



La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

Mémoire de fin d'études
(Exigence partielle à la certification finale)

L'acteur et la non illusion théâtrale

Quand l'acteur se joue de l'illusion théâtrale, comment décline-t-il son jeu ?

Recherche autour du spectacle de **tg STAN**:

Sauve qui peut, pas mal comme titre ! D'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard.

Alain BOREK

Lausanne, avril 2009

Faire du théâtre, cela ne représente déjà pas grand-chose : 0,01% seulement de la population va au théâtre. Donc si on ne prend pas plus de précautions avec ce segment minuscule de la société, il n'en reste rien du tout, à mes yeux.

Sara De Roo (tg STAN), avril 2006

Quelques remerciements :

Rita Freda, Delphine Abrecht et Mathieu Bertholet.

Jean-Yves Ruff, Anne-Catherine Sutermeister, Kathleen Treier et tg STAN.

Melanie Bauer, Liza Baumann, Emilie Bobillot, Ludovic Chazaud,

Baptiste Coustenoble, Marion Duval, Baptiste Gillieron, Stella Giuliani, Aurore Jecker,

Aline Papin, Camille Mermet, Ludovic Payet, Lucie Rausis, Lola Riccaboni,

Cédric Simon, ainsi que Héra et Nourhan Börek, Sylvain Renou, Flavia Papadaniel,

Tiphanie Bovay-Klameth, Adrien Knecht, Daniel Da Silva, Pierre-André Rieben

et Gérard Diggelmann.

tg STAN se compose de :

Raf De Clercq
Jolente De Keersmaeker
Sara De Roo
Damiaan De Schrijver
Clive Mitchell
Ann Selhorst
Kathleen Treier
Renild Van Bavel
Kristin Van der Weken
Frank Vercruyssen
Thomas Walgrave
et Tim Wouters

Table des matières

1.	Introduction	6
2.	La compagnie tg STAN	7
2.1.	Un collectif d'acteurs	7
2.2.	Méthode de travail de tg STAN	8
2.3.	L'acteur responsable	10
3.	Esthétique de la représentation chez tg STAN	12
3.1.	À la rencontre des spectateurs	12
3.2.	Coulisses et zone de hors-jeu	12
3.3.	Décor, costumes et accessoires	13
3.4.	Conclusion du chapitre	14
4.	tg STAN et la distanciation brechtienne	16
4.1.	Un jeu distancié ?	16
4.2.	Face à face	17
4.3.	Être observé...	18
4.4.	S'observer...	19
4.5.	Tragique et comique	20
4.6.	Invitation à la réflexion	22
4.7.	Distanciation et identification, une opposition radicale ?	23
4.8.	Conclusion du chapitre	24
5.	L'improvisation chez tg STAN	25
5.1.	Quelle part pour l'improvisation ?	25
5.2.	Faire exister le spectateur	26
5.3.	Faire exister l'acteur et l'auteur	27
6.	tg STAN et la non illusion théâtrale	29
6.1.	Existe-t-il un théâtre de l'illusion ?	29
6.2.	Mise en scène chez tg STAN	29
6.3.	Conclusion sur la non illusion dans le travail de tg STAN	31
7.	Théâtre, recherche et conclusions	33
7.1.	Théâtre d'aujourd'hui	33
7.2.	Théâtre de l'instant	34
7.3.	Quelques conclusions	34
	Bibliographie	36
	Résumé	37

1. Introduction

Je crois que la plus belle idée que je puisse me faire du métier de comédien est qu'il permet peut-être de profiter d'un espace temps précieux pour partager avec des inconnus les états du monde et les complexités de la condition humaine. J'espère par le biais du théâtre, ou plus généralement par celui de l'art, pouvoir concrètement participer à cet acte qui, j'en suis convaincu, est civilisateur.

Je me sens civilisé quand je lis un livre et que j'ai le sentiment que l'auteur me parle, que ses mots résonnent en moi et provoquent quelquefois l'incomparable ivresse de se sentir à la fois unique et relié à ses semblables. Il en va de même quand je deviens parfois, par des chemins plus abstraits, le destinataire privilégié des émotions d'un autre en écoutant la musique de certains artistes. Ma formation s'achevant, je me questionne aujourd'hui sur les outils capables de transposer ces rapports là sur un plateau de théâtre.

J'ai découvert en assistant à un spectacle de la compagnie flamande tg STAN une forme de théâtre qui faisait de cette vocation civilisatrice une obsession. J'ai vu des acteurs soucieux d'élaborer un rapport des plus sincère et des plus direct avec le public. J'ai entendu, compris et aimé le texte de Thomas Bernhard qu'ils interprétaient. Je ne me suis pas ennuyé un instant. Mais au delà de toute appréciation artistique, je me suis surtout senti en compagnie d'êtres humains qui, de manière évidente, quelque part me ressemblaient. En quittant la salle, j'étais empli de ce sentiment précieux qui mêle une conscience aigüe de la cruauté du monde avec la sensation d'y appartenir malgré tout, et de ne pas vivre ce constat tout seul. J'ai découvert une forme de théâtre qui était capable d'obtenir les résultats civilisateurs qui me passionnent. Est-ce par sa structure esthétique simple et dépouillée que le spectacle a réussi à établir un rapport direct avec le public? Me suis-je senti en symbiose avec les acteurs uniquement parce que j'étais au premier rang? Ai-je été simplement séduit par le talent et la personnalité des acteurs? Ce mémoire est un moyen pour moi de décortiquer les processus qu'utilisent les acteurs de tg STAN pour, qui sait, m'en inspirer peut être dans mon future métier...

2. La compagnie tg STAN¹

2.1. Un collectif d'acteurs

Le tg STAN est un collectif d'acteurs né à Anvers en 1989. L'emploi du terme *collectif* n'est pas une coquetterie de la troupe, ni une appellation anodine, car la compagnie fonctionne de façon peu banale. En effet, les acteurs de tg STAN ont refusé d'intégrer au processus de création celui dont la nécessité à l'accomplissement d'un spectacle n'était plus à démontrer : le tout-puissant metteur en scène.

Après leurs études, Jolente De Keersmaecker, Damiaan De Schrijver, Waas Gramser et Frank Vercruyssen ont rejeté l'idée d'intégrer une compagnie de théâtre existante, refusant d'être « des outils au service des rêves d'un autre »². La démarche de tg STAN consiste à mettre les acteurs au centre du processus même de spectacle. Ces comédiens forment ainsi une équipe artistique décidant de chaque angle des projets. Ils s'occupent aussi bien des aspects de mise en scène, dramaturgie et scénographie, que de ce qui concerne la communication, la programmation et la vente des spectacles de la compagnie : « L'idée, c'était de constituer un groupe de comédiens qui soient responsables d'eux-mêmes, qui choisissent leur répertoire et le mettent en scène eux-mêmes au lieu d'attendre patiemment que quelqu'un vienne leur proposer quelque chose. »³

Cette absence de metteur en scène doit-elle être interprétée comme une expulsion énergique de ce dernier ou peut-on voir dans le travail de tg STAN un groupe d'acteurs qui refusent posément d'en avoir besoin ? La réponse du collectif comprend à mon sens les deux aspects : ce fonctionnement revendique en effet une liberté de création totale pour les acteurs mais propose également un défi loin d'être évident pour ces derniers, celui de s'accorder sans directeur, sans chef. Jolente de Keersmaecker l'explique : « A l'école, nous travaillions avec des metteurs en scène qui avaient des idées très arrêtées sur le théâtre et nous imposaient leur vision. Nous avons simplement

¹ tg : *toneelspelersgezelschap*, du néerlandais : compagnie de théâtre. STAN : *stop thinking about names*, de l'anglais : arrêtons de nous préoccuper des noms !

² Damiaan De Schrijver, extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit/Dix*, France Culture, janvier 2008.

