

# Un acte d'amour, un acte de confiance

Vanuit een Waals dorp bestookt uitgever Lansman de wereld met theaterteksten en -essays.  
Marianne Van Kerkhoven sprak met hem over Vlaamse, Waalse, Canadese en Afrikaanse auteurs  
en over de berg manuscripten die een uitgever dreigt te verstikken.

## Emile Lansman, éditeur/diffuseur

Je rijdt over klaverbladen van autostrades, op snelwegen tussen industrieterreinen en *in the middle of nowhere* arriveer je ten slotte in het Waalse dorp Carnières/Morlanwelz, in de buurt van La Louvière. In de rue Royale zoek je nummer 63: een klein rijhuis in een voor het industriële Wallonië zo typische grijze straat. Je verwacht hier in de huizen aan een draad drogende werkmanskielen te zien hangen, maar als je nummer 63 binnenkomt, struikel je over de boeken; in de woonkamer en in de keuken, op de trap en in de gang, in het midden van de ruimten en opgestapeld langs de muren: overal boeken. Dit huis zit letterlijk vol letters. Voor je de drempel overstapt, zou je nooit vermoed hebben dat hier één van de grootste uitgeverijen van Franstalige theaterteksten in de hele francofone wereld is gevestigd. In 1989 werd dit bedrijfje opgestart door een enthousiaste, gedreven cultuurwerker. Vandaag viert *éditeur/diffuseur* Emile Lansman de tiende verjaardag van zijn initiatief; voor *Etcetera* doet hij zijn verhaal.

'Ik heb een dubbel verleden, enerzijds in het onderwijs als onderwijzer en later als docent aan de normaalschool; anderzijds heb ik steeds een parallel leven gehad in de cultuur. Ik heb me veel met jeugdtheater bezig gehouden, maar zelf heb ik nooit iets gecreëerd in het artistieke domein. Ik ben altijd op een of andere manier een 'bemiddelaar' geweest. Als verantwoordelijke voor Henegouwen voor de spreiding van het jeugdtheater heb ik me zeer snel voor de creatie van jeugdtheater en jeugdliteratuur geïnteresseerd. In die twee domeinen werd ik als specialist beschouwd. In 1985 heb ik het onderwijs verlaten om vormingsverantwoorde-

lijke te worden in het *Maison de la Culture* van La Louvière. Ondertussen werkte ik ook als theaterjournalist en reisde veel; zo had ik b.v. de gelegenheid het theater van Québec grondig te leren kennen. Ook in 1985 kwam ik aan het hoofd te staan van *Promotion Théâtre*, een vereniging die zich bezighoudt met theater en opvoeding in Franstalig België. In deze vereniging werd het ons al gauw duidelijk dat er inzake schooltoneel een probleem was met het repertoire; leraars grepen naar klassieke stukken en niet naar hedendaagse teksten voor de jeugd, omdat die laatste er gewoon niet waren. Hun interesse ging in de eerste plaats uit naar stukken met een grote rolverdeling. Een echt actueel repertoire voor jongeren werd noch gecreëerd noch gepubliceerd. De teksten die dan wel gepubliceerd werden hadden zonder uitzondering kleine rolverdelingen van één of twee personages, die dus helemaal niet geschikt waren voor gebruik in scholen. Daarom hebben wij toen met de vereniging *Promotion Théâtre* een wedstrijd uitgeschreven voor stukken met een onbeperkt aantal personages. Drie maanden later hadden we een oogst binnen van een honderdtal teksten, geschreven door 93 verschillende auteurs. Het was dus dwaas te beweren dat er geen toneelliteratuur bestond: een negentigtal schrijvers noemden zich zelf toneelauteur; de meesten hadden voorheen nooit iets gepubliceerd. De twee bekroonde stukken waren – gelukkig of ongelukkig – opnieuw teksten voor twee personages; het waren nu eenmaal de beste werken. De vereniging besliste toen die twee teksten wel uit te geven en te verspreiden maar het dan daarbij te laten. Indien ik zelf mij echter geroepen voelde het uitgeversschap verder te zetten, kon ik dat

werk ten persoonlijke titel ontwikkelen; ik kreeg daartoe van de vereniging een aantal werkfaciliteiten. Op die manier heb ik me dus vanaf 1989 op toevallige wijze gelanceerd in het bedrijf van het uitgeven van hedendaagse theaterteksten.

