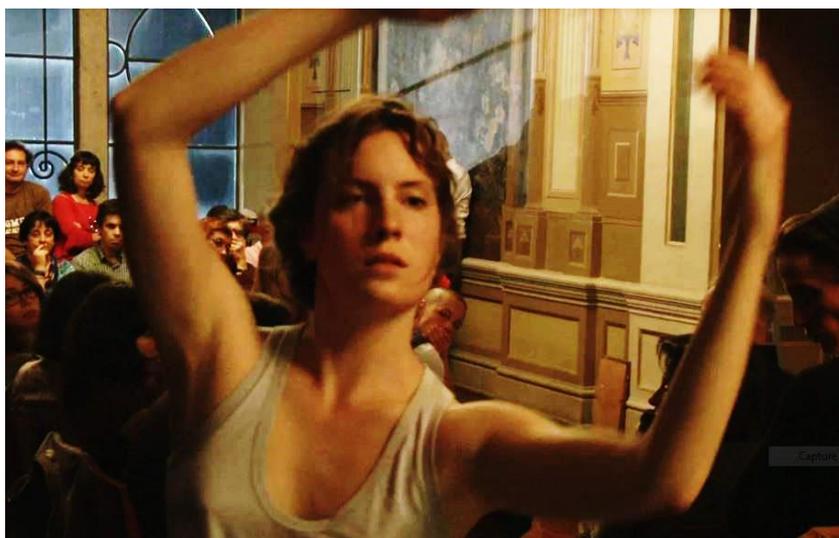


Mademoiselle Else d'Arthur Schnitzler : une mise en jeu de désirs ajustés
Mehdi DJAADI - HETSR-LA MANUFACTURE - 2013

HAUTE ÉCOLE DE THÉÂTRE DE SUISSE ROMANDE



**Mademoiselle Else d'Arthur
Schnitzler : une mise en jeu de désirs
ajustés**



Mehdi DJAADI

Volée F

Exigence partielle à la certification finale

Lausanne, Juin 2013

Mademoiselle Else *d'Arthur Schnitzler* : *une mise en jeu de désirs ajustés*
Mehdi DJAADI - HETSR-LA MANUFACTURE - 2013

REMERCIEMENTS

A Dieu,

A mes parents,

A Rita Freda pour son investissement et sa patience,

A Raphaël Heyer pour sa précieuse aide,

A Jenny Ros pour ses conseils et son soutien,

A Isis Fahmy pour sa relecture et ses précisions,

A Greg, à Monsieur et Madame Chapon, à Monsieur du Fayet de la Tour, et à tous ceux qui m'ont aidé de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire.

RÉSUMÉ

Ce mémoire de fin d'études se propose d'interroger la question du désir au travers de l'adaptation théâtrale réalisée par deux comédiens de la compagnie flamande tg STAN de la nouvelle de l'auteur autrichien Arthur Schnitzler *Mademoiselle Else*. Monologue intérieur, flux de conscience où s'expriment toutes les contradictions, les rêves et les désirs d'une jeune femme de dix-neuf ans contrainte de se prostituer pour rembourser les dettes de jeu de son père, la nouvelle de Schnitzler est un matériau dramatique très riche dont Frank Vercruyssen et Alma Palacios se sont emparés pour l'adapter à leurs propres désirs et leur esthétique.

Illustration de couverture : capture d'image de la captation du spectacle *Mademoiselle Else*, production tg STAN, créé le 8 juin 2012 au Teatro Sao Luiz, Alkantara Festival, Lisbonne, Portugal, de et avec Alma Palacios et Frank Vercruyssen.

Les opinions émises dans ce travail n'engagent que l'auteur.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1 : <i>MADemoiselle ELSE</i> , DE SCHNITZLER À TG STAN	9
1.Arthur Schnitzler, esquisse biographique	
9	
2. <i>Mademoiselle Else</i> et le monologue intérieur	
11	
3.L'adaptation théâtrale de tg STAN	
14	
CHAPITRE 2 : L'AJUSTEMENT DES DÉSIRS AU SEIN DU COLLECTIF TG STAN.....	17
1.Désir et théâtre	
17	
1.1.Un mot nommé « <i>désir</i> »	
17	
1.2. <i>Désir</i> et théâtre	
19	
1.3.Le <i>désir</i> chez tg STAN	
21	
2..... Else/Alma	
24	
CONCLUSION	28
BIBLIOGRAPHIE	31
ANNEXE : ENTRETIEN AVEC FRANK VERCRUYSSSEN.....	32

