

Scènes de la vie conjugale

Texte **Ingmar Bergman**

Mise en scène **tg Stan**

Du mer 11 au sam 14 février à 20h

TnBA salle Vauthier – Durée 2h30 (avec entracte)



TnBA – Théâtre du Port de la Lune

Place Renaudel BP7

33032 Bordeaux

Tram C / Arrêt Sainte-Croix

Renseignements et location

Au TnBA - Ma > Sa, 13h > 19h

billetterie@tnba.org

T 05 56 33 36 80

www.tnba.org

Scènes de la vie conjugale

Texte **Ingmar Bergman**

Mise en scène **tg Stan**

Du mer 11 au sam 14 février à 20h

TnBA salle Vauthier – Durée 2h30 (avec entracte)

Autour du spectacle :

> Samedi 31 janvier à 17h30 au Tn'BAR :

Lecture par les élèves de l'école « Scenarii » de Ingmar Bergman

> Mardi 10 février à 19h au Café Pompier :

Nouveau rendez-vous dans le cadre de l'Université populaire du théâtre : *Le collectif : focus sur un phénomène de création* par Éric Chevance et l'équipe de tg STAN

> Jeudi 12 février :

Bord de scène : Rencontre avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation

Scènes de la vie conjugale

Quel plaisir de retrouver les tg STAN (**S**top **T**hinking **A**bout **N**ames), ce groupe d'acteurs flamands qui a une prédilection pour les textes d'auteurs (Tchekhov, Ibsen, Thomas Bernhard, Diderot ou Schnitzler) dont ils extraient ce qu'ils ont de plus vivant, de plus aigu, avec un succès rarement démenti. Cette histoire d'amour qui se délite au fur et à mesure que tombent les masques est aussi éternelle que la nuit des temps. Comme toujours chez Ingmar Bergman qui réalisa une série télé en six épisodes en 1972 puis un film en 1974, le dialogue est chirurgical, l'intrigue concentrée. Dans cette libre et fidèle adaptation, le génie de tg STAN se déploie dans toute sa puissance. Ruth Vega Fernandez, subtile et délicate dans le désespoir comme dans l'attaque, Frank Vercruyssen, impressionnant d'aisance naturelle et d'humour mélancolique, entrent et sortent de leurs personnages, commentent leurs actions, accélèrent le rythme, prennent les spectateurs à témoin dans une très troublante proximité. On est captivé par cette existence faite de petites lâchetés, de trahisons, de luttes pour le pouvoir, cette impossibilité de vivre ensemble sans se faire mal. Deux heures trente à la fois fascinantes et déroutantes qui passent comme dans un souffle.

Avec **Ruth Vega Fernandez, Frank Vercruyssen** et la complicité de **Alma Palacios et Georgia Scalliet**.

Conception et interprétation **Ruth Vega Fernandez et Frank Vercruyssen** avec la complicité de **Alma Palacios et Georgia Scalliet**

Lumière et Scénographie **Thomas Walgrave**

Costumes **An D'Huys**

Avec la collaboration de **Robby Cleiren, Bob Cornet, Jan Deca, Jolente De Keersmaecker, Mariet Eyckmans, Karin Vaerenberg, Renild Van Bavel et Jan Vancaillie**

Production **tg STAN** et **Théâtre Garonne**

Création le 13 avril 2013 au **Théâtre Garonne - Toulouse**

Avant le spectacle : la représentation en appétit !

- a) Avant-propos : une quête d'amour
- b) Le collectif : qu'est-ce que c'est ?
- c) Fiche technique

Après le spectacle : pistes de travail

- a) Biographie
- b) Article de presse
- c) Prolongements et recherches

Avant le spectacle : la représentation en appétit !

a) Avant-propos : une quête d'amour

Il me semble que ce travail est d'abord et avant tout une déclaration. Une déclaration d'amour à la vie, à la scène, au théâtre, au cinéma, aux acteurs, au public. Une déclaration d'amour et un hommage aux Hommes, à vous, à nous.

Au départ il y a la rencontre de deux comédiens souhaitant travailler ensemble, voulant monter un duo. Nous avons donc commencé à chercher un texte. Nous cherchions avant tout une pensée politique et philosophique. Non pas forcément un texte de théâtre mais un texte qui traiterait de nos questions les plus vitales les plus engagées et essentielles.

Nous avons lu et cherché longtemps puis nous sommes tombés, oui tombés comme on dit en amour, sur Scènes de la Vie Conjugale. Ce que nous cherchions se trouvait là. Loin de la théorie et incarné par des êtres très comme nous. Imparfait. Cherchant. Questionnant. Se battant avec leur peurs et leurs aspirations.

Et quoi de plus engagé que la bataille de deux êtres, envers et contre tout pour aimer. Aimer d'amour. Être aimé, aimer l'autre et s'aimer soi-même, aussi.

Dans un monde qui relègue l'amour toujours au second plan, toujours en toile de fond. Une toile où l'on projette des plans de vie matérialiste si semblables finalement à ceux des siècles passés. Dans une époque où nous vivons pour sécuriser notre existence, pour consommer nos droits. Droit dans une démocratie Européenne toujours de plus en plus désuète. Droit au confort, au succès, à la joie personnelle, à l'enrichissement matérielle.

L'amour est là-dedans une bombe, un désir d'irrationnel non capitalisable.

Un désir non comptabilisable, non cumulable, non statistique, non domptable et complètement anarchique. Irruption de notre essence et rébellion contre l'organisation et le calcul. Rébellion contre l'investissement et le profit.

Et si nous sommes des citoyens morts de trouille, épuisés d'attentes, et étouffés d'aspirations avortées, l'amour nous ramène à notre humanité, hors des cases réductrices, à notre essence. Il nous ramène à l'immanence et au désir de perte. Non pas perte comme perdre mais perte comme présent sans boussole. Comme une philosophie qui ouvre sur des possibles sans aucune confirmation. Comme le creux dans lequel on se love, courageux et sans calcul, sans attente et sans opportunisme.

C'est donc autour de ce texte que nous nous sommes réunis: Scènes de la Vie Conjugale. Un texte qui comme le dit Bergman lui a pris peu de temps à écrire mais toute une vie à vivre. Un scénario et un projet de série qui est né en Suède, sur l'Île de Fårö, avec deux intimes de longue date : Liv Ullman et Erland Josephson. Un texte qui explore les relations entre ces deux êtres sur vingt ans. Leur lutte contre l'image du couple et leur propre désir d'amour.

À la base il y a bien sûr l'homme de cinéma et de théâtre : Ingmar Bergman. Nous ne pouvions pas traiter ce travail sans traiter ce qui est au cœur de son travail et de sa vie, la scène, le cinéma et les comédiens. Voilà donc aussi l'hommage à cet homme et à tous ceux qui travaillent dans cette fabrique des rêves où la vérité est souvent plus poignante que nous ne la supportons au quotidien.

Ce qui me ramène naturellement à un autre amoureux, Cassavetes. Les similitudes de parcours sont multiples, l'amour pour la scène, pour le cinéma, pour la famille d'acteurs, collaborateurs et chevalier explorateurs... Mais aussi, on y revient toujours, l'amour et la philosophie.

En parlant de son travail à la fin de sa vie il le définissait ainsi:

« Je pense que chaque film qu'on a tourné a été fait dans le but de trouver une sorte de philosophie pour les personnages du film. C'est pourquoi j'ai besoin, pour réellement analyser l'amour, de voir les personnages du film en discuter, le tuer, le détruire, se détester, faire toutes ces choses dans cet univers polémique de mots et d'images qu'est la vie. Le reste ne m'intéresse pas. Ça intéresse peut-être d'autres gens. Mais moi, la seule chose qui m'intéresse, c'est l'amour. L'amour et le manque d'amour. »

Voilà donc notre projet : l'exploration en tout aveu d'imperfection.

Et peut-être est-ce là aussi cette mise en scène : une présence, un présent non formaliste. Ou l'aspiration prime toujours sur la forme, ou le fond est le présent à partager. Entre nous et avec vous.

Ruth Vega Fernandez

Chronique de la désintégration d'un mariage

Cette chronique de la désintégration d'un mariage s'étend sur vingt ans, en six chapitres. Bergman distille les étapes-clés de la vie de couple. Il observe les travers de la vie à deux et nous raconte quelques scènes de la vie conjugale. Johan et Marianne, mariés depuis treize ans, vivent heureux en compagnie de leurs deux filles. Johan est professeur de psychologie appliquée, Marianne est avocate spécialisée dans les problèmes de divorce. Le couple, en apparence solide, se délite à partir du moment où Johan s'éprend d'une jeune femme, Paula.

La relation de couple

Scènes de la vie conjugale est une autopsie du couple, une observation sur le long terme des mouvements de l'amour, des va-et-vient du désir, de l'influence du temps qui passe, des compromis et des lâchetés. Ces êtres qui s'attirent, s'aiment, se déchirent, doutent, s'éloignent et se retrouvent, témoignent de la difficulté de vivre en couple. De la banalité du quotidien jusqu'aux rêves et aux fantasmes, l'acuité des observations nous renvoie à un bilan sous forme d'interrogations : quelles difficultés peuvent se présenter à un couple ? Qu'implique pour chaque individu le fait de vivre en couple ? L'amour et le couple sont-ils indissociables ?

La nature humaine

Au-delà du couple, Bergman propose un regard sur la nature humaine. Avec une grande justesse, il parvient à rendre présentes différentes facettes de l'être humain : ses désirs, ses besoins, ses contradictions, son rapport à la solitude et sa nécessité du regard de l'autre. C'est un tableau extrêmement précis, un portrait complexe de ce qui constitue tout un chacun. Quels sont nos désirs et nos craintes ? Qu'attendons-nous des autres ? Comment vivre avec les autres ?

La norme sociale

A travers le couple, Scènes de la vie conjugale met en cause l'existence d'un modèle unique, les moules dans lesquels les individus se glissent sans en questionner la pertinence. Bergman met en lumière les masques que l'on porte et qui se superposent, la façon dont on peut se mentir à soi-même et se renier dans le but de se conformer au modèle social. Par là, il nous renvoie à notre propre vie : quel est notre rapport à la norme ? Sous quelles formes s'exercent les pressions qui poussent à la conformité ? Qu'implique le fait de s'éloigner du modèle dominant ?

Les comédiens jouent avec la distanciation : par moments, ils commentent ce qu'ils font, s'adressent aux spectateurs et les prennent à témoin. Ils sont présents sur la scène entre les différents tableaux, déplacent les éléments du décor et se changent sous les yeux du public. Le spectacle est parcouru de bout en bout par un **humour corrosif**.

Un hommage au cinéma, aux comédiens de Bergman et à Ingmar Bergman.

b) Le collectif : qu'est-ce que c'est ?

Il n'y a pas de vraie définition de ce qu'est un collectif. Voici un article paru dans le journal « au poulailler » qui revient sur une rencontre avec les collectifs au Théâtre des Quartiers d'Ivry dans le cadre du festival « Qui va là ? Les collectifs », le samedi 2 avril 2011

« On entend ici et là que le retour du collectif est une invention des journalistes. De fait, on a connu ces derniers mois, entre Télérama, Le Monde, et d'autres supports une relative inflation médiatique sur ce phénomène. Mais il faut reconnaître aussi l'évidence : il y a aujourd'hui un nombre croissant de jeunes compagnies qui se désignent et se font connaître en tant que collectifs. L'énigme médiatique est peut-être davantage qu'un nombre important de ces collectifs existe depuis environ une dizaine d'années ou un peu moins, comme la plupart de ceux qui sont présents ce soir. Alors pourquoi, alors qu'ils sont depuis un moment sortis de l'émergence, les identifier à un courant plus général du renouveau du collectif ?

Enfinement, depuis l'ère rêvée et peut-être mythifiée des années 70 (le Living Theater, le théâtre du Soleil, l'Aquarium et tant d'autres), dans les années 90 (Gabilly, les tg STAN), le collectif, ses utopies, sa remise en cause des codes dramaturgiques, son engagement, se sont maintenus de manière plus ou moins nette. Pourquoi alors un retour, du moins un renouveau du collectif ? S'agit-il d'une tendance plus récente née dans le sillage de collectifs influents, tels que D'ores et déjà et DRAO, qui sont parfois cités par ces collectifs ? S'agit-il d'une simple appellation commode pour se faire connaître ? Mais suffit-il de s'autoproclamer collectif pour l'être vraiment ? Et au fond, c'est quoi un collectif ?

Le problème du collectif, c'est qu'il ne correspond pas à une seule définition et qu'on a affaire à des collectifs, lesquels peuvent à bon droit ne pas se reconnaître dans telle ou telle définition. La définition du collectif est plurielle. Il s'agit peut-être d'une entité qui mutualise les moyens de production et rend chacun responsable de la création ; d'un groupe qui refuse la hiérarchie et notamment le diktat du metteur en scène ; d'un groupe qui fait de la création collective sans texte préalable.

Tous les collectifs qui sont ici présents fonctionnent et travaillent de façon différente et, pour les avoir rencontrés, nous faisons le pari que tout différents qu'ils soient, ils ont des choses à se dire... » **Suite de l'article dans les sources internet p.22**

- **Pour vous à quoi ça sert de se mettre en collectif ?**
- **Quelle différence cela fait avec une équipe constituée d'un metteur en scène et de comédiens ?**
- **A votre avis, y a-t-il une différence entre troupe et collectif de théâtre ? Expliquez pourquoi ?**
- **Pouvez-vous citer d'autres collectifs connus ?**
- **Y a-t-il que des collectifs de théâtre ? citez d'autres collectifs dans différents domaines artistiques...**
- **Vous pouvez vous référer à la sitographie sur le collectif p.22 si vous avez envie d'avoir plus d'informations sur le collectif.**

c) Fiche technique

Ci-dessous vous trouverez un élément de la fiche technique donnée par la compagnie en amont du spectacle. Cette fiche est envoyée au directeur technique du TnBA qui la fait passer aux régisseurs généraux et aux techniciens présents pour le montage du spectacle et durant toute la semaine d'exploitation. En ayant ces éléments ils peuvent savoir à l'avance comment va se présenter le décor du spectacle et être prêt avec tout le matériel nécessaire (projecteurs, pendrillons, frise...) pour le jour du montage. Vous avez là la liste du décor qui arrivera le jour-même du spectacle et qui sera installé une fois que tous les réglages lumières, sons et autres seront faits. Avec cette liste vous pouvez vous imaginer la scénographie, la mise en place du décor et faire votre propre décor imaginaire.

3. DÉCOR

Le décor se compose des éléments suivants :

- Un écran à rétroprojection de 400 cm de large x 225 cm de haut
- Un rail portant des rideaux blancs, suspendu à une sous-perche immédiatement devant l'écran à rétroprojection
- Un pan de moquette couleur ocre, largeur 3 m et longueur 10 m ; une partie reste roulée côté cour
- 2 tables de tapissier
- 1 table blanche, armature métallique
- 1 table marron, armature métallique
- 1 console en bois, armature métallique
- 2 chaises en bois, assise cuir (« Les Antigones »)
- 2 chaises blanches, armature métallique
- 1 chaise en bois, armature métallique (Thonet)
- 1 chaise en bois (Thonet)
- 1 canapé 2 places Martin Visser
- 2 tabourets (« of/niet »)
- 1 miroir à maquillage
- 1 portant à vêtements métallique
- Rideau de 10 m x 3,5 m accroché à une sous-perche en fond de scène

Après le spectacle : Piste de travail

a) Biographies

tg STAN

La compagnie tg STAN fut fondée par quatre acteurs diplômés du Conservatoire d'Anvers en 1989. Jolente De Keersmaeker, Damiaan De Schrijver, Waas Gramser et Frank Vercruyssen refusèrent catégoriquement de s'intégrer dans une des compagnies existantes, ne voyant dans celles-ci qu'esthétisme révolu, expérimentation formelle aliénante et tyrannie de metteur en scène. Ils voulaient se placer eux-mêmes – en tant qu'acteurs, avec leurs capacités et leurs échecs (avoués) – au centre de la démarche qu'ils ambitionnaient : la destruction de l'illusion théâtrale, le jeu dépouillé, la mise en évidence des divergences éventuelles dans le jeu, et l'engagement rigoureux vis-à-vis du personnage et de ce qu'il a à raconter. Après quelques spectacles, Waas Gramser (actuellement membre de la Compagnie Marius) a quitté la troupe, qui a alors accueilli Sara De Roo. Thomas Walgrave est venu les rejoindre en tant que scénographe attitré.

Résolument tournée vers l'acteur, refusant tout dogmatisme, voilà les mots clés qui caractérisent Tg STAN. Le refus du dogmatisme est évoqué par son nom – S(top) T(hinking) A(bout) N(ames) – mais aussi par le répertoire hybride, quoique systématiquement contestataire, où Cocteau et Anouilh côtoient Tchekhov, Bernhard suit Ibsen et les comédies de Wilde ou Shaw voisinent avec des essais de Diderot. Mais cet éclectisme, loin d'exprimer la volonté de contenter tout le monde, est le fruit d'une stratégie de programmation consciente et pertinente.

STAN fait la part belle à l'acteur. Malgré l'absence de metteur en scène et le refus de s'harmoniser, d'accorder les violons – ou peut-être justement à cause de cette particularité – les meilleures représentations de STAN font preuve d'une grande unité dont fuse le plaisir de jouer, tout en servant de support – jamais moralisateur – à un puissant message social, voire politique.

Pour entretenir la dynamique du groupe, chacun des quatre comédiens crée régulièrement des spectacles avec des artistes ou compagnies extérieurs à STAN. De telles collaborations ont fréquemment lieu avec Dito'Dito (actuellement incorporé au KVS à Bruxelles), Maatschappij Discordia (NL), Dood Paard (NL), Compagnie de Koe (B) et Rosas (B).

Cette démarche résolue pousse aussi les membres de la compagnie à affronter les publics les plus divers (de préférence également étrangers), souvent dans une autre langue. STAN joue une grande partie de son répertoire en français et/ou en anglais, à côté des versions néerlandaises. Le groupe a ainsi trouvé un nouvel élément auquel se confronter : en jouant dans une autre langue, les mots acquièrent un sens différent. La compagnie crée même certains spectacles en une autre langue et dans un autre pays. Ainsi *Point Blank* (1998), *Berenice* (2005) et *Nora* (2012) furent créés à Lisbonne et *One 2 Life* (1996) à Oakland en Californie - tous trois en anglais. En 2010 STAN a créé *The Tangible*, un spectacle en arabe et anglais, à Bergen, Norvège. Le spectacle *Les Antigones*, créé à Toulouse en 2001, fut pour STAN la première entreprise de cet ordre en français. Puis ont suivi *L'avantage du doute* et *ANATHEMA*, les deux en 2005 au Théâtre de la Bastille à Paris (FR). Plus récemment STAN a créé *Mademoiselle Else* (2012), *après la répétition* et *scènes de la vie conjugale* (2013). Au cours de ces quinze dernières années, onze spectacles de STAN ont été sélectionnés pour le « Theaterfestival » organisé conjointement par la Flandre et les Pays-Bas. Ces trois dernières années, une pièce de la troupe figurait à chaque fois à l'affiche. En 1999 et 2003, STAN a remporté le Grand Prix de cette compétition. Depuis 2000, STAN participe quasiment chaque année au Festival d'Automne à Paris – en 2005 même avec cinq spectacles différents.

Depuis 2013, tg STAN est compagnie associée au Théâtre Garonne à Toulouse.

Pour en savoir plus sur le collectif tg STAN :

Extraits de l'entretien avec Jolente de Keersmaker réalisé par Lise Lenne et Marion Rhety, le 10 septembre 2010 à Anvers.

L'affirmation d'une rupture pour un choix permanent

MARION RHETY. 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 KEERSMAEKER. 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, 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 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 tapisse 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 a une idée très précise et contraire 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.

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 !

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 Keersmaeker, 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 Transquinquenna⁶ 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 programmateurs 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.

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.

Notes

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.

³ La chorégraphe Anne-Teresa De Keersmaeker.

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

⁵ Franck Vercruyssen

⁶ Transquinquennial, « (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.

Source : tg STAN, « Tout ce qui est sur scène a une histoire », *Agôn* [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, (2010) N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le : 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>.

Ingmar Bergman

Ernst Ingmar Bergman est né à Uppsala, en juillet 1918 et mort en juillet 2007 sur l'île de Fårö. Metteur en scène, scénariste et réalisateur suédois, il s'est imposé comme l'un des plus grands cinéastes de l'histoire du cinéma. Il est le premier réalisateur à obtenir la Palme des Palmes au Festival de Cannes en 1997. Au cours d'une carrière riche de quelque cinquante longs métrages réalisés entre 1945 et 2003 (sans compter son infatigable activité de metteur en scène de théâtre), il remet sans cesse sur le métier ses obsessions intimes, ses fantasmes qui brouillent la représentation de la réalité, ses personnages dévorés par une culpabilité qui torture l'âme et le corps, sa lucidité à ausculter le couple qui se séduit puis se déchire, son angoisse devant le silence de Dieu, sa recherche chaotique d'une rédemption. *Le Septième Sceau*, *Les Fraises sauvages*, *Une passion*, *À travers le miroir*, autant de chefs-d'oeuvre dans une oeuvre qui traduit une capacité à exprimer ses sentiments restée inégalée. On peut lire ses films comme une transposition de son propre parcours depuis son enfance dans une famille luthérienne ultrarigide, sa propre ambiguïté morale qui lui fait honte et horreur.

Ingmar Bergman est aussi un cinéaste qui, au-delà des modes, capte l'esprit de son temps, dans ses aspirations et ses désillusions : *Monika*, dans lequel Harriet Andersson incarne une jeune femme à la sensualité sauvage et scandaleuse, lui apporte la notoriété en France, incarnant ce vent de liberté qui marque la modernité naissante au cinéma. Dans les années soixante, il expérimente avec *Persona* l'une des plus puissantes évocations de l'ambiguïté du mal.

Scènes de la vie conjugale ('scener ur ett äktenskap') était à l'origine un feuilleton en six épisodes créé pour la télévision suédoise. La série originale avec Liv Ullmann et Erland Josephson a été tournée à Stockholm et à Fårö du 24 juillet au 3 octobre 1972. La version cinéma est sortie le 21 septembre 1974 à New York.

Scènes de la vie conjugale stigmatise cet individualisme qui induit insidieusement la déshumanisation du monde, monde qui se déploie avec joie et nostalgie dans *Fanny et Alexandre* et qui atteint sa représentation la plus dépouillée dans *Sarabande*, son ultime film, à la fois leçon de cinéma et questionnement existentiel. Dans l'univers du cinéma, Bergman est un continent à part, celui d'un géant à la hauteur de Beethoven ou de Dostoïevski.

b) Article de presse

Source : blog Mediapart 16 février 2014 | Par Sophie Joubert

Bergman par tg STAN : une leçon de théâtre

Frank Vercruyssen, membre fondateur du collectif anversois TG Stan, joue et met en scène avec Ruth Vega Fernandez une magnifique adaptation de *Scènes de la vie conjugale* de Bergman. Le dernier volet d'un triptyque présenté au Théâtre de la Bastille à Paris.



©Dylan Piaser

Comment être fidèle à une œuvre en prenant son exact contrepied ? C'est le lumineux mystère qui nimbe l'adaptation pour la scène du film d'Ingmar Bergman par Frank Vercruyssen et Ruth Vega Fernandez, comédienne hispano-suédoise rencontrée lors d'un stage. Les six épisodes d'une heure tournés pour la télévision en 1972, ramenés à presque trois heures par le cinéaste pour la sortie en salles en 1973, sont concentrés en deux heures trente de spectacle. Quarante ans après Liv Ullmann et Erland Josephson, Ruth Vega Fernandez et Frank Vercruyssen jouent Marianne et Johan, le couple dont les tourments se racontent sur vingt ans et une évidence s'impose : Bergman est un immense dramaturge, influencé par Tchekhov, Ibsen et Strindberg qu'il a mis en scène tout au long de sa vie. Très vite, le souvenir du film laisse la place à un objet singulier, qui prend des libertés avec l'œuvre originale, met le texte à plat, le déplie, gomme le contexte de l'époque, ose les effets comiques, accélère le rythme, trouve des solutions scéniques pour restituer les effets de réel propres au cinéma, tout en gardant intactes la puissance, la lucidité et la cruauté de l'auteur

Trahisons et fidélités : c'est aussi le sujet de *Scènes de la vie conjugale*, six étapes de la vie d'un couple parfait pour l'extérieur dont le bonheur se lézarde, jusqu'au mensonge, à l'adultère, à la séparation. La première brèche s'ouvre sur grand écran : un rideau écru découvre une époustouflante scène de cinéma qui reste malgré tout du théâtre. Un couple d'amis (dont la femme est jouée par Jolente de Keersmaecker, autre fondatrice de TG Stan) étale ses violents ressentiments au milieu d'un dîner à quatre. Le malaise est palpable, lourd, et le spectateur, à travers les yeux de Johan et Marianne, devient voyeur. Jusqu'à ce que la caméra recule et montre la perche dans le champ : mise en abîme, effet de théâtre. C'est la méthode de TG Stan (Stop thinking about names) poussée ici très loin dans ce qu'elle a de plus juste : rendre visible les artifices pour mieux démonter les mécanismes de l'illusion.

Le décor est minimal : une table de régie encombrée de bouteilles, bouilloire, lampes et cafetière, un canapé déplacé par les acteurs, un portant chargé de vêtements. Les nombreux changements de costumes se font à vue, le jeu est naturel sans faire aucune concession au naturalisme. La scène du dîner est mimée à rebours de la chronologie avec des serviettes froissées, des traces de rouge à lèvres sur le bord d'un verre et des mégots dispersés dans un cendrier. En revanche, Frank Verduyssen et Ruth Vega Fernandez mangent réellement des sandwiches au pâté lors de certains dialogues cruciaux : la scène terrifiante, ver dans le fruit, où Marianne prend la décision d'avorter ou encore l'aveu d'adultère.

Les deux acteurs entrent et sortent de leurs personnages, disent des didascalies imaginaires qui remplacent les mouvements de caméra, sont comme des funambules qui s'écoutent, s'attendent, se rattrapent au vol quand ils trébuchent sur une langue qui n'est pas la leur, commentent parfois leurs actions avec une absolue légèreté. On est captivé par cette « traversée des catastrophes » dont parle le philosophe Pierre Zaoui, cette existence faite de lâchetés, de luttes pour le pouvoir au sein du couple, cette impossibilité de vivre ensemble sans se faire du mal. Et pourtant, ce couple imparfait, qui en vient même aux mains, se retrouve dans une maison au fond des bois comme deux enfants fugueurs unis par un amour impur, terriblement universel, simplement humain. Un spectacle rare, servi par de grands interprètes.

> Après lecture de cet article, vous pouvez proposer ces deux exercices aux élèves :

- D'un point de vue neutre, évoquer le spectacle afin d'en faire ressortir les axes principaux.
- D'un point de vue critique, les élèves décident de donner clairement et de façon argumentée leur avis.

d) Prolongations et recherches

Filmographie Ingmar Bergman :

- https://www.google.fr/search?q=filmographie+ingm&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=ICPCVMueOsatUfergsAN#q=filmographie+ingmar+bergman
- <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/bergman/scenesdelavieconjugale.htm>
- Extrait film Bergman : http://www.dailymotion.com/video/x1ef8zr_scenes-de-la-vie-conjugale-d-ingmar-bergman-extrait-1_shortfilms
- http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19542528&cfilm=76232.html

tg STAN :

- Site de tg STAN : <http://www.stan.be/content.asp?path=k1xr91jg>
- Extrait spectacle : <https://www.youtube.com/watch?v=YRnN2c0xbgk>
- Interview et extraits : <https://www.youtube.com/watch?v=8JJc9qBt82s>

Presse :

- <http://blogs.mediapart.fr/blog/sophie-joubert/160214/bergman-par-tg-stan-une-lecon-de-theatre>
- <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2910>
- Article Télérama : <http://www.telerama.fr/scenes/compagnie-tg-stan-scenes-de-la-vie-collective,108073.php>
- http://www.liberation.fr/theatre/2014/02/14/bergman-cruelle-sitcom_980309

Le collectif :

- Article sur le collectif : http://www.lexpress.fr/culture/scene/quand-le-theatre-tue-ses-metteurs-en-scene_974815.html
- Article sur l'histoire des troupes : <http://www.theatre-cornouaille.fr/images/stories/pdf/13-14-dpg-histoire-troupes.pdf>
- Article sur le collectif : <http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/entretien-avec-le-collectif-la-vie-breve-72722119-html/>