



**Agôn**  
Revue des arts de la scène  
**5 | 2012**  
**L'entrée en scène**

---

## L'acteur déjà là du Tg STAN

Anne Pellois

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2432>

DOI : [10.4000/agon.2432](https://doi.org/10.4000/agon.2432)

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Anne Pellois, « L'acteur déjà là du Tg STAN », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 25 janvier 2013, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2432> ; DOI : [10.4000/agon.2432](https://doi.org/10.4000/agon.2432)

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# L'acteur déjà là du Tg STAN

Anne Pellois

---

## Introduction

- 1 Dans les spectacles du Tg STAN, il n'y a, a priori, pas d'entrée en scène. L'acteur est systématiquement déjà là, sur le plateau, lorsqu'entre le public. Les spectacles sont caractérisés par une présence physique continue de l'acteur en scène. Frank Verduyssen explique cette particularité par la double nécessité de montrer le processus de création collective de bout en bout, et d'affirmer le refus de l'illusion théâtrale :

Quand nous sortons de scène, nous avons besoin de voir ce qui s'y passe. Nous élaborons ce travail collectivement, ce n'est pas pour s'exclure dans la loge pendant la représentation ! C'est aussi une manière de faire du public un témoin du spectacle en tant que tel, et non d'une illusion<sup>1</sup>.

- 2 Ainsi, les spectacles du Tg STAN mettent en spectacle le processus de création même, qui s'affiche comme collectif, tout en refusant toute forme d'illusionnisme. Le théâtre s'exhibe en tant que théâtre, et non comme espace de croyance en la réalité de ce qu'il se passe sur scène. Rien de très original dans cette démarche « désillusionniste », qui préfère l'envers du décor à la magie de l'endroit. Le hors-champ du théâtre, l'espace où « s'organise le secret » pour reprendre une expression de Patrice Chéreau<sup>2</sup>, n'existe plus, puisque plus personne n'y croit. Comme dirait Frank Verduyssen de manière tout à fait fleurie, ne prenons pas « les spectateurs pour des cons »<sup>3</sup>.
- 3 Pour autant, la question de l'entrée en scène posée par son absence même dépasse ce simple constat de la mort de l'illusion théâtrale. Quatre spectacles ont retenu notre attention sur cette question, car ils permettent de comparer deux types de dispositifs différents et deux modalités de mise en fiction. *Tout est Calme* (2001)<sup>4</sup> de Thomas Bernhard et *Poquelin*<sup>5</sup> (2004) d'après Molière instaurent sur scène un espace de coulisses à vue mais clairement séparées de l'aire de jeu, qui reste quant à elle dédiée à la mise en scène d'un texte théâtral classique, même lorsqu'il s'agit dans le cas de *Poquelin* d'un montage de différents textes. Dans *My Dinner with André*<sup>6</sup> (2005) et dans *En Quête*<sup>7</sup> (2003), l'espace scénique est constamment occupé par les acteurs qui ne sortent jamais de

l'espace de jeu, sans qu'y soit ménagé un espace de coulisses. Ces deux spectacles ont la particularité de mettre en scène des textes non théâtraux.

- 4 L'absence d'entrée en scène physique dans ces spectacles ne signifie pas absence de « franchissement, passage d'un monde à un autre »<sup>8</sup>. Si l'entrée en scène contient les modalités du passage entre monde et théâtre et conditionne la nature de leurs relations, elle suppose alors la co-présence de ces deux espaces distincts, l'en scène et le hors-scène, dont la nature varie en fonction de l'esthétique adoptée. En l'absence d'entrée en scène, ces espaces seraient alors superposés et la scène et le monde ne feraient qu'un. C'est cette apparente indétermination des espaces de la scène, de la salle et des coulisses dans les spectacles des Tg STAN qu'il nous faut questionner, pour voir en quoi cette absence de frontière pourrait paradoxalement être la marque de la surdétermination de l'espace théâtral comme espace théâtral. La présence antérieure des acteurs (antérieure par rapport à l'entrée du public, mais également par rapport au début du spectacle à proprement parler) induit un brouillage des limites entre en scène et hors-scène ainsi qu'une réflexion sur la nature de l'espace scénique. Elle provoque également dans la relation entre acteur et personnage le même balancement entre indétermination et surdétermination. Indétermination quant à l'identité de la personne qui est sur scène – l'acteur et / ou le personnage ; surdétermination de la présence de l'acteur toujours là. La présence ininterrompue de l'acteur sur la scène soulève la question non pas de l'entrée en scène, mais de l'entrée en jeu, proposant par la même occasion une formidable leçon de théâtre.