INTRODUCTION

« *Pourquoi veux-tu devenir comédien ?* » C'est la question pour le moins existentielle qui m'a été posée lorsque je participais au stage probatoire dans le cadre du Concours d'entrée à la Manufacture, Haute École de Théâtre de Suisse romande (HETSR) à Lausanne. Je me souviens que spontanément, j'avais répondu : « *Parce que je ne sais rien faire d'autre* ». En rapportant cette anecdote autour de moi, on m'a rappelé la réponse qu'avait donnée Samuel Beckett à la question « *Pourquoi écrivez-vous ?* » ; « *Bon qu'à ça* », avait-il synthétiquement répondu. Depuis mon entrée à la Manufacture au début de l'année académique 2010-2011, ce type de questionnement a très régulièrement refait surface, tout au long des trois années de formation, autant de la part des personnes de mon entourage que de celle des différents intervenants : « *Pourquoi désires-tu faire du théâtre ?* » ; « *Comment est né en toi le désir de faire du théâtre ?* » Ces questions, je me les suis évidemment régulièrement posées à moi-même.

Le mouvement profond, intérieur, intime, par lequel l'être devient ce qu'il est, *fatalement* pourrions-nous dire, relève à mon sens de deux dimensions : le besoin et le désir. « *Il y a des choses qui sont vitales pour l'être humain : manger, boire et jouer. Et nous avons la chance d'en faire notre métier* ». Telle est la réflexion que m'avait faite un jour Frank Vercruyssen, comédien fondateur de la compagnie anversoise tg STAN, qui avait dirigé un atelier pour les étudiants de la volée F à laquelle j'appartiens, durant les mois de novembre et décembre 2012. Cette réponse, je la fais mienne : jouer, pour moi, est un besoin. Mais je sais qu'il m'est nécessaire d'aller encore plus loin dans ma réflexion. Car le désir est bien au cœur de la profession que j'ai choisie d'exercer :

susciter le désir d'un metteur en scène ; désirer travailler avec ce comédien ; désir de faire passer une langue, un message à travers une pièce ; comment faire du désir de l'autre son propre désir ; comment y trouver son plaisir ? Est-ce que je choisis – pour reprendre une opposition faite par Stanislas Nordey lors d'une intervention qu'il a faite à la Manufacture – d'être un acteur qui travaille par métier ou pour en faire un art ?

En novembre 2012, j'ai assisté à une représentation de la pièce *Mademoiselle Else*, adaptation théâtrale de la nouvelle d'Arthur Schnitzler mise en scène par Frank Verduyssen de la compagnie d'acteurs STAN (tg STAN en flamand) au Théâtre de la Bastille à Paris. N'ayant jamais vu de spectacle de cette compagnie auparavant, j'ai été littéralement séduit par l'esthétique. Mais ce qui surtout retenu mon attention et suscité mon intérêt, c'est toute la thématique du désir qui affleure dans la nouvelle et dans la pièce, cette jeune femme qui se bat pour répondre à des désirs multiples : les siens, ceux de sa famille et ceux d'un homme et qui la conduira au suicide. J'y ai vu une sorte de mise en abyme de ma propre condition de futur comédien professionnel et de jeune homme ayant passé trois ans presque en autarcie au sein d'une haute école de théâtre.

C'est pourquoi j'ai choisi d'interroger la problématique de l'ajustement des désirs à travers la mise en scène, ou plutôt la *mise en jeu*, de *Mademoiselle Else* par tg STAN, et la tension entre fiction et réalité. Pour jouer Else, Frank n'a pas engagé une comédienne mais une danseuse, Alma Palacios. Son désir était de la voir porter ce texte qui impliquait sa nudité à la fin de la pièce. Existe alors une friction entre réalité et fiction, puisque le désir du personnage de Dorsday est de la voir nue et que cette situation place alors le spectateur et Franck - au même titre que le personnage- dans une situation de voyeurisme.

Après avoir situé l'auteur et donné les lignes de force qui parcourent la nouvelle de Schnitzler, je m'attacherai à analyser le rapport du désir entre scène et réalité à travers l'expérience « STANesque » de ce spectacle, sur la base également d'un entretien réalisé avec Frank Vercruyssen.

