Agôn
Revue des arts de la scène

4 | 2011
L'objet

« Des amis, des témoins, des possibilités de jeu »

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, avec le regard d'Anne Pellois

Damiaan de Schrijver, Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne Pellois

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/agon/2139
DOI : 10.4000/agon.2139
ISSN : 1961-8581

Éditeur
Association Agôn

Référence électronique
Damiaan de Schrijver, Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne Pellois, « « Des amis, des témoins, des possibilités de jeu » », *Agôn* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 26 janvier 2012, consulté le 15 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/agon/2139

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Des amis, des témoins, des possibilités de jeu »

Entretien réalisé par Émilie Charlet et Aurélie Coulon, avec le regard d'Anne Pellois

Damiaan de Schrijver, Émilie Charlet, Aurélie Coulon et Anne Pellois

Le Chemin Solitaire d'Arthur Schnitzler joué par le Tg STAN, c'est d'abord la virtuosité incroyable des acteurs du collectif qui incarnent chacun à tour de rôle plusieurs personnages. Mais pour la question qui nous intéresse, c'est aussi, au niveau scénographique, un plateau blanc quadrillé d'objets divers allant du plus quotidien (un grille-pain, une bouilloire électrique, une machine à café), au plus insolite (un bain de pied, un broyeur à bois). C'est autour de cette présence et des fonctions dramaturgiques des objets sur la scène que nous avons mené cet entretien avec Damiaan de Schrijver, acteur dans le spectacle et chargé au sein du collectif de la question scénographique la plupart du temps, par sensibilité personnelle. Dans un bric à brac pas si désordonné que cela, l'objet, tour à tour détourné, signifiant, signe ou indice, construit une réalité « agrandie », inspirée de l'œuvre du plasticien Erwin Wurm.

Parfois recyclé, issu d'un spectacle antérieur et réutilisé d'une façon nouvelle, l'objet tisse par ailleurs des liens entre les spectacles du STAN : la discussion sur *Le Chemin Solitaire* conduit Damiaan de Schrijver à porter un regard rétrospectif sur un travail avec l'objet qui s'inscrit dans la longévité. C'est donc de la place de l'objet dans l'esthétique globale des STAN qu'il est question. Pour en rendre compte de façon approfondie, ce texte adopte un dispositif formel « hybride », à l'image du sujet qu'il aborde. La voix d'Anne Pellois, spectatrice de longue date et admiratrice éclairée du travail de la compagnie, vient prolonger les propos de Damiaan de Schrijver, en citant à l'appui exemples et souvenirs de représentations. Grâce à eux, la pensée se fait plus concrète, ce qui est bienvenu quand il s'agit de parler d'objets.

Chatouiller, bousculer l'imagination du spectateur

AURÉLIE COULON. Les objets présents sur le plateau ne sont pas tous identifiables au premier abord. Ces objets sont-ils fabriqués pour la pièce ou bien récupérés ?

DAMIAAN DE SCHRIJVER. Ils ne sont presque jamais fabriqués pour la pièce. Jusqu'à présent, la plupart des objets ou des meubles utilisés ont déjà une histoire. Ils ont été achetés dans des brocantes ou des marchés aux puces, ont déjà été utilisés et sont de seconde main. C'est rare que l'on fabrique ou fasse fabriquer des objets. C'est de la récupération. Et souvent les chaises ou les tables ont une vie continue. Elles reviennent dans les pièces comme si c'étaient des amies. De temps en temps on voit une chaise qui revient dans une autre pièce. C'est une sorte de répertoire d'objets. Presque tout, les cendriers, les verres, les carafes, sont stockés. À chaque fois qu'on monte une pièce, on va voir dans l'espace de stockage ce dont on a besoin. Et quand on a besoin de quelque chose qu'on n'a pas, on va l'acheter, mais jamais neuf. Les objets ont déjà une histoire et nous leur donnons une histoire en plus, du fait de leur intégration dans le spectacle. C'est très important qu'ils ne soient pas nouveaux, qu'ils aient vécu. Ce sont des amis, et des témoins.