## L'acteur déjà là : de l'espace habité à l'espace connoté

- 5 Commençons par envisager « l'incipit »<sup>9</sup> théâtral de chacune des pièces. Dans les quatre spectacles, l'acteur est, selon des modalités différentes, déjà sur scène lorsque le public entre, inversant le rapport classique de l'antériorité de la présence du public sur celle de l'acteur dans l'espace de la séance théâtrale (la scène et la salle).
- 6 Dans *Tout est calme*, le plateau représente un intérieur bourgeois. Quelques canapés, des rayonnages et un écran géant en fond de scène, représentant un paysage de campagne. Le décor n'est encore que décor et deux des trois acteurs y sont déjà présents, mais ne sont pas en jeu. Sara de Roo, qui incarnera Anna, est déjà sur scène, assise dans un fauteuil, alors que Damiaan de Schrijvers va et vient de l'aire de jeu aux coulisses à vue, pour installer les derniers accessoires. Le spectacle commence lorsque Jolente de Keersmaeker entre dans l'aire de jeu, la lumière de la salle baisse, mais la lumière scène ne change pas et l'entrée en jeu précède l'entrée dans le texte. Les deux femmes discutent de manière inaudible pour le public, tout en prenant des photos du paysage. Le passage de la musique extra diégétique à une musique intra diégétique, ainsi que la montée des lumières du plateau signale l'entrée dans la fiction du texte. L'actrice Sara de Roo entame alors le texte du personnage d'Anna. Nous sommes chez Moritz Meister et sa femme Anna, qui accueillent Mademoiselle Wefendels, étudiante en doctorat, désireuse de rencontrer le maître.

*Tout est calme*, de Thomas Bernhard, par le Tg STAN

Jolente de Keersmaecker (et Frank Vercruyssen en facteur), dans *Tout est calme* de Thomas Bernhard.  
Thomas Walgrave

- 7 Dans *My Dinner with André*, la pièce commence exactement comme indiqué dans le scénario du film, superposant une voix off, celle de Wally (alias Wallace Shawn) à la première personne, à des images de ce même Wally se rendant au restaurant, diffusées sur les trois écrans de télévision disséminés sur le plateau. Le film diffusé sur les télévisions reproduit le début du film de Louis Malle. Seule différence ici : les deux acteurs qui vont jouer – Damiian de Schrivers incarnant Wallace et Peter Van den Eede interprétant André Gregory – sont présents sur le côté de l'aire de jeu, composée d'une table de restaurant et d'une cuisine en fond de scène, où s'activent le cuisinier de la soirée, une aide de cuisine (interprétés par des permanents du théâtre où se joue la représentation) et un serveur (Frank Vercruyssen). Ces trois « protagonistes » occupent l'espace du jeu pour en préparer sa condition de possibilité, à savoir le dîner, qui sera réellement pris par les acteurs pendant qu'ils « discutent », comme dans le film, les odeurs alléchantes et la torture en plus pour les spectateurs qui n'auraient pas pris la précaution de dîner avant ce spectacle de trois heures.
- 8 Tandis que la voix off continue d'être diffusée, l'entrée télévisuelle de Wally est relayée par l'entrée dans l'aire de jeu de Damiian de Schrivers, qui va saluer les personnes en cuisine, suivie de l'entrée de Peter van den Eede, qui fait de même. Les deux protagonistes se saluent entre eux, entament une conversation inaudible pour le public avant de s'installer à table. La voix off commente le bavardage d'usage entre deux personnes qui ne se sont pas vues depuis longtemps (famille, travail, santé, etc.) tout en nous en épargnant les détails, avant de préparer la prise de parole en direct des deux acteurs par cette phrase : « Qu'as-tu fait pendant toutes ces années ? Il s'est mis à répondre ». Peter Van den Eede attaque alors la partition de son rôle.
- 9 Cette présence antérieure de l'acteur et ces entrées en jeu particulières ont plusieurs conséquences. Dans les deux cas, les spectateurs ont la sensation que ça vit, que ça parle avant de jouer. Les acteurs entrent sur le plateau en plein milieu d'une conversation déjà entamée. « Ils ne jouent pas, ils poursuivent une conversation » constate René Solis<sup>10</sup>. L'acte d'entrer en scène dans les pièces du Tg STAN n'est pas mû par « la nécessité d'un dire » pour reprendre une expression de Jean-Loup Rivièr<sup>11</sup>, puisque ça parle déjà, puisque ça ne cesse de parler, mais marque l'antériorité d'une présence, d'un être-là

avant même que quelque chose n'arrive ou que quelque chose ne soit dit. De même, ce n'est pas la prise de parole qui marque l'entrée en scène, puisque les acteurs parlent avant de jouer, de manière inaudible pour le spectateur.