CHAPITRE 1 : *MADemoiselle ELSE*, DE SCHNITZLER À TG STAN

1. Arthur Schnitzler, esquisse biographique

Il nous paraît intéressant de situer préalablement l'auteur et son parcours biographique afin de bien mesurer le contexte dans lequel *Mademoiselle Else* a été écrit. Arthur Schnitzler¹ est né le 15 mai 1862 dans le milieu bourgeois de Vienne. Il est de confession juive. Les nombreux comédiens et cantatrices² qui fréquentaient le cabinet de son père, grand laryngologue, favorisèrent l'intérêt précoce d'Arthur Schnitzler pour l'esthétique et l'écriture, à tel point qu'il ressentit très tôt « *une irrépressible envie d'écrire* »³. On recense ainsi une vingtaine de pièces de théâtre de sa main alors qu'il n'avait que treize ans.

Tenu malgré lui d'embrasser une carrière de médecin comme son père, Schnitzler étudie la médecine et obtient son doctorat en 1885. Il commence par travailler comme assistant de son père à la Polyclinique de Vienne, mais souhaite profondément, contre l'avis de son père, se consacrer entièrement à l'écriture. Ce n'est qu'à la mort de ce dernier en 1893 que Schnitzler, alors âgé de trente et un ans, peut pleinement se tourner vers sa vocation littéraire et abandonner progressivement la médecine. Dès lors, Arthur Schnitzler ne va cesser de produire des œuvres (une vingtaine en tout) dans différents genres littéraires : théâtre, roman, nouvelle. Le large succès en 1895 du roman *Mourir* et surtout de la pièce *Amourette* lui assurent très vite une renommée internationale et une réputation d'audacieux, voire d'auteur sulfureux.

Nous sommes alors dans les Années folles, et le style mordant comme les thématiques très controversées des œuvres de Schnitzler, « *notamment en raison de leur description franche de la sexualité et*

¹ On se réfèrera notamment à la chronologie proposée sur le site des éditions Sillage, en ligne : <http://editions.sillage.free.fr/auteurs/schnitzler.html>

² « Arthur Schnitzler », *Wikipedia* [en ligne], consulté le 5 mai 2013. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schnitzler

³ Ibid.

de leur opposition à l'antisémitisme »⁴, provoquent censures et scandales. Ses thèmes de prédilection se rapportent en effet à la folie, à la mort et au suicide, aux rêves, aux fantasmes de l'inconscient, à la sexualité et au désir, au monde masculin dans lequel vivent les femmes. Ainsi *La Ronde*, publiée initialement à compte d'auteur en 1900 puis diffusée à Vienne et à Leipzig, se voit interdite en 1903 ; à cette occasion, Schnitzler se fait traiter de pornographe. *Le Sous-Lieutenant Gustel* publié en 1902 provoque la perte de son grade d'officier dans l'armée. C'est aussi en 1903, après de nombreuses – souvent tumultueuses – aventures et relations amoureuses, qu'il épouse Olga Gussmann et qu'il quitte le foyer parental, à près de 41 ans. Il souffre de problèmes d'audition qui s'aggravent au fil des années.

De nombreuses pièces rencontrent le succès : *Vienne au crépuscule* en 1908, *Le Jeune Médard* en 1910, *La Terre inexplorée* en 1911, *Le Professeur Bernhardt* en 1912. *La Ronde*, dont l'interdiction est levée en 1920, est par contre un retentissant scandale, à Vienne comme à Berlin – le jour de la première à Vienne, la police doit intervenir, et à Berlin, l'opinion est indignée. Dans le même temps, Schnitzler divorce et ses problèmes auditifs ne cessent d'empirer. Pendant la Première Guerre Mondiale, il a une position radicalement pacifiste et refuse de prendre parti.

Les thèmes qu'aborde l'auteur autrichien le rapprochent immanquablement de Sigmund Freud, médecin comme lui et père de la psychanalyse, qui devient, à partir de 1922, un ami proche autant qu'un maître à penser. Freud lui voue une profonde admiration, à tel point qu'il voit en Schnitzler son double. *Mademoiselle Else* paraît en 1924. De religion juive, il devient, avec la montée du nazisme, un auteur qui dérange. Arthur Schnitzler meurt brutalement d'une hémorragie cérébrale le 31 octobre 1931, à 69 ans.