Het was mijn bedoeling per jaar één of twee teksten uit te geven van jonge auteurs behorend tot de Belgisch-Franstalige gemeenschap, als hulp bij de creatie, als rugsteun. De omstandigheden hebben er anders over beslist. Ik was toen reeds een trouwe bezoeker van het *Festival des Francophonies* in Limoges, waar o.a. ook Franstalige Afrikaanse voorstellingen werden gespeeld. Een van de aldaar goed gekende Afrikaanse auteurs was Sony Labou Tansi, die toen ook in aanmerking kwam voor de Nobelprijs; uiteindelijk werd die door Soyinka gewonnen. Sony kwam me opzoeken en vroeg me of ik de tekst wou uitgeven van zijn stuk dat in Limoges gespeeld werd. Ik legde hem uit dat ik vooral jonge Franstalige Belgische auteurs wilde helpen, maar Sony zei: 'je hebt niks begrepen van het uitgeven van theater teksten; wat jij aan lacunes constateert in België gaat op voor de hele francofone wereld; mijn romans worden bij Seuil uitgegeven; mijn theater zit verspreid over kleine tijdschriften die je nergens kan vinden; er zijn gewoon heel, heel weinig uitgevers van theaterteksten.' Zo ben ik de uitgever van Sony Labou Tansi geworden en het project om twee teksten per jaar uit te geven groeide uit tot een onderneming met honderd titels in vijf jaar, tweehonderd titels in acht jaar; we vierden eind 1999 onze tiende verjaardag met zo'n 275 titels.

Ik heb dit werk niet helemaal alleen gedaan; ik heb er mijn hele familie bij ingescha-

keld en kon ook op een belangrijk comité van vrijwilligers rekenen. Vanaf het begin hebben een hele reeks mensen mij geholpen bij het lezen en kiezen van teksten, ook al behield ik het laatste woord in de uiteindelijke publicatiebeslissing. Toch gebeurt het werk door een heel klein groepje mensen: er is iemand die voor de promotie en de distributie instaat, we hebben onze professionele verspreiders, er zijn losse krachten per opdracht en vrijwilligers die helpen; we hadden zelfs een tijdje een *conseiller dramaturgique littéraire* aangeworven, maar dat hebben we om budgetredenen niet kunnen volhouden. Ondanks het ontegensprekelijke succes van de uitgeverij in de francofone wereld blijft het financieel zeer moeilijk. Door de belastingen word ik voor gek verklaard. Zij begrijpen niet hoe dit bedrijf functioneert, waarom ik met verlies werk en mijn persoonlijk geld hierin investeer – mijn salaris haal ik uit andere functies. Voor de kleinste administratieve vergissing worden we gesanctioneerd; het raderwerk van deze moeilijke sector wordt niet begrepen; dit werk blijft ‘verdacht’. Ik kan hen alleen de persknipsels tonen waaruit blijkt dat wij als de nummer twee of drie worden beschouwd voor het uitgeven van theaterteksten in de hele francofone wereld.

### Drukker of uitgever?

In het begin ging het allemaal gemakkelijk: we kregen een redelijk aantal manuscripten toegestuurd, dat we konden lezen, waaruit we ontdekkingen konden doen. Al gauw voegden zich hierbij de belangrijkste auteurs van de Franstalige Gemeenschap, zoals Jean Louvet die mij kwam opzoeken en zei: ‘Als Waal wil ik in Wallonië uitgegeven worden.’ Deze auteurs drongen zich als vanzelfsprekend op toen het hele uitgeversproject zich opende. Dan kwam heel snel de selectie van Afrikaanse auteurs, enz. Ik heb verschillende leescomités die aan verschillende ritmes werken; het ene verwerkt zo’n dertig teksten elke twee maanden; het andere werkt trager; daarnaast zijn er twee, drie lezers die mij helpen eens de keuze gemaakt is: ze formuleren hun opmerkingen van dramaturgische, grammaticale of spellingsaard; lijn per lijn gaan we samen door de tekst; al deze nota’s bespreek ik dan samen met de auteur.

