



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

« Tout ce qui est sur scène a une histoire »

Entretien avec Jolente de Keersmaecker réalisé par Lise Lenne et Marion Rhéty.

tg STAN, Lise Lenne et Marion Rhéty



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1540>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

tg STAN, Lise Lenne et Marion Rhéty, « « Tout ce qui est sur scène a une histoire » », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1540>

Association Agôn et les auteurs des articles



« Tout ce qui est sur scène a une histoire »

tg STAN

Entretien réalisé avec Jolente de Keersmaecker réalisé par Lise Lenne et Marion Rhéty.

Jolente De Keersmaecker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen forment actuellement le noyau du collectif belge tg STAN, qui a fêté ses vingt ans l'an dernier. Connus en France depuis une dizaine d'années pour leur travail de dépoussiérage des textes de répertoire et de déconstruction des mécanismes de l'illusion, afin de faire du spectateur un complice de jeu, les STAN se présentent comme un collectif d'acteurs, fondé sur le désir de travailler sans metteur en scène, sur une responsabilité partagée dans l'élaboration du sens et du commun. Le sigle qui constitue leur nom reflète ce choix-là : « tg », c'est l'abréviation de « toneelspelersgezelschap » qui signifie en français « compagnie de joueurs de théâtre ». Le théâtre doit être jeu avant toute chose : un jeu montré du doigt. Les majuscules de « STAN » ne sont pas un pied de nez à Stanislavski mais l'injonction abrégée : « Stop Thinking About Names ». Si Frank Vercruyssen confie dans un entretien au *Monde*¹ qu'il n'y faut point entendre la volonté de rompre avec l'histoire du théâtre mais plutôt le parti-pris du jeu face à l'impossibilité de se mettre d'accord ensemble sur un nom, il nous semble que dans ce refus du nom résonne aussi quelque chose du refus du metteur en scène vedette, garant du sens, et de ce désir de collectif qui est au centre de leur démarche. À l'image de la liste des douze noms présents sur la première page de leur site : point de précision faite sur les rôles de chacun, c'est le collectif qui prime. Occupés chacun par leurs projets respectifs, nous n'avons pu rencontrer tous les membres fondateurs du collectif lors de notre visite à Anvers, dans leur espace de travail. C'est donc Jolente de Keersmaecker qui s'est cette fois-ci prêtée au jeu de l'enquête ainsi que les deux administratrices présentes ce jour-là...

L'affirmation d'une rupture pour un choix permanent

MARION RHÉTY. Nous voulions d'abord revenir brièvement sur votre parcours commun en tant que membres du collectif tg STAN. Autour de quels éléments vous êtes-vous fédérés ?

JOLENTE DE KEERSMAECKER. Damiaan, Frank, Waas² et moi étions ensemble au Conservatoire. En troisième et quatrième années, nous avons eu des professeurs comme Josse de Pauw, un acteur flamand assez connu, un acteur créateur, qui présente sa propre recherche et travaille sans metteur en scène, et Matthias de Koning, membre du collectif hollandais Maatschappij Discordia, qui nous ont beaucoup marqués. Ils prennent pour objet des œuvres de répertoire mais les travaillent de manière très collective : il n'y a pas de répartition des rôles entre une personne qui fait la lumière, une autre le décor, etc. Pour tg STAN, cette rencontre avec Josse et Matthias a été le germe du collectif. Nous avons soudain pris conscience, grâce à eux, que l'acteur est un être pensant, créatif,

1 *Le Monde*, Fabienne Darge, le 14 septembre 2005.