ÉMILIE CHARLET. La particularité du travail de création du Tg STAN est que vous travaillez longuement à la table et peu au plateau. Quelle place tiennent les objets dans ce travail à la table ? Est-ce que vous savez déjà, à ce moment du travail, comment vous allez les utiliser sur le plateau ?

D. DE S. Ça dépend du spectacle. Souvent c'est moi qui ai beaucoup d'idées sur le décor et la manière de visualiser une pièce. On essaye rarement de figurer une chambre, un bois, un château ou un endroit réel. Ça reste toujours un peu abstrait. On préfère que l'imagination du public travaille un peu avec nous.

ANNE PELLOIS. De fait, les scénographies des spectacles des Tg STAN sont effectivement rarement réalistes. En voici quelques exemples. Si dans *Tout est calme*[1] de Thomas Bernhardt, la scénographie évoque très clairement le salon du maître, par la présence de divans, fauteuils et meubles divers, l'effet de réel est dès l'ouverture de la pièce contré par un écran géant en fond de scène sur lequel est projeté ce que l'on identifie comme le paysage extérieur de l'action, dont l'intégration dans la scénographie est démesurée. Dans *Sauve qui peut, pas mal comme titre*[2] en revanche, du même Thomas Bernhardt, la scène est un immense capharnaüm évoquant la mature délabrée d'un navire en perdition, fait de morceaux de poutres et de tissus dans lesquels les acteurs rendent compte de la cruauté ordinaire des autrichiens fustigés par l'auteur. Dans *Poquelin*[3], la scène est dans un premier temps parfaitement vide de tout objet, hors les corps des comédiens à demi-nu, instrumentalisés pour afficher d'emblée le propos du spectacle : l'omniprésence du désir. Mais, constituée en tréteau puisque les acteurs peuvent circuler autour, la scène en prend les caractéristiques dépouillées, à l'exception d'un luxueux lustre suspendu très haut au dessus de la scène. A peine si l'on s'autorise un fauteuil, une chaise, ou un bâton en mousse pour les inévitables bastonnades. Ce n'est qu'à la fin, pour une scène des *Précieuses ridicules*, qu'apparaît un salon, sur lequel nous reviendrons. Il arrive par contre que la scénographie mette en place un espace hyperréaliste, comme par exemple dans *My Diner With André*[4], pièce qui se déroule le temps d'un dîner préparé sur scène dans une cuisine installée en fond de scène et mangé à l'avant-scène sur une table de restaurant.

D. DE S. Dans *Le Chemin solitaire*, à force de petits signes, on peut s'imaginer le jardin de Von Sala, le bureau de Julian Fichtner, ou l'atelier. On ne raconte pas tout, on ne fait pas toute la peinture. On dévoile des petits endroits, et c'est au public d'achever la

peinture avec son imagination. On voit l'espace blanc ou bien on voit l'étang, le jardin, par la projection que les gens font eux-mêmes. On raconte des petits bouts, mais on ne donne pas l'image en entier. Les objets trouvés guident les gens dans leur imagination. C'est à eux de compléter. C'est fragmenté, ce n'est pas une vision totale. C'est aussi une vision esthétique : l'organisation des couleurs notamment est réfléchie. Ça n'est pas n'importe quelle chaise, ni n'importe quelle machine à écrire. Ça doit être cette machine à écrire, ce bain de pieds. C'est assez important de trouver ce qu'on veut vraiment raconter. Tout cela représente notre histoire. Les spectateurs doivent travailler avec nous pour compléter la pièce. On aide un peu mais pas trop. On ne donne pas le bureau ni les murs, ça reste abstrait pour pouvoir chatouiller l'imagination des gens. On ne leur donne pas une image impressionniste du 19e siècle avec velours, bougie et canapé. C'est le contraire de tout cela. Pourtant, on peut voir ça, si on entend le texte et qu'on a de l'imagination, on peut voir ce qu'on veut voir. Mais on essaye de bousculer l'imagination. Parce que la plupart du temps, on joue les pièces de Schnitzler dans un salon avec un tapis, des vieux meubles, des peintures, des rideaux mauves ou rouge foncés, avec des plantes, des grands pots. Ce sont des clichés dont nous ne voulons pas. Nous souhaitons donner aux spectateurs la liberté de voir ce qu'ils veulent voir.