Toen ik daar in Limoges aan Sony Labou Tansi beloofd had zijn stuk te publiceren, las ik de tekst bij mijn thuiskomst en stelde vast dat die erg van de tekst van de voorstelling verschilde; in het manuscript stonden de scènes zelfs niet in de goede volgorde. Ik belde met Sony, die zei: ‘We hebben tijdens de repetities veel veranderd; reorganiseer de tekst maar in functie van wat je op de scène gezien hebt.’ Dat deed ik, maar ik bleef zitten met een per-

sonage dat in scène vijf sterft en in scène zeven een lange monoloog afsteekt. Sony zei toen: ‘Wil je drukker zijn of uitgever? Een drukker interesseert me niet; van een uitgever verwacht ik voorstellen; een uitgever is iemand die tussenkomt in een tekst, die de auteur vooruit duwt, hem op zijn contradicties wijst; doe voorstellen waarop ik kan reageren; ik zal echt niet alles vanzelf accepteren, maar dan hebben we ten minste een echte dialoog en help je mij de grenzen van mijn tekst te verleggen.’ Op die manier werd ik uitgever.

Sommige schrijvers zijn echt ‘huisauteurs’ geworden, die zelf vragen om deze ‘blik op hun werk’, die behoefte hebben aan die discussie – van interpunctie tot constructie. Daar ligt het boeiendste aspect van het werk, dat ik aan niemand anders zou willen afstaan; daar ligt de vreugde van het uitgeven. En dan is er de *service après vente*: ook hier ga ik zelf op avontuur uit; de tekst moet ‘levend’ worden; je mag niet vergeten dat het een van de karakteristieken van ons huis is teksten uit te geven die meestal nog niet op de scène gecreëerd zijn; dit is vrij uniek in de francofone wereld; er is dus veel werk om een potentieel publiek te sensibiliseren. Een auteur als Larry Tremblay b.v. is zeer gekend in Québec, maar niet in Brussel, Parijs of Genève. Het is een van de grote taken van de uitgever van theaterteksten om zijn catalogus te verdedigen, om mensen te overtuigen bepaalde teksten te lezen en ze eventueel te monteren. Dat deel van het werk vind ik zeer belangrijk.

Ik heb nooit de pretentie gehad om te spelen, te regisseren of zelf te schrijven, toch word ik vandaag soms tegen wil en dank in de rol van dramaturg geduwd. Vaak worden er stages georganiseerd, b.v. in Afrika waar ik met auteurs en acteurs ga werken aan een *mise en voix* van een tekst. Het gaat dus zelfs niet om een plaatsing in de ruimte, maar om het simpele feit personages te creëren door de stem, de spanning en de emoties weer te geven; gewoon frontaal gerichte lezingen door acteurs die af en toe oogcontact hebben. Om deze lezingen te realiseren, moet je al zeer ver gaan in de analyse van de tekst. Soms komt een auteur je dan achteraf zeggen: ‘Als ik nog eens drie puntjes zet in een tekst zal ik twee keer nadenken, want ik weet nu tot welke diverse opties zo’n drie puntjes kunnen leiden.’ Dit soort werk steunt op de ‘blik’ van de lezer, van de kijker en vraagt zelfs de blik van iemand die reeds zin heeft zich in de tekst te investeren, zoals een dramaturg doet. De coherentie tussen al die verschillende taken van de uitgever kan niet genoeg benadrukt worden. Maar in de toekomst zal ik toch een deel van het plezier aan anderen moeten afstaan; ik zoek mensen die

mij kunnen omringen en bepaalde taken kunnen overnemen, te meer daar men mij dit jaar de opdracht heeft toevertrouwd een *Centre des Ecritures Dramatiques Wallonie/Bruxelles* uit te bouwen. Als afgevaardigd-beheerder levert mij dat weer eens een ander petje op; het is echter een functie die zeer nauw aansluit bij de deskundigheid die ik als uitgever van theaterteksten heb opgebouwd.

Naast onze ‘huisauteurs’ wier carrière we van nabij volgen – zoals Jean Louvet, Paul Emond of Eric Durnez hier bij ons, Tremblay in Québec of Dominick Parenteau of Slimane Benaïssa, de Algerijn – en naast die auteurs die we uit de manuscripten selecteren is er nog een derde manier om als schrijver in onze catalogus te geraken: er zijn nl. auteurs die we leren kennen via projecten die uitmonden in publicaties, zoals de koffer met zes Nederlandstalige teksten (Herzberg, Woudstra, de Boer, Rijnders, Lanoye en Verpale) of het koffertje met Australische stukken; er is de jaarlijkse wedstrijd *Une scène pour la démocratie* met korte teksten van auteurs uit verschillende landen, of het initiatief in Caen waar om de twee jaar teksten verzameld worden die op de markt kunnen worden gespeeld, enz.