2 Damiaan De Schrijver, Frank Vercruyssen et Waas Gramser, qui a quitté le collectif après quelques spectacles. Sara De Roo a ensuite intégré tg STAN.

indépendant, qui doit prendre ses responsabilités sur scène et à côté de la scène ; qu'un acteur peut travailler sans metteur en scène qui lui dise quoi faire. Josse de Pauw nous a donc dit : « Allez-y, travaillez, créez. Moi je suis là seulement pour regarder. Pour le reste, vous allez vous diviser en petits groupes, chercher des textes et travailler ensemble. » Il nous posait des questions : « Qu'est-ce que tu veux faire ? Qu'est-ce que tu veux raconter ? Qui es-tu ? Pourquoi tu veux faire du théâtre ? » C'est là qu'a vraiment commencé le travail et la prise de conscience. Matthias est intervenu l'année d'après au Conservatoire autour d'un texte de Grombovicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, qu'on a complètement démonté, déstructuré, et à partir duquel on a fait une sorte de collage en introduisant d'autres textes. Le texte était donc le noyau autour duquel venaient se greffer d'autres matériaux. Damiaan, Frank, Waas et moi avons donc joué cette pièce ensemble.

Plus largement, Matthias nous a amené à nous questionner sur la notion de personnage : quel est ce *moi* ? Qu'est-ce qu'un personnage ? Quelle est la relation entre moi, acteur, et le personnage ? Il nous a aussi fait découvrir l'importance de notre réalité en tant qu'acteur lorsqu'on est sur scène, *ici et maintenant*, avec les partenaires et les spectateurs. C'est-à-dire la relation au présent qui se joue dans l'acte théâtral, l'ouverture fondamentale du jeu au public. Nous avons découvert qu'il y avait deux approches possibles du personnage, donc du jeu : la première consiste à incarner un rôle ; la deuxième me donne la possibilité d'aller vers le personnage en restant Jolente, sans chercher à ressembler le mieux possible, en me déguisant selon l'idée qu'on se fait du personnage.

Après le Conservatoire, on a ensuite pris un temps chacun de son côté : je suis partie à Berlin, Damiaan et Frank ont joué de leur côté. Au terme de cette année-là, on a commencé à travailler ensemble à partir du bagage commun que le Conservatoire nous avait apporté, et plus précisément notre rencontre avec Josse et Matthias. C'était cela qu'on voulait partager. On ne supportait plus à ce moment-là que quelqu'un nous dise ce qu'on devait faire. Il y a avait une énergie créative qui correspondait au désir de partager ensemble ce moment, cette recherche et ce qui, pour moi, est aussi un choix politique. Au sein du collectif tg STAN, dans sa construction, il n'y a pas de hiérarchie : ni directeur artistique, ni directeur financier.

M.R. On comprend donc bien qu'au départ, votre collectif se fonde sur une envie artistique et relève de choix forts. Y avait-il également la volonté de vous positionner en contre-point de l'institution théâtrale ?

J.d.K. Oui et en rupture avec le travail avec des metteurs en scène classiques. Je n'ai rien contre les metteurs en scène, mais on a fait chacun l'expérience de travailler avec quelqu'un qui nous disait comment faire, comment jouer, et on s'est tous sentis enfermés dans ce rapport-là. Mais, ce n'est pas apparu du jour au lendemain, ça a été un véritable processus – et un processus mental aussi. Il s'agit de se libérer comme comédien dans cette structure. C'est donc un chemin assez long. De mon côté, j'ai mis environ cinq ans à me sentir à l'aise dans ce travail en collectif.

M.R. Ça implique de désapprendre certaines choses...

J.d.K. Oui car il n'y a pas de statu quo. Pendant ces années, on a d'abord cherché, puis trouvé, ce qui pour nous faisait sens et force.

Monter du répertoire pour sonder l'actuel

L.L. Un langage commun ?

J.d.K. Oui, c'est quelque chose qui a été très important. On a découvert le plaisir de jouer, de jouer ensemble tout en étant ouvert vers le public, dans une sorte de déconstruction du mensonge qu'il y a dans le théâtre, ou plutôt en laissant voir le mensonge qui fait l'essence du théâtre. Au début, on était tous plus du côté d'un jeu intellectuel. Pendant toutes ces années, on a peu à peu développé un style qui demande l'engagement complet du corps dans le jeu.