Objet et objectivation

A. C. Quand vous parlez d'objets, qu'est-ce que vous entendez par là exactement ? Est-ce uniquement l'accessoire, ou bien aussi tout ou partie d'éléments de décors ?

D. DE S. Quand on parle des objets, c'est tout, ça comprend les meubles, les accessoires, *etc.* La lumière, c'est autre chose. Quoique. La lumière et la musique, on peut les objectiver. Mais même dans le texte, on objective. Habituellement, la plupart des pièces fin de siècle sont « psychologisées ». Ça veut dire qu'on montre tout, la douleur, les sentiments. On n'explique pas ça, on ne joue pas à fond ces grands sentiments. Nous sommes comme des intermédiaires entre le texte de Schnitzler et le public. Cela veut dire que le comédien a le droit d'exprimer des sentiments mais il ne sent pas à 100%. Il ne ressent ni la peine ni les douleurs du personnage. Ce risque est d'autant plus évité puisqu'on divise les rôles. Moi je peux changer de point de vue en jouant le fils, puis le père. Du coup, on essaye d'objectiver ça. Sinon on subjectivise en jouant un rôle du début à la fin. Par exemple j'aurais pu rester Julian du début à la fin. On n'a pas voulu ça, parce que ça ne nous donnait pas la liberté de ne pas avoir de jugement. On ne voulait pas sympathiser avec le personnage. On essaye de montrer les arguments de chacun des personnages parce que pour nous, personne n'a tort ou raison dans la pièce. Ça aussi, c'est une forme d'objectivation et ça prend la forme, dans le spectacle, de la division de chaque personnage entre deux acteurs. C'est la première fois qu'on fait ça, mais le STAN a finalement toujours joué avec cette idée d'objectivation. Le texte aussi est un objet dans le sens où le personnage est le texte et le texte est le personnage. Quand on dit « moi je suis Von Sala », ça suffit à être Von Sala. Je mets des lunettes, et je suis le professeur Wegrat. Et ça suffit : c'est le principe de la convention théâtrale! Et tout le reste, c'est du texte. Je dis le texte, et ça suffit de dire « Gabrielle, c'est ma femme ». Alors tu peux jouer ce que tu veux, c'est le texte qui fait le plus grand travail. Et si on veut pleurer ou hurler de rire, c'est l'initiative du comédien, s'il veut donner plus de couleur ou essayer de vivre plus. Mais ce n'est pas obligatoire. On fait des mises en place ou des mises en scène qui ne

sont pas naturelles, pas réalistes. Il y a des positions, des changements de mouvement, des mouvements qui durent trop longtemps, des embrassements qui prennent beaucoup de temps, pour justement ne pas tomber dans le piège du romantisme et de la psychologie. C'est anti-psychologique. La psychologie appartient au texte, non pas au jeu du comédien.

É. C. Dans ce texte, il y a pas mal d'objets déjà…

D. DE S. Mais le texte est déjà un objet !

A. P. D'ailleurs, le texte est très souvent présent sur la scène même dans les spectacles du STAN. Il est visible à un moment ou à un autre, comme support à une mémoire défaillante, dans une interprétation qui ne joue pas sur l'instauration d'une illusion de réalité du personnage, qui refuse l'incarnation du personnage. Sa présence est source de jeu, qui vient se superposer au jeu de l'intrigue.

É. C. Comment vous positionnez-vous par rapport à ces objets ? Par exemple à un moment le texte de Schnitzler dit que les personnages mangent des biscuits et voilà que le grille-pain posé sur la scène fait sauter des toasts… J'imagine que ce n'est pas un hasard ?

