

# Tout est calme

D'après « **Über allen Gipfeln ist Ruh** »  
de **Thomas Bernhard**  
par la **Compagnie STAN**



© Bernaded Dexters

**20\_24 avril\_04**

mardi 20 avril à 20h45  
mercredi 21 et jeudi 22 avril à 19h00  
vendredi 23 et samedi 24 avril à 20h45

**Théâtre de Grammont**  
Montpellier

Durée : **2h00**



**Location-réservations**  
**04 67 60 05 45**  
Opéra-Comédie

**Tarifs hors abonnement**  
Général : 20 €  
Réduit : Collégiens/lycéens/étudiants/ groupes: 12,50 €

# Tout est calme

D'après *Über allen Gipfeln ist Ruh* de **Thomas Bernhard**

Traduction française : **Claude Porcell** sous le titre *Maître*

Mise en scène **Compagnie STAN**

Décor et lumières **Thomas Walgrave**

Costumes **Inge Büscher**

avec

**Damiaan De Schrijver** : Moritz Meister auteur d'une tétralogie

**Sara De Roo** : Anne, sa femme

**Jolente De Keersmaecker** : Mademoiselle Werdenfels, candidate au doctorat, porteuse de lunettes

**Stéphane Gasc** : Herta, aide domestique

**Stéphane Gasc** : Monsieur Smirnoff, facteur, villa ancienne dans les Préalpes

**Production** : Tg STAN

Avec la participation du Théâtre Garonne/Toulouse pour la version française  
Coréalisation Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne à Paris

**Rencontre avec l'équipe artistique le  
Jeudi 22 avril  
à l'issue de la représentation**

L'Allemagne / les Préalpes / une villa ancienne /  
10 scènes / tg STAN / un appareil photo /  
l'Allemand assuré, c'est Goethe / celui qui  
manque de discipline dans les plus petites  
choses n'en a pas non plus dans les grandes /  
la tarte Sainte-Cécile / notez bien le titre  
L'Entonnoir / sur tous les sommets le repos  
règne / nous ne le savons pas / 1999 / lyrique  
épique philosophe philosophe de l'histoire  
naturelle / sur la mer planait l'ombre des  
événements d'Europe centrale / mais vous vous  
sentez tout à fait allemand, n'est-ce pas  
monsieur Smirnoff /  
Wagner fait battre le cœur plus haut /  
la mathématique c'est l'art c'est l'écriture la  
poésie la génialité / Bellini / dit le professeur  
Stieglitz / la haine la plus grande c'est la haine  
des voisins / tout à angle droit vous voyez /  
mon matala mon matala vous savez n'est-ce  
pas ce qu'est le matala / nous nous entendons  
avec tout le monde surtout avec les gens  
simples / à Nuremberg au synode catholique /  
le véritable artiste ne sait rien de son art /  
nous avons connu beaucoup de juifs tous des  
gens adorables / le repos / dans toute œuvre il  
y a l'échec / mais vous pouvez tranquillement  
écrire que j'ai commencé en vrai  
révolutionnaire / mais où sont Les Affinités  
électives / la troisième guerre mondiale était  
dans l'air / quelque chose sur les abeilles ou  
sur la genèse du minéral originel / il lira la  
conclusion quand ça se termine / nous sommes  
très heureux ici / Nietzsche Stieglitz et retour  
vous comprenez //

*“La conséquence de la création, c’est finalement que les choses ne sont jamais comme on les avait imaginées. C’est horrible lorsque quelque chose ressemble trop à ce que l’on avait pensé. Cette chose est alors superflue.”*

**Jan Joris Lamers**

## Le mal intime

Nous n’arrêtons pas de rechercher partout des raisons cachées et nous n’avançons pas, nous ne faisons que tout compliquer et embrouiller encore davantage ce qui est déjà assez compliqué et embrouillé. Nous cherchons quelqu’un à accuser de notre sort, que, pourtant, la plupart du temps, si nous sommes honnêtes, nous ne pouvons appeler que malchance. Nous nous creusons la tête pour savoir ce que nous aurions dû faire autrement, ou mieux, ce que nous n’aurions peut-être pas dû faire, parce que nous y sommes condamnés, mais cela ne mène à rien. Nous nous disons : la catastrophe était inéluctable, et pendant un moment nous nous tenons tranquilles. Et puis nous recommençons à poser toutes les questions depuis le début, et à creuser, à creuser, jusqu’à ce que nous soyons devenus à moitié fous. A chaque instant, nous sommes à la recherche d’un ou plusieurs coupables, pour que tout devienne supportable, au moins sur le moment, mais naturellement, si nous sommes honnêtes, nous en revenons toujours à nous-mêmes. Nous avons pris notre parti du fait qu’il nous faut bien, même si c’est la plupart du temps contre notre gré, exister parce qu’il ne nous restait rien d’autre à faire, et c’est seulement parce que sans cesse et toujours, chaque jour et à chaque instant, nous en avons à nouveau pris notre parti, que nous pouvons aller de l’avant. Et, où nous allons, si nous sommes honnêtes, nous l’avons su toute notre vie, à la mort, mais la plupart du temps, nous nous gardons bien de l’admettre. Et comme nous avons cette certitude de ne rien faire d’autre qu’aller à la mort, et comme nous savons ce que cela signifie, nous essayons de mettre à notre service tous les moyens susceptibles de nous divertir de cette connaissance, et ainsi nous ne voyons dans ce monde, si nous regardons bien, que des gens occupés en permanence et toute leur vie à ce divertissement. Cette affaire qui est chez tous la grande affaire, affaiblit et hâte naturellement l’évolution qui mène à la mort.