M.R. Pourriez-vous situer à partir de quel spectacle ?

J.d.K. C'est venu petit à petit. Mais, pour moi, le spectacle *of/niet*, qui date d'il y a 3 ou 4 ans, est vraiment le résultat d'un long travail : le plateau est vide, nous sommes seulement nous quatre, avec le plaisir de jouer une grosse comédie, où le ridicule devient un moment d'élévation, et d'être en complicité avec le public. En même temps, un spectacle comme *Le Chemin solitaire*, qui est

beaucoup plus intellectuel, est aussi le résultat d'un long processus. Je trouve que ces deux spectacles reflètent très bien les deux côtés de notre travail. Dès le début, l'importance du répertoire a été un lien fort entre nous : l'amour des textes anciens, surtout des textes du début du XX^{ème} siècle. Thomas Bernard apparaît comme un cas spécial. On a joué beaucoup de Tchekhov, Oscar Wilde, Büchner, puis Molière aussi.

M.R. Quand on entre dans votre salle de répétition et qu'on voit la bibliothèque remplie de livres qui tapissent le mur, on peut en effet supposer qu'il se tisse quelque chose de fort entre vous en termes de références communes, littéraires, intellectuelles...

J.d.K. Oui c'est le résultat d'années de travail commun sur des pièces. Quand on commence à se pencher sur un texte, il y a d'abord un gros travail de dramaturgie : on achète des livres que tout le monde lit, on partage aussi nos lectures respectives. Par exemple, sur notre dernier spectacle, *Les Estivants* de Gorki, l'un de nous a lu quelque chose sur la Révolution Russe et un autre quelque chose dans le journal qui lui a fait penser au texte de Gorki. Le partage de ces trouvailles nous permet de faire des liens, et de tisser des échos avec notre actualité. On se nourrit les uns les autres. Et pour moi, ce n'est pas la même chose lorsqu'un dramaturge vient me dire : « il faut que vous lisiez tous ce livre-là ». C'est une question de responsabilité partagée : nous sommes tous plus conscients de ce que nous faisons et de ce pourquoi nous sommes là. Cela se retrouve dans la distribution des rôles. Je ne suis pas soumise au regard et à la volonté d'un metteur en scène qui m'appelle pour me proposer de jouer Nora dans *Une Maison de Poupées* de Ibsen ou Médée. Nous sommes libres d'exprimer chacun nos désirs et d'en discuter. Et on peut vouloir jouer tel rôle pour des raisons très intimes (parce qu'on veut jouer avec un tel) ou beaucoup plus en lien avec ce qui se passe dans le monde, parce qu'on est touché par tel ou tel événement de l'actualité et qu'on veut l'exprimer à travers tel personnage. C'est dans tous les cas une motivation de notre présence sur scène.

L.L. C'est quelque chose qui ne s'impose pas de l'extérieur, mais qui selon vous doit venir de l'intérieur...

J.d.K. Oui. Et parfois, au début des répétitions, on ne sait pas forcément ce qu'on va jouer. Par exemple, sur notre dernier spectacle, on hésitait entre deux textes : *La Mouette* de Tchekhov et *Les Estivants*. On a donc lu les deux pièces et pendant une semaine, nous avons discuté autour de ce choix. Mais ces discussions au cours desquelles nous nous sommes posés la question : « pourquoi voulons-nous jouer *Les Estivants* ? » ont été très importantes.

L.L. Qui avait apporté ces deux textes au départ ?

J.d.K. C'est de moi qu'est parti le désir de ces deux textes, il y a deux ans. On était donc neuf autour de la table à débattre autour de ce choix. Et *La Mouette* a été finalement écartée, pour la raison, très concrète, qu'il n'y avait pas assez de rôles, mais surtout parce *Les Estivants* est apparue comme une pièce qu'il fallait monter maintenant, parce que quelque chose dans ce texte résonne plus avec ce qui fait notre monde aujourd'hui, notre actualité. La pièce parle de ces intellectuels qui n'ont rien à faire, qui sont dépossédés d'une fonction sociale, politique, active dans notre société. Tous nos spectacles sont politiques, mais pour moi, certains le sont plus que d'autres, comme *Les Estivants* ou *En Quête* qui parle de la guerre en Irak, *Le tangible* qui parle du Moyen-Orient. Il me semble que c'est lié à la nécessité de monter ces spectacles maintenant, à ce moment-là.