Er heeft zich in de tien jaar dat ik uitgeef zeker een evolutie voorgedaan in de theaterliteratuur, zowel wat de onderwerpen als wat de vormen betreft, alsook wat het aantal auteurs aangaat. Grosso modo hebben wij in ons fonds vier soorten van auteurs: zij die al theater schreven lang voor ze bij ons kwamen, zij die de literatuur binnenstapten en het theater kiezen om zich uit te drukken, zij die reeds romans, novellen of gedichten schreven en zich nu naar het theater richten (bij lectuur voel je onmiddellijk dat zij hun taal beheersen) en ten slotte de nieuwste categorie: theatermensen – acteurs, regisseurs, soms zelfs zakelijk leiders van compagnies – die allang op zoek zijn naar dé tekst en nu proberen die zelf te schrijven; dit fenomeen is zo’n vijftien jaar geleden in Québec begonnen en zie je nu ook bij ons verschijnen; deze schrijvers zijn belangrijk omdat ze dicht bij de creatie staan en er gemakkelijk in slagen hun teksten te (laten) monteren in kleine structuren; soms creëert de ene regisseur de tekst van een andere en omgekeerd. Dus wat aantal auteurs betreft is er een belangrijke exponentiële groei. Dit verklaart de 1500 manuscripten die wij elk jaar ontvangen en die ons verstikken.

### Tussen navel en wereld

Teksten die actuele levensproblemen als onderwerp hebben moest men een tijd geleden vooral gaan zoeken in Afrika of Zuid-Amerika, waar de urgentie van het theater sowieso gro-

ter is. In België en Frankrijk had je een eerder platonisch, wat navelstaarderig theater, alhoewel er natuurlijk altijd mensen zijn die schrijven over politieke en sociologische vraagstukken; die liepen toen echter absoluut niet in de kijker. Vandaag is de neiging opnieuw groter om over de actuele wereld te praten. Men ziet een hele reeks auteurs opduiken; ze komen met nieuwe teksten maar ook met oude die soms al tien of zelfs twintig jaar in hun lade liggen, zonder ooit met een publiek of een reactie geconfronteerd te zijn geweest. Er is een terugkeer naar materiaal dat over de dagelijkse levensmoelijkheden van mensen spreekt. Een studente zei me ooit dat er in mijn catalogus veel *paumés pathétiques* rondlopen (aandoenlijke verdwaalden, dolende zielen). Als ik onze fondslust overloop zie ik inderdaad veel personages die compleet verloren lopen in de maatschappij, die hun identiteit kwijt zijn, maar zich uit de slag trekken via de humor, de lach, de distantiëring. Wat tevens opvalt bij het doornemen van de manuscripten die van overal bij ons binnenkomen is een groeiend bewustzijn m.b.t. de rol die het theater kan spelen in de transcriptie van de realiteit naar de scène, uiteraard via een ingebouwde afstand; de auteur is immers geen journalist. In een hele reeks teksten duikt aids als thema op; twee daarvan hebben wij gepubliceerd, o.a. wegens hun groot poëtisch engagement en hun interessante dramaturgische démarche. Aids is in deze teksten de aanleiding om personages in een situatie met elkaar te confronteren en niet zozeer om iets te 'betogen'. Theater heeft voor mij geen educatieve missie te vervullen in de zin van 'beleren', maar heeft wel de taak om mensen op een scène te tonen in problematische situaties.

Wat de vorm betreft is er een zeer grote terugkeer naar het verhaal waar te nemen. Mensen hebben blijkbaar vandaag de behoefte om verhalen te vertellen of om ze zich te laten vertellen. Na de identiteitscrisis van de auteurs die met uiteengespatte of cyclische schrijfwijzen wilden experimenteren, wordt er nu teruggegrepen naar lineaire, gestructureerde vormen met emblematische figuren die deze verhalen doorkruisen. Er is een zekere terugkeer naar een donker romantisme. De auteur probeert het publiek van deze emblematische figuren te doen houden en doorheen het verhaal van deze figuren tracht hij dan te zeggen wat hij wil zeggen. Misschien is romantisme niet het juiste woord. Er is een progressie van een begin naar een einde, eventueel met flashbacks. De narratieve structuur bevat een stap terug in vergelijking met de circulaire of uiteengespatte vormen van weleer. Misschien zijn toneel-auteurs wel voor alles vertellers, terwijl ze zich

daar niet van bewust zijn. Ze hebben alleszins de wil om zich doorheen andere lichamen en stemmen rechtstreeks tot een publiek te richten.