D. DE S. Je travaille très visuellement, j'essaye de peindre, je fais des schémas, des croquis, et puis j'efface. Ensuite j'essaie de voir ce qui est le plus important. En vérité, il ne nous faut rien. *Less is more*. J'accorde de l'importance à l'image et j'aime avoir des choses avec lesquelles jouer. Longtemps chez les STAN, il y avait l'idée qu'on pouvait boire du vin sans avoir de vin, mais c'est quand même très amusant de manipuler les objets. Ça donne des possibilités de jeu. Néanmoins il faut se méfier, l'objet peut également être un obstacle. Un fauteuil par exemple est très dangereux. Si l'on utilise un fauteuil de manière réaliste, on s'assoit dedans, et ça devient trop naturaliste, trop réaliste, trop paresseux, et pas intéressant. Parce qu'on ne raconte qu'une chose : le personnage est assis correctement. Pour nous, il est beaucoup plus intéressant quand il y a un fauteuil sur scène, de ne pas s'asseoir dedans, pour éviter de s'endormir psychologiquement et physiquement. C'est plus intéressant de poser les pieds sur le fauteuil, de retourner le fauteuil, de faire du fauteuil un objet troublant ou problématique. Le fauteuil est un problème. Le fauteuil devient beaucoup plus intéressant quand on est debout dans le fauteuil ou quand c'est quelque chose avec lequel on doit se battre.

A. P. L'exemple le plus pertinent à cet égard est l'utilisation du canapé et des fauteuils dans la dernière partie du spectacle *Poquelin*, tirée de la scène 8 des *Précieuses ridicules*. Lors de cette dernière partie de spectacle, un salon est disposé à l'avant du tréteau, et le lustre, présent tout au long du spectacle presque dans les cintres, descend au-dessus de ce salon pour l'éclairer à l'ancienne, rappelant les éclairages à la bougie du théâtre du 17e siècle. Mais si les actrices commencent par s'asseoir à peu près normalement sur les fauteuils, elles en font bien vite, à l'arrivée de Damiaan de Schrijver, un usage beaucoup moins académique : elles s'y vautrent, pourquoi pas, puis s'y entassent, s'y mettent à l'envers, debout, grimpent dessus, sans plus jamais adopter la position assise, et ce au gré des émotions qui les étreignent. Le salon devient un véritable terrain de jeu propre à recevoir des corps soumis à des émotions excessivement exprimées.

D. DE S. Le fauteuil comme fauteuil, on connaît. C'est du cinéma. Ce n'est pas intéressant de copier la réalité, il faut essayer de l'agrandir. La copie, quoi qu'il en soit, me semble impossible. La réalité est trop grande de toute façon. Il y a beaucoup

de gens qui croient que le théâtre doit se contenter d'être une bonne copie de la réalité, mais souvent ce n'est pas intéressant. Il faut faire quelque chose de plus. La table comme table est moins intéressante qu'une table qu'on renverse. Quand on retourne la table, avec les pattes en haut, c'est autre chose. Ça reste une table mais elle donne d'autres possibilités. On appelle ça le chien mort. C'est un récipient, un bateau, une barque, un radeau de la méduse. Elle se dote de diverses connotations.

A. P. Dans *Diderot*[5], la table est effectivement complètement détournée et fait office de radeau, mais aussi de support à perruque, de récipient, d'aire de jeu, de bac à eau.

D. DE S. Dans *Le Chemin solitaire,* une des chaises signifie la mort, lorsque Gabrielle la met sur son œil. La chaise doit être équilibrée et pas trop lourde. Elle n'est jamais utilisée comme chaise, mais uniquement comme une image de la mort. Personne ne l'avait fait avant. À travers ce détournement, on cherche les signes et c'est vraiment un travail collectif : je cherche la chaise et Jolente se la pose sur l'œil. On s'est beaucoup inspirés du travail de l'artiste autrichien Erwin Wurm[6]. Il a fait des choses incroyables avec les objets. Son univers plastique qui nous a dirigés, guidés dans la manipulation des objets.

Au carrefour du théâtre et des arts plastiques : une dramaturgie de l'objet ?