My dinner with André, par le Tg STAN



Damiian de Schrivers, Peter van den Eede le cuisinier et l'aide de cuisine dans *My Dinner with André*.  
Thomas Walgrave

- 10 De plus, le plateau, parce qu'il est déjà habité, n'apparaît en aucun cas comme un espace vide, en attente de quelqu'un qui arrive, mais comme un espace désignant à la fois l'espace scénique comme lieu d'une réalité du théâtre et comme lieu réaliste d'une fiction qui va s'y dérouler. Dans *Tout est calme* et dans *My Dinner with André*, les acteurs sont sur le plateau comme chez eux, occupant l'espace à la fois de manière domestique (préparer son intérieur pour l'arrivée d'une invitée, préparer le dîner), et donc en tant que personnages (les maîtres de maison, le personnel du restaurant, les clients), et de manière théâtrale (préparer le plateau en y mettant les accessoires, préparer le dîner). Les spectateurs arrivent dans cet espace construit comme un espace privé (le salon) ou public (le restaurant), habité, préparant le milieu nécessaire à la fois au développement de la fiction et au jeu. L'espace apparaît tout autant comme le lieu de l'acteur que comme le milieu du personnage.
- 11 Espace habité donc, mais également espace connoté, qui fait signe vers des références d'une nature différente de la sienne. Ainsi *My Dinner with André* superpose à l'espace habité un espace connoté par la référence cinématographique. L'entrée en scène se fait ici de manière multimédiate et simultanée : par la voix off de de Schivers, par l'image télévisée et par la présence des acteurs sur le plateau, dans une double qualité de présence, théâtrale et cinématographique : en attente d'entrer physiquement en jeu, tout en étant en jeu dans le film et par l'intermédiaire de la voix off. Cette particularité met en présence le hors-scène de l'espace théâtral, la coulisse, et le hors-scène réaliste, les rues de la ville autour du restaurant.
- 12 Cet espace habité et de nature ambivalente a néanmoins une constante : il est l'espace de l'acteur, qui occupe littéralement et constamment l'espace scénique, jusqu'à ne pas le

quitter du tout. Dans *En Quête*, Frank Verduyssen est déjà là lorsque le public entre dans la salle, il l'attend. Il fume, met de la musique, s'assoit, boit, réfléchit, observe les spectateurs. Là aussi les spectateurs ont la sensation d'entrer dans un espace habité. Le comédien ne quittera jamais le plateau durant les trois heures de spectacle. Même pendant les deux entractes, c'est le public qui sort et entre de la salle. L'absence de fiction à proprement parler et l'esthétique du one man show qui préside à ce spectacle<sup>12</sup> ne modifie pas aussi nettement la nature du plateau comme dans *Tout est calme* : il n'y a pas de bascule entre l'espace de jeu et l'espace de fiction, le lieu reste celui du comédien. Celui-ci accueille d'ailleurs le public en son nom propre :

Bonsoir.

Je suis très content que vous soyez tous arrivés jusqu'ici.

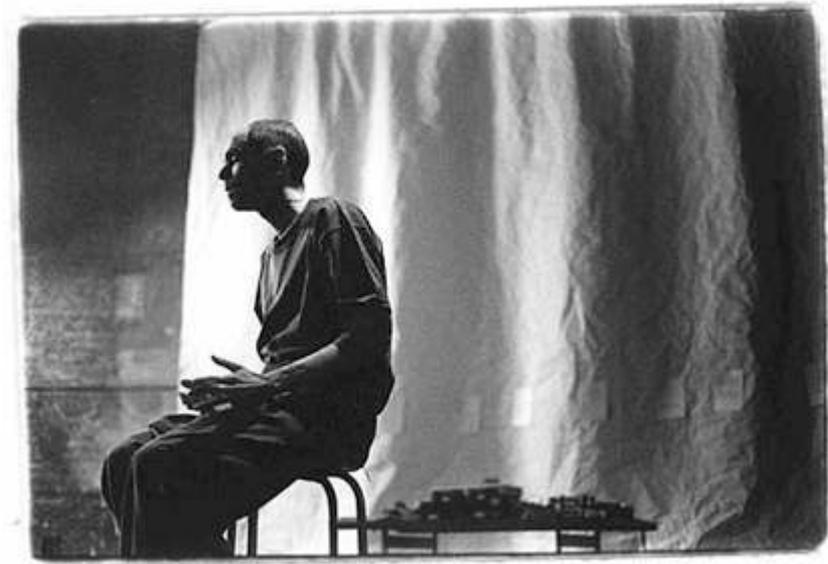
Il fait mauvais, vous auriez tout aussi bien pu rester chez vous.

Ou vous auriez pu aller au cinéma, ou aller voir un autre spectacle.

Mais vous êtes quand même venus [au Monty].

C'est chouette<sup>13</sup>.

- 13 L'espace dans lequel il évolue est désigné à la fois comme son espace et l'espace du développement d'un discours, narratif ou adressé, qu'il prendra en charge. Ainsi lorsqu'il décrit les objets sur scène, il en explique à la fois l'utilité, d'ailleurs toute relative dans le spectacle (il dit par exemple qu'il y a quatre chaises bleues sur la scène parce qu'il racontera une histoire de Kureishi intitulée *Quatre chaises bleues*, sans pour autant que ces chaises servent d'une manière ou d'une autre dans la narration) et la fonction plus personnelle (certes, la platine de disques sera là pour que l'acteur passe des disques pendant les entractes, mais surtout parce qu'« il est simplement plus à l'aise quand il y a un tourne-disque près de [lui] »). Ces objets font signe à la fois vers l'univers de référence des textes choisis (« c'est ça la dramaturgie », dira ironiquement Frank Verduyssen à propos des chaises bleues) et vers l'univers personnel de l'acteur (en plus d'être acteur, Frank Verduyssen est DJ), provoquant un brouillage de l'espace scénique, engendré en partie par le brouillage de l'identité de celui qui parle, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

*En Quête*, par le Tg STANFrank Verduyssen dans *En Quête*.