21 ans de quotidien, 2 ans de discussions, 6 semaines à la table, 1 semaine au plateau

M.R. Est-ce que vous pouvez nous en dire un peu plus sur les pratiques de collectif que vous avez instituées entre vous, sur cette méthode de travail propre à tg STAN ?

J.d.K. On commence à travailler autour de la table. Quand c'est possible, on fait nos propres traductions. Lorsque ça ne l'est pas, comme sur *Les Estivants* parce que nous ne parlons pas russe, on rassemble quatre ou cinq traductions pour pouvoir les comparer. Chaque mot, chaque phrase sont ainsi discutés ensemble. Mais ce travail de décortilage du texte nous amène aussi à parler des

personnages, de l'espace, on imagine le décor, les costumes, etc. D'habitude, il y a une personne qui fait nos costumes, sauf si on n'a vraiment pas d'argent. Elle est présente autour de la table, avec nous. Pas tout le temps, parce que pour elle ce serait ennuyeux de partager tout ce temps-là que nous passons à décortiquer le texte, mais elle nous accompagne.

M.R. C'est donc vraiment un travail de discussion qui part du texte, et pas un travail d'improvisation au plateau.

J.d.K. Non. Jamais. Le spectacle se fait vraiment autour de la table. C'est seulement deux semaines environ avant la première qu'on commence à faire des répétitions de texte. Une semaine avant de jouer, on monte sur scène. On essaie alors différentes constructions ou combinaisons. Sur *Les Estivants*, on avait vraiment une semaine. Mais naturellement, on n'arrive pas la tête ni les mains vides : on a déjà des idées et des éléments de décor récupérés dans des brocantes, etc. On ne construit rien, tout est de seconde main. D'ailleurs c'est une belle métaphore qui illustre bien notre manière de travailler : tout ce qui est sur scène a une histoire. Même une chaise. Il y a une histoire des meubles, comme il y a une histoire des personnages, mais aussi de nous, acteurs.

L.L. C'est important pour vous qu'il y ait une continuité entre le temps qui est avant le spectacle et le spectacle proprement dit ?

J.d.K. Oui. On ne cherche pas le réalisme mais il faut que des signes de la réalité soient présents sur scène. Quand on joue un Tchekhov, on va mettre une porte ou un vieux fauteuil, par exemple, pour *suggérer* chez le spectateur l'idée que ce texte a cent ans. Cela doit rester transparent. Il faut que les spectateurs puissent se faire leur propre histoire. On leur donne seulement des outils, une invitation à voyager avec nous. On veut que la relation qu'on instaure avec le public puisse rester ouverte, que l'on puisse discuter du texte avec eux, qu'il y ait cette possibilité-là du dialogue.

L.L. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire pour vous que le temps de passage au plateau soit assez court ?

J.d.K. Qu'est-ce qu'on ferait avec plus de temps ? Nous ne sommes pas dans une logique de répétition. Beaucoup de gens travaillent avec le texte dès le début des répétitions et répètent cent fois une scène, en se demandant s'ils l'ont « trouvée » ou pas, jusqu'à ce que le metteur en scène acquiesce et dise que le spectacle peut commencer. Et les comédiens jouent encore trente fois la même scène, déjà répétée cent fois. Pour moi, le texte joué par ces comédiens est comme déjà mort. C'est pourquoi, dans notre travail, le mot « répétition » n'a pas grand sens et la place du public est primordiale. Le public est notre troisième joueur. L'ouverture envers le public varie bien sûr en fonction des soirs. Mais pour que l'échange ait lieu, on a besoin que le spectateur soit tenu en haleine.