⁴ Ibid.

2. *Mademoiselle Else* et le monologue intérieur

La date et le lieu où se déploie la nouvelle sont précisément donnés : septembre 1896, dans un hôtel de montagne du Tyrol du Sud. Tg STAN résume ainsi l'intrigue de *Mademoiselle Else* :

« La protagoniste est une jeune fille de dix-neuf ans appartenant à la bourgeoisie viennoise aisée, qui est en vacances avec sa tante dans la station thermale de San Martino di Castrozza dans les Alpes italiennes. Elle passe ses journées dans l'insouciance et l'indolence teintée d'impatience, jusqu'à ce qu'elle reçoive un télégramme de sa mère annonçant que son père, qui est avocat, connaît de graves problèmes financiers. La mère sait que monsieur Von Dorsday, un marchand d'art fortuné qui a déjà sauvé le père de la ruine, est également à San Martino. Elle demande donc à Else de s'adresser à ce monsieur pour lui demander aimablement, mais de façon pressante, de venir une fois de plus au secours de son père. Von Dorsday accepte, à condition de pouvoir contempler Else nue... »⁵

Jacques Le Rider, spécialiste de l'histoire culturelle et littéraire viennoise, souligne les relations et les rapports de force dans lesquels évolue Else et auquel elle doit faire face :

« Victime de ses parents endettés qui n'hésitent pas à la prostituer pour qu'elle obtienne de l'argent du marchand d'art Dorsday, placée sous la protection bien inefficace de son cousin, un médecin gynécologue qui de toute évidence n'a rien compris à son "cas", Else a toutes les faiblesses, mais aussi les ressources de la féminité : fragile, vulnérable et passive, elle arrive, par son jeu théâtral et par son charme, à reprendre un certain ascendant sur son entourage et à se dérober au chantage en mettant en scène une crise hystérique et en se donnant la mort. Avec une subtilité virtuose, Schnitzler parvient à condenser tous ces conflits dans le flux du monologue intérieur de la jeune fille »⁶.

⁵ Présentation de l'œuvre telle que mise en ligne sur le site du collectif tg STAN, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://www.stan.be/content.asp?path=mih0p06d>

⁶ LE RIDER, Jacques, « SCHNITZLER Arthur - (1862-1931) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 mai 2013. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arthur-schnitzler/>

La singularité de l'écriture de la nouvelle de Schnitzler tient donc surtout à sa forme, celle du monologue intérieur. Pour Jacques Le Rider, Schnitzler est le premier auteur de langue allemande à l'avoir utilisée, après une première expérience en langue française avec le roman *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, publié en 1887. Avec *Le Sous-Lieutenant Gustel*, Schnitzler introduit donc, en 1902, le monologue intérieur dans la littérature allemande, avant d'y revenir, vingt-deux ans plus tard, avec *Mademoiselle Else*.

Dans le roman de Dujardin, le monologue intérieur est une paraphrase verbale des contenus de conscience, très empreinte de réalisme dans des phrases parfaitement formées⁷. Schnitzler va plus loin : chez lui, le monologue se caractérise par l'expression d'un flot ininterrompu de sentiments, de désirs, d'idées, d'observations, de fantasmes, de souvenirs, de dilemmes, de rêves, reflétant l'intériorité et la complexité psychologique du personnage. Tg STAN observe à ce titre que « *Schnitzler [...] tente toujours dans ses œuvres d'exprimer avec la plus grande précision possible le monde intérieur des personnages* »⁸.

Flux de conscience opérant par libres associations, le rapprochement avec Freud est évident. Le Rider perçoit dans *Mademoiselle Else* plusieurs passages qui s'apparentent à la notion freudienne de « rêve diurne », que Freud exposait ainsi dans *L'interprétation des rêves* : « *L'étude des psychonévroses montre pour notre stupéfaction que ces fantasmes ou rêveries diurnes sont les prodromes des symptômes hystériques, du moins d'un certain nombre d'entre eux* »⁹. Else fait ainsi deux rêves diurnes : dans le premier elle rêve sa propre mort, dans le second elle est sous l'emprise du véronal. Surtout, la nouvelle de Schnitzler, à la

⁷ LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes), p. 87.