**Thomas Bernhard** – Extrait de *OUI*

# Thomas Bernhard

L'écrivain autrichien Thomas Bernhard disparu en 1989 avait accordé toute une série d'entretiens à une journaliste allemande. Entre provocations et confessions.

A ma gauche, Thomas Bernhard, misanthrope et écrivain. A ma droite Krista Fleischmann journaliste tenace. Au centre, une caméra de télévision. Interviewer l'ermite autrichien s'apparentait plus à un combat de catch qu'à un divertissement mondain. Du catch, Thomas Bernhard a cette faculté de porter des coups qui ne font pas mal à l'adversaire, contrairement à ceux qu'il porte dans ses livres. Il a aussi des dons de comédien. A le voir entraîner Krista Fleischmann dans une sorte de flirt taquin, on se dit que le bougre devait être coriace à interroger.

Mais la journaliste pratique son métier comme d'autres la pêche à l'esturgeon. Principe de base : lorsque le poisson mord, le laisser tirer sur la ligne, lui laisser croire qu'il va l'emporter et ferrer d'un coup sec. En pratique, Krista Fleischmann laisse Thomas Bernhard l'embarquer dans une série de jugements à l'emporte-pièce (sur Freud : *"Une des rares grandes personnalités qui aient eu une barbe et aient quand même été grandes"*); elle semble prendre tout ce qu'il dit pour argent comptant et tout à coup, hop! elle ferre : *"Arrêtons tout de suite avant que vous ne me meniez en bateau encore plus loin!"*. Le coup pourrait être rude, mais le vieux briscard n'abandonne pas la partie pour autant.

Des trois interviews ici retranscrits, de 1981 à 1986, on retiendra ce don avec lequel l'écrivain consolide sa carapace. Pour ne rien livrer de lui, il surjoue, il exagère, il exaspère. Le monde devient grotesque, les politiciens sont *"tous des canailles"*, les femmes sont privées d'intellect. Bernhard se fait presque trivial, il rabaisse son discours à la discussion de bistrot : *"quand on est assis à côté (d'une femme au volant), c'est une expédition d'enfer, parce qu'en fait elles ne sont pas à la hauteur de la tâche."* Dans la méchanceté l'écrivain en rajoute. Il serait fou de prendre toutes ces déclarations au premier degré, il semble plus opportun de croire Thomas Bernhard lorsque, fatigué, il déclare :

*"J'aimerais bien pouvoir enfin être sérieux, j'aimerais bien ne pas faire que des astuces et des plaisanteries. J'aimerais enfin parler avec vous d'une chose sérieuse."* C'est ainsi qu'au détour d'une phrase échangée dans un cimetière portugais, ou d'une chambre d'hôtel en Espagne, l'écrivain laisse échapper, enfin, cette part d'humanité, cette sensibilité que seuls ses romans révèlent, en négatif d'une violence désespérée, d'une rage de sentimental. *"Je ne connais pratiquement personne qui aime vivre plus que moi et qui soit aussi plein de méchanceté."* Il est ainsi, au cours de ces entretiens, des paradoxes et des provocations qui sonnent comme des confessions. Au détour d'une tirade pleine de formules fulgurantes d'où il cherche à effacer toute intelligence, Thomas Bernhard se relâche. Ce qu'il dit alors, ce qu'il laisse échapper de lui, est tout-à-coup sincère, c'est-à-dire désespéré. Ainsi, lorsqu'à la publication des Arbres à abattre, en 1984, Krista Fleischmann lui demande : *"Vous ne vous dites pas que quelqu'un pourrait être atteint (par ce que vous écrivez)?"*, la réponse n'est sûrement pas une simple boutade : *"Naturellement si, puisque c'est moi qui suis le plus atteint."* et aussitôt, reprenant le dessus, le pamphlétaire ajoute : *"Alors pourquoi est-ce que je devrais m'émouvoir si ces autres, ces petites personnes se sentent atteintes."*

Dans sa courte postface, Krista Fleischmann raconte que Thomas Bernhard était prêt à faire sa nécrologie devant un mur blanc face à la caméra. La date de sa mort, rappelée en guise de point final à ce livre, laisse à ces entretiens un goût amer d'inachevé. Thomas Bernhard est parti sans jamais avoir quitté son armure.