Thomas Walgrave

- 14 *Poquelin* instaure un espace scénique différent des autres espaces mentionnés, créant une démarcation nette entre le plateau et les coulisses à vue, par l'esthétique du tréteau. Comme dans les autres spectacles, la scène est habitée quand le public entre en salle, mais les sept acteurs sont en composition, ils forment un tableau. Ils sont à moitié dévêtus, montrent tous une partie intime de leur corps ou sont figés dans une posture tout à fait suggestive. Ici, les spectateurs entrent comme dans un musée, dans un espace où l'œuvre à voir est déjà là, soulignant le caractère de « classique » des œuvres de Molière, dont nous avons tous une représentation. L'univers est connu, codé, il fait partie de notre petit musée personnel, d'un patrimoine, exposé en tant que tel à la manière d'une œuvre muséale, déjà là, travaillée en clair-obscur par le jeu de lumières, et pourtant décapée par la provocation du tableau, plaçant l'œuvre de Molière sous le signe de la sexualité exhibée, déballée, l'obsession du sexe, de la tromperie, du désir mal dirigé. La scène se charge alors d'une épaisseur historique que le jeu particulier des STAN va contredire.
- 15 En effet, lorsque les spectateurs sont installés, les acteurs restent tous immobiles, hormis Frank Verduyssen qui entame un extrait de *Psyché*. À la fin de cet extrait, les acteurs quittent le plateau pour aller s'installer dans les coulisses à vue, situées derrière le tréteau par définition surélevé, sauf Frank Verduyssen et Natali Broods qui attaquent le dialogue entre Pierrot et Charlotte. Le dialogue commence de manière tout à fait fortuite : alors même que l'actrice s'apprête à quitter la scène avec les autres, l'acteur l'interpelle par les premières phrases du dialogue, tout en finissant de se rhabiller au milieu du plateau. L'actrice se transforme alors presque malgré elle en personnage parce qu'elle ne peut pas quitter le plateau, interpellée par son partenaire de jeu qui a commencé à jouer avant elle. Elle est prise, non par la « nécessité d'un dire », mais par la nécessité d'un répondre, engendré par une adresse qui la maintient malgré elle sur le plateau. Lorsqu'elle quitte la scène à la fin de l'extrait, Pierrot devient Argan, pour entamer le monologue initial du Médecin malgré lui, avant qu'un autre acteur, Damiaan de Schrijvers,

ne prenne le relais et la place de Frank Vercruyssen pour le dialogue entre Toinette et Argan. Les personnages passent ainsi d'acteur en acteur, apparaissent en différents corps, circulation qui dénote une virtuosité dans le jeu et dans le maniement de ses codes époustouflante<sup>14</sup>.

*Poquelin*, par le Tg STAN



Frank Vercruyssen et Natali Broods dans *Poquelin*. Au fond : Tine Embrechts, et Adriaan Van den Hoof. Thomas Walgrave

- 16 Ainsi, dans les deux spectacles, la séance théâtrale commence par la mise en présence concomitante des acteurs et des spectateurs dans la salle. L'effet d'attente est déplacé. Le public attend de voir quand cela va se mettre à jouer et non plus quand quelqu'un va entrer. L'espace du plateau pose un double effet de réalisme dont le naturalisme n'est pas où l'on croit. Car à côté du réalisme classique qui fait que la scène reproduit un espace du monde réel (un salon, un restaurant) se développe un réalisme du plateau, voire un naturalisme. Le plateau est alors entendu comme le milieu naturel de l'acteur, à la fois espace de jeu et de préparation, espace surthéâtralisé par l'image de la troupe ou au contraire brouillé par l'intrusion de l'intimité de l'acteur. En définitive, ce n'est pas le public qui attend l'entrée en scène d'un acteur ou d'un personnage, c'est l'acteur qui attend chez lui, dans son espace, l'entrée du public.