L.L. Le public est donc responsable avec vous du spectacle qui se construit, et du sens qui s'élabore dans le jeu ?

J.d.K. Le public est invité à partager. Ce serait un pas de trop de dire qu'il est responsable, mais on ne veut pas lui donner quelque chose de prémâché, « easy to eat ».

M.R. Est-ce que le fait de consacrer peu de temps au travail de plateau induit une importance moindre de la mise en espace, ou pour être plus précise une importance moindre de l'expérience de cette mise en espace ?

J.d.K. *Le Chemin solitaire* est un bon exemple parce que le travail sur l'espace et la lumière est particulièrement chargé de sens. On décide des grandes directions à prendre en amont : on sait qu'on veut jouer le premier acte tout près du public, qu'on veut prendre tout l'espace dans le second, que la consigne dans le troisième acte, c'est de se retirer... Dans *Les Antigones*, à partir du texte d'Anouilh, on commençait en fond de scène et au fur et à mesure, on avançait. C'est presque mathématique comme décision. Quand on passe au plateau, on sait qu'on peut jouer avec cette consigne, se permettre de nuancer ces grandes décisions par le jeu. On connaît la structure.

L.L. Quand vous êtes sur le plateau, est-ce que quelqu'un assume la fonction de dramaturge ou de spectateur privilégié, pour être plus large ?

J.d.K. Ça dépend. Je crois que ça se fait de façon assez organique. Souvent Damiaan s'occupe plutôt du décor. Frank apporte souvent l'idée générale de mise en scène d'un acte... Même s'il y a une séparation des rôles dans le collectif, les gens qui nous accompagnent sont à la table avec nous,

et à nouveau dans la salle. Beaucoup de gens, surtout en France, nous demandent comment on fait. Pour nous, c'est un mouvement assez naturel, qui s'apprend avec le temps.

M.R. En assistant à vos spectacles, un des éléments qui marque mon expérience de spectateur est la qualité de présence, on pourrait dire d'être au présent, une forme d'acuité d'un « ici et maintenant ». Est-ce lié à une part d'improvisation au moment de la représentation ?

J.d.K. Il y a de la liberté dans le jeu. Mais ça ne correspond pas à une recherche spécifique. C'est plutôt lié aux hasards de la représentation. Si quelqu'un ne sait plus son texte, on reprend au début de la scène. Oui, c'est vrai qu'on s'autorise à ne pas lisser les erreurs, les écarts. « Ah mon frère, ah non, je veux dire ah ma sœur ! ». Si tu nies ça, tu te places à nouveau dans une illusion, or on a voulu rompre avec cette idée. Et ça correspond aussi à un ressenti : si je laisse l'erreur, je me sens mal après.

M.R. C'est une forme d'honnêteté par rapport au texte et au ressenti de l'acteur.

J.d.K. Oui, ou plutôt une forme de vulnérabilité.

L.L. Ça rejoint cette conviction qu'il faut être « au présent » et non pas répéter un produit fini.

J.d.K. Oui, mais il ne faut pas oublier qu'on est des comédiens, et quand des choses marchent bien, on veut les répéter. C'est normal, si tu sens que le public aime ça, tu ne vas pas aller contre.

Fragilités du collectif

M.R. Quelles sont les plus grandes difficultés du travail en collectif ?

J.d.K. Je pense que c'est quand on se retrouve dans une situation où l'un d'entre nous à une idée très précises et contraires aux autres, et que ça nous force au compromis. Je vais lutter jusqu'au bout mais à un moment, tu dois apprendre à revenir sur ton idée ou à y renoncer si elle ne convainc pas les autres. On a la culture de ne jamais voter, surtout pour des choses en interne. On va toujours, par la discussion, trouver une solution. Ou quand il n'y a pas de solution, on le laisse comme ça. C'est très belge je pense, on le met dans le frigo ! Ça reste là, parfois ça dégèle... Un des débats qui revient souvent entre nous, c'est « qu'est-ce que tu fais avec l'argent que tu gagnes en dehors de STAN.