**Thomas Bernhard entretiens avec Krista Fleischmann**  
traduit de l'allemand et de l'autrichien par Claude Porcell  
L'Arche

*“L’idéal d’un comédien est de monter sur scène sans préparation. C’est sa plus grande angoisse et en même temps sa plus grande force”.*

Jan Joris Lamers

## tg STAN (stop Thinking About Name)

Dans la pratique théâtrale européenne, la théorie du modèle est complètement dépassée. Ce principe brechtien a longtemps tenu bon, en premier lieu à travers la pratique du Berliner Ensemble lui-même; dans les années 1950 et 60, ce plateau était devenu le lieu de pèlerinage par excellence pour tous ceux qui souhaitaient adopter une approche contemporaine du théâtre. Plus tard, le rôle de modèle continua à marquer le travail des "Grands Metteurs en scène" tels que Stein, Mnouchkine, Brook ou Wilson. Ces derniers occupaient une position spécifique dans le monde du théâtre, disposaient d'un style personnel ou préconisaient une méthode bien définie. Aujourd'hui, le statut de modèle véhicule surtout des connotations de "vestiges fossilisés", à reléguer dans les vitrines des musées, mais d'aucune utilité pour la pratique théâtrale vivante.

La notoriété dont STAN jouit en Europe, et dont témoignent sa présence affirmée au festival d'Automne de Paris et les invitations répétées de Mousonturm à Francfort, du BIT à Bergen, de la Green Room à Manchester, du Centro Cultural de Belém à Lisbonne ou du Théâtre Garonne à Toulouse, nous fait supposer que cette troupe porte également en elle un embryon de fonction de modèle. Partout où elle se produit, sa conception du théâtre suscite un enthousiasme communicatif. Il est toutefois plus difficile d'indiquer la nature exacte de ce rôle de modèle. STAN n'adopte pas résolument de style personnel, ne respecte pas de programme esthétique. Sa diversité, érigée en principe, n'admet pas l'application de catégories artistiques ou de genres ("théâtre interculturel", "visuel"...). La classification traditionnelle, d'une grande netteté, qui cloisonne le théâtre - assimilation ou distanciation, approche politisée ou esthétisante - perd toute vigueur et tout sens au contact du traitement que STAN fait subir au théâtre. Le seul point sur lequel on pourrait soupçonner STAN d'être un modèle est son "existence" même. STAN veut redéfinir en permanence le théâtre, avec une opiniâtre immédiateté. En refusant tout programme et en tenant à partir chaque fois du lieu et de l'instant présent, la compagnie manie une pratique théâtrale impossible à reproduire. Autrement dit, le théâtre de STAN est toujours différent, toujours en cours de développement, toujours à la merci de toutes sortes d'événements imprévus. Avec une certaine exagération, l'on pourrait donc affirmer que STAN se pose uniquement en exemple de l'absence d'orientation de la vie même.

D'où provient son matériel génétique? Comme tant d'autres jeunes compagnies de théâtre en Flandre, tg STAN est sorti du Conservatoire d'Anvers. C'est une école de théâtre dirigée par Dora van der Groen, actrice et professeur, mettant l'accent sur l'autonomie du créateur. L'étudiant y est mis au défi de défendre ses choix personnels et y dispose de l'espace nécessaire pour développer son propre discours et sortir des sentiers battus. Cette école ne préconise pas l'une ou l'autre pratique exemplaire, mais encourage les étudiants à en développer de nouvelles. Une bonne partie de ceux qui ont quitté l'école depuis la fin des années 70 ont résolument opté pour une telle pratique inédite au sein d'une nouvelle compagnie (par exemple Blauwe Maandag Cie et De Tijd). Mais plus souvent encore, une nouvelle troupe a été formée par une classe entière; tg STAN a vu le jour de cette façon, tout comme De Koe, De Roovers et Skagen. Pour la jeune compagnie STAN, les grands exemples étaient les spectacles de la compagnie néerlandaise Discordia et de l'homme de théâtre Josse De Pauw. Ils témoignaient tous deux d'une extrême ouverture, associée à une extrême concentration. Dans une telle pratique, on ne fait rien miroiter au public, on ne le transporte pas vers un autre espace/temps; on l'invite seulement à être présent ensemble. La compagnie fit pour la première fois parler d'elle en 1989, avec ses spectacles de fin d'études, Jan, scènes op het land (d'après Tchekhov), réalisé sous la direction de Josse De Pauw, et Achter de canapé/ Yvonne op (sur des textes de Gombrowicz).