## L'acteur toujours là

- 17 Non seulement l'acteur est déjà là lorsque le public entre, mais il ne quitte pas le plateau. Les STAN ayant « perdu la croyance en l'illusion scénique » et en « l'incarnation du personnage par le comédien »<sup>15</sup>, ils incarnent rarement le texte. Dans un entretien publié dans la revue *Mouvement*, ils expliquent que « l'acteur n'entre pas en scène, il est. Lui,

avec ses qualités et ses défauts », dans l'optique de « montrer le jeu nu, démasquer les mécanismes de l'identification, rompre avec l'esthétisme formel, débattre avec les spectateurs des questions que posent un texte »<sup>16</sup>. En montrant l'entrée en jeu, qui est ici une subtile modification de l'être là de l'acteur, les STAN laissent au spectateur le loisir de « voir ou non des personnages, des comédiens ou les deux ». Le passage de l'acteur au personnage se fait à vue, proposant le spectacle soit de quelque chose de traditionnellement caché, à savoir les répétitions, soit de quelque chose qui ne se passe normalement qu'à la frontière du visible et de l'invisible, la transformation de l'acteur en personnage. Rien n'est donc prévisible, on ne sait jamais, même dans un texte aussi connu que celui de Molière, ce qui va arriver, ni, alors même que personne d'autre ne va entrer sur scène, qui va parler.

## La création à nu

- 18 *Poquelin* apparaît comme le prototype du spectacle en train de se faire. L'esthétique du tréteau met à nu la notion de « trafic » que le STAN préfère à la notion de mise en scène, expression intéressante puisqu'elle met en avant l'idée de circulation des acteurs, de leurs entrées et de leurs sorties, qui sont manifestement les seules choses réglées avant le spectacle, subordonnées ou non aux entrées du texte classique. Car les STAN ne répètent pas à proprement parler. L'essentiel du travail préparatoire d'un spectacle se fait à la table. Le spectacle se met en place sous les yeux du spectateur, montrant un théâtre en train de se faire, un spectacle en train de s'élaborer. Le spectateur a alors l'impression de se retrouver devant une répétition et non devant un spectacle parfaitement achevé, constamment tenu en éveil par la possibilité de l'accident, qui n'est jamais escamoté. Il arrive qu'un acteur en jeu ne trouve plus son texte et le demande à ceux en coulisse, ou bien qu'un acteur rate son entrée en jeu, et la reprenne jusqu'à ce qu'elle lui convienne, n'hésitant pas à « reprendre plus haut », comme en répétition, et ce plusieurs fois de suite si nécessaire. La réalité du travail théâtral fait irruption dans la représentation même, le spectacle apparaît comme en cours d'élaboration.

## Entrée et sortie de jeu

- 19 Dans *My Dinner with André* et *En Quête*, l'exhibition des mécanismes d'entrée et de sortie de jeu est favorisée par deux paramètres : la nature des textes proposés, à savoir le dialogue entre un acteur et un metteur en scène dans *My Dinner with André*, et la nature monologique et adressée proche du *one man show* de la performance de Frank Verduyssen dans *En Quête*, brouillent la perception de l'identité de celui qui parle ; la présence permanente des acteurs sur scène ne permet pas de dissimuler ces oscillations.
- 20 Dans *My Dinner with André*, les acteurs passent leur temps à entrer et sortir du jeu, à mettre en dialogue la fable et ses conditions d'énonciation. Le spectacle est qualifié par René Solis dans *Libération* de « leçon d'art dramatique à l'intérieur d'un numéro de clowns à l'intérieur d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'une adaptation de film... »<sup>17</sup>. Les acteurs sur le plateau jouent un acteur et un metteur en scène à l'aide d'un texte réellement écrit par ces derniers. Le personnage joué est aussi l'auteur de son discours, provoquant une première confusion entre acteur et personnage, doublé du jeu de de Schrijvers et Van den Eede, qui évidemment ajoutent une couche à ce feuilleté déjà complexe.

## My dinner with André, par le Tg STAN



Damiian de Schrivers et Peter van den dans *My Dinner with André*.

Thomas Walgrave

- 21 Les acteurs se réfèrent constamment au texte écrit, ce qui contredit l'effet de réalisme induit par la situation (le dîner en temps réel) et l'entrée dans le texte au milieu d'une discussion entamée par ailleurs. Le texte est sur la table, et les acteurs s'en servent en cas de trou de mémoire ou de doute. Par exemple, à la fin d'une longue réplique d'André, alors que le personnage Wally ne réagit pas, Peter dit : « c'est à toi maintenant ». Damiaan proteste (« ah bon ? Tu es sûr ? ») regarde le texte, et joue sa réplique de manière exagérée, provoquant un indéniable effet comique dû à la brièveté de celle-ci : « Incroyable ! ». La rupture entre le texte qui provoque la réaction et la réaction elle-même, brise totalement l'effet de réalisme pour démontrer les mécanismes du jeu, et les particularités du rôle. En effet, le personnage de Wally, construit pendant les deux tiers du spectacle comme un faire valoir d'André, n'a pas grand chose à dire<sup>18</sup>. Tellement pas, qu'il oublie de parler à chaque fois qu'il a du texte.
- 22 Ce brouillage textuel (courant dans la pratique des STAN) s'accompagne d'un brouillage spatio temporel entre théâtre et fiction. Par exemple, lorsque le personnage d'André cherche son sac :
- Est-ce que j'avais un sac en plastique en entrant ?
  - Peut-être que tu l'as laissé dans ta loge.
- 23 Même constat pour le temps :
- Je te ferai écouter une musique la prochaine fois que nous dînons ensemble.
  - La semaine prochaine.
  - Non, la prochaine fois que...
  - Oui, la semaine prochaine à Evry.
- 24 Ici, espace et temps intra-diégétiques sont perturbés par le réalisme de l'événement théâtral : nous sommes bien sur un plateau, et nous assistons à un spectacle réitérable.

- 25 Ainsi, de la même manière que le film joue avec les frontières de la fiction et de la réalité, puisqu'il met en scène deux acteurs qui jouent eux-mêmes un texte qu'ils ont écrit suite à une conversation qu'ils ont eue ensemble, la pièce, avec les moyens du théâtre, jette un doute sur l'identité de celui qui nous parle. Si Shawn et Gregory, auteurs de *My Dinner with André*, ont effectué un travail de mise en fiction de leurs dialogues personnels – « I'd have to distort us both slightly – our conflicts would have to be sharpened – we'd have to become – well – characters. »<sup>19</sup> – Van den Eede et de Schrijvers s'évertuent à parcourir le chemin inverse, par leurs continuelles entrées et sorties de jeu, par un constant va-et-vient entre biographie du personnage et biographie de l'acteur, actualisant le discours sur le théâtre porté par la pièce (la difficulté du métier et du milieu, les travers du théâtre expérimental, la question du public), qu'ils s'approprient et défendent en leur nom propre. Paradoxalement, la non incarnation du personnage, ou son incarnation intermittente, amène l'acteur à assumer personnellement le texte à jouer.
- 26 C'est très clair dans *En Quête*, puisque l'acteur entame son monologue en son nom propre. Après un premier accueil « Bonsoir, je suis très content que vous soyez là ce soir », et un premier moment d'introduction posant les conditions du spectacle, l'acteur annonce le véritable début du spectacle : « Bon voilà, je commence, le premier texte s'appelle "Intro" ». Il réitère sa formule d'accueil, et la complète :
- Bonsoir, je suis content que vous soyez là, et que je sois ici, et que vous me regardiez tous. Merci de cette occasion de m'exhiber, de me déshabiller, de me mettre à nu pour ainsi dire, de vraiment vous montrer ce que je peux être.
- 27 La prise de parole ne constitue pas ici une entrée en jeu. Elle est le fait de l'acteur et non d'un personnage. Il se désigne ensuite comme acteur qui s'apprête à raconter une histoire : « J'ai appris [aussi] quelques textes, je vais les réciter », « parfois comme si je les inventais », « parfois je parle de quelqu'un d'autre ». En plus d'une troisième personne de narration, apparaissent deux formes de récit à la première personne au cours du spectacle : les textes écrits par les auteurs à la première personne, mais également l'expression d'un « je » que l'on pourrait qualifier d'« actorial »<sup>20</sup>, moments d'expression de l'acteur lui-même. Ces moments de confession autobiographique sont signalés par l'acteur lui-même : par exemple, lorsque l'acteur, à la suite d'une histoire, raconte qu'il ne voit plus jamais son meilleur ami depuis que ce dernier s'est marié, il précise : « C'est la vérité cette histoire, tout le reste ce sont des mensonges ». S'expriment ainsi sur scène un je épique (voix qui prend en charge les récits à la troisième personne), un je fictif, comme celui d'un personnage classique de théâtre (pour les récits à la première personne), et un je réel (expression du comédien même). L'acteur, en ne s'absentant jamais de lui-même, prend en charge, investit personnellement et défend, comme dans *My Dinner with André*, la teneur idéologique du spectacle qu'il propose. Dans *En Quête*, l'ensemble du spectacle mène à sa troisième partie dont la teneur est différente des deux premières parties. Après l'implication intime des spectateurs dans le texte, notamment par le jeu des questions, Frank Verduyssen dénonce la politique interventionniste de Bush en Irak, profitant de l'ébranlement intime du spectateur pour le confronter à un questionnement plus collectif, plus politique.

### En Quête, par le Tg STAN



Frank Verduyssen dans *En Quête*.  
Thomas Walgrave

## Conclusion

- 28 L'événement « entrée en scène » qui rythme tout spectacle est ici remplacé par de constantes entrées et sorties du jeu. En remettant sans cesse en cause la nature de celui qui parle sur la scène, acteur ou personnage, les Tg STAN cherchent non seulement à montrer ce qui est normalement caché, c'est-à-dire la transformation de l'acteur en personnage, mais également à surprendre constamment le spectateur par une parole dont l'origine n'est jamais certaine, provoquant par cette succession de petits chocs, une nécessaire activité des spectateurs, qui ne peuvent pas s'installer dans un rapport stable avec la scène. Dans *En Quête*, Frank Verduyssen dénonce « l'attitude » traditionnelle du public en début de spectacle : « Vous êtes ici, vous occupez un siège, et je suis censé gambader ». À la fin de *My Dinner with André*, Wally et André cherchent une solution pour lutter contre l'endormissement, voire la mort du public de théâtre. En se posant la question « qui parle ? », en oscillant sans cesse entre temps réel et temps de la fiction, entre une parole de fiction et une parole réelle, adressée, le spectateur ne peut pas s'installer dans le spectacle, il est sans cesse dérouté par cette omniprésence de l'acteur, par cette instabilité du « je » qui s'adresse à lui, dont la seule constante serait une présence d'une absolue sincérité.