Naast de opnieuw verhalende teksten hebben we uiteraard ook teksten met een bijzondere structuur uitgegeven. In de Australische koffer zit b.v. een stuk over Einstein waarin drie Einsteins tegen elkaar opbotsen o.a.: een Einstein die steeds jonger en steeds uitbundiger wordt, een andere die naar de dood toegaat en meer en meer verpletterd wordt door de verantwoordelijkheid m.b.t. wat hij in gang heeft gezet.

### Kamagurka

Op het formele niveau, op het vlak van de toon van de voorstellingen is er een groot verschil merkbaar tussen Vlaanderen en Wallonië; de gevoeligheden liggen zo anders; dat maakt uitwisselingen ook zo interessant. *Celibaat* van Tom Lanoye b.v. hebben wij binnen ons leescomité als een zware psychologische tekst benaderd; je kan die echter ook als een heel ludieke constructie lezen. In een discussie zei Tom Lanoye dat hij dat beoogd had; wellicht dufde de Franse invloed – denken we aan het werk van Koltès – ons echter de 'zwarte' kant op. Het blijft belangrijk om teksten over de culturele barrières heen te confronteren. Een dergelijke ervaring doet je ook de vraag stellen of we dan onze eigen (Waalse) teksten niet op een heel andere manier zouden kunnen lezen. Teksten moeten immers liefst niet één maar meerdere keren gespeeld worden om de diverse mogelijke lezingen een kans te geven. In de francofone theaterwereld bestaat maar al te vaak een soort 'cultus van de ontdekking': men wil enkel nieuwe teksten creëren en niet een stuk herspelen dat al gespeeld werd; dat is een domme reactie die verhindert dat een zelfde werk meerdere levens kan leiden. Natuurlijk bestaan hierop uitzonderingen.

Tussen teksten uit Brussel, Wallonië en Frankrijk zie ik weinig verschillen; ze zijn alleszins zeer moeilijk te definiëren. De verankering in de stad, zoals in Brussel, speelt natuurlijk wel een rol, maar onze meest in Brussel verankerde auteur, Philippe Blasband, is in Teheran geboren. Andere teksten, zoals b.v. Paul Emonds *Inaccessibles Amours*, zijn sterk met Brussel vloeit.

De verschillen met het materiaal dat uit Québec komt zijn dan weer zeer groot. De inzet van het theater is daar anders. Het werken met auteurs zoals wij dat nu in het *Centre des Écritures Dramatiques* willen aanpakken, gebeurt in Québec al dertig jaar. Daaruit komt een grote maturiteit in de schrijftuur voort, een meesterschap over de vormen. Ook sociologisch gezien zijn die Canadese teksten sterk verbonden met de cultuur van Québec. Er is

b.v. een groot percentage aan homoseksuelen in de artistieke middens en vooral in de theaterwereld: de problematiek van de homoseksualiteit ziet men weerspiegeld in de werken, meer dan bij ons; de recessie, een fenomeen dat in Québec zo'n zeven, acht jaar oud is, levert stukken op met een verscheurende kijk op de toekomst. In België leven we allang met recessie: je vindt er wel sporen van in de teksten maar het is geen constante die doorheen de schrijftuur loopt.

De Afrikaanse auteurs maken een versnelde evolutie door in hun schrijven, parallel met de verschillende stadia in hun geschiedenis: net voor de dekolonisatie, de dekolonisatie zelf, de komst van de zwarte leiders, de ontgoocheling, de kijk op de rest van de wereld... We zijn nu aan de eerste generatie van Afrikaanse auteurs toe die hun personages buiten Afrika verplaatsen: de Afrikanen in de Westerse buitenwijken.

In de Australische teksten – we lazen er zo'n zestigtal voor de uitgave van de koffer – vind je dan weer verschillen wat het concept van de teksten betreft, de constructie, de verhouding tussen scène en zaal...

In Vlaanderen en Nederland is er een sterke neiging om voorstellingen te creëren waarin de tekst wel belangrijk maar zeker niet essentieel is, waar het visuele, het spelaspect op de voorgrond treedt. Dat heb je niet meteen door als je die teksten leest: het is materiaal dat vol gaten zit; dat is interessant want dan lijkt er veel plaats aanwezig voor eigen invulling, maar in werkelijkheid zitten al die gaten reeds vol met een ander soort schrijftuur, die niet in de literaire transcriptie van het werk aan de oppervlakte komt.

Eigenlijk zijn de kleinste verschillen die tussen de Franse en de Waalse teksten, hoe pluriform het materiaal ook is.

Ik heb in mijn leescomité geen lezers uit Québec of uit Afrika, enz. Deze uitgeverij is geen internationaal huis, maar gevestigd in Carnières, een Waals dorp. Dat aanvaard ik volledig. Ik ben echter geen fanatiek regionalist, maar sta open voor de wereld. Dat mijn twee schoenen hier staan, laat mij precies toe me te openen op de wereld. Eigenlijk ben ik bang voor zgn. 'universele' schrijvers; er bestaat niets erger dan dat. Echt geslaagde kruisingen zijn kruisingen tussen sterke ouders, tussen twee kunstenaars die op een bepaald moment beslissen een kind te maken; dat kind zal noch op de ene noch op de andere lijken. Als ik b.v. in Québec kom op de *Semaine de la Dramaturgie*, dan luister ik naar hoe de mensen van Québec reageren op hun eigen teksten, maar dat beïnvloedt me zeer weinig. Soms heeft dat zelfs het tegengestelde effect; soms wordt er

een kritiek op een tekst geformuleerd die ik als zeer lokalistisch ervaar; de rijkdom van die auteur bestaat er vaak precies in uit dat lokale kader te breken. Een tijd geleden besliste ik een tekst uit te geven van een jonge schrijfster uit Québec; vandaag zie ik die tot mijn verwondering op de affiche van het Théâtre de Poche in Brussel. Dat wil dus zeggen dat een onuitgegeven tekst van een onbekende tegelijkertijd de aandacht heeft weten trekken van twee Belgen of Belgische instanties en dat die tekst ergens een opvallende kracht heeft. Op dit ogenblik werken we samen met het VTi en het *Centre des Ecritures Dramatiques* aan een vertaalproject Montréal/Bruxelles, waarbinnen zich ook een uitwisseling Vlaanderen/Wallonie afspeelt. Ons probleem was om Waalse lezers te vinden die voldoende Nederlands kennen om naar de diepte van de tekst te gaan, maar die toch over een 'Waalse sensibele' beschikken. Perfect 'bicommunautaire lezers' konden we daarbij niet gebruiken. Hoe zal een Vlaams stuk ontvangen worden door een publiek in La Louvière? En omgekeerd: welke perceptie heeft men van de Waalse stukken in Vlaanderen? Ik heb b.v. Kamagurka's tekst *Mario, va ouvrir on a sonnè* gepubliceerd: ik kan me uitsloven om her en der fragmenten ervan voor te lezen, om de mensen aan het lachen te brengen, enz. Tot nog toe wil geen enkele theatermaker ermee aan de slag. Er is blijkbaar een te groot verschil in opvatting. Als de tekst op een dag gecreëerd zal worden zal dat misschien in Afrika zijn of in Québec... terwijl een stuk als *Olivetti 82*, dat volop in Vlaanderen is gesitueerd, blijkbaar een soort universele connotatie heeft die over de woorden en de situaties heen reikt. *Amateur* van Gerardjan Rijnders heeft een heftigheid, een woestheid, een afstandelijke humor die vroeg of laat de mensen bij ons zal weten te raken. Neen, ik heb echt geen leescomité nodig waarin de diverse culturen representatief vertegenwoordigd zijn, in gedeelte.

### Bekendmaken

Het project van deze uitgeverij ligt in de publicatie van het francofone theater en van zijn 'bijproducten': essays, studies, vertalingen... Wat daar dan nog bijkomt zijn publicaties die uit manifestaties voortkomen of uit projecten die we samen met anderen ondernemen. Soms ook is er sprake van 'un coup de coeur', zoals bij de uitgave van werk van Howard Barker. Ik leerde zijn werk kennen via de vertaling van een van zijn teksten in Québec; wat later werd *Les Européens* op het kunstfestival desArts geësceneerd. Die vertaling bevatte echter heel wat problemen; met de vertaler zijn we daarop verder blijven werken en heb-

ben we in dialoog met Barker zelf de problemen opgelost. Ik houd van het barokke van die tekst. De tekst van het stuk is dus na de opvoering verschenen, op een moment waarop er geen specifieke aanleiding was; dat maakt de verspreiding nog moeilijker. Misschien kennen de theaterintelligentsia Barker wel maar in de francofone wereld is hij een volslagen onbekende. Aan het bekendmaken van Barker moet dus nog hard gewerkt worden; gelukkig verscheen er een speciaal nummer van *Alternatives Théâtrales* over zijn werk.

De andere vertalingen van teksten die we gepubliceerd hebben maken deel uit van de 'koffer-projecten'. In zo'n koffer vind je 'gewone' teksten: door ze in een doos te groeperen vestig je er een extra aandacht op en vergemakkelijk je de verspreiding; vaak vind je wel een partner die een aantal dozen afneemt. Ook al publiceren we b.v. regelmatig teksten uit Québec, om de twee jaar geven we toch nog een Québec-koffer uit; dat creëert een klein evenement en schenkt je geloofwaardigheid t.o.v. de auteurs.

Naast theaterteksten geven we ook nog studies en essays uit. In den beginne hebben we binnen deze categorie vooral samengewerkt met Roger Deldime, de directeur van het *Centre de Sociologie du Théâtre* van de ULB, maar ook met andere partners; soms namen we een hele collectie over zoals de reeks *Mémoire vivante*, een tweetalige reeks (Engels en Frans) omtrent het actieve geheugen van de dans waarin telkens een choreograaf of een choreografie centraal staat; elk van deze werken is zeer verschillend van toon en concept. Met de CIFAS, het *Centre International de Formation aux Arts du Spectacle*, publiceren we een andere reeks: het CIFAS organiseert een soort masterclasses voor professionele acteurs, gegeven door grote meesters; van de verslagen van deze stages wordt dan telkens een boek gemaakt, zoals *Anatoli Vassiliev, maître de stage* of *Benno Besson, maître de stage*. Het is een originele manier om in de intieme werkwijze van een regisseur binnen te dringen; tot mijn verbazing kent deze reeks een groot succes.

We hebben tevens twee volumes uitgegeven waarin Josette Féral, professor theaterwetenschap aan de Universiteit van Québec, gesprekken voert met internationale theaterpersoonlijkheden – Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, Robert Lepage, Peter Sellars, Reza Abdoh enz. Enerzijds is dit journalistiek werk, anderzijds is het een middel om het oeuvre van deze theatermensen aan een 'her-lectuur' te onderwerpen. Er zijn immers weinig publicaties waarin het denken en de praktijk van de hedendaagse creatie wordt beschreven en bevraagd.

Verder maken we soms ook boeken 'op

vraag van' een theatergezelschap dat b.v. een verjaardag wil vieren met een publicatie waarin hun eigen werk 'van buitenaf' bekeken wordt; dan dragen zij zelf uiteraard financieel bij. Dit soort opdrachten weigeren we echter meer en meer omdat ze zo arbeidsintensief zijn: je moet auteurs vinden, een coherent kader ontwikkelen, de artikels herwerken of laten herschrijven, enz.

Weet je, boeken maken is eigenlijk gemakkelijk, dat kan iedereen, maar ze verkopen, verspreiden, bekendheid geven... Daarom krijgen we ook meer en meer vragen van mensen die een collectie opstarten maar niet verder geraken; ze vragen ons dan hun collectie in onze catalogus te integreren, zoals de publicaties van *Entre/vues* b.v. Het derde boek dat ze uitgaven – over geluid in het theater – bleek plots een bestseller, maar zij beschikten niet over de kanalen om het te verspreiden: iedereen zocht het boek, maar niemand kon het vinden. Wij hebben nu hun hele collectie overgenomen; als er nog titels bijkomen, verschijnen die onder het label *Lansman – Entre/vues*.

Voor het tijdschrift *Alternatives Théâtrales* fungeren wij als verspreider, want er zijn niet alleen weinig theateruitgevers, er zijn ook geen verspreiders. Wij verkopen veel 'op het terrein zelf': standjes tijdens stages, op festivals en bijeenkomsten.

Wat de toekomst betreft hoop ik dat er via het *Centre des Ecritures Dramatiques* een oplossing groeit voor de berg van de ons toegestuurde manuscripten. Wat zich allemaal opstapelt noem ik soms *la pile des remords*. Zelfs als je 3% zou uitgeven van de toegestuurde 1500 stukken dan heb je al 45 teksten per jaar te verwerken, zonder de 'projecten' te rekenen en het regelmatige werk van de huisauteurs. In ons laatste bulletin schreef ik een s.o.s. *Manuscrits*: een oproep ons niet meer onder manuscripten te verstikken. Alles lezen gaat al lang niet meer; vandaag vertrouwen we meer en meer op tussenpersonen, mensen die iets gelezen hebben, die als filter functioneren en ons bepaalde teksten aanbevelen. Ik word er ongelukkig van als mensen ons pathetische brieven schrijven en zeggen dat wij 'hun laatste kans zijn om gelezen te worden', maar ik ben nu eenmaal geen openbare of sociale dienst. Het *Centre des Ecritures Dramatiques* kan in de toekomst de Belgische auteurs naar zijn leescomités afleiden. De beoordelingen door het centrum zullen ter beschikking staan van alle uitgevers, niet alleen van ons. Het centrum zal de auteurs aansporen hun teksten niet te vroeg te verspreiden maar ze te laten rijpen; de eerste adviezen zullen privé gegeven worden. Menselijk gesproken blijft het immers onmogelijk om met 150 auteurs te werken: ze hebben alle-

maal hun eigen eisen, hun karakter, hun gevoeligheden, hun activiteiten die je moet volgen. Je kan het je b.v. als uitgever van een toneeltekst niet permitteren om de voorstelling niet te bezoeken als die tekst op de scène wordt gezet. Maar er zijn slechts 24 uur in één dag en ik wil tijd overhouden voor het eigenlijke uitgeverswerk, daar gaat het immers om. Een tijd geleden werkten we aan zo'n hels ritme dat de hele machine op ontploffen stond. We konden niet meer, in geen enkel opzicht. We hebben de machine dan even stil gelegd, onze informatica en organisatie in orde gebracht, een nieuwe catalogus gemaakt, de achterstallige teksten gepubliceerd, het centrum werd ondertussen gecreëerd en we zijn opnieuw kunnen beginnen op een andere basis met een ander ritme. Maar dit zijn allemaal pijnlijke keuzen. Het uitgeven van een tekst is immers telkens en telkens weer *un acte d'amour, un acte de confiance*.'  

---

Uitgeven is te vergelijken met het telen van apenoten: de man die ze kweekt krijgt voor een kilo twee frank en in de winkel worden ze aan 100 frank de kilo verkocht; de tussenpersonen die het minste risico nemen gaan met alle winst lopen. Het verspreiden van een boek kost gauw 67% van de prijs. Als een boek 1000 frank kost, krijgt de uitgever daar 330 frank van binnen; daarvan moet je dan nog de btw en de auteursrechten aftrekken, en de drukkosten... Er blijft zo'n 21 à 22% over.

Meestal bedraagt een oplage 1000 exemplaren; eventueel is er een tweede druk van 1000 of 500. Uitzonderlijk – b.v. *Les fils de l'amertume* van Slimane Benaïssa of *L'Enseigneur* van Jean-Pierre Dopagne – kan het geheel oplopen tot 3000 à 3500 exemplaren.

Wij werken nooit binnen een publicatiesysteem waarin de auteur zelf financiële inbreng heeft door b.v. de drukkosten te betalen; de redenen hiervoor zijn van principiële, filosofische aard: in zo'n systeem ga je op den duur alleen nog de rijke auteurs uitgeven en dat interesseert ons niet. Wij vragen 5% van de auteursrechten die naar aanleiding van een opvoering van de tekst worden betaald; dat is een peulschil, een symbolisch bedrag. Wanneer een tekst verschijnt n.a.v. een opvoering maken we soms wel deals met de betrokken groep wat betreft de afname van een aantal exemplaren, maar dit is geen *conditio sine qua non* om een tekst uit te geven.

Van de *Communauté française* krijgen wij jaarlijks een kleine steun in de orde van 600.000 frank; ook de *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (SACD)* van België en Frankrijk steunt ons; we verwerven ook eenmalige subsidies voor specifieke uitgaven.

Jan Lauwers en Needcompany  
presenteren

# Needcompany's King Lear

William Shakespeare

Bewerking, concept en regie: Jan Lauwers  
Choreografie: Carlotta Sagna

Met:

Tom Jansen, Grace Ellen Barkey, Dirk Roofthoof, Simon Versnel,  
Dirk Crane, Hans Peter Dahl, Anneke Bonnema, Muriel Hérault,  
Eduardo Torroja, Misha Downey, Tijen Lawton

Wereldpremière: Lunatheater, Brussel  
11, 12, 13, 14, 15 januari 2000, 20u30

Een productie van Needcompany in co-productie met Brussel 2000, Culturele Hoofdstad van Europa en Schauspielhaus Hamburg.  
Met de medewerking van Kaaithheater, Brussel