## Bouche à bouche

Douze ans après, la troupe s'est fait un nom, en premier lieu grâce à sa "mentalité". STAN représente un théâtre où la responsabilité individuelle des membres détermine la structure de la compagnie. Tous les collaborateurs de STAN (depuis les acteurs aux techniciens) contribuent à définir l'orientation. Autrement dit, aucun cap fixe et unique n'est suivi, imposé par une organisation assurant la continuité ou par une hiérarchie décidant de la marche à suivre. STAN n'est pas un "institut", mais un nom sous lequel sont réunis des gens armés de projets théâtraux et de l'envie de les développer ensemble. Le cap est mis et les étapes sont franchies en fonction de la façon dont chacun défend son projet personnel, en mettant en œuvre l'outil le plus démocratique qui soit : la discussion. Ce n'est que lorsque tout le monde est persuadé de la nécessité de réaliser une production donnée, que celle-ci est effectivement mise sur les rails. STAN est donc une coopérative au sens le plus traditionnellement gauchiste. La compagnie gère elle-même tous les moyens de production et porte collectivement la responsabilité de tous les aspects du processus de production. Conséquence logique : elle travaille sans metteur en scène. Les membres de STAN ne sous-traitent aucune activité mais assurent toutes les tâches, du choix des textes à la vente des spectacles, non pas parce qu'ils pensent qu'ils le font mieux, mais parce qu'ils sont convaincus que cet engagement à tous les niveaux de la production théâtrale se reflète dans le produit. Tout ce que voit le public est donc passé par les mains de STAN, a reçu un souffle particulier et, par là même, s'est doté de la puissance si distinctive de STAN. Pour cette troupe, faire du théâtre n'est pas produire à la chaîne, ni fournir un travail spécialisé, mais rechercher des affinités communes, puis tenter minutieusement de leur donner forme. Contrairement à ce qui était le cas pour le théâtre politique de la génération précédente, la gestion collective ne se fonde pas sur une analyse marxiste. L'autogestion ne s'inspire pas principalement de la répartition égale de l'engagement et des rapports, mais de la transmission manuelle d'un produit entre le producteur (l'artiste) et l'acquéreur (le public). C'est à travers cette "respiration bouche à bouche" que l'événement théâtral acquiert sa plus-value.

Mais la compagnie n'est pas une forteresse. Pour prolonger la métaphore de la coopérative (vignicole), disons qu'il ne s'agit pas d'un château, mais d'un champ (d'une vigne) grand ouvert(e). Même si la troupe compte quelques membres permanents, les fertilisations croisées sont constantes. D'autres acteurs sont invités, des collaborations sont engagées avec d'autres troupes. De plus, la compagnie aime se déplacer et, partout où elle atterrit, elle recherche de nouvelles formes de coopération. La rencontre avec Finn Yunker au BIT-Theater a donné naissance à une nouvelle production (*The Answering Machine*, 1994); le travail avec des comédiens portugais à Lisbonne à *Point Blank* (Tchekhov, 1998). Les membres de la troupe dirigent des ateliers, enseignent dans des écoles de théâtre, non pas pour transmettre l'une ou l'autre méthode, mais pour apprendre quelque chose par la même occasion. Autrement dit, les rencontres et l'interaction sont des concepts-clés. Dans le passé, cette volonté a fait naître différents types de cohabitation avec d'autres compagnies : des troupes "se prêtent" des acteurs, fusionnent le temps d'un projet ou se fondent dans un ensemble plus important. C'est avec la compagnie néerlandaise Dood Paard que STAN entretient les liens les plus étroits; ensemble, les deux groupes ont notamment créé Backstage. Mais des spectacles ont également été produits en collaboration avec la compagnie Rosas d'Anne Teresa De Keersmaecker (*Quartet*, 1999 et *In real time*, 2001), avec Cie De Koe (*My Dinner with André*, 1998), Dito'Dito (notamment *Ivanov*, 1992), De Vere, et d'autres encore. Ainsi cette petite troupe suscite-t-elle continuellement une nouvelle dynamique et met-elle en place un vaste réseau d'artistes fonctionnant sur la même longueur d'ondes.

STAN est donc davantage qu'une compagnie; c'est une espèce de structure rappelant un rhizome qui se ramifie en permanence, qui prend les tournants les plus inattendus pour resurgir de la façon la plus surprenante et imprévue.

C'est là une autre caractéristique du principe de l' "ici et maintenant" qui régit l'existence de ce groupe. On ne se tient à aucun programme ni manifeste, il n'y a pas de ligne de conduite définie au préalable. Il y a juste une attitude partagée, c'est-à-dire la ferme conviction que le théâtre se fonde sur l'actualité. Cette dernière est indéfinissable, fractionnée, jamais terminée. Toute tentative de s'attaquer à l'époque où on vit à travers des schémas fixes ou - pire encore - des dogmes, est donc vouée à l'échec. STAN ne veut pas servir de médiateur à l'actualité (car cela supposerait qu'elle est saisissable et compréhensible), mais opte pour la confrontation, pour rien de moins qu'une collision frontale entre l'état du monde et une attitude de conscience critique. Pour la responsabilité personnelle qui oblige à réfléchir à l'état du monde et à y réagir en jouant. La véhémence est une source d'énergie importante : l'indignation inspirée par le fait que les hommes ne vont toujours pas mieux, et la colère ressentie parce qu'il n'y a pas grand-chose à y faire. Mais on ne baisse pas les bras pour autant. On est là, avec toutes ses questions et ses doutes, sans réponse, à part la volonté individuelle de garder les yeux grands ouverts et l'esprit aiguisé. Ne jamais somnoler, mais continuer à poser des questions critiques. Rester vigilant pour repérer tous les préjugés sociaux qui ternissent la pensée collective. Vivre dans sa chair l'expérience d'être un Autre. Et exprimer toutes ces questions à haute voix. Surtout, les exprimer à très haute voix.



« Une fois occupé à jouer, le comédien ne peut arrêter une seconde de créer »

Herman Teirlinck

## La pureté

STAN pare à l'instabilité de l' "ici et maintenant" en adoptant une attitude tout aussi flexible et changeante dans son théâtre. Cela transparait surtout dans les styles de jeu employés. Souvent, les critiques de théâtre situent leur jeu dans le prolongement des principes brechtiens. Ce parallèle est partiellement justifié. L'extrême ouverture et la pureté que recherchait Brecht en compagnie de ses acteurs sont également perceptibles chez les membres de STAN. Toute magie a disparu de leur métier; ils n'ont rien dans les mains, rien dans les poches. Sur le plateau, ils se comportent en ouvriers chargés de faire la démonstration d'une machine - une machine linguistique, dans le cas présent. Elle est démontée, toutes ses pièces sont étalées et montrées au public. Il est clair que les ouvriers connaissent la machine jusque dans ses moindres rouages, mais ils se font un plaisir d'en expliquer le fonctionnement à une foule d'inconnus. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un exercice didactique; de temps en temps, l'un d'eux se laisse aller et on vit un moment d'extase. Les ouvriers se communiquent aussi leur plaisir de jouer, ils veulent marquer des points, donc il arrive que retentisse un trémolo ou qu'ils se dépêchent d'arracher un effet. Ils jouent avec la matière, n'en démontrant pas seulement les possibilités d'utilisation, mais aussi les côtés ludiques inattendus; par conséquent, on rit beaucoup. Ce sont des ouvriers qui savent manier l'humour spirituel et qui connaissent l'importance du timing. Les STAN se comportent donc comme des ouvriers de théâtre ayant fait leurs classes chez Brecht, qui gardent la tête froide et ont les mains qui démangent en s'emparant des textes.

Mais le principe du *gestus* chez Brecht suppose un point de vue idéologique bien défini, il se fonde sur le conditionnement social de chaque personnage. Et selon STAN, un tel point de vue n'est plus tenable. Du *gestus*, ils ne conservent que les "grands traits"; ils esquissent les personnages à l'aide de quelques lignes grossières et anguleuses. Bien entendu, ces traits ne sont pas psychologiques; il s'agit plutôt de "processus physiologiques" (pour employer un concept de Meyerhold). Ainsi, dans *Ivanov*, la Sacha de Jolente De Keersmaecker exprime son amour vain pour le protagoniste avec toute la puissance de feu d'un Kalachnikov. On n'y décèle plus une goutte de mélancolie, juste du calcul. Le Docteur Stockman de Frank Verduyven dans *JDX-Un ennemi du peuple* est désarticulé pour en faire un pédant qui croit toujours avoir raison, l'écume aux lèvres et l'index pointé au ciel.

STAN n'a d'autre intention que de donner une démonstration de rhétorique, de montrer comment chaque être humain est essentiellement défini par la puissance. Pour ce faire, les acteurs de STAN se montrent aussi des virtuoses de la langue, capables d'aboyer, de prêcher ou de chuchoter les paroles, comme bon leur semble. La langue est un sérum à effet lent, qui s'infiltré dans l'organisme. C'est surtout dans *Het is nieuwe maan en het is aanzienlijk frisser* (1991), un spectacle créé à l'occasion de la Guerre du Golfe, que cette fréquence particulière de la langue était recherchée. Frank Verduyven, également DJ en dehors de la scène, s'y lançait dans un sampling de flashes d'information, de communiqués de presse et de rapports de témoins oculaires. Le résultat était un mélange hallucinant de fonctions rhétoriques et de techniques de travestissement. Il démontrait qu'une telle guerre est avant tout menée sur les ondes par des spécialistes en communication et des créateurs de phraséologie. La pluie de bombes se travestit en bruitage, en tapis sonore.

De telles démonstrations d'endoctrinement linguistique ne sont toutefois jamais réduites au rang de tumulte verbal. Les acteurs ne se transforment pas en *talking heads* ou "têtes parlantes" sur scène. Le plaisir qu'apporte le jeu prime toujours. Les acteurs s'aiguillonnent mutuellement et testent chaque fois jusqu'où ils peuvent aller. À ce niveau aussi, la présence est un credo important. Leurs aptitudes à s'exprimer sont chargées d'une espèce d'énergie jaillissante. Les acteurs se tiennent véritablement dans un champ électromagnétique, mettant à l'épreuve le pouvoir d'attraction et de répulsion de leurs paroles. Et ils recommencent tous les soirs, toujours avec une charge différente. Depuis *Heartbreak House* (Shaw, 1995), le bombardement de précision linguistique s'accompagne aussi de plus en plus souvent d'un grand engagement physique. En effet, les acteurs ont découvert que se tâter mutuellement à l'aide de mots peut également s'accompagner d'un pendant physique. Depuis, ils n'arrivent plus à se lâcher. Dans les coproductions avec Rosas, cette nouvelle orientation est encore plus perceptible. Dans *Quartet*, une danseuse (Cynthia Loemij) et un acteur (Frank Verduyven) en veulent à la vie l'un de l'autre. Leur dialogue repose sur les impulsions constantes de la parole et du mouvement. Rarement un spectacle a si intimement mêlé le mouvement fait parole et la parole en mouvement. Ce spectacle est une démonstration incroyablement passionnante de la façon dont, dans l'arène des sens de Müller, le corps et la parole sont des armes égales engagées dans un jeu de puissance pervers. Dans la production de grande envergure *In real time*, une collaboration entre une compagnie de théâtre (STAN), une compagnie de danse (Rosas) et un ensemble musical (Aka Moon), l'aptitude à la danse est célébrée avec plus d'exubérance encore.



La compagnie découvre ici un équivalent corporel de la pratique consistant à "parler en réfléchissant", un style de jeu que STAN semble avoir fait breveter. Comme lors d'une séance de contact-improvisation, les acteurs construisent avec les danseurs et les musiciens une succession de phrases énergétiques, toujours renouvelées; par moments, on a l'impression que les phrases parlées et les phrases dansées sont interchangeable. C'est comme si on décidait sur place qu'on allait soit faire parler le corps, soit la voix. Et le spectacle doit précisément sa vulnérabilité au manque de virtuosité des danseurs qui parlent et des acteurs qui dansent. Suivre en direct les recherches et les tâtonnements des interprètes suscite une tension particulière. Comme dans le jeu de construction *Jenga*, la virtuosité se loge surtout dans le volume d'air qu'il est possible d'insérer entre les différents niveaux de la construction. Plus on ménage de trous, et plus haut et plus passionnant devient l'édifice.

Le spectateur est associé d'une manière particulièrement agréable à ce "jeu en quête". Tout comme l'acteur est présent, le public l'est aussi. L'on a mutuellement conscience de cette présence; on ne se laisse pas "surprendre" par elle - comme quelqu'un qui sent soudain un regard peser sur lui et se met à agir en conséquence. Au contraire, il s'agit dès le départ d'une condition indispensable pour pouvoir jouer. Les acteurs reçoivent le public et réagissent à chaque impulsion venant de la salle.

Souvent, comme l'éclairage de salle reste allumé, ce contrôle mutuel de la présence persiste tout au long de la représentation. Les étincelles ne passent donc pas seulement entre les acteurs, mais aussi entre les acteurs et le public. Le jeu des regards est extrêmement important dans le théâtre de STAN. Toutes sortes de regards sont lancés au public. Des regards évaluateurs quand les spectateurs entrent dans la salle - car la plupart du temps, les acteurs les attendent sur scène. Des clins d'œil dans l'ironie à niveaux multiples avec laquelle les phrases sont lancées. Des regards réclamant l'assistance et la connivence du public. Des regards plissés par le rire quand l'énergie circule et fait monter le niveau... Au croisement du jeu de regards délibérément organisé naissent les moments les plus délicieux du théâtre de STAN. Le regard devient l'enjeu d'une grande stratégie consistant à montrer, à recevoir et à répercuter. Regarder et rendre le regard constituent également une stratégie de séduction délibérée qui plonge le regard, la perception et le corps dans un état de concentration et de vigilance extrême. Tout est réglé sur tout le reste, comme si des antennes se dressaient partout. C'est une forme de regard établissant un lien, tel qu'il a été décrit avec une justesse saisissante par Merleau-Ponty dans son essai sur la peinture : "Un corps humain est là, quand entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un œil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement."(\*) Ces recroisements sont toujours très explicites dans le jeu de STAN. On assiste littéralement à une création, on est invité à participer à la réflexion. Les différents niveaux de la construction sont séparés par un volume d'air suffisant pour permettre au regard d'entrer en action. La méthode de travail démocratique s'étend donc aussi à la salle; pour la durée du spectacle, du moins, le spectateur devient membre de la coopérative. Assister à un spectacle de STAN est donc tout sauf une occupation passive. Au contraire, c'est une activité bouillonnante, comme une cheminée qui attire la fumée. Pour en revenir à Brecht : "l'art de regarder", ou à Meyerhold : "le quatrième créateur".

STAN prend donc parfaitement au sérieux l'immédiateté du théâtre. Chaque soir, le spectacle est créé à nouveau. Chaque public se voit offrir sa propre représentation. Rien n'est jamais répété. Cela ne signifie pas que les acteurs improvisent à tout bout de champ, mais plutôt qu'ils sont très conscients du fait que chaque soir, les textes sont présentés dans des conditions différentes. Qu'ils sont sensibles à l'énergie, à l'espace et au temps, qui sont différents à chaque fois. En fait, les acteurs ne jouent pas les textes, ils les "présentent", les rendent présents pour eux-mêmes et pour les spectateurs, afin que chaque mot acquière un sens et fonctionne. Cette "présence" et toute la transparence qui l'accompagne, est la marque d'authenticité de la poétique de cette troupe. Ce n'est d'ailleurs pas seulement le théâtre qui est rendu présent; le répertoire est exploré pour faire ressortir toute l'actualité de son pouvoir expressif. L'intérêt accordé à la société bourgeoise saute aux yeux. Les auteurs de prédilection - Tchekhov (*Point Blank, Ivanov*), Bernhard (*Gewoon ingewikkeld, Tout est calme, Oude meesters*), mais également Ibsen (*JDX-A public enemy*), Gorki (*The Last Ones*), Wilde (*Earnest*) et Shaw (*Heartbreak House*) - font apparaître les liserés gras de la mentalité bourgeoise. La décence, la modération ou l'ennui caché par l'agitation s'accompagnent d'une frange d'avarice et d'intolérance que la lecture de STAN met au grand jour. Personne n'échappe à l'aiguillage de couteaux lucide. Même les bons gars sympathiques sont souvent des faux jetons. Et il ne s'agit clairement pas d'une analyse sociale (car il n'y a pas d'autre classe, qui serait meilleure); ces rognures tomberaient de nous tous si on nous grattait. Le théâtre de STAN nous fait prendre conscience de la couche de lard que nous traînons. À couteaux tirés, ils aiguissent la conscience que nous avons de notre attitude personnelle. Ce qui nous chatouillait encore il y a une minute - car le théâtre de STAN est souvent hilarant - enfonce soudain une aiguille sous nos callosités.

(\*) Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*

Luk Van den dries sur Tg STAN

## Thomas Bernhard (1931 - 1989)

Thomas Bernhard, avec Peter Handke et Gunther Grass, domine la littérature de langue allemande de la seconde moitié du vingtième siècle. Ce qui distingue son oeuvre, et qui lui a donné une audience internationale, c'est sa virulence. Virulence douloureuse, certes, mais surtout prodigieusement emportée, qui dénonce les faux-semblants et les compromissions que l'humanité s'invente pour se protéger d'elle-même.

Particulièrement critique de l'Autriche et de la société viennoise, Thomas Bernhard attaque dans son oeuvre l'envers douteux de ce pays habituellement associé au raffinement de sa culture et à la grâce de ses paysages. Ce faisant, il met en lumière les mensonges commodes qui servent d'assises aux sociétés occidentales.

Thomas Bernhard est né de parents autrichiens le 9 ou le 10 février 1931 à Heerlen, aux Pays-Bas. Il ne connaîtra jamais son père naturel et vivra d'abord dans la famille de sa mère. Son grand-père, l'écrivain alors célèbre Johannes Freumbichler, lui donne le goût de l'écriture et demeure aujourd'hui le seul personnage franchement sympathique de toute son oeuvre. L'auteur de *Maîtres anciens* a lui-même raconté son enfance dans son quintette autobiographique, composé de *l'Origine*, *la Cave*, *le Souffle*, *le Froid* et *Un enfant*. La rupture sans récupération possible de Thomas Bernhard avec l'Autriche et la compagnie des hommes est inscrite dès la première phrase de *la Cave* : «Les autres êtres humains, je les rencontrais dans le sens opposé.» Enfant, il est donné perdu par tous les médecins. Mais il s'en sort miraculeusement et prend dès lors la décision de devenir écrivain, cela après avoir étudié au Conservatoire de musique et d'art dramatique de Vienne ainsi qu'au Mozarteum de Salzbourg. À partir des années 1960, après avoir tâté le journalisme et la critique, ses pièces sont représentées régulièrement et la biographie de Bernhard se compose surtout de ses livres et des scandales qu'ils provoquent. Mais le plus gros scandale est sans doute l'oeuvre elle-même, inclassable et géniale. Thomas Bernhard meurt le dimanche 12 février 1989 dans sa vieille ferme fortifiée de Haute-Autriche. Il était âgé de cinquante-huit ans. On sait aujourd'hui avec certitude qu'il ne s'est pas suicidé.

Texte de **Paul Lefebvre**

# La presse

---

LE MONDE du 16.11.02

Le jeu de massacre de Thomas Bernhard sous les assauts réjouissants du Tg STAN théâtre La compagnie flamande joue à la Bastille "Tout est calme", du dramaturge autrichien. Un passage au vitriol des lâchetés de la bourgeoisie face au nazisme, aux échos contemporains Dieu, que la montagne est belle, que l'air est pur dans le petit matin, qu'il est doux de contempler le paysage et de se sentir en bonne compagnie, tandis que s'élèvent quelques mesures du Tannhäuser de Wagner. "Tout est calme". Loin du bruit et de la fureur du monde, Moritz Meister, auteur allemand renommé qui vient de terminer son grand œuvre, *La Tétralogie*, s'est retiré avec sa femme dans une villa ancienne des Préalpes. Ils reçoivent aujourd'hui Mlle Werdenfels, jeune femme très comme il faut qui écrit une thèse sur l'œuvre du "Maître".

Pour l'heure, sur le petit plateau très encombré du Théâtre de la Bastille – bric-à-brac rustico-baroque des maisons de bonnes familles allemandes –, les deux femmes devisent devant le paysage, projeté sur le fond de scène. Ton de conversation mondaine. Le "Maître", lui, est absent, pris par sa passion dévorante pour les abeilles. Il arrivera plus tard, pour que puisse se mettre en place définitivement le jeu de massacre orchestré par les quatre comédiens de la jeune compagnie flamande Tg STAN à partir du texte de Thomas Bernhard.

Bernhard (1931-1989), l'imprécateur, le pourfendeur inlassable de toutes les hypocrisies et les lâchetés de la société autrichienne, livrait en 1981, avec *Über allen Gipfen ist Ruh* ("tout est calme sur les sommets", titre tiré d'un poème de Goethe – la pièce a été traduite par *Maître* en français), une critique au vitriol de la classe intellectuelle austro-allemande, de sa suffisance, de son mépris et de son inconscience politique sous le masque d'un humanisme de bon aloi.

## PROCHE DU HAPPENING

Damiaan De Schrijver (Moritz Meister), Sara De Roo (Mme Meister), Jolente De Keersmaeker (Mlle Werdenfels) et Franck Vercruyssen (la Bonne, le Facteur et... le Souffleur), les quatre membres du collectif Tg STAN, qui sont à la fois comédiens, metteurs en scène et parfois auteurs de leurs spectacles, ont en commun avec Bernhard d'être des dynamiteurs : ils ont inventé en Belgique, il y a une petite dizaine d'années, une nouvelle façon de faire du théâtre – travail approfondi, à la table, sur les textes, pas de répétitions sur le plateau, "work in progress" permanent au cours des représentations, relation au corps proche de la danse ou du happening.

Leur travail sur *Maître*, totalement réjouissant, va gratter exactement là où Bernhard voulait aller, mettant sur scène, littéralement, sous forme d'une farce à l'ironie décapante, la vulgarité profonde de ce monde très raffiné où l'on part régulièrement en "voyage culturel" en Grèce ou en Italie (des pays un peu sales, cependant), où l'on "s'entend très bien avec les gens simples", n'est-ce pas, et où l'on trouve les juifs très fréquentables ("nous en avons connu beaucoup, tous des gens adorables"), même si, "il faut le dire, il y en a eu énormément qui ont directement suscité leur extermination".

Contrairement à trop de mises en scène privilégiant le pessimisme et la misanthropie de Thomas Bernhard, le Tg STAN a choisi de jouer l'humour ravageur de l'écrivain autrichien, démontant peu à peu toute la mécanique d'un milieu clos tournant à vide autour de ses codes culturels. *Maître* renvoie alors non seulement à la faillite des intellectuels austro-allemands face au nazisme, mais aussi à des échos très contemporains, et notamment dans la France de l'après-21 avril. A la fin de cette journée, le soir tombe sur la montagne, il est bon de se réunir autour d'un poème de Goethe mis en musique par Schubert, M. et Mme Meister et Mlle Werdenfels ont passé une délicieuse journée. "Tout est calme", ici, là-bas, ailleurs.

Fabienne Darge