M.R. Quelle place a l'individu au sein du collectif ? Il y a une forme de fidélité au collectif, mais vous vous autorisez aussi une vie artistique en dehors du collectif.

J.d.K. Nous avons tous les quatre à la fois un chemin en STAN et un chemin solo. J'ai travaillé avec ma sœur³, j'ai fait des spectacles seulement avec Damiaan ou Frank... C'est pareil pour tous. Je pense que c'est nécessaire. Mais il n'y a jamais d'arrêt net pendant un temps ; ce serait difficile à gérer parce que ça imposerait aux autres de prendre la responsabilité de parler à la place de celui qui n'est pas là, de faire comme si sa voix ne comptait pas...

M.R. Le fait d'exister en tant que collectif n'a jamais été remis en cause ?

J.d.K. Non, jamais. Le fait que le collectif soit conçu comme un endroit où le chemin individuel peut se faire nous sert de soupape quand ça ne va pas.

M.R. Comment se répartissent les rôles entre les gens du collectif ? Vous séparez les questions artistiques du fonctionnement administratif...

J.d.K. Certains s'occupent de la production, de la diffusion, la programmation, il y a aussi des techniciens. Mais c'est intéressant de discuter avec eux parce qu'ils ont aussi leur point de vue sur ce que veut dire travailler avec STAN. On est dix presque dans le collectif. A part nous quatre comédiens, seules deux personnes nous accompagnent depuis longtemps. Mais ce rapport au côté plus institutionnel ou du moins fonctionnel évolue beaucoup au fil du temps. Au début on ne faisait même pas de réunion, on refusait. Les répétitions se faisaient chez moi ou chez Damiaan, mais on a assez vite trouvé le lieu où nous sommes – depuis quinze ans environ. Et maintenant tout le monde a un bureau.

M.R. Est-ce que des gens ont parfois eu envie de se greffer au collectif ?

J.d.K. Jamais de façon directe. C'est fragile, en fait, nous quatre.

3 La chorégraphe Anne-Teresa De Keersmaecker.

Ce lien au monde

M.R. Est-ce qu'alors, parler d'utopie a un sens pour vous ou non ? Est-ce que ce processus au long terme, en dehors des sentiers battus, répond à une envie de dire que faire du théâtre autrement est possible ?

J.d.K. Je crois que nous sommes juste un exemple de ça. Notre manière de travailler n'est pas un hasard, c'était un choix très fort, très affirmé au début. C'était aussi lié au monde et ça l'est toujours. Ce n'est pas une utopie parce qu'on le fait, on le réalise. On travaille depuis vingt ans comme ça, même si de l'extérieur les gens étaient sceptiques sur la possible pérennité d'une telle démarche. Mais après beaucoup de recherche, de temps, d'endurance, de volonté, ça tient toujours.

M.R. Ces pratiques de collectifs qui durent et qui renouvellent en même temps une forme théâtrale, ça existe assez peu. De l'extérieur, on peut le recevoir comme un choix de positionnement par rapport à la société. Quel lien faites-vous entre le collectif tel que vous le pratiquez et la vision du monde que vous avez ?