⁸ Présentation de l'œuvre telle que mise en ligne sur le site du collectif Tg STAN, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://www.stan.be/content.asp?path=mih0p06d>

⁹ Sigmund Freud, cité dans LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes), p. 88.

différence de Dujardin et du *Sous-Lieutenant Gustel*, parvient à « associer de manière cohérente le discours entendu, le discours parlé et le discours silencieux »¹⁰.

Le monologue intérieur chez Schnitzler renvoie donc très directement à la psychanalyse, mais revêt, dans le cadre d'une nouvelle littéraire, une dimension particulière puisque le monologue intérieur s'inscrit dans une intrigue, dans une perspective dramatique. Le monologue intérieur d'Else est construit, comme le relève justement Le Rider, comme une pièce dramatique. Maël Renouard, traducteur de *Fräulein Else*, souligne l'importance dramatique du monologue intérieur de Schnitzler et l'acuité avec laquelle se pose la question de la solitude, et donc de la mort :

« Chez Schnitzler, le monologue intérieur relate un moment de crise, de rupture avec le monde et de résolution démente ; il traduit la résonance extrême, dans l'esprit d'un individu, d'un événement qui le contraint de remettre en cause son existence toute entière. [...] Le monologue est [...] une pensée de la mort. Il témoigne d'une plongée si profonde en soi-même que les attaches avec le monde sont rompues. À ce point de solitude, la mort devient un apaisement »¹¹.

Le Rider décèle en Else une jeune femme névrosée, hystérique, mais aussi « une grande tragédienne » : la dose de véronal qu'elle absorbe à la fin n'est sans doute pas suffisante pour être létale. Le prétendu suicide ne serait en fait qu'une tentative destinée à provoquer et punir ses parents et Dorsday dont elle est victime : « La névrosée, grâce à sa crise théâtrale d'hystérie, a repris le dessus sur son entourage et sur son destin. Le lendemain, après une longue torpeur, elle se réveillera. Mais ce n'est plus sur elle que

¹⁰ LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes), p. 92.

¹¹ Préface de Maël Renouard in SCHNITZLER, Arthur, RENOUARD, Maël (trad.), *Le Sous-Lieutenant Gustel*, Paris : Sillage, 2009.

ses parents abusifs pourront faire peser le poids de leur détresse financière et la lubricité de Dorsday ne la persécutera plus »¹².

Mais on ne saurait se limiter à voir en Else une simple victime. Le Rider l'affirme, « *Else est une exhibitionniste* »¹³ et une narcissique : ainsi la scène matinale du balcon où elle se présente nue sous sa chemise et la relève en sachant pertinemment qu'elle est vue ; ainsi la contemplation de son corps nu dans le miroir après que Dorsday lui a fait part de ses exigences. Else « *rêve de se montrer nue* »¹⁴, et la scène où elle se dénude en public devant Dorsday serait finalement la réalisation de ce rêve. On en est là aux hypothèses psychanalytiques, qu'il ne nous appartient pas de discuter dans le cadre de ce travail.

3. L'adaptation théâtrale de tg STAN

Après avoir relaté la forme, les enjeux et la complexité qui se jouent dans la nouvelle de Schnitzler, il est intéressant d'entendre tg STAN au sujet de la figure d'Else :

« Nous faisons l'expérience directe de la nature capricieuse d'Else, nous observons depuis son propre point de vue ses rapports avec ceux qu'elle rencontre et ses réactions face à ce qui lui arrive. [...] [Arthur Schnitzler] parvient à présenter d'une manière raffinée et élégante une Else qui est frivole et sensuelle, têtue, gâtée, capricieuse et égocentrique, mais qui est en même temps une jeune fille esseulée, tant du point de vue intellectuel qu'émotionnel, obligée de découvrir toute seule sa sexualité et de déterminer sans beaucoup d'assistance sa position dans un univers fait de convenances sociales étouffantes et d'étroitesse morale »¹⁵.

¹² LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes), p. 93.

¹³ LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes), p. 95.

¹⁴ LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes), p. 95.