A. C. Il y a des images de son travail qui sont évoquées dans le spectacle, la chaise par exemple, et puis aussi la posture de l'actrice posée de face contre le mur comme si elle en glissait, qui fait penser au camion de Wurm.

D. DE S. Il y a aussi un bateau, un yacht qui est courbé sur un pont par exemple.

http://www.estuaire.info/010/html/fr/artistes/wurm.html

C'est lui qui nous a donné cette esthétique particulière et a modifié notre façon de considérer les objets : avec beaucoup plus de minutie et moins de brutalité. Dans *Le Chemin solitaire*, l'objet est très délicat, et repose parfois sur des équilibres très fragiles. Il y a des chaises tenues avec des fourchettes, que Frank a dans ses mains et qu'il laisse tomber quand il y a des phrases qui sont prononcées. Ce sont vraiment des références à l'œuvre de Erwin Wurm, des citations.

É. C. A-t-il été présent à un des moments de création du spectacle, pendant les répétitions par exemple ?

D. DE S. Non, on ne l'a pas rencontré. On voulait le voir à Anvers. On a reçu une sorte de permission tacite mais on ne sait pas s'il est réellement au courant de ce que nous faisons dans *Le Chemin solitaire*. Ça fait vingt ans que l'on travaille avec des objets mais certaines images précises de la mise en scène du Chemin sont directement inspirées de lui, par exemple lorsque je pose le livre sur ma tête. Il nous a appris une autre manipulation de l'objet. Chez lui, elle est plus cérébrale, moins dans le contact physique avec l'objet.

A. C. Et est-ce que vous faites une différence entre les objets qui sont manipulés, et ceux qui sont là pour tracer un espace imaginaire ?

D. DE S. Oui, il y a une logique, il faut vraiment lire la pièce pour cela. Il y a des objets qui sont intérieurs et d'autres qui sont extérieurs. Il y a des objets qui parlent de l'intimité : par exemple le tire-lait c'est la mère, l'éducation, la maternité. Le broyeur,

c'est la machine à détruire le passé. La machine à écrire, c'est le livre pour consigner ses souvenirs. Le bain de pied, c'est l'étang où un personnage va se noyer. La bouilloire est manipulée de manière très précise, de sorte que l'eau doit commencer à bouillir avant la réplique « je veux du thé ». L'utilisation de l'objet est ici très délicate, très réglementée, très codée, alors que dans d'autres pièces, c'est vraiment le chaos.

A. P. L'objet a donc clairement une fonction dramaturgique. On se souvient de la déclaration quelque peu ironique mais tout à fait signifiante de Frank Vercruyssen dans son spectacle *En Quête*[7] concernant la présence de quatre chaises bleues sur le plateau. Après avoir justifié la présence d'un tabouret pour s'asseoir quand il serait fatigué et de platines pour mettre de la musique quand il en aurait assez de parler, il évoque la présence de quatre chaises bleues, qui sont là parce qu'une des histoires qu'il va nous raconter « c'est quatre chaises bleues de Hanif Kureishi ». Et de conclure : « C'est bien fait non ? C'est ça la dramaturgie ! ». Chaises qui ne resteront qu'à l'état de signe d'un récit préexistant, puisqu'à aucun moment elles ne sont utilisées, ni comme chaises, ni comme accessoire. Elles sont pure citation, signe d'un texte non théâtral qui sert de matière au spectacle.

É. C. Est-ce qu'on peut dire que les objets dans cette mise en scène forment un peu comme une partition ?

D. DE S. Oui c'est une partition d'objets millimétrée au même titre que la musique. On a le pick up également avec la musique de Satie, la « musique d'ameublement ». Tout cela ce sont de petites touches qui excitent l'imagination j'espère et qui détournent la réalité, qui la rendent beaucoup plus compliquée.

É. C. On parlait d'imagination du spectateur, on peut peut-être parler des toiles blanches qui font office de peinture ?

D. DE S. Je suis collectionneur de peinture, j'achète partout de mauvaises peintures. Je me suis dit, je ne vais pas montrer la vue sur la falaise, ni la maison de campagne. J'ai demandé à une amie de peindre le portrait de Gabrielle. C'est un grand sculpteur qui l'a fait pour moi. Je n'ai pas du tout aimé ce qu'elle a fait. Alors sans lui dire, j'ai repeint son tableau avec du plâtre un peu transparent. Elle était très fâchée ! Le tableau a l'air blanc, mais on voit la femme en dessous.

É. C. De loin, on ne voit pas qu'il y a une femme.

D. DE S. Mais le blanc dit plus que l'image d'une femme. Si on avait la vraie peinture de la mère, qui faudrait-il peindre ? Faut-il dessiner une des comédiennes ? Si on fait une photo de la comédienne qui joue Gabrielle, ça ne marche pas. Pourtant, dans quatre-vingts dix pour cent des mises en scène de cette pièce, on voit la peinture.

Le réalisme et le mystère

A. C. Quand le père et le fils se retrouvent, vous avez les bras complètement pris par les tableaux, ce qui crée un réel obstacle physique dans cette scène de reconnaissance entre père et fils. A l'échelle globale de la pièce, il y a beaucoup d'objets qui ont l'air d'être là pour réintroduire du jeu physique. Est-ce que c'est lié au genre du texte, à sa dimension tragique ? Est-ce que le côté plus précis, plus millimétré du travail avec les objets dépend

du genre du texte ? Est-ce que les objets ne servent pas à désamorcer aussi cette dimension tragique ?

D. DE S. Mettre une distance, oui, même si on est très proches aussi. Il y a une expression en néerlandais qui rendrait ça très bien… C'est la même distance que l'on prend quand on joue. On sort l'objet de sa fonction. Les toasts racontent plus qu'un biscuit. C'est le même principe qui fait que les mouvements que nous faisons pour les embrassades sont trop grands. On n'imite pas des mouvements naturalistes ou réalistes. On essaye de montrer des signes un peu plus grands ou un peu plus sculptés dans l'espace, pour rendre l'abstraction d'une rencontre. L'amitié devient l'image de l'amitié, la sublimation de l'amitié.

É. C. Mais ça contribue à casser l'illusion.

D. DE S. Tout en créant une autre illusion. Le but est de casser l'illusion psychologique dramatique des pièces de cette époque-là. C'est notre combat d'épousseter cette sorte de peluche pour dévoiler le système, le squelette rigide. La cuillère qui tombe, c'est presque insignifiant, on pourrait croire à un geste maladroit, mais chaque soir, elle tombe à ce moment précis. Dans *Le Chemin*, il n'y a pas d'improvisation, c'est totalement réglé. Les seules marges de manœuvre sont dans l'intonation, mais même là, peu de choses changent. On se permet un lapsus, une interaction, une petite erreur, mais c'est tout.

A. C. On le perçoit, je trouve, dans la scénographie. Les objets limitent les trajectoires mais on a l'impression que ces personnages n'ont pas d'espace commun, qu'il y a toujours quelque chose qui les sépare, qu'ils sont pris dans un quadrillage.

D. DE S. On entre très tôt sur scène. C'est une conséquence de la dramaturgie. On joue sur un échiquier, un espace mathématique où il y a des diagonales mais aussi les plans types du théâtre : premier plan, proscenium, second plan, arrière plan… La grande question reste toujours celle de l'organisation de cet espace vide. Les acteurs sont toujours visibles dans l'espace.

J'aurais voulu par exemple que le sol touche le mur du théâtre, ce qui n'est pas faisable dans tous les lieux de représentation. Il est important que tout le monde soit là, toujours et dès le début. L'absence de coulisse, le fait qu'il n'y ait ni entrée ni sortie des personnages, etc., rend l'ensemble entièrement visible : c'est important justement parce que l'espace n'est pas un espace réel. La présence continuelle de tous les acteurs sur scène participe aussi de la dépsychologisation du jeu et est un vrai choix dramaturgique de notre part. Encore une fois, c'est la convention qui suffit à instaurer le jeu et c'est en vertu de la convention qu'on refuse la psychologie.

É. C. C'est pour cela qu'il y a aussi des décalages avec les objets. On a été très intriguées par la pastèque par exemple, qui est le seul objet qui n'est pas manipulé dans Le Chemin solitaire. On pourrait penser à un autre genre pictural, celui d'une nature morte.

D. DE S. Je n'ai pas d'explication pour la pastèque. C'est une nature morte si tu veux, mais il doit rester quelque chose d'irrationnel aussi, de non expliqué. C'est aussi le seul objet qui a ce mystère et c'est pourquoi je préfère ne pas donner d'explications.

A. C. Il y a beaucoup d'objets sonores qui ponctuent les répliques, comme une grammaire. Est-ce un choix ?

D. DE S. Il n'y a pas de hasards aussi bien dans le choix des répliques que dans celui où les objets sonores interviennent dans la mise en scène. Ils ponctuent la pièce comme autant de repères dans la progression entre les actes et les scènes. Le changement de

lumière joue aussi ce rôle, par exemple, dans le premier acte. C'est comme une couture, quelque chose qui marque une transition. Les objets qu'on se passe jouent aussi ce rôle : ce sont des relais, comme par exemple la valise du docteur qu'on se passe entre nous et qui est le signe aussi de sa complicité, du fait qu'il connaît le secret, comme le public d'ailleurs. On essaye d'avoir cette complicité avec le public, mais sans nécessairement tout montrer. Encore une fois, le choix des objets, sonores ou non, contribuent, non pas à rendre les choses plus compliquées, mais à essayer de dévoiler ce qui se cache dans un texte de théâtre donné : c'est là aussi que l'objet fait le lien entre le public et nous : ils instaurent une complicité sans qu'il soit nécessaire pour nous de tout montrer. La pièce n'est pas un labyrinthe entièrement clos sur lui-même : le passage à la scène et les choix dramaturgiques que l'on fait, ménagent toujours une porte de sortie.

NOTES

1. *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.

2. *Sauve qui peut, pas mal comme titre*, créé en néerlandais le 16 février 2005, Kaaitheater, Bruxelles, en français le 17 octobre 2007 au théâtre de la Bastille. Texte d'après *Les Dramuscules* (*Glaces, Un Mort, Match, Acquittement* et *Le Mois de Marie*) de Thomas Bernhard. De et avec Jolente De Keersmaeker, Sara De Roo et Damiaan De Schrijver. Mise en place Matthias de Koning.

3. *Poquelin,* créé en néerlandais le 21 mai 2003, Kaaitheater / KunstenFESTIVALdesArts, Bruxelles, et le 1er octobre 2004 en français au théâtre Garonne, Toulouse. Fragments et 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.*

4. *My Dinner with André*, créé en 1998, 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.

5. *Du Serment de l'écrivain, du roi et de Diderot,* création en néerlandais le 14 juin 2001, Westergasfabriek, Amsterdam, en français le 12 novembre 2003, Théâtre Garonne, Toulouse. Texte d'après *Le Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot, de et avec Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede, production tg STAN, De KOE et Maatschappij Discordia.

6. Erwin Wurm est un plasticien autrichien contemporain. A partir de 1996, il invente un protocole qui donne lieu à ce qu'il appelle les « one minute sculptures », qui consistent à prendre diverses postures plus ou moins farfelues pendant une minute. Ses derniers travaux interrogent la société de consommation et la perception du réel, en mettant en scène des objets déformés et détournés de leur usage commun ou installés dans des endroits insolites.

7. *En Quête*, créé en 2004, spectacle original constitué d'un montage de textes effectués par Frank Vercruyssen et Jolente de Keersmaeker, composé d'extraits de roman de Kureishi, Carver, Murakami, de textes d'Eric Bogosian, acteur américain célèbre pour ses stand up, mais aussi de

Camus ou 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.

INDEX

Mots-clés : de Schrijver (Damiaan), Tg STAN, objet