avoir fait, en tant que metteur en scène. Tu comprends, il y a des maladies qu'il faut avoir, je n'en suis pas honteux, mais je crois que c'est inutile. C'est du « Barnum ». Mais, heureusement, après cela, le Sang Neuf a pris sa vitesse de croisière en montant *les Misérables*. À l'époque, nous étions douze ou quatorze comédiens et nous avons été, pour ce spectacle, en contact permanent, pendant six ou sept mois, avec neuf villages du Brabant-Wallon. On a demandé à chacun de ces villages de faire une animation personnelle propre à son village, sur une thème défini. Celui-ci venait des neuf épisodes que nous avons extraits des *Misérables* de Victor Hugo. Nous avons donc créé ce spectacle en neuf feuilletons, chacun naissant d'une idée motrice: par exemple, la bonté de Monseigneur Myriel, l'injustice de l'affaire Champmathieu, la Révolution, bien sûr, etc. Les animations pouvaient tenir du match de football, de



Lucien Froidebise (à droite) et Jean Ergal dans *Magie rouge* au Théâtre Royal du Parc à Bruxelles, mise en scène de Jo Dua.

l'exposition dans la rue, de l'audio-visuel, du spectacle de théâtre, etc. La règle d'or était que le village qui avait préparé cette animation chez lui devait la présenter dans un village central. Quand tous les villages venaient dans le village central, on jouait, sous notre chapiteau, les feuilletons des *Misérables* et, dans ceux-ci, étaient intégrés des morceaux de vie des villages en question, soit des poèmes, des chansons, des récits de problèmes sociaux, soit des activités diverses. Résultat: nous sommes arrivés à réunir neuf villages. Cela a été réellement un miracle parce que nous travaillions avec de tout petits villages (400 habitants environ) et nous avons eu, du point de vue des animations, plusieurs milliers de personnes qui, dans l'ensemble, ont bougé. *Les Misérables*, ayant été produits en entier, ont été ensuite retravaillés et rediffusés à travers la partie francophone du pays et ont eu, de la part de la presse et du public, une réception extraordinaire. C'est cela le miracle du Sang Neuf; de plus en plus, nous allons vers une animation qui part des villages et débouche, de plus en plus aussi, sur un spectacle qui tend vers une certaine perfection, qui est diffusable tout ou moins.

*En ce sens-là, les Misérables ont été le pivot, le modèle...*

L.F. — C'est vraiment là qu'est le départ du Sang Neuf. Mais il faut dire tout de suite que cette aventure a failli provoquer son enterrement, à cause du manque de fric, des dettes. C'était folie pure de ma part que de me lancer dans des aventures pareilles. Il y a eu remise en question, on a cru à la mort de la compagnie, mais on s'en est sorti en revenant à nos anciennes amours: en produisant un Ghelderode que j'avais monté dans le temps, *Magie rouge*. Je suis ghelderodien de nature; je pense qu'il faut croire à la richesse des artistes et des hommes du pays où l'on vit. C'était d'ailleurs cela qui m'avait empêché de remonter vers Paris au moment où je me remettais en question, de dire: « Je vais aller ailleurs et je vais continuer ma carrière ». Bref, en 1976, on monte le Ghelderode. Étant spécialiste de cet auteur, j'obtiens un triomphe. On joue à Paris, à Zurich. Le plus beau spectacle que j'ai monté depuis des années. C'est merveilleux. On a de nouveau notre blason bien doré. Évidemment, je m'étais retourné vers le théâtre que j'avais quitté, mais c'était pour sauver les meubles. Et je me relance dans une nouvelle aventure: *Opération étoile filante*. Voici quel en est le principe. Vendredi, l'animation d'un village; samedi, l'animation d'un autre village, et le dimanche, ces deux villages se rencontrent dans un troisième. On retrouve le modèle des *Misérables*, sauf qu'en plus, chaque semaine, on se déplace. Pendant onze semaines, on a animé trente-trois villages, sous un chapiteau que l'on avait acheté. Nous avons traversé notre Brabant-Wallon. Cela a bien marché et nous avons monté un nouveau spectacle, *Don Quichotte*. C'était une histoire assez simple, celle d'un don Quichotte et de ses rencontres à travers les cent kilomètres du Brabant-Wallon. La seule différence avec le vrai don Quichotte, c'est que celui-ci se bat contre les moulins à vent, et le nôtre contre des réalités. Dès la première ou la deuxième réplique, Cervantes serait mort d'une attaque d'apoplexie, car son héros disait: « Maintenant, avec tes moulins à vent, va te faire... où je pense mon gaillard, moi, je vois autre chose ». Ce don Quichotte a été très bien reçu puisque, de plus en plus, notre compagnie était perçue comme ayant un véritable enracinement régional.

*Dans Don Quichotte et les Misérables, quelle était la langue utilisée? Y avait-il des insertions linguistiques wallonnes?*



*Les Misérables* de Victor Hugo, spectacle en neuf feuilletons créé par la Compagnie du Sang Neuf.

L.F. — On parlait français. Dans *les Misérables*, il y avait quelques mots wallons dans les extraits présentés par les villages, mais le spectacle lui-même était en français. C'est bien de souligner cela, parce que ça a évolué depuis. On s'est de plus en plus intéressé à la langue de la région. Après *Don Quichotte*, petit à petit s'est installé dans la troupe le désir de faire du théâtre-action. On a de plus en plus, et cela rejoint un peu ce que fait le Parminou au Québec, travaillé sur commande; par exemple, des syndicats font appel à nous pour présenter un spectacle à des chômeurs. Nous en improvisons un que nous reprenons le lendemain en tenant compte de leurs réactions. Nous les incitons ainsi à monter leur propre spectacle. Nous avons eu différentes expériences du même type, et ce, dans différents milieux. En 1978-1979, nous avons monté *le Bossu* d'après Paul Féval. Notre *Bossu* s'attaquait aux problèmes de l'emploi et de l'environnement. Je m'empresse de dire que nos spectacles passent toujours par la fête, la gaieté, la bonne humeur. C'est important la fête. Plus on s'engage à dire des choses au point de vue social et politique, plus on a tendance à s'enfermer avec des convertis d'avance. Je m'explique: on fait un spectacle sur le Chili, et qui viendra voir ce spectacle? Les Chiliens et les gens déjà informés. On se fait plaisir en fin de compte. Alors, moi, j'utilise toujours la fête pour rejoindre les gens, ainsi qu'une histoire connue comme *le Bossu* ou *les Misérables*. On a donc un public beaucoup plus large socialement. Il y a des agriculteurs, des ouvriers, des possédants, des gosses, des vieux. Au cours de cette fête, je lance des questions gaiement, sans agressivité. Les gens commencent à dialoguer, et même s'ils ne sont pas toujours d'accord, ils en sortent enrichis. S'ils n'ont pas de solutions, ils se sont tout de même questionnés.

Bref, je monte *le Bossu*, un *Bossu* qui s'attaque à l'emploi et à l'environnement. À un moment donné, Lagardère disait: « Oui, mais ici, à (il nommait la ville), il y a aussi des problèmes d'emploi et d'environnement et la preuve, des gens d'ici peuvent

monter sur scène et les jouer ». Il y avait quelques petits contacts préliminaires, mais très très peu. Les gens venaient jouer à leur manière leurs problèmes qui s'intégraient très bien dans le spectacle. Nous avons eu 50% de réussite. Donc, une fois sur deux, des gens montaient sur le plateau. Alors, il n'était plus nécessaire de passer par cette « traduction » qu'était l'oeuvre, au risque de la trahir. Je me souviens d'un cas. À Saint-Étienne, nous jouions près d'une usine occupée et nous n'en savions rien. Lorsque nous sommes arrivés en disant: « Bon maintenant, il y a des problèmes ici », il y a des gens qui sont montés sur le plateau en disant: « On occupe une usine, maintenant on occupe votre plateau, allez-vous en ». Nous n'avons pas terminé, c'était très bien. C'était une image simple, claire et nette.

*C'était toujours sous le chapiteau?*

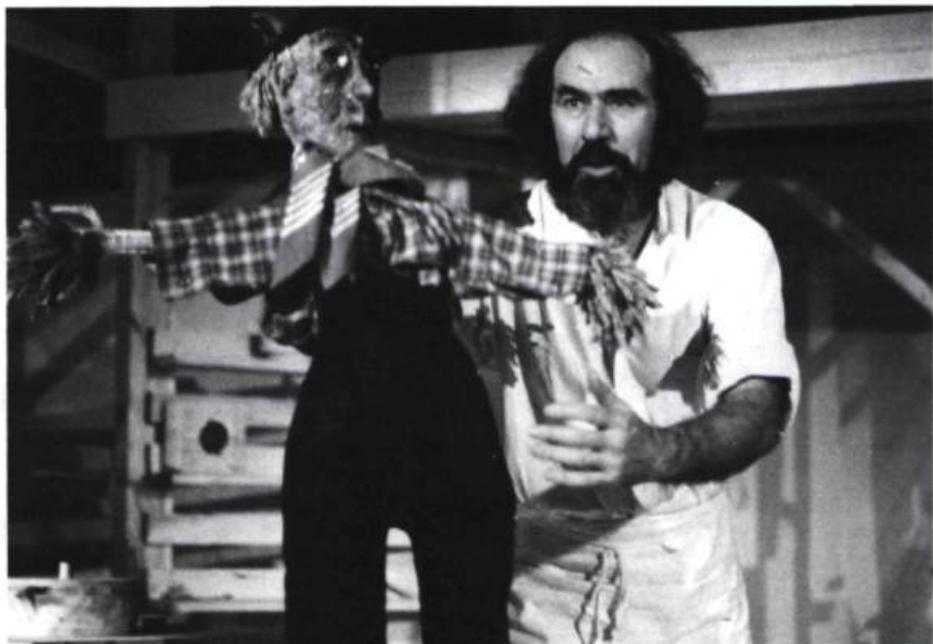
**L.F.** — Non, le chapiteau était abandonné. Je l'ai revendu très vite, car il était devenu un outil contraignant. On finissait par dire: « Tiens, puisque j'ai le chapiteau, je vais faire cela, ou parce que j'ai le chapiteau, je vais devoir faire cela ». Il freinait l'imagination. C'est pour cela que je refuse encore maintenant d'avoir une salle à moi, malgré des offres. Ça peut être parfois très utile; cela me manque quelquefois. Mais à la rigueur, je préfère louer une salle, plutôt que d'avoir toujours un même outil. Je me souviens d'un village où l'animation commençait à faire parler et bouger les gens. Moi, je n'avais qu'une préoccupation: celle de les ramener sous le chapiteau. Tout était là, je devais les ramener. J'y suis parvenu, mais...

Est venu un moment où le public m'attaquait très fort en me disant: « Ça ne va pas,



Production du Sang Neuf en 1978-1979, *le Bossu* d'après Paul Féval; « un Bossu qui s'attaque à l'emploi et à l'environnement » en passant par le rire et la fête.

tu nous roules chaque fois; tu nous annonces *Don Quichotte*, *le Bossu*, on vient et crac, tu nous lances autre chose. C'est un procédé qu'on commence à connaître et maintenant on en a plein le dos ». J'ai répondu: « Bon d'accord, vous voulez que je sois vraiment démocratique? Alors, on va monter un spectacle: *Jouons Faust et votons Juste*. Ce sera un spectacle à la carte et alors là, je vous promets d'être le plus honnête possible ». Je prends — une fois de plus un thème connu — l'opéra de Gounod, *Faust*, et je monte, côte à côte, trois spectacles entiers. L'un est une parodie comique de l'oeuvre de Gounod, l'autre est une version littéraire, esthétique, et le troisième, un *Faust* social. Les gens votaient à peu près continuellement. Selon la majorité, on passait soit au social, soit au comique, soit à l'artistique. Par exemple, on disait: « Pour être heureux, que faut-il être? Une vedette sportive, une vedette de la chanson, un homme politique? Votez ». Ils choisissaient l'un des trois et Faust allait dans cette voie-là. Ou on donnait des bijoux à Marguerite et on disait: « Pour qu'une femme soit heureuse, est-ce qu'elle doit avoir des bijoux, être ménagère, militante, féministe, ou encore être une femme-objet? Messieurs, votez ». Ou bien, lorsque Valentin revenait de la guerre, nous disions: « Nous allons vraiment parler de la guerre, on a beaucoup de choses à dire. Ou bien vous nous donnez la parole, ou bien on fait une pirouette, on rigole et on n'en parle pas. Votons ». Il est vrai que, parfois, nous étions lésés; on ne pouvait pas parler de la guerre, mais d'autres fois, on en parlait. À partir du moment où nous avions la parole, nous pouvions parler beaucoup plus franchement, sans passer par le rire. La minorité acceptait très bien le jeu. Pour les comédiens, c'était une recherche assez amusante parce que cela représentait une grande difficulté de sauter d'une personnage à l'autre, avec musique, décors et éclairages différents. De plus, il fallait vraiment aller à l'essentiel avec des images fortes.



*Batisse prend le mors aux dents* d'Emile Hesbois, par la Compagnie du Sang Neuf, dans une mise en scène de Lucien Froidebise, 1980-1981.

Je croyais faire un théâtre populaire, mais je me suis aperçu que ce n'était pas vrai, que j'étais très intellectuel. Malgré toutes les formes comiques et tout ce que j'avais pu introduire de nouveau au point de vue de la réalisation, mon public s'attendait et s'attend toujours à une belle histoire, sans problème. Je voulais atteindre les gens simples, mais il y avait encore une frontière à franchir et cette frontière, je viens de la franchir, en 1980-1981, avec notre dernière production, *Batisse prend le mors aux dents*. C'est de nouveau un travail avec les villages, mais cette fois, nous ne les choisissons plus, ils viennent vers nous, ce qui est tout de même un pas de géant. Nous sommes certains que notre passage servira à des groupements précis. Pour la première fois, avec *Batisse*, nous avons fait appel à un auteur. Avant, j'étais l'adaptateur et le metteur en scène du roman ou de la pièce que l'on choisissait. Il y avait un travail d'équipe qui passait par *une* plume; j'écoutais l'équipe et je réécrivais le tout. Cette fois-ci, nous avons décidé de prendre un auteur, Émile Hesbois, qui a vécu pendant six mois avec nous. *Batisse*, c'est l'histoire d'un cuisinier, montreur de marionnettes. Cela se passe en 1886. C'est une époque où tout va très mal en Belgique et *Batisse* fait pleurer, fait rire; il est émouvant. Il pose des questions: « Mais dans cent ans, mais dans cent ans? » Il n'y répond jamais. Cinq villages sur sept sont montés sur le plateau, ont joué leur pièce qui était rediscutée ensuite au bar et au bal et qui parfois était modifiée le lendemain pour donner un nouveau sujet de discussion. On cherchait à théâtraliser avec eux leurs débats sociaux. Tout cela, dans l'esprit de la fête, mais vraiment de la fête avec les boudins, la bière qui coule à flots, toute la fête du village. Ensuite, Émile Hesbois a réécrit un *Batisse* qui répond aux questions puisqu'il a reçu des réponses des villageois.

*Quelle est la situation actuelle du Théâtre du Sang Neuf?*

**L.F.** — Le Théâtre du Sang Neuf implique quatorze personnes, sept permanentes et sept autres qui bougent selon les rôles et les mises en scène. Il y a des gens qui sont là depuis six ans, parce que nous voulons être intégrés dans les villages, être connus: « C'est Lucien, c'est Louise ». Quand on amène une nouvelle tête, cela ne va pas. Il y a aussi des comédiens — de très bons comédiens — qui n'ont pas envie de faire continuellement ce travail et qui restent avec nous pendant un an. La moyenne d'âge est de trente-cinq ans environ.

*Et au plan monétaire?*

**L.F.** — On a toujours des problèmes financiers. La troupe est conventionnée depuis huit ans. La convention se signe avec l'État suite à des projets bien définis. Nous présentons le projet, le bilan financier et on nous accorde, ou non, l'argent. Nous sommes parmi les rares conventionnés (en général, ce sont les théâtres d'animation et d'intervention). Les compagnies théâtrales reçoivent des subsides, et les hauts théâtres sont reconnus comme des services publics.

*Ce que reçoit le Sang Neuf lui permet-il d'engager les comédiens sur une base permanente?*

**L.F.** — Non. Notre subside est tellement petit que nous ne pouvons nous payer que deux permanents, trois peut-être, en grattant. Il y a aussi les Cadres spéciaux temporaires qui nous permettent d'engager des comédiens chômeurs. Dans l'ensemble, cela me permet d'avoir une troupe qui ne me coûte pas cher. C'est un gros

avantage. La difficulté est qu'il faut avoir un programme bien défini. Si on n'est pas tout à fait d'accord avec le pouvoir politique, on risque de ne rien avoir. C'est une eau trouble et il faut bien manoeuvrer pour ne pas être harponné et réussir à faire quelque chose. Je m'empresse de dire que je n'ai pas été prisonnier de cela. L'ennui, c'est que ces démarches ne sont bonnes que pour un an. Mais je travaille avec des Maisons de la culture de la région et nous essayons de faire des programmes communs.

Et voilà où nous en sommes. Maintenant, *Batisse* doit sortir de ses frontières. Je ne suis venu qu'une seule fois au Québec, il y a un an, et j'y perçois une analogie avec le tempérament belge. C'est d'ailleurs la chose qui m'a fait revenir. Le peu que je connaisse des problèmes québécois me touche très fort; personnellement, je suis engagé dans un combat régional, celui de la défense de la langue wallonne. J'aimerais monter au Québec *Batisse prend le mors aux dents*, mais je ne voudrais pas d'une entreprise touristique et folklorique, vaine. Il faut que les choses soient bien claires parce que j'aime bien le Québec, j'aime bien le théâtre, mais j'ai tellement de boulot chez moi... Mais je crois que ce serait utile que nous venions à la condition



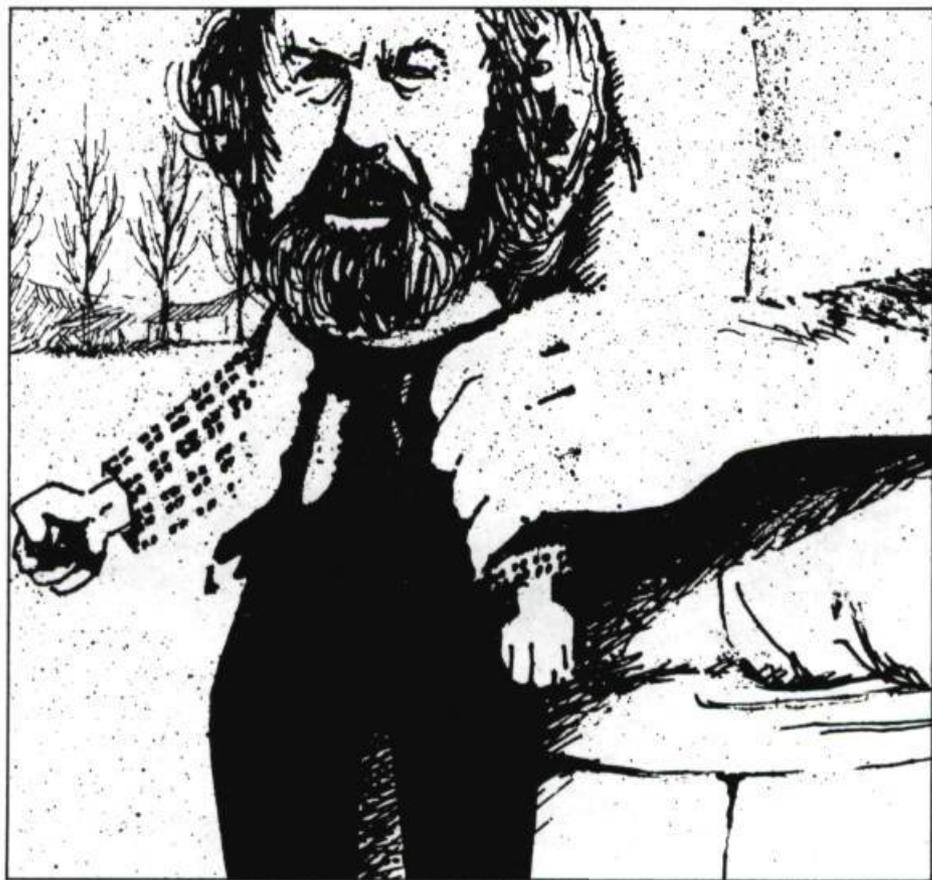
*Batisse prend le mors aux dents* créé sous le signe de la fête au cours de l'été 1980, 150<sup>e</sup> anniversaire de la Belgique.

que je puisse rapporter chez moi (c'est vraiment dans une optique d'échange) un spectacle qui ait un écho chez les Wallons. Je me vois très bien monter chez moi un texte québécois avec la collaboration d'un metteur en scène québécois. Mais ce que j'ai envie de monter au Québec va absolument à l'encontre de tout ce que je viens de dire, il faut que je l'avoue. Je voudrais monter un Ghelderode alors que ce n'est pas du tout le genre de théâtre que je viens de faire. Je pense que si, en tant que metteur en scène, je voulais faire un travail comme *le Bossu*, cela nécessiterait de longs mois de travail avec les gens d'ici. Par contre, si je peux apporter une pièce de l'auteur qui, à mes yeux, est le plus grand auteur belge, avec un tempérament qui est vraiment le nôtre, avec un langage, une manière d'être qui sont les nôtres, — Ghelderode —, je crois qu'à ce moment-là, l'échange peut être aussi riche; j'apporte ici notre richesse théâtrale.

propos recueillis en juin 1981

par paul lefevre et pierre macduff

mise en forme: le comité de lecture



*Batisse prend le mors aux dents.*