J.d.K. Nos choix sont porteurs d'un message. Quand tu choisis des textes du début du XX^{ème} par exemple, ce sont des textes qui parlent beaucoup des structures sociales, de la bourgeoisie, de notre rôle en tant qu'intellectuels, des relations entre les gens aussi. Cette critique sociale est le grand sujet dans tous ces textes-là. Pour nous c'est l'occasion d'une réflexion sur ce qu'est la démocratie, sur ton lien au monde, sur la façon dont tu penses, sur la façon dont tu agis... On ne prétend pas avoir une solution. Mais on veut créer dans notre attitude, dans nos conditions de travail, et sur scène, ce lien au monde. On veut réfléchir sur ces structures sociales et humaines, et partager cette réflexion commune avec le public. Chaque texte a ses propres besoins, mais il nécessite toujours un travail de recherche sur les liens humains et les structures sociales. C'est pourquoi on a beaucoup travaillé sur les textes de Thomas Bernhard sur les intellectuels⁴, par exemple. Mais la raison est aussi qu'on parle de notre classe sociale, de nous : de l'hypocrisie, du racisme, du politiquement correct, du fait qu'on est tous de gauche. Mais est-ce qu'on est vraiment de gauche ? Racistes, ah non, nous jamais ! Mais bien sûr qu'on est racistes ! C'est pour ça qu'un écrivain comme Bernhard est génial parce qu'il fait une sorte de radiographie de chacun de nous, sans épargner toute la pourriture qui est là, en nous. Il le fait de façon très subtile et pour moi c'est beaucoup plus efficace que des slogans politiques. C'est là qu'est la force du théâtre. Et c'est pour ça que je fais du théâtre. Et aussi parce que c'est vivant, c'est un moment partagé, donc surtout social. Les gens viennent au théâtre. Aujourd'hui, ces moments sont devenus rares, non ?

M.R. A propos du public, avez-vous eu la volonté de toucher un autre public que celui qui se rend traditionnellement au théâtre, en jouant dans d'autres types de lieux, dans d'autres réseaux par exemple ?

J.d.K. Oui tout à fait. La différence entre Maatschappij Discordia et nous, c'est que nous avons une manière singulière de jouer avec le public, d'ouvrir vraiment l'espace de la scène vers lui. Dans notre façon de jouer, on glisse très facilement dans l'exagération, dans le cabotinage... Avec *of/niet*, on a fait une tournée générale à Anvers qui nous a amené à jouer dans des lieux très différents, des petits centres... Mais je ne crois pas à l'éducation populaire. Je n'ai pas envie de forcer mon boulanger à venir voir. La seule chose que je peux faire c'est l'inviter à venir. Mais on ne veut pas travailler dans l'autre sens, c'est-à-dire faire un spectacle « spécialement » pour « ces gens-là ». Ça n'a pas de sens. Nos spectacles sont ouverts à tout le monde. Beaucoup de gens ont des préjugés, se disent qu'un texte de Gorki c'est ennuyeux, c'est trop compliqué... Ce travail est celui des programmeurs. Quand les gens sont là, dans la salle avec nous, là c'est notre travail. Et de faire en sorte qu'ils aient envie de revenir aussi. On ne se dit pas que c'est mieux de jouer pour des gens du « quatrième monde », comme on dit. Tous les quatre, on veut bien jouer n'importe où !

4 Notamment dans les pièces *Brandhout. Een irritatie*. (2009), « *Sauve qui peut* » pas mal comme titre (2008).

Nous avons également souhaité rencontrer quelques personnes travaillant dans le collectif, du côté administratif. Ann Selhorst, qui s'occupe de la production, et Kathleen Treier, qui travaille à la diffusion et à la communication, ont accepté de se prêter au jeu.

M.R. On a discuté avec Jolente De Keersmaecker, mais on avait aussi envie de vous demander ce que représente pour vous ce collectif ?

KATHLEEN TREIER. C'est un collectif au vrai sens du terme. Il n'y a pas de hiérarchie. On fait ensemble toutes les réunions.

ANN SELHORST. Les acteurs prennent quand même les décisions.

K.T. Oui mais tout le monde a son mot à dire. On ne vote pas mais c'est une culture du débat, de la discussion et les arguments de chacun sont pris en compte. A la fin de la réunion, tout le monde est d'accord avec la décision. On prend le temps qu'il faut pour avancer ensemble et que tout le monde soit conscient des enjeux de cette décision.

M.R. De quelle façon êtes-vous impliquées dans le travail de création ?

K.T. Les tâches sont très distinctes, mais ils [les quatre comédiens] écoutent et demandent.

A.S. Par exemple, je m'occupe de tous les accessoires. Je participe aux premières discussions, je lis le texte en amont pour voir ce qui pourrait être utile et je discute avec eux de ces choix.

K.T. Et si on a une idée sur le texte, on le dit. On partage aussi des références, des lectures, des découvertes.

L.L. Vous assistez souvent aux répétitions ?

K.T. Oui, dans la mesure du possible. Mais il faut absolument être tous présents à la générale. Ça fait partie des temps forts pour le collectif.

M.R. Est-ce que travailler dans un collectif était un choix de votre part ?

K.T. Pour moi oui. C'est quelque chose qui a changé ma vie. A l'université, j'avais fait un workshop avec Frank⁵. On devait créer un spectacle du début à la fin : choisir des textes, écrire, jouer, mais aussi faire la communication, la programmation, tout. C'était passionnant d'être autant investi dans ce travail. Ce que fait STAN est exigeant mais c'est réfléchir à une autre façon de travailler, de fonctionner.

A.S. Pour moi, c'était plutôt le hasard. Je suis professeur d'espagnol au départ.

K.T. Quand tu découvres ce qu'implique le travail collectif, c'est vraiment agréable, parce qu'il y a une attention à la personne, à ce qu'elle est, à ce qu'elle pense. Les comédiens sollicitent notre avis sur la pièce...

L.L. Vous n'êtes pas seulement dans l'exécutif.

A.S. Pour eux, il n'y a pas de frontière entre ton travail et ton identité.

M.R. J'ai rencontré le collectif bruxellois Transquinquennal⁶ et en discutant avec eux, ils me disaient que c'était très difficile de faire reconnaître le collectif par l'institution, notamment parce que de l'extérieur, on leur demandait toujours un seul interlocuteur par exemple.

A.S. Oui, quand on est face à des structures bureaucratiques, reconnaître le collectif pose problème. Par exemple, Frank est le président de l'Asbl⁷, donc ce type de structures demande à parler au président. Mais chez nous il n'y a pas de chef, pas de directeur...

K.T. En même temps, je crois qu'en Belgique on est assez peu confronté à ce problème aujourd'hui parce que les gens connaissent STAN. En France ou en Italie, ça pose plus de problèmes. A chaque fois, les programmeurs nous demandent qui est le régisseur, qui est le metteur en scène... On doit beaucoup expliquer voire insister pour écrire sur les programmes, les affiches, etc. qu'il s'agit d'un collectif.

5 Franck Vercruyssen

⁶ Transquinquennal, «(Im)posture du collectif», Agôn [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête: Engouffrés dans la brèche, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le : 07/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>

⁷ Association sans but lucratif. Appellation belge des associations loi 1901.

M.R. En termes de discours, de communication, l'aspect collectif est-il au centre de vos propos sur les spectacles ? Ou est-ce que vous insistez plutôt sur le contenu de la pièce, l'auteur du texte, les comédiens, l'originalité de leur façon de faire du théâtre ?

K.T. La communication d'un spectacle porte d'abord sur le contenu de la pièce et sur l'auteur du texte. Tg STAN essaye d'informer le public mais sans être trop didactique. On ne donne pas d'explications dramaturgiques par exemple. Comme le dit Jolente, il faut que les spectateurs puissent faire leur propre parcours dans le spectacle, se raconter leur propre histoire. On donne aussi des informations sur le collectif et l'originalité de leur façon de faire du théâtre. Pour résumer, tg STAN est un collectif qui joue du répertoire mais de façon différente : on propose un Molière à notre façon. Pour chaque spectacle il reste encore un travail à faire avec les gens. C'est toujours différent, on peut dire que chaque spectacle est une « coopération » entre les acteurs et le public.

Entretien réalisé à Anvers, le 10 septembre 2010.

Pour citer ce document

tg STAN, « Tout ce qui est sur scène a une histoire », *Agôn* [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le : 24/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>.