---

## NOTES

1. Frank Vercruyssen, « Anvers et contre tout », entretien pour le journal *Télérama*, 9 novembre 2005.
2. Anne-Françoise Benhamou, « Organiser le secret : Patrice Chéreau, le texte et l'acteur », in *Brûler les planches, crever l'écran, la présence de l'acteur*, Gérard-Denis Farcy et René Prédal (dir.), Editions L'Entretemps, coll « Les Voies de l'acteur », Saint-Jean de Védas, 2001, pp. 69-78.
3. Frank Vercruyssen, « le jeu mis à nu », in *Mouvement*, octobre 2001.
4. *Tout est calme*, de Thomas Bernhard, créé le 12 mai 1999 en néerlandais, Minard Schouwburg/Vooruit, Gand, et en français le 9 octobre 2001, au théâtre des Bernardines, à Marseille. Texte de Thomas Bernhard, avec Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo et Damiaan De Schrijver. Les dates indiquées entre parenthèses sont les dates de la création en français.
5. *Poquelin*, créé en néerlandais le 21 mai 2003, Kaaithheater / KunstenFESTIVALdesArts, Bruxelles, et le 1<sup>er</sup> octobre 2004 en français au théâtre Garonne, Toulouse. Fragments et de réécritures de Molière: *Dom Juan*, *L'Avare*, *La Comtesse d'Estrabagnas*, *La Critique de l'Ecole des Femmes*, *Le Malade imaginaire*, *Le Médecin malgré lui*, *Les Femmes savantes*, *les Précieuses ridicules*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *Psyché*.
6. *My Dinner with André*, créé en néerlandais le 17 septembre 1998, Het Toneelhuis à Anvers, et en français le 11 octobre 2005 au Théâtre Garonne, Toulouse. Ce spectacle est l'adaptation du film du même nom réalisé par Louis Malle. Le scénario est un dialogue entre Wallace Shawn acteur et auteur de théâtre et André Gregory, metteur en scène célèbre sur le déclin, écrit par Shawn et Gregory, et joué, dans le film, par Shawn et Grégory. La conversation tourne quasi exclusivement autour de la question du théâtre.
7. *En Quête*, créé en néerlandais le 7 janvier 2003, Monty, Anvers, et en français le 10 juin 2004, au théâtre de la Bastille, Paris. *En Quête* est un spectacle original de Frank Vercruyssen et Jolente de Keersmaeker constitué d'un montage de textes romanesques d'Hanif Kureishi, Raymond Carver, ou Haruki Murakami, de textes d'Eric Bogosian, acteur américain célèbre pour ses stand up, mais aussi d'Albert Camus ou Peter Handke. Ces récits sont entrecoupés de questions tirées du *Journal* de Max Fricht, le tout étant introduit par un texte appelé « introduction ». Ce spectacle prend la forme d'un long monologue pris en charge par Frank Vercruyssen. C'est le dernier volet d'un triptyque de spectacles engagés. Le premier volet s'intitulait *C'est la nouvelle lune est il commence à faire froid*, et dénonçait les agissements de l'armée américaine lors de la première guerre du Golfe. Le second, *One 2 life*, date de 1996, et traite de la vie de la vie de George L. Jackson, activiste américain.
8. Jean-Loup Rivière, « Entrer en frappant », in *Cahiers de la Comédie Française*, n°40, Été 2001, p.17.
9. Je reprends ici une expression de Jean-Loup Rivière, qui déplorait en ouverture des journées d'étude sur l'entrée en scène en 2009 que l'incipit théâtral soit si négligé alors même que l'incipit romanesque avait été l'objet de très nombreuses études.
10. René Solis, « Tg STAN, les pieds dans le plat », in *Le Monde*, 10 novembre 2005.
11. Jean-Loup Rivière, « Entrer en frappant », art. cit., p. 18.
12. La nature singulière de la présence scénique des acteurs du STAN a fait l'objet d'un certain nombre d'articles. Voir Bernad, Violette, « TG STAN, un collectif post-dramatique ? », in *Registres*, n°8, 2003, pp. 59-70 ; Lescot, David, « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? À propos du Tg STAN », in *L'acteur entre personnage et performance*, Jean-Louis Besson (dir.), *Études Théâtrales*, Université Catholique de Louvain, n°26, décembre 2003 ; Anne Pellois « *En Quête* du Tg STAN : Spectateur en monologues pour acteur polyphonique », in Dubor Françoise et Françoise Heulot-

Petit, *Le Monologue contre le drame*, Rennes, PUR, 2012, pp. 53-70 ; « Les intermittences du je(u) », in Fix, Florence et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, EUD, 2011, pp. 129-139)

13. Le Monty est le lieu de création du spectacle. La compagnie m'a généreusement fourni texte et captation du spectacle, ainsi que des trois autres étudiés, pour que les citations soient les plus exactes possibles. Je tiens ici à l'en remercier.

14. Ce procédé de circulation des personnages entre les acteurs atteint son paroxysme dans le spectacle *Le Chemin Solitaire* d'Arthur Schnitzler, créé en néerlandais le 18 avril 2007 au Monty, Anvers, et le 14 novembre 2009 au Théâtre Garonne à Toulouse en français. La preuve en est cette description des actes qui met tout à fait en avant l'oscillation permanente que les acteurs s'amuse à créer en changeant de rôle, tout en restant évidemment eux-mêmes, ce qui pourrait être une forme de métaphore absolue du jeu de l'acteur démontré sur la scène.

« acte 1 : natali *johanna* et plus tard *dokter reumann*, jolente pour un moment *johanna* mais plutôt *gabriele*, nico/stijn *felix* mais aussi brèvement *sala* et *reumann*, damiaan seulement *wegrat*, frank *sala* mais quand même aussi *reumann* pour un petit instant

acte 2 : damiaan *julian* et frank *sala* mais aussi damiaan *sala* et frank *julian*, jolente *irene herms* mais plus tard natali, nico/stijn seulement *felix*

acte 3 : natali *johanna*, nico/stijn plutôt *felix* mais *julian* pour un moment et alors damiaan est *felix*, qui du reste est *julian* mais d'abord *wegrat* pour un moment, frank plutôt *sala* mais *julian* pour un moment quand damiaan est *wegrat*, jolente *reumann*.

acte 4 : nico/stijn *sala* et plus tard *felix*, frank *sala* quand nico/stijn n'est pas *sala*, jolente *johanna* quand natali, qui plus tard est aussi *irene herms*, n'est pas *johanna*, damiaan *julian*

acte 5 : damiaan *julian*, nico/stijn *felix*, jolente *wegrat*, frank d'abord *reumann* et puis vers la fin *sala*, natali *johanna* »

Texte disponible sur le site du Tg STAN : <http://www.stan.be/content.asp?path=zhjmc4v0> consulté le 7 janvier 2013

15. In *Le Monde*, « La bande des 4 du Tg STAN », 14 septembre 2005.

16. In *Mouvement*, « Le jeu mis à nu », Novembre 2001.

17. René Solis, « Tg STAN, les pieds dans le plat », art. cit.

18. Damiaan, qui joue Wally, se plaint souvent de la brièveté de ses répliques : « déjà que je n'ai que deux mots à dire ! », dit-il à son partenaire de jeu qui lui a escamoté une réplique, grief qu'il ne cessera d'exprimer. L'acteur est en effet toujours au bord de dire quelque chose quand son partenaire l'interrompt.

19. « Il m'a fallu nous déformer légèrement tous les deux, nos conflits devaient être aiguisés, nous devons devenir, disons, des personnages ». Wallace Shawn, préface de *My Dinner with André*, Grove Press, New York, 1994. p.14

20. Voir Anne Pellois, « En Quête du Tg STAN : Spectateur en monologues pour acteur polyphonique » ; « Les intermittences du je(u) », art. cit.

## RÉSUMÉS

L'acteur du Tg STAN entre rarement en scène, pour la simple raison qu'il y est déjà quand le public entre, et qu'il y reste la plupart du temps tout au long du spectacle. Cette présence en continu de l'acteur travaille en profondeur et teinte d'ambiguïté la nature de la présence de

l'acteur en scène et les modalités de l'adresse. On s'interrogera dans cet article, à partir de quatre spectacles, sur les conséquences de cette omniprésence de l'acteur sur scène, notamment sur la nature de l'espace scénique, mais aussi sur les implications que cette occupation continue peut avoir sur les relations instaurées avec un spectateur toujours maintenu en éveil.

## INDEX

**Mots-clés** : acteur, Tg STAN, réception

## AUTEUR

### ANNE PELLOIS

Anne Pellois est Maître de Conférence en Etudes Théâtrales à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon, ancienne élève de l'ENS de Fontenay Saint-Cloud et agrégée de Lettres Modernes. Auteure d'une thèse (Utopies symbolistes : fictions théâtrales de l'homme et de la cité) et d'articles sur le théâtre symboliste, elle s'intéresse également au jeu de l'acteur, à la fois d'un point de vue historique (l'acteur au 19e siècle) mais également d'un point de vue théorique et en relation avec des pratiques contemporaines (articles sur les Tg STAN). Elle travaille également sur les modalités d'apprentissage du français par le théâtre dans le cadre de recherche et d'enseignements conjoints études théâtrales / FLE. Ces aspects théoriques sont complétés par une pratique personnelle de jeu.