³ Idem.

refusé cette emprise démiurgique. Puis nous avons rencontré Mathias de Koning qui nous a fait comprendre la responsabilité que tu as en tant qu'acteur de transformer et de mettre sur scène tes propres idées, de chercher ta liberté, chemin très difficile en réalité. (...) Comment jouer ensemble sans qu'une personne s'érige en maître et impose son rêve aux autres. »⁴

2.2. Méthode de travail de tg STAN

Tout d'abord se pose le problème du choix du projet ; aspect qui questionne d'ailleurs le fonctionnement collectif de la troupe. Est-il possible de choisir le texte de manière démocratique ? Les membres de la troupe l'affirment et vont plus loin encore, car pour eux l'implication des acteurs à ce stade est un moyen privilégié pour défendre au mieux par la suite le spectacle sur le plateau : « Quelqu'un propose un texte, les autres le lisent et disent oui ou non. Si la réponse est positive, la compagnie monte le projet. Que chacun de nous éprouve au fond de lui-même le besoin de s'emparer du texte proposé est essentiel, parce que sans conviction profonde, les mots sonnent faux sur le plateau. »⁵

Voici comment se déroule habituellement le processus de création d'un spectacle : l'essentiel du travail des acteurs se passe autour d'une table. Ils débattent et discutent de la traduction du texte, de la dramaturgie, des enjeux de la pièce et des personnages. Chaque phrase, chaque possibilité se retrouve ainsi minutieusement explorée et décortiquée. La distribution des rôles est retardée au maximum. Ensuite, chacun apprend son texte, mais il n'y a pas à proprement parler chez tg STAN de répétitions. Il est important que les acteurs, dans un premier temps, gardent leurs idées secrètes. Cette habitude permet aux comédiens un travail personnel où chacun peut défendre sa propre vision du texte et du personnage. Il faudra donc attendre les représentations face au public pour que les interprètes fassent leurs essais. Cette méthode met à disposition un espace que la troupe considère comme privilégié, puisque les acteurs sont libres de contraintes de mise en scène et peuvent y faire spontanément des trouvailles. « Ce n'est pas par paresse [que nous ne répétons jamais sur le plateau].

⁴ Jolente De Keersmaecker avec David Gwénola, « tg STAN, le jeu mis à nu » in *Mouvement*, octobre 2001.

⁵ Frank Vercruyssen et Jolente De Keersmaecker avec David Gwénola, « tg STAN, le jeu mis à nu » in *Mouvement*, octobre 2001.

Nous avons trouvé une manière, autour de la table, de travailler la dramaturgie et de traduire les textes quand c'est possible. Ce qu'on essaie de faire, c'est de parler des difficultés que l'on pourrait rencontrer et d'être le plus libre possible au moment du spectacle. »⁶

Enfin, peu avant la première, les acteurs règlent ce qu'ils appellent le « trafic ». Ce sont les idées d'exploitation de l'espace scénique et des accessoires. Mais ces idées restent générales, préservant aux comédiens leur liberté sur scène ainsi qu'une représentation vivante :

*Reproduire les mêmes gestes de manière attendue, sans imprévu, les dépouille de toute vivacité. Aussi nous définissons juste une trame de mise en scène, que l'on appelle le trafic : on peut décider qu'au premier acte nous nous tiendrons plutôt debout, qu'au deuxième on tentera de s'asseoir. À ces indications préalables, nous superposerons chacun notre chorégraphie naturelle. Ainsi, dans un dialogue d'amour, il peut sembler plus intéressant de mettre de la distance entre les protagonistes, pour maintenir leur désir de se rapprocher. Légères, ces règles ne doivent pas se solidifier en système. Les transgresser peut assurer la vitalité de la représentation.*⁷

Une fois les représentations commencées, l'équipe reçoit parfois l'opinion d'un oeil extérieur et les spectacles sont souvent suivis de longues discussions entre les interprètes : « ce qu'on essaie de faire, c'est d'être au courant des opinions de l'autre. Il ne faut pas être d'accord avec l'opinion de l'autre, mais il faut savoir comment l'autre regarde ou interprète le texte. Sans ça, tu ne peux pas entrer sur scène. (...) on a un minimum d'indications d'espace, mais pour le reste il faut savoir se casser la gueule. »⁸

La méthode de travail de tg STAN œuvre à préserver le maximum de liberté pour les acteurs. On peut se demander alors quelles sont les limites d'un tel système. En effet, pour garantir aux comédiens une autonomie totale, on pourrait imaginer se passer complètement de discussions autour de la table et de réduire la préparation du spectacle au seul apprentissage individuel du texte. Il y a donc manifestement un équilibre à

⁶ Damian De Schrijver, extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit/Dix*, France Culture, janvier 2008.

⁷ tg STAN avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout », in *Télérama*, novembre 2005.

⁸ Sara De Roo, extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit/Dix*, France Culture, janvier 2008.

trouver. Il y a, d'une part, la compréhension et l'interprétation du texte que chaque acteur résout de manière personnelle, et de l'autre, l'adaptation et l'analyse de la partition autour de la table. Etant donné que je n'ai pas eu les moyens d'assister personnellement aux étapes d'élaboration d'un projet de tg STAN, il m'est impossible de connaître précisément le contenu de ces débats. Mais je suppose que le choix du collectif de réserver une longue période à cette étape répond à cette délicate recherche d'équilibre entre les interprétations individuelles des comédiens et leur étude collective du texte.

2.3. L'acteur responsable

Le tg STAN prend le rôle et l'investissement de ses acteurs très au sérieux. La compagnie conçoit la profession de comédien comme un travail créatif qui mérite de nombreuses discussions en dehors du plateau, car chaque acteur doit endosser la responsabilité complète du spectacle : « Chez nous il n'y a pas de hiérarchie (...) toutes les décisions sont prises ensemble, il n'y a pas de directeur artistique. Ce sont les comédiens qui décident tout. Acteur veut dire : celui qui a la responsabilité. »⁹ David Lescot, dramaturge et metteur en scène français, relève qu' « on pourra donc qualifier la recherche de tg STAN de processus lent et critique, renvoyant chaque acteur à la responsabilité non pas de son rôle, mais de l'ensemble du spectacle »¹⁰. Mais existe-t-il une limite quant à cette absence de hiérarchie ? La question de la méthode de distribution des rôles demeure relativement floue. Ne peut-il pas se cacher à ce niveau-là quelques frustrations chez les acteurs ? Et pour une démocratisation complète, ne pourrait-on pas imaginer que les acteurs échangent, par exemple, les différentes partitions à au fil des représentations ? Simplement, il me paraît important de noter ici que la systématisation d'un tel fonctionnement nécessite des compétences sociales et humaines développées, ainsi qu'un goût prononcé pour le dialogue, voir le débat d'idées.

La méthode de travail est, nous l'avons vu, élaborée afin de garantir à chaque acteur une autonomie complète sur le plateau. Pourtant, à la vision du spectacle *Sauve*

⁹ Damian De Schrijver, extrait de « tg STAN avec Pascal Pardou », *Culture Vive*, RFI, janvier 2008

¹⁰ D. LESCOT « A propos du tg STAN » in *L'acteur et son personnage : unité ou distance ? Etudes Théâtrales* n°26, 2003.

*qui peut, pas mal comme titre*¹¹ c'est étonnement une grande impression de cohérence générale que nous donne le trio de comédiens. Ce constat n'est pas paradoxal, loin de là : car les différentes étapes de l'élaboration des projets que nous avons évoquées sensibilisent les acteurs quant à la portée du sens de chaque scène, voire de chaque réplique. Et j'ajouterais que cette responsabilité des acteurs semble loin d'être austère ou dogmatique et leur procure une apparente grande jubilation, un plaisir flagrant à jouer sur le plateau. La responsabilité totale de l'acteur est manifestement vécue comme une joie. Jolente De Keersmaeker en témoigne: « Pour moi, ça n'allait pas avec les metteurs en scène. Je me sentais enfermée quand je jouais. Et j'aime ce plaisir de créer ensemble sur et à côté de la scène. »¹²

¹¹ *Sauve qui peut, pas mal comme titre* d'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard, dans une mise en scène du tg STAN, captation réalisée au Théâtre de la Bastille, Paris, janvier 2008.

¹² Jolente De Keersmaeker extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit/Dix*, France Culture, janvier 2008.

3. Esthétique de la représentation chez tg STAN

3.1. A la rencontre des spectateurs

« (...) La condition préalable à tout spectacle semble être pour tg STAN la disparition des marques d'une représentation [classique et rigide] (...). Le public qui s'installe trouve des acteurs déjà présents en scène, dans un état de totale décontraction. Les coulisses, ou du moins la zone hors du jeu, sont apparentes, et les comédiens sortant de scène, et devenant provisoirement spectateurs de leur propre pièce, y attendent leur tour, fument une cigarette, se reposent, etc. »¹³ David Lescot¹⁴ constate ici deux choses. D'abord, que les spectateurs découvrent les acteurs « dans un état de totale décontraction ». Que révèle un tel choix de mise en scène? Manifestement, le collectif affirme un parti pris pour la transparence, une volonté de ne rien cacher au public, de ne créer aucun mystère quant à l'acte de représentation de l'acteur. Cet axe esthétique très direct et non protocolé (des acteurs qui regardent patiemment le public s'installer avant de lui parler) participe d'une dimension singulière du théâtre qui tient d'ailleurs à cœur à la compagnie : il s'agit d'une rencontre entre des comédiens et des gens. Jolente De Keersmaecker la formule ainsi : « Une action / réaction entre le plateau et la salle, un espace d'action où tu peux porter une parole, un endroit où des humains s'écoutent vraiment, fait rare aujourd'hui. »¹⁵

3.2. Coulisses et zones de hors jeu

Le second constat de David Lescot concerne l'absence de coulisses. Cet aspect met en valeur deux choses : premièrement la dimension collective du travail de tg STAN. En effet, si les étapes de création ont été réalisées ensemble, il serait pour le moins incohérent qu'un acteur s'isole finalement un moment dans la loge durant la représentation. Et c'est précisément l'attitude inverse que choisissent les comédiens. Lorsqu'un acteur ne joue pas dans une scène, il reste sur le plateau, adopte une posture de retrait et observe ses partenaires, révélant une écoute sobre et attentive.

¹³ D. LESCOT « A propos du tg STAN » in *L'acteur et son personnage : unité ou distance ? Etudes Théâtrales* n°26, 2003.

¹⁴ A propos du spectacle *Les Antigones*, mise en scène de tg STAN, 2001.

¹⁵ J. De Keersmaecker avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005.

Deuxièmement, « il s'agit d'une manière de faire du public un témoin du spectacle en tant que tel, et non d'une illusion »¹⁶. J'en ai fait d'ailleurs personnellement l'expérience alors que j'étais spectateur au Théâtre de la Bastille. Durant une scène de *Sauve qui peut, pas mal comme titre* interprétée par Jolente De Keersmaecker et Damiaan De Schrijver, on peut voir Sara De Roo assise au lointain sur le plateau, spectatrice de ses camarades. J'ai remarqué alors à quel point la présence sur scène d'un acteur qui ne joue pas provoque en moi un effet de distance. Ce choix souligne à lui seul le fait que nous soyons en train de regarder des comédiens représenter quelque chose, et étend ainsi le champ de réflexion du spectateur. J'avais le sentiment précis que l'écoute attentive de Sara De Roo éveillait mes perceptions, aussi bien au sujet de l'insistance du collectif quant à signifier son refus d'illusion, qu'au niveau de l'interprétation de la scène et des enjeux que les acteurs y mettent. Chez tg STAN, cette technique de mise à distance est en effet fréquemment mise au service de l'équilibre entre réflexion et émotion du spectateur :

(...) Nous usons aussi de vraies fausses gaffes, par exemple appeler un personnage de son nom d'acteur, comme s'il s'agissait d'une erreur, ou encore évoquer le sac en plastique oublié sur scène la veille. De tels « accrocs » sont fréquents en peinture : en pleine Descente de croix, Rubens¹⁷ invente un personnage qui tient le suaire entre ses dents ! Ces changements de [forme] décuplent l'émotion et permettent en même temps de l'appréhender avec distance. Nous refusons de considérer le public comme une assemblée de voyeurs. Nous le préférons complice, partenaire. Sans démagogie, on peut dire que nous créons le spectacle ensemble.¹⁸

3.3. Décor, costumes et accessoires

En ce qui concerne l'espace de jeu, la compagnie n'élabore pas de décor au sens très traditionnel du terme. L'environnement est plutôt suggestif et minimal et se compose de « meubles soigneusement dénichés aux puces »¹⁹. Dans cet amas de bric et de broc, on trouve également des accessoires et différents éléments de costumes du même acabit. Malgré les apparences, il ne s'agit pas d'une esthétique naturaliste. J'entends par là que les fauteuils, les tables et même les costumes ne sont pas toujours utilisés au premier degré. Les acteurs le précisent : « il s'agit toujours aussi pour nous de

¹⁶ tg STAN avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005.

¹⁷ Pierre Paul Rubens, L'érection de la croix, vers 1610-1611, Anvers, Cathédrale Notre-Dame.

¹⁸ tg STAN avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005.

¹⁹ Ibidem.

déjouer l'évidence d'un accessoire. Un fauteuil profond peut ainsi s'avérer un piège dangereux, qui aspire dans une posture obligée de relâchement. Il ralentit l'énergie. Il nous faut donc inventer un autre rapport avec lui ; peut-être s'y mettre debout ? Bref, créer une confrontation inédite, comme face à un comédien. »²⁰

Durant les changements de scène de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, les acteurs s'habillent à grande peine et installent laborieusement quelques éléments de décor précaires. Ce rapport aux costumes et aux objets qui est exagérément compliqué vient lui aussi à l'encontre des sensations procurées par un spectacle qui respecterait une esthétique de l'illusion au théâtre. Nous ne voyons ici aucun changement fluide de costume ou de scène, rien n'est facilité par une astucieuse mise en scène: bien au contraire, les acteurs accentuent les difficultés qu'ils rencontrent. Daamian De Schrijver prend, par exemple, quatre minutes pour faire tenir tant bien que mal une table à repasser recouverte de deux planches, qui fera office de buffet durant la scène suivante. Sa construction s'effondre à plusieurs reprises et ce n'est qu'après de nombreux efforts que la structure finit par tenir toute seule.²¹ Cette lenteur aux allures pénibles accentue pour le public l'artisanat du métier d'acteur et pointe précisément que ce qui se passe sur le plateau est un travail vivant, le contraire d'une œuvre parfaitement rodée et maîtrisée.

3.4. Conclusion du chapitre

Nous l'avons vu, ces choix esthétiques insistent auprès du public sur le fait qu'il assiste à un travail présenté par des acteurs. Toute confusion avec la réalité en devient impossible et les perceptions sémantiques du spectateur s'en trouvent élargies. Mais peut-on parler d'un dépassement complet des codes de l'illusion ? Par exemple, les acteurs qui ne jouent pas dans une scène ne vont pas jusqu'à s'asseoir dans le public, acte qui serait une marque de refus totale de l'illusion. Mais, nous avons vu que ces derniers restent sur le plateau, et qu'ainsi cette convention insiste auprès du spectateur quant à l'absence d'illusion. Illusion qui ne se trouve au finale qu'abandonnée partiellement. Elle est en réalité mise au profit d'une utilisation des acteurs qui

²⁰ tg STAN avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005

²¹ *Sauve qui peut, pas mal comme titre* d'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard, dans une mise en scène de tg STAN, captation réalisée au Théâtre de la Bastille, Paris, janvier 2008.

manifestent ainsi leur refus d'artifices plutôt que de simplement s'en passer. En jouant avec les codes on accepte naturellement l'existence du jouet.

Nous pouvons constater la même chose en nous intéressant de plus près au décor de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*. A premier abord, le tg STAN semble refuser les décors. Pourtant le choix de prendre du temps de spectacle pour effectuer des manipulations d'accessoires volontairement laborieuses ne sert qu'en partie à montrer le travail artisanal de l'acteur. Il relève également d'une utilisation de l'illusion afin de mieux marquer son côté encombrant, voir dépassé. En effet, un abandon total des artifices du théâtre induirait une absence totale de changements de décor et les acteurs joueraient sur un plateau nu, voire un lieu non évocateur ou non transformé.

Le tg STAN travaille dans un environnement qui a comme vocation de réduire les codes qui participent à l'illusion théâtrale à un stricte minimum, les dernières traces conservées étant finalement utilisées pour mieux marquer le refus obstiné d'artifices de la compagnie. Nous pouvons dire que l'esthétique de *Sauve qui peut, pas mal comme titre* possède une volonté de non illusion, une vocation de destruction de celle ci, mais que l'illusion n'y est ni dépassée, ni totalement supprimée. Je conclus ici cette analyse car je réserve sa mise en rapport avec les codes de jeu des acteurs pour le chapitre consacré à la mise en scène de la compagnie.

4. tg STAN et la distanciation brechtienne

4.1. Un jeu distancié ?

Après avoir analysé l'esthétique du spectacle, intéressons nous à présent aux codes de jeu utilisés par les acteurs de la compagnie. Sur ce sujet, Sara De Roo et Damian De Schrijver ne reconnaissent pas leur travail dans le qualificatif de jeu distancié : « C'est vrai que nous avons voulu démystifier les conventions, montrer les mécanismes du mensonge, de l'illusion... Pour faire des spectateurs des complices, des joueurs, pour les amener à penser de la manière la plus autonome possible. C'est pourquoi nous ne nous reconnaissons pas dans ce qualificatif de "jeu distancié" que l'on nous a souvent accolé: même si nous ne jouons pas des personnages au sens psychologique du terme, nous jouons le texte tel qu'il résonne en nous, dans l'espoir qu'il résonne aussi dans chaque individu. »²² Prenons alors les critères principaux qui d'après Bertolt Brecht, père européen du dit théâtre de distanciation, constituent les codes de ce dernier et comparons les avec le jeu des acteurs de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*.

Au delà de la mise à l'épreuve du qualificatif de jeu distancié par lequel le jeu des tg STAN est souvent résumé, le choix d'utiliser les écrits de Brecht en tant que point de référence me paraît intéressant pour d'autres raisons. D'abord, dans leurs spectacles, le collectif partage avec Brecht un fort engagement politique, nous parlerons plus loin de cette caractéristique de la compagnie. Et surtout, les membres de tg STAN ont suivi leurs études de théâtre en Flandre dans un contexte culturel néerlandophone, donc très proche de l'espace du théâtre germanique et de la pensée brechtienne.

²² Sara De Roo et Damian De Schrijver avec Fabienne Darge « La bande des quatre du tg STAN » in *Le Monde*, septembre 2005.

4.2. Face à face

Dans l'exemple suivant, Bertolt Brecht illustre les codes du jeu distancié en convoquant l'exemple du théâtre chinois :

*L'artiste chinois ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait encore un quatrième. Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui. Ainsi disparaît une illusion qu'entretient la scène européenne. Le spectateur ne peut plus avoir l'illusion d'être le témoin invisible d'un événement qui se déroulerait dans la réalité. Toute une technique de jeu qui (...) permet de dissimuler qu'on présente les scènes de telle manière que le public puisse observer à son aise devient dès lors inutile.*²³

Quel usage esthétique ont choisi les comédiens de tg STAN à propos de ce quatrième mur imaginaire abattu ?

Dans *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, l'éclairage sur le public dans la salle durant la représentation ne s'éteint jamais. Cette lumière s'atténue une fois le spectacle commencé, mais l'audience ne se retrouve jamais dans le noir complet. Ce dispositif permet plusieurs choses :

D'abord, les acteurs sont libres d'observer à tout moment les spectateurs, de les regarder dans les yeux, voire de les interpeller personnellement. Il s'agit donc ici d'un rapport très direct entre l'acteur et le public, où le premier exacerbe la nécessité absolue des regards du second sur ce qu'il est en train de présenter. Damian De Schrijver, par exemple, utilise la liberté que conditionne ce dispositif d'éclairage pour vérifier auprès d'un spectateur si la réplique qu'il vient de prononcer est en bon français.²⁴ Ce rapport très direct des acteurs de tg STAN avec leur public, autorisé par l'absence de « quatrième mur », est bel et bien un principe de la distanciation brechtienne :

Le comédien devrait entretenir avec son public les rapports les plus libres et les plus directs. Il a simplement quelque chose à lui communiquer et à lui présenter (...) Simplement, quelqu'un se présente et montre quelque chose au vu et au su de tous, y compris le fait qu'il le montre. D'habitude, l'attitude fondamentale du comédien ne consiste pas à regarder le public bien en face

²³ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 49

²⁴ *Sauve qui peut, pas mal comme titre* d'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard, dans une mise en scène du tg STAN, captation réalisée au Théâtre de la Bastille, Paris, janvier 2008.

avant de commencer à jouer, à s'adresser ouvertement et même avec insistance directement au spectateur dans tout ce qu'il fait. Ce face à face, ce « prends garde à ce que va faire celui que je présente », ce « as-tu remarqué ? », « qu'en penses-tu, toi ? », peut fort bien (...) abolir toute rigidité, tout caractère rudimentaire, il n'en doit pas moins subsister. C'est cette attitude qui fonde l'effet de distanciation, aucune autre ne peut lui être substituée.²⁵

Du point de vue du spectateur, sa position « éclairée » et les nombreuses adresses de texte qui lui sont destinées changent radicalement sa position par rapport à une disposition classique (avec « quatrième mur »). Le spectateur n'est dès lors plus le témoin invisible qu'évoque Brecht, car il adopte alors une posture active. Il ne regarde pas une histoire se jouer, mais assiste véritablement et concrètement au travail de représentation de personnages par les acteurs. Ces personnages s'adressent en partie à lui, faisant écho à ces questions sous-entendues par Brecht dans le jeu distancié de l'acteur ; telles que « prends garde à ce que va faire celui que je présente », etc. Cette idée de jeu face au public, principe de la distanciation, fait partie intégrante des intentions du collectif flamand. Jolente De Keersmaker le formule ainsi : « Je crois que c'est un peu notre moteur de faire de nos spectateurs des témoins et de les inclure dans ce qu'on raconte. On joue souvent face au public pour les inclure dans l'histoire, dans l'émotion, dans la culpabilité. »²⁶

4.3. Etre observé...

Une autre observation relative aux comédiens et à leurs positionnements sur l'espace scénique est celle-ci : dans *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, les acteurs se postent, nous l'avons dit, face au public, mais aussi la plupart du temps à l'avant-scène. De cette façon, ils demeurent bien exposés aux regards afin d'être parfaitement visibles et lisibles pour le public. Ceci encore correspond à l'une des règles élémentaires du jeu distancié selon Brecht : « Les comédiens (...) choisissent, comme les acrobates, les positions qui les exposent le mieux aux regards. »²⁷. On observe donc ici un nouveau parallèle entre la distanciation et l'esthétique de tg STAN.

²⁵ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 116

²⁶ Jolente De Keersmaker, extrait de « tg STAN avec Laure Adler », *Studio Théâtre*, Radio France, janvier 2008.

²⁷ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 49

4.4. S'observer...

Bertolt Brecht, toujours à l'appui de l'exemple du théâtre chinois, nous parle également d'un mécanisme artificiel d'auto observation de l'acteur qui empêche l'identification totale du spectateur :

Autre mesure technique : l'artiste s'observe lui même. Si il représente un nuage, l'apparition inattendue, la croissance à la fois vigoureuse et délicate, les métamorphoses rapides et pourtant progressives d'un nuage, il se tourne de temps à autre vers le spectateur comme pour lui dire : « n'est-ce pas exactement ainsi ? » Mais il observe aussi ses bras et ses jambes, les guide, les contrôle (...). Acte emprunt d'art et d'artifice, ce comportement de l'artiste qui s'éloigne de lui pour s'observer empêche l'identification totale du spectateur (...). En l'amenant à s'identifier au comédien comme à un observateur, on cultive son attitude d'examineur attentif.²⁸

L'un des aspects du travail de tg STAN qui confirme à mon sens leur utilisation de l'auto observation brechtienne de l'acteur consiste dans les changements de costumes et de décors de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*. Le texte de ce spectacle est composé de cinq *Dramuscules* de l'auteur autrichien Thomas Bernhard. Nous avons observé plus haut que la mise en scène, le décor et les costumes de tg STAN étaient des plus dépouillés, et les transitions entre chacune des cinq scènes sont ainsi sobrement composées d'un changement de costume et de l'installation d'un ou plusieurs éléments de décor. Que pouvons-nous remarquer dans l'attitude des comédiens pendant ces transitions ?

Au début de la représentation, par exemple, chaque acteur enfle des éléments de costumes avec l'aide de ses partenaires. Durant cette suite de gestes laborieux, les comédiens lancent des regards au public dans lesquels on peut lire quelque chose comme : « regardez comme je construis un personnage ». Ne s'agit-il pas d'une mesure de mise à distance de l'interprétation ? En s'habillant de la sorte, en observant alternativement costume, partenaires et public, les acteurs nous montrent la fabrication aisée de leurs personnages. Et nous pourrions préciser que là encore, de la même façon qu'avec les décors, le tg STAN n'a pas choisi une mise en scène emprunte d'illusion où les acteurs se seraient habillés en coulisses, mais ne l'a pas complètement écartée non plus. Si tel était le cas, rien n'empêcherait en effet les acteurs de jouer sans costume

²⁸ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 50

particulier, en habit de ville par exemple. Nous observons qu'encore une fois, le collectif ne supprime pas tous les mécanismes d'illusion, mais en utilisent les codes pour servir leur démarche : l'acteur mis au centre de tout.

4.5. Tragique et comique

L'utilisation de l'effet de distanciation permet, d'après Brecht, un certain brouillage des genres. Ainsi les spectateurs de *Sauve qui peut, pas mal comme titre* sont amenés aussi bien à rire qu'à entendre des propos horrifiants : « Par l'utilisation d'effets de distanciation, comique et tragique sont mélangés jusqu'à devenir indissociables, les soupirs que nous arrache le comique se mêlent aux rires que soulève le tragique.²⁹ ». Le travail de tg STAN nous permet-il de voir comment ?

Dans le texte du *Dramuscule* « Maiandacht », deux voisines discutent de choses et d'autres et évoquent la mort malencontreuse de Monsieur Geissrathner, écrasé par un jeune automobiliste turc. Au fil de la scène, les propos des voisines s'avèrent de plus en plus tendancieux, jusqu'à atteindre le climax de l'horreur lorsque une des femmes propose de gazer une partie de la population. Nous pouvons convenir du contenu d'une telle scène comme d'un contexte textuel tragique. Voyons quel traitement en propose le tg STAN...

Les deux acteurs jouent à l'avant-scène, face au public, et une distance d'environ trois mètres sépare les deux protagonistes. Comme nous l'évoquions plus haut, les comédiens alternent les adresses de leurs regards entre leurs partenaires respectifs et les spectateurs, processus qui, nous l'avons déjà remarqué, a pour effet d'inclure le public dans l'histoire de façon non réaliste : on préfère cultiver l'intelligence critique de ce dernier plutôt que son identification quant aux personnages présentés. L'instauration de cette complicité entre l'acteur et la salle met alors en valeur une autre caractéristique de la distanciation brechtienne : « Exprimée par le comédien dans son jeu, la contradiction marquée existant entre lui-même et son personnage est l'attitude fondamentale sur laquelle repose l'emploi de l'effet de distanciation (...) »³⁰.

²⁹ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 72

³⁰ Ibidem, p.71

Cette contradiction, dont parle Brecht, permet en effet un mélange entre un contenu à caractère tragique et une interprétation des acteurs aux accents parfois légers et drôles, ces derniers ayant opté pour des échanges de répliques entre les voisins sur un ton badin, voire banal. Alors pour terminer de confronter les « soupirs que nous arrache le comique [qui] se mêlent aux rires que soulève le tragique » de Brecht avec le travail du collectif flamand, intéressons-nous à deux extraits de la scène interprétée par le tg STAN.

« Deuxième voisine – Un monsieur bien comme il faut et bien propre

Première voisine – Monsieur Geissrathner oui

D.V. – C'est vrai que c'est un Turc qui l'a écrasé ou un Yougoslave

P.V. – Un Turc un jeune Turc un de ces Turcs qui traînent partout maintenant

D.V. – Mais c'était la faute de Monsieur Geissrathner

P.V. – De Monsieur Geissrathner

D.V. – Oui de Monsieur Geissrathner je veux dire

P.V. – C'est sûr que c'était la faute de Monsieur Geissrathner Mais si le Turc n'était pas passé par là »³¹

Damian De Schrijver marque un temps juste après avoir dit : « C'est sur que c'était la faute de Monsieur Geissrathner ». A cet instant le public entend que malgré l'attention montrée quant à l'origine ethnique du chauffard, les voisines regrettent que la victime se soit tuée à cause de son étourderie. Mais la suite de la réplique révèle finalement la quantité de mauvaise foie dont fait preuve le personnage. « Mais si le Turc n'était pas passé par là » : éclat de rire massif de la salle.

Voyons maintenant un deuxième exemple où le phénomène de distanciation crée une réaction en deux temps. Nous commençons avec une réplique que prononce Jolente De Keersmaeker :

« Deuxième voisine – Ça je m'en fiche ça ne m'intéresse pas c'est les gazer qu'il faudrait les gazer il faudrait les gazer tous ces types-là faudrait les gazer Ils ont des poux des poux et ils sont grossiers et ils nous mangent tout ce sont des voleurs Faire des enfants ça il savent mais pour

³¹ T. BERNHARD « Dramuscules », partition du tg STAN, traduction Claude Porcell, « Sauve qui peut, pas mal comme titre », 2007, np.

travailler il n'y a plus personne que ce soit des Turcs ou des Yougoslaves tous des voleurs faudrait les gazer tous les gazer. »³²

On relève dans la salle une certaine tension ainsi que quelques rires isolés assez légers, réactions provoquées par la promptitude avec laquelle un tel discours raciste est survenu dans la conversation des voisines. Damian De Schrijver, interprétant la première voisine, marque à cet instant un long temps, puis prononce sa réplique d'un ton très calme : « Ne vous énervez pas comme ça madame Trutzwall »³³

Toute la tension emmagasinée par les spectateurs après la terrible réplique prononcée par Jolente De Keersmaecker est soudain libérée dans un grand éclat de rire provoqué par le flegme avec lequel Damiaan De Schrijver intervient. Nous notons donc que les spectateurs de *Sauve qui peut, pas mal comme titre* subissent en effet cet agréable brouillage des genres, de par la mise en lumière intelligente des répliques par les comédiens. Je note évidemment que le texte de Thomas Bernhard se prête bien à ce genre d'interprétations.

4.6. Invitation à la réflexion

Nous l'avons vu, le travail de tg STAN implique un rapport de complicité avec le public. Il me paraît alors important de préciser que le spectacle *Sauve qui peut, pas mal comme titre* ne peut être classé dans la catégorie des divertissements. Cette complicité avec les spectateurs n'est pas le fruit d'un mécanisme de séduction qui aurait pour but de mieux distraire. Il me semble que nous pouvons le voir comme un lien que les acteurs tissent avec le public, une sorte de pacte de confiance. Il faut y entendre : « vous êtes-là, ce n'est pas fortuit et nous allons jouir de votre écoute pour vous montrer quelque chose et réfléchir tous ensemble ! » D'ailleurs, il s'agit encore ici d'un critère de distanciation. Brecht n'a-t-il pas dit : « Du point de vue du spectateur, on devrait compter non pas avec un individu se trouvant là par hasard, mais avec quelqu'un qui a des projets liés (ou qu'il lie) au processus se déroulant sur la scène »³⁴ ?

³² T. BERNHARD « Dramuscules », partition du tg STAN, traduction Claude Porcell, « Sauve qui peut, pas mal comme titre », 2007, np.

³³ Idem.

³⁴ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 71

Cette écoute particulière du public lui permet, encore une fois, un équilibre entre la réflexion et l'émotion et donc un certain élargissement de ce qu'il peut recevoir. En effet, une fois les questions du réalisme écartées et la présence du public avouée, le spectateur se retrouve dans un rapport simple et direct avec les acteurs et le texte, laissant même potentiellement plus de place à son imaginaire, les éléments qui lui sont imposés étant restreints. Le collectif revendique cette culture de l'intelligence :

*La virtuosité de l'acteur ne nous intéresse pas. Elle s'avère souvent restrictive. Par exemple, prononcer des mots de colère avec colère retentit comme un pléonasme réducteur. L'Ivanov de Tchekhov est un homme triste. Il nous semble plus intéressant de ne pas accentuer sa tristesse, mais, au contraire, de lui prêter une attitude comique ou gaie, histoire de ménager un large éventail de possibilités entre ces deux extrêmes. Et ainsi restituer la complexité du caractère. D'autant que les personnages de Tchekhov n'ont rien de réalistes : ils incarnent des idées de gens... Nous partons du constat que le public n'est pas stupide. Et n'a pas forcément envie qu'on lui indique de manière autoritaire quoi voir et penser. Il nous semble plus intéressant d'élargir son regard.*³⁵

4.7. Distanciation et identification, une opposition radicale ?

Juste avant de conclure au sujet de notre comparaison, j'aimerais attirer l'attention sur cette question : doit-on vraiment scinder les répertoires de jeu en deux catégories distinctes ? Bien entendu, l'élaboration d'une liste exhaustive de critères du jeu d'acteurs nous permettant de distinguer clairement ces écoles serait une tâche fastidieuse et nous écarterait de notre sujet. Mais, puisque nous l'avons beaucoup convoqué dans les derniers paragraphes, rappelons que Brecht « n'a jamais évacué totalement et définitivement l'identification ; il l'a voulue « partielle ». Il lui est arrivé de conseiller à ses acteurs de pousser le processus d'identification lorsqu'il considérait que ceux-ci n'étaient porteurs que de la critique du personnage et non du personnage lui-même. »³⁶ Il me paraît en effet important de noter, avant de conclure, que nous n'avons pas affaire à des catégories absolument étanches l'une de l'autre.

³⁵ tg STAN avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005

³⁶ D. LESCOT « A propos du tg STAN » in *L'acteur et son personnage : unité ou distance ? Etudes Théâtrales* n°26, 2003.

4.8. Conclusion du chapitre

Nous venons d'observer un certain nombre de rapprochements entre les codes de jeu utilisés par tg STAN et les écrits théoriques de Bertolt Brecht. Nous sommes en mesure de confirmer que malgré les réticences des acteurs à se reconnaître dans le qualificatif de jeu distancié, Brecht exerce une forte influence quant à leur approche des spectateurs. Cette constatation va nous permettre dorénavant, à propos des acteurs de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, de parler d'un code de jeu distancié et d'en définir plus tard son utilisation précise en réfléchissant cette question : à quelles intentions du collectif répond l'emprunt de ce mode de jeu ?

Je dois également signaler que les considérations des membres de la compagnie ne sont pas de l'ordre du refus catégorique d'un rapprochement avec le dramaturge allemand. Certaines de leurs déclarations nous révèlent qu'ils se revendiquent de plusieurs écoles de théâtre dont celle de Bertolt Brecht. Dans le cadre de la pratique d'un théâtre d'aujourd'hui, il me semble évident que de ne se réclamer d'aucune filiation précise et unique peut libérer l'approche de la scène de toute contrainte de style. Pourtant, je persiste. Est-ce en raison de la proximité culturelle des théâtres allemands et flamands ? Est-ce à cause de la portée politique des sujets traités par Thomas Bernhard ? Il y a bien quelque chose de fort qui lie les recherches de tg STAN et du feu Bertolt, et cette citation toute brechtienne de Frank Vercruyssen, co-fondateur du groupe, le confirme à mon sens :

Si quelqu'un sur une scène déclare « je suis le roi », moi, dans la salle, je ne le crois pas. Il me semble beaucoup plus intéressant de partir de cette absence a priori d'illusion théâtrale. Libre au spectateur de voir ou non des personnages, des comédiens ou les deux. Mais, nous, nous sommes des individus (...) Nous ne prenons pas les spectateurs pour des cons. Pourquoi systématiquement surligner en multipliant les signes extérieurs attachés à telle ou telle phrase ? Si je dis « je suis fâché », la déclaration est clairement compréhensible. Donc, je suis libre de me montrer fâché ou non. Et peut-être que si je ne prends pas un air contrarié en disant cette réplique, les spectateurs verront quelqu'un de terriblement fâché. (...) Le public a vu des centaines d'interprétations d'Hamlet. Pourquoi le jouer une cent et unième fois ? En revanche, ce qu'il n'a jamais vu, c'est toi jouer Hamlet, avec tes limites et tes possibilités. Il faut travailler (...) à partir de cette idée, en toute modestie, et non pas essayer de remplir une forme vide avec ta personnalité de comédien.³⁷

³⁷ Frank Vercruyssen avec David Gwénola, « tg STAN, le jeu mis à nu » in *Mouvement*, octobre 2001.

5. L'improvisation chez tg STAN

Nous sommes maintenant presque en mesure de mettre en rapport les codes esthétiques de la compagnie avec les nombreuses marques de distanciation que nous avons relevé chez les acteurs, afin d'analyser au mieux le traitement de la non illusion chez tg STAN. Mais avant cela, je propose d'observer encore un dernier outil de distanciation dont Brecht ne parle pas et que les comédiens du collectif utilisent: l'improvisation.

5.1. Quelle part pour l'improvisation ?

Après une comparaison de la partition du texte que les comédiens utilisent et la captation vidéo de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, je constate que les répliques sont strictement respectées. Mais le document visuel du spectacle nous apprend aussi que les acteurs peuvent à tout moment improviser. Je précise néanmoins que cette question de l'improvisation possède chez tg STAN des ambiguïtés que je propose ici de relever. En effet, le collectif est régulièrement contraint de répondre à une question concernant leur style de jeu aux airs décontractés : les répliques sont-elles improvisées ? Dans *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, ces moments-là ne représentent guère plus de trois ou quatre pour cent du spectacle et le recours à l'improvisation ne peut définir, même en partie, le travail de tg STAN. En revanche, nous pouvons découvrir dans ces rares moments de nouvelles mises à distance du jeu d'acteur aux effets bien précis...

5.2. Faire exister le spectateur

Pendant la scène *Acquittement* dans *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, les personnages tentent de se remémorer la date à laquelle le cuirassé allemand Tirpitz a coulé. Les acteurs saisissent alors l'occasion de poser la question au public, intercalant entre les lignes du texte quelques répliques improvisées retranscrites en italique dans l'extrait ci-dessous :

« Sara – Mais tout ça se passait avant que le Tirpitz n'ait coulé
Daamian – Quand le Tirpitz a-t-il donc coulé
Jolente – Oui quand le Tirpitz a-t-il donc coulé
D – (au public) *Personne ? Le Tirpitz ?*
J – (au public) *Le Tirpitz ?*
D – (au public) *Quand le Tirpitz a-t-il coulé ?*
S – *Ben...euh...*
J – (au public) *Le Tirpitz !*
D – Vers fin quarante-quatre je pense
J – Fin quarante quatre
D – (au public) *Personne ? Tirpitz ?*
J – (au public) *Le Tirpitz.*
D – (au public) *Non ? Personne ?*
J – (au public) *LE TIRPITZ !*
D – (à Jolente) *il ne faut pas choquer les gens ! Vers fin quarante quatre, c'est possible*
S – Le Tirpitz a coulé fin quarante-quatre sinon même avant sinon même avant
D – Peut-être même qu'il a coulé début quarante-quatre
S – Peut-être même que c'est en quarante-trois qu'il a coulé
D – En quarante-trois certainement pas »³⁸

Dans cet extrait, les improvisations des acteurs interpellant le public mettent en valeur un aspect essentiel du jeu de l'acteur qui déjoue l'illusion théâtrale : le personnage qu'il représente sur scène se confond parfois avec la personnalité de son interprète et lui permet ainsi un dialogue des plus directe avec son public. Il ne s'agit donc pas seulement d'une place d'observateur critique que l'on ménage au spectateur,

³⁸ T. BERNHARD, *Dramuscules*, partition du tg STAN, traduction Claude Porcell, « Sauve qui peut, pas mal comme titre », 2007. Voir aussi : *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, mise en scène de tg STAN, captation réalisée au Théâtre de la Bastille, Paris, janvier 2008.

puisque l'improvisation permet à ce dernier d'occuper un espace encore plus vaste que le champ intellectuel : il est appelé à se manifester par la parole.

Cette dernière possibilité est en effet rappelée à l'audience par différentes manipulations du genre au cours du spectacle. A ce propos, Daamian De Schrijver donne quelques précisions sur sa vision du texte et du personnage : « Le texte est sacré, le texte dit déjà tout. Le comédien est libre de manipuler le texte et on peut sortir d'un personnage, entrer dans un personnage, mais on ne devient pas le personnage. La plupart des personnages qui sont écrits sont fictifs. (...) On entre et on sort du personnage, mais on ne devient pas Agrippine ou Hamlet. Ces personnages fictifs, inventés par des auteurs (...) sont des idées. »³⁹

5.3. Faire exister l'acteur et l'auteur

Je prendrai encore un second exemple d'un acteur de tg STAN improvisant entre les répliques du texte de Bernhard. Alors qu'il doit dire, toujours dans la même scène, trois fois de suite la réplique « nous remontons la pente », Damiaan De Schrijver, comme s'il avouait sa difficulté à interpréter son texte, ajoute avec ironie : « Trois fois ! [merci]⁴⁰ Thomas Bernhard ! ». Voici ce que donne la réplique intégrale, le caractère italique signalant les répliques improvisées : « Damiaan D.S.– La mauvaise pente la mauvaise pente j'ai l'impression que maintenant tout de même nous remontons la pente nous remontons la pente *Trois fois ! [Merci] Thomas Bernhard* : nous remontons la pente »⁴¹

L'aveu de Daamian De Schrijver a, encore une fois, l'effet d'une mise à distance de la scène. Il dévoile le lien qui existe entre l'acteur et l'auteur, puisque il feint de s'y adresser et met ainsi en avant un texte qui a été choisi. Par cette réplique improvisée, l'imaginaire des spectateurs se détourne des personnages représentés pour entrevoir les questions d'interprétation qu'ont du se poser les acteurs pour réussir à jouer cette phrase triplée et plus généralement tous le texte de Thomas Bernhard. Pour Brecht, cette

³⁹ Damian De Schrijver, extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit/Dix*, France Culture, janvier 2008

⁴⁰ Le mot « merci » ne fait pas parti de la réplique improvisée, mais il y est clairement sous-entendu.

⁴¹ T. BERNHARD, *Dramuscules*, partition du tg STAN, traduction Claude Porcell, « Sauve qui peut, pas mal comme titre », 2007. Voir aussi : *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, mise en scène du tg STAN, captation réalisée au Théâtre de la Bastille, Paris, janvier 2008.

mise en valeur d'un naturel travail de préparation des comédiens avant un spectacle fait partie intégrante du processus théâtral, et peut même inciter les spectateurs à la réflexion :

Le fait que des gens se présentent devant d'autres gens pour leur montrer quelque chose ; que ce qu'ils montrent a été travaillé, que cela ne se déroule pas dans la réalité, mais n'est qu'une répétition ; que les sentiments exprimés sont ceux de tiers ; qu'on montre des processus qui ont été soumis à une censure, autrement dit qu'on a sur eux déjà réfléchi et même porté un jugement ; tout cela fait partie intégrante du processus qu'est le jeu théâtral, doit donc y trouver sa place naturelle et y être manifeste, afin que le spectacle garde un certain caractère terrestre et prosaïque incitant à la réflexion.⁴²

⁴² B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 72

6. tg STAN et la non illusion théâtrale

6.1. Existe-t-il un théâtre de l'illusion ?

Je commencerais par répondre brièvement à cette question qui le mérite, d'une part car la problématique du mémoire l'exige, mais aussi en raison des ambiguïtés que le terme comporte au théâtre. Une véritable illusion lors d'un spectacle induirait que les spectateurs y perdent complètement la conscience d'assister à une représentation, et se figurent que les personnages qu'ils découvrent existent et que les émotions qu'ils expriment sont vraies. Cette confusion entre réalité et fiction est possible dans des configurations et surtout dans des lieux particuliers, des contextes dans lesquels les spectateurs ne se représentent pas en tant que tel, nous pourrions imaginer l'exemple d'une performance dans la rue. Mais au théâtre, l'acte même de se rendre dans une salle annihile toute possibilité d'illusion crédible. Bertolt Brecht affirme qu'« on ne peut commencer à parler de théâtre civilisé que si l'identification n'est pas intégrale : le spectateur ne perd jamais conscience d'être au théâtre. Il demeure conscient de ce que l'illusion dont il tire sa jouissance est une illusion. »⁴³ J'attire donc l'attention sur le fait que le terme ne doit pas être compris dans son sens littéral mais qu'il fait référence à certains codes du théâtre de fiction qui ne font que tendre vers cette illusion.

6.2. Mise en scène chez tg STAN

Peut-on parler d'une absence totale d'illusion dans le cas de tg STAN? Avant de développer, je propose de récapituler rapidement certains points précédents...

Nous avons vu que les acteurs de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, quand ils ne jouent pas dans une scène du spectacle, restent visibles sur le plateau et adoptent une posture de comédien-spectateur en observant leurs partenaires. Nous avons constaté, dans le même chapitre, que les transitions de la pièce étaient constituées de longs changements de costumes et de décors. Et nous venons également de répertorier les nombreux aspects démontrant que les comédiens déclinaient un jeu comprenant diverses mises à distances : jouer face au public tout en regardant celui-ci insiste auprès de ce dernier sur le fait qu'il assiste à une représentation, changer de costume sur scène attire

⁴³ B. BRECHT, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 45

l'attention des spectateurs sur l'aisance avec laquelle l'acteur endosse tour à tour différents rôles, la présence d'une certaine confusion entre l'acteur et son personnage qui privilégie tantôt le propos de la scène, tantôt les aspects ludiques de l'acte de représentation correspond à des allers et retours entre comique et tragique qui impliquent ainsi un certain brouillage des genres propre à la distanciation, et enfin, les comédiens improvisent parfois quelques répliques, ce qui leur permet, tout comme aux spectateurs, de manifester leurs personnalités.

Nous pourrions à présent nous demander à quoi devrait ressembler un spectacle dont l'esthétique déclinerait le plus possible d'aspects caractéristiques de la non illusion, afin de mieux analyser le travail de tg STAN. J'imagine d'abord que ce spectacle ne comporterait ni costumes, ni décor, ni accessoires. (Notons que j'exclus volontairement les aspects sonores d'un projet scénique, n'ayant pas trouvé opportun de traiter la question chez la compagnie flamande dans le cadre de ma problématique.) En effet, l'évacuation totale d'illusion supposerait que les acteurs jouassent vêtus d'habits d'une maximale sobriété – l'extrême inverse consistant par exemple à se costumer d'une couronne et de vêtements luxueux pour interpréter un roi riche. De la même façon, une représentation refusant complètement ces codes de l'illusion ne devrait pas se dérouler sur une scène ou, plus généralement, ne devrait pas être organisée dans un lieu transformé pour accueillir un spectacle, étant donné qu'une esthétique dénuée d'artifice ne requiert en effet par essence ni effets de lumière, ni conception scénographique. Et même si, à supposer que pour des raisons logistiques, par exemple en ce qui concerne l'accueil des compagnies, la représentation se déroulait quand bien même dans un théâtre, lieu somme toute privilégié pour exhiber quelques êtres humains devant des centaines d'autres, les acteurs et le public devraient tous deux être simplement éclairés par ce que l'on appelle la lumière de service.

La comparaison que nous venons d'élaborer confirme qu'en effet, et comme nous l'avions déjà repéré au cours du chapitre concernant les choix esthétique de tg STAN, *Sauve qui peut, pas mal comme titre* ne se passe pas complètement des codes de l'illusion théâtrale car les acteurs ont, volontairement ou non, recours à des artifices. Que peut-on donc conclure du rapport entre les marques d'une représentation classique que le collectif conserve et le style de jeu distancié qu'utilisent les acteurs ?

6.3. Conclusion sur la non illusion dans le travail de tg STAN

Par son jeu distancié, l'acteur de tg STAN indique constamment au spectateur que le mécanisme scénique dans lequel il évolue n'est qu'une convention théâtrale que lui-même et son public dominant intellectuellement. La caractéristique principale des mises en scène de la compagnie n'est pas celle d'évacuer les artifices, mais de les désigner comme tels. Cette démarche ne peut d'ailleurs exister qu'en s'appuyant sur les codes de la représentation théâtrale que le public connaît déjà, en les déjouant, en les contournant, et en les utilisant à d'autres fins. En effet, habituellement désignées pour accompagner la narration d'un spectacle, ces conventions (incarner un personnage, changer de costume, mettre en place un décor, etc.) sont constamment mises en exergue et par conséquent, à distance, par le jeu des acteurs. On peut voir dans cette démarche une tentative de simplification du dialogue entre acteur et spectateur. Je pense que l'on peut y entendre quelque chose comme : « nous sommes sur scène pour faire du théâtre, vous êtes venus nous regarder et connaissez les codes narratifs d'un spectacle. Ne nous embarrassons pas mutuellement avec les formes, écoutons plutôt ensemble les propos de la pièce... ». C'est ainsi que pendant toute la durée du spectacle, les acteurs multiplient les différents signes qui indiquent l'illusion pour mieux la détruire, afin d'établir, puis de consolider, un rapport de complicité avec la salle. Ce n'est, pour le tg STAN, qu'une fois ce dialogue établi que le texte peut véritablement créer une réflexion chez le spectateur.

Faire résonner le sens du texte : voilà sans doute la véritable ambition du collectif. Car à en croire leurs déclarations, les acteurs ne considèrent pas leur démarche comme une recherche esthétique en soi : « Cela n'a rien de neuf. Il y a longtemps que des dramaturges s'ingénient à dévoiler le mécanisme scénique. Par un détail, par une réplique, Shakespeare comme Molière rappelaient au spectateur qu'il était face à une scène, un peu comme les peintres de natures mortes simulaient une déchirure de la toile pour montrer qu'il s'agissait bien d'un tableau. Au début du XXe siècle, Brecht systématisait cette mise à distance. Nous n'avons rien inventé. »⁴⁴

⁴⁴ tg STAN avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005.

Le système de mise en scène de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, qui a pour ambition d'écarter les questions relatives à la représentation en désignant les mécanismes, permet de mettre au centre de la démarche deux éléments principaux : l'acteur et le sens du texte. Il me paraît donc enfin important d'insister sur le fait que le groupe possède surtout des ambitions politiques et morales, que ces dernières constituent sans doute ses intentions principales quant au désir de créer des spectacles et que l'approche esthétique qu'il développe est son moyen de viser au mieux les spectateurs. Frank Verduyssen le confie : « [Pour moi le théâtre devrait être] un art de l'ici et maintenant, une rencontre entre et avec des comédiens, un moment unique où des gens, les acteurs, parlent à d'autres gens, les spectateurs, un des seuls médias où des êtres vivants vibrent, s'exposent, face à d'autres êtres vivants, un lieu où l'on peut encore prendre le temps de poser des questions et de réfléchir ensemble. »⁴⁵ Reste à savoir maintenant s'il existe encore d'autres approches pour atteindre les ambitions politiques et artistiques de tg STAN. La question reste évidemment posée.

⁴⁵ Frank Verduyssen avec Catherine Firmin-Didot, « Anvers et contre tout » in *Télérama*, novembre 2005.

7. Théâtre, recherche et conclusions

7.1. Théâtre d'aujourd'hui

Je crois qu'au-delà de mes ambitions de création de spectacles ainsi que des réflexions relatives aux propos que je souhaite défendre dans le cadre d'un projet, j'aime en soi l'idée de l'acteur qui enthousiasme le public en progressant pas à pas sur le plateau. En dévoilant, voire en désignant, les mécanismes du processus d'interprétation, tg STAN démontre que le fait d'établir un rapport direct et franc avec la salle semble déjà être plaisir. Je me demande donc par quels moyens et à quelles conditions, le plaisir partagé entre acteur et spectateur que j'ai connu lors de spectacles d'improvisation (donc de divertissements la plupart du temps) pourrait être, par exemple, mis au service de textes du répertoire. J'ai l'intuition que ma recherche va justement se situer autour d'une esthétique qui refuse l'illusion et instaure un dialogue dénué de sophistications entre la scène et le public. Car la fin de ma formation approchant, une question vertigineuse se pose véritablement pour la première fois et va sans doute se manifester encore à de nombreuses occasions : dans quels buts est-ce que je veux pratiquer le théâtre ?

Et si le théâtre d'aujourd'hui avait une toute autre fonction ? Et si ce n'était plus le déroulement en direct d'une narration astucieuse qui enthousiasmait ? La particularité de la scène consiste-t-elle à mettre à disposition son espace pour une rencontre directe entre contemporains ? Nous sommes quotidiennement sollicités par un paysage audiovisuel, médiatique et technologique qui emploie les artifices de manière toujours plus performante. Il me semble qu'aujourd'hui le plateau devrait d'autant plus se passer d'effets élaborés pour conserver sa dimension singulière et imaginer ainsi un espace sobre où l'on pourrait apprivoiser le temps d'une façon plus sereine. On constate aussi que le monde contemporain et l'avènement des classes moyennes tendent à placer l'individu au centre de tout, mais la distinction de ce dernier ne se manifeste pas à travers sa personnalité mais plutôt par sa représentation sociale. Alors lors de rencontres en société, nous sommes la plupart du temps contraints d'interpréter nos rôles en quelque sorte. D'où ma question obsédante : le théâtre ne devrait-il pas être un endroit où l'on ne s'applique justement plus à jouer un rôle jusqu'au bout ? À la lumière d'un

travail comme celui de tg STAN, il me semble qu'une telle question soit réellement une piste pertinente.

7.2. Théâtre de l'instant

Ainsi que l'évoquais plus haut, je pratique l'improvisation théâtrale depuis longtemps et participe régulièrement à des spectacles du genre. Les codes qu'utilisent les praticiens de cette école sont naturellement ceux de la distanciation : les artifices (déguisements, accessoires, etc.) sur le plateau y sont généralement bannis au profit de l'imaginaire du public et des acteurs, et ces derniers endossent tour à tour différents rôles sans avoir besoin de coulisses ou de préparation particulière. Récemment nous avons expérimenté avec quelques camarades une méthode permettant aux comédiens d'improvisation théâtrale de prendre conscience de cette distanciation afin de l'utiliser pour, par exemple, effectuer des allers et retours entre la réalité et la fiction. Et c'est naturellement la méthode de tg STAN qui a en grande partie influencé cette idée. En effet, nous avons vu que les membres du collectif étaient capables d'établir un contact avec le public à l'aide de quelques répliques improvisées puis, sans transition particulière, de continuer à interpréter le texte de la pièce ; pourquoi ne pas essayer de faire de même avec des acteurs d'impro qui joueraient de ces allers et retours, mais cette fois-ci entre le texte qu'ils inventeraient en incarnant leurs personnages et leur condition d'acteur de l'instant qui ne sait pas encore ce qu'il va écrire ? Cette technique a manifestement la vertu de rendre le public attentif au fait que l'acteur improvise pour lui, voire avec lui. J'entends par là que l'on met ainsi en valeur la nécessité d'une écoute attentive des spectateurs pour le bon déroulement, voire l'enrichissement de la performance. La discipline éviterait ainsi certains travers onanistes dont elle est accusée, pour autant que les allers et retours des acteurs soient utilisés dans le but de révéler leur sincérité et non dans celui de cabotiner.

7.3. Quelques conclusions

Je constate également que je vais devoir attendre la fin de ma formation pour avoir le loisir de m'intéresser aux démarches d'acteurs dont je traite dans ma recherche. En effet, durant mon cursus je n'ai participé à aucun stage traitant de la question des spectateurs, si ce n'est l'atelier de clown – mais ce dernier impliquait un univers trop

spécifique pour pouvoir véritablement réfléchir à la question. Je m'interroge donc sur un mode esthétique que je n'ai pas encore pratiqué et cette recherche théorique du mémoire de fin d'étude me paraît en être un bon début. En effet, ce fut l'occasion pour moi de me lancer à la découverte d'un sujet qui m'intéresse et à propos duquel je n'avais, je le précise, pas d'à priori. Ce n'est qu'au cours de l'élaboration de ce papier, accompagnée de l'aide de quelques entretiens avec notamment Rita Freda et Mathieu Bertholet, que se sont révélées mes hypothèses. Et je pense que c'est grâce à cette absence d'à priori préalables que je n'ai pas trouvé l'expérience scolaire, mais concrètement enrichissante.

L'écriture du mémoire fut aussi l'occasion pour moi d'être sensibilisé à un aspect du travail d'acteur dont la découverte récente va peut-être paraître naïve. Mais, je l'avoue volontiers, je ne m'étais encore jamais posé la question des apports que pourrait me fournir un certain exotisme dans le domaine du théâtre. L'examen plus attentif des méthodes d'une compagnie flamande, ainsi que la participation récente à une « master class » du metteur en scène polonais Krystian Lupa, m'ont permis d'entrevoir le potentiel d'apprentissage que pourraient m'offrir des expérimentations effectuées loin du bassin francophone. Ce serait sans doute pour moi l'occasion de me distancer un peu d'un héritage culturel que je ressens parfois, notamment lorsque je joue, comme encombrant, et de me confronter à des aspects plus humains, voire plus universels du spectacle. Pour terminer, je noterais aussi que ce travail m'a également permis de lire Brecht au-delà des préjugés médiatiques le concernant, ce qui n'est pas un mal – d'autant plus que mes journées d'étudiant ne sont évidemment pas toutes consacrées aux lectures théoriques sur le jeu d'acteur.

Bibliographie

Ouvrages

- BRECHT, Bertolt, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.
PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Edition Revue et Corrigée, 2003
PIDOUX, Jean-Yves, *Acteurs et personnages : l'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXe siècle*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1986.
TRIAU, Christophe et BIET, Christian, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Editions Gallimard, 2006.

Articles de périodiques

- LESCOT, David, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? A propos de tg STAN », in *L'acteur entre personnage et performance, Etudes Théâtrales* n°26, 2003.

Articles de presse

- DARGE, Fabienne, « La bande des quatre du tg STAN », in *Le Monde*, septembre 2005.
FIRMIN-DIDOT, Catherine, « Anvers et contre tout », in *Télérama*, novembre 2005.
GWENOLA, David, « tg STAN, le jeu mis à nu », in *Mouvement*, octobre 2001.

Emissions radiophoniques

- ADLER, Laure, *Studio Théâtre*, Radio France, janvier 2008.
GOUMARRE, Laurent, *Minuit/Dix*, France Culture, janvier 2008.
PARDOU, Pascal, *Culture Vive*, RFI, janvier 2008.

Documents visuels

- Sauve qui peut, pas mal comme titre* d'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard, mise en scène du tg STAN, captation réalisée au Théâtre de la Bastille, janvier 2008.

Sites Internet

- « tg STAN STAN speelt » : <http://www.stan.be>

L'acteur et la non illusion théâtrale

Quand l'acteur se joue de l'illusion théâtrale, comment décline-t-il son jeu ?

Recherche autour du spectacle de tg STAN : *Sauve qui peut, pas mal comme titre !*

(d'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard)

-

Cette recherche a été inspirée suite à un constat de spectateur. Lors d'une représentation de *Sauve qui peut, pas mal comme titre* par le collectif flamand tg STAN, j'ai constaté que j'étais en train d'assister à un spectacle dépouillé des artifices habituels de mise en scène : un décor à peine bricolé, des costumes non élaborés, ainsi qu'un éclairage permanent du public permettant aux acteurs de s'y adresser fréquemment. Au delà de cette esthétique simple, voire minimaliste, j'ai également vu des comédiens proposer une interprétation intelligente du texte de Thomas Bernhard à travers un jeu sincère des plus directs. Se jouant des conventions théâtrales, les indiquant au spectateur, les détruisant parfois, en quoi consistent les aboutissants de la démarche de la compagnie tg STAN et quelle forme caractérise le jeu d'un acteur qui refuse activement l'illusion ?

Cette étude consiste d'abord en une analyse de la structure de la compagnie et des méthodes qu'elle emploie pour monter un projet de théâtre. Nous parlerons également dans ce cadre des considérations très particulières du collectif quant au métier de comédien. Puis cette recherche propose de répertorier d'une part les différentes caractéristiques esthétiques de *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, et de l'autre les codes de jeu déclinés par les acteurs durant la représentation. Ces derniers seront mis en lumière avec les écrits de Bertolt Brecht, ceci pour plusieurs raisons. D'abord parce que le qualificatif de jeu distancié est facilement accolé aux acteurs de la compagnie dans la presse et qu'il s'agit là d'une occasion de le vérifier ; ensuite, parce que Brecht constitue une figure importante du théâtre germanophone dont le contexte culturel est proche de celui des flamands, contexte dans lequel les membres de la troupe ont fait leurs études ; et enfin car le dramaturge allemand et la compagnie partagent tous deux au théâtre un important désir d'engagement.

Finalement, nous comparerons les constats recensés afin de définir la démarche de tg STAN, et nous tenterons d'analyser sa pertinence, ses effets sur le spectateur et, plus largement, sur le paysage du théâtre d'aujourd'hui.