¹⁵ Présentation de l'œuvre telle que mise en ligne sur le site du collectif tg STAN, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://www.stan.be/content.asp?path=mih0p06d>

Les aspects qui ont particulièrement intéressé Frank Vercruyssen dans la nouvelle de Schnitzler et qui l'ont décidé à en faire la matière d'une création sont précisément, comme le dit lui-même le comédien, « *la caractérisation de la jeune fille, à la fois gâtée/narcissique et seule/abandonnée par une société hypocrite* »¹⁶ ainsi que « *L'aspect du monologue intérieur* ». Les dilemmes et contradictions de la jeune Else, ainsi que son flux de conscience, sont les principaux moteurs qui ont convaincu Frank de s'emparer de la nouvelle. À sa lecture, il a immédiatement eu l'idée de la mettre en jeu sur le plateau avec Alma Palacios dans le rôle d'Else, lui-même endossant tous les autres rôles. Cependant, même si *Mademoiselle Else* est, dans sa forme originale, « *tellement fait pour la scène* », pour reprendre les termes de Frank, une adaptation s'est avérée nécessaire.

« *On voulait se concentrer sur le dilemme personnel et émotionnel d'Else et sa relation avec Dorsday, tout en gardant quelques faits divers de sa vie quotidienne* ». La nouvelle originale apparaissait en effet « *beaucoup trop longue et littéraire* » pour pouvoir la jouer selon la lecture et le projet qu'en faisaient Frank et Alma qui devient Else et donc comédienne le temps d'une tragédie. C'est donc par pragmatisme que de nombreuses coupes ont été réalisées, conjointement par les deux comédiens : « *il a fallu couper autant qu'on pouvait en gardant l'esprit de l'histoire et du personnage* ».

Un travail de restructuration a été conduit, là aussi pour une raison purement pragmatique. Le monologue intérieur de la nouvelle originale se présente en effet comme un flux d'un seul tenant. Or, comme le rapporte Frank, « *quand on doit apprendre un texte sans petits chapitres, c'est beaucoup plus difficile* ». Les comédiens ont donc réalisé un séquençage du texte issu des coupes d'une part afin « *d'avoir des morceaux plus petits à analyser et apprendre* » et

¹⁶ Pour cette citation ainsi que les suivantes, cf. Annexe : Entretien avec Frank Vercruyssen.

d'autre part afin de permettre à Alma d'apprendre le texte « *plus confortablement* ». Le texte adapté par tg STAN s'articule ainsi en treize séquences.

La question psychanalytique qui court en filigrane du monologue intérieur n'a jamais été abordée, tant dans le processus d'adaptation du texte que dans la création du spectacle. « *Pour nous, dit Frank, l'aspect psycho-analytique n'était pas spécialement intéressant, ou en tout cas, ce n'était pas la motivation la plus importante de choisir ce texte* ». Quant à la théorie selon laquelle toute l'histoire d'Else ne serait que pur fantasme, histoire qu'elle aurait entièrement fantasmée pour se permettre d'assouvir son désir de suicide, elle n'a pas plus été évoquée par les deux acteurs. La question psychanalytique, ou psycho-analytique, relève en réalité du spectateur et de la perception qu'il aura du spectacle : « *finalement, c'est le spectateur qui va interpréter, et s'il y en a qui veulent voir toute cette histoire comme métaphore, fantasmée par Else et donc par Schnitzler, c'est leur droit...* »

CHAPITRE 2 : L'AJUSTEMENT DES DÉSIRS AU SEIN DU COLLECTIF TG STAN

Il nous appartient à présent d'aborder spécifiquement la question du désir, ou plutôt des désirs, et de voir comment tg STAN s'en empare, au travers de la mise en jeu de l'œuvre de Schnitzler.

1. Désir et théâtre

1.1. Un mot nommé « désir »

Platon, dans sa *République*, décrit le désir « *comme une bête multiforme et polycéphale* ». Le mot « désir » revêt en effet plusieurs sens si l'on en croit les définitions qu'en donne le portail lexical du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)¹⁷ :

- Action de désirer ; aspiration profonde de l'homme vers un objet qui réponde à une attente.

- Mouvement instinctif qui traduit chez l'homme la prise de conscience d'un manque, d'une frustration. (Psychologie : « Tendance spontanée et consciente vers une fin avec représentation de cette fin` ».)

- Aspiration instinctive de l'être à combler le sentiment d'un manque, d'une incomplétude.

- [Accompagné d'un complément désignant l'objet désiré] Tendance consciente de l'être vers un objet ou un acte déterminé qui comble une aspiration profonde (bonne ou mauvaise) de l'âme, du cœur ou de l'esprit.

- Convoitise d'un bien matériel qui satisfasse l'instinct de possession, un appétit.

¹⁷ « Désir », *Portail Lexical du Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], consulté le 22 avril 2013. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9sir>

- Instinct physique qui pousse l'homme au plaisir sexuel, aux satisfactions des ardeurs de l'amour; convoitise qui pousse à la possession charnelle.

De ces définitions, on peut retenir qu'il s'agit toujours d'un rapport à un manque et à une aspiration à le combler, avec une dimension ambivalente, bonne ou mauvaise. En remontant à l'étymologie de « désir », on touche à la profondeur de ce qui se joue dans le désir. « Désir » est issu du latin *desiderium*, un mot négatif basé sur « sidus » (astre) que l'on pourrait développer littéralement en « dé-sidération ».

L'écrivain Pascal Quignard, dans son essai *Vie secrète*, écrit que « *Le désir est le désastre* ». Il répond à la sidération, à la fulguration, à la sidération, à la fascination qui le précèdent. Le désir « *désenchante le fiasco, défascine la violence* », dit Quignard. Comme le souligne Martine Broda dans son commentaire sur l'essai de Quignard, le désir est « *sans cesse renaissant, il permet que tout continue, recommence, parce qu'il désidère, faisant échec à ce que la fascination peut avoir de mortel* »¹⁸.

Dans ces lignes, on peut entendre que le désir est une force créatrice, une force de vie, qui pousse à subjuguier le danger de destruction, la pulsion de mort. Le désir est une énergie vitale cherchant sa forme, une expérience qui pousse, qui pulse, qui engage l'être et sa présence, qui fait « je » autant que « jeu ». Il nous permet inlassablement de dépasser et de survivre à la violence et la destructivité. « *Sans cesse renaissant* », le désir est ainsi comme le fleuve d'Héraclite, dans lequel on ne se baigne jamais deux fois dans la même eau, ou la figure de la divinité même du fleuve, Protée.

Interroger une question aussi vaste que le désir, c'est finalement interroger l'insatiabilité et l'ambivalence humaines :

¹⁸ BRODA, Martine, « La passion selon Quignard », Jean-Michel Maulpoix & Cie [en ligne], consulté le 19 mai 2013. URL : <http://www.maulpoix.net/quignard.htm>

désir désirable mais aussi désir effrayant ; désir de plaisir mais aussi d'engloutissement ; désir de dévorer mais aussi désir d'être dévoré. Lorsque l'objet du désir est uniquement lié à l'assouvissement de ce dernier, le désir se pervertit. Le désir renvoie ainsi à la problématique atemporelle de la liberté et de la peur face à cette poussée, cette pulsion, cette énergie vitale qui nous habite. Sommes-nous maîtres du désir ou est-ce lui le maître ? Devons-nous le contrôler ou le laisser faire son œuvre, tant son aspect illimité se reporte sans cesse sur de nouveaux objets ?

1.2. Désir et théâtre

Luc Boucris identifie trois niveaux de proximité entre le désir, le jeu et le théâtre : le besoin de jouer, le désir de jouer et le désir d'art. Avant même qu'il soit question de désir, jouer est un besoin constitutif de l'espèce humaine. « *Jouer et rejouer Le monde est [...] vital* »¹⁹, dit Luc Boucris, qui cite l'anthropologue Marcel Jousse : « *Ce qui frappe, quand on observe l'être humain aussi spontané que possible, n'est-ce pas une tendance instinctive à rejouer gestuellement ou, plus exactement, à mimer toutes les actions des êtres vivants, toutes les attitudes des objets inanimés qui l'entourent ?* »²⁰ On observe particulièrement ce phénomène chez l'enfant, que Jousse qualifie de « mimodramatiste », forgeant le terme de « mimisme », « *forme spontanée de connaissance du monde* »²¹, plutôt qu'en reprenant celui de « mimétisme », dans lequel le corps est un « *instrument privilégié de connaissance* », la connaissance étant à entendre ici au sens strict, biblique, de coïncidence métaphorique avec l'objet. C'est là une « *capacité spécifiquement humaine, capacité à absorber le monde pour ensuite réinterpréter ce qui a été absorbé* »²².

¹⁹ BOUCRIS, Luc, « Du besoin de jouer au désir de faire du théâtre », in *Théâtre : Le désir de jouer*, Paris : ADAPT ; Librairie Théâtrale, 2000, p. 16.

²⁰ Marcel Jousse cité dans *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 17.

Ce mimisme s'exprime par le « complexe de gestes » qu'est l'être humain, pris en tant qu'être en mouvement, sans exclure la capacité d'abstraction et d'analogie. Dans ce complexe, il s'agit de trouver le geste juste, « pour connaître mieux et pour exprimer pleinement sa relation au monde sans perdre du sens en cours de route »²³. Boucris note ainsi que « derrière le besoin de jouer il y a des enjeux fondamentaux pour le sujet lui-même et pour la société dans laquelle il s'insère »²⁴.

Mais le besoin est nécessité, tandis que le désir relève d'une forme de volonté. Le re-jouer, ou le rejeu pour reprendre le terme de Jousse, devient désir de jouer, selon Boucris, dès lors qu'il y a résistance « à l'état des choses ambiant »²⁵ ; résistance à « un modèle culturel qui contraint les corps à l'inactivité et qui se refuse à la gratuité (relative) du jeu » par une « revendication des droits du corps et de son expressivité », et donc, plus loin que par le langage, par le geste, par l'énergie, par le mouvement, articulés dans leur complexe. Cette revendication du recours au geste est travaillée pour en éliminer la maladresse, relève Boucris, et ce travail est engagement. « Désirer jouer, c'est vouloir s'engager personnellement par le geste et par la parole, vouloir tenir sa partition »²⁶ : on résiste alors à demeurer un pur et simple spectateur passif du monde. Désirer jouer, c'est donc également s'engager « dans et par le jeu »²⁷. On touche ici au jeu dramatique, grâce auquel on prend position « dans et sur le monde », opérant dès lors des choix, tant sur les plans esthétiques, philosophiques et politiques.

C'est là que naît le désir d'art, en tant que « l'art dramatique est un jeu sans règles fixes »²⁸, comme dit Edward Bond, où il

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ Edward Bond cité dans *Ibid.*, p. 21.

« s'agit de découvrir et de créer des règles tandis que le drame se développe ». Là, le désir s'inscrit dans la contrainte de travail, qu'il peut être susceptible de pervertir ; en d'autres termes, il ne peut y avoir véritablement d'art si l'on s'en remet au seul désir et sa spontanéité, mais le désir est indispensable au travail...

Stanislavski a ainsi essayé dans son *Système* « d'encadrer le désir sans le tarir », en soulignant l'équilibre fragile dans lequel doit pouvoir se situer l'acteur : « L'envie n'est pas encore la volonté [...] À quoi bon un instrument de prix, oublié dans un placard si son propriétaire n'a pas envie de jouer. À quoi bon le talent, s'il n'y a pas de volonté créative »²⁹. Dès lors Stanislavski distingue la volonté du désir en ce sens qu'elle opère comme une sorte de garde-fou vis-à-vis des pièges que peut tendre le désir dans le travail, particulièrement le désir de plaire, qui peut vite détourner de l'objectif artistique, ou le désir de faire le métier, qui revient à une absence de tempérament, de vie, le métier étant entendu comme « la sclérose de l'habitude, [...] la connaissance des recettes pour agir sur le public, [...] la possibilité de se passer du désir d'art »³⁰. Boucris en conclut qu'il est « vital que le désir demeure vivant, faute de quoi la pratique du jeu perd son sens. Et pour demeurer vivant, lui aussi, comme le besoin, il demande à être encouragé. Encore faut-il le tenir dans des limites prioritairement définies par une exigence artistique »³¹.

1.3. Le désir chez tg STAN

La compagnie d'acteurs (*Toneelspelersgezelschap* en flamand, abrégé en tg) STAN (pour *Stop Thinking About the Names*, « arrêtez de vous préoccuper des noms ») a été fondée en 1989 à Anvers par quatre jeunes diplômés (Frank Vercruyssen, Jolente De Keersmaeker, Damian De Schrijver et Waas Gramser) qui refusaient de se soumettre à un metteur en scène ou d'intégrer une compagnie existante classique.

²⁹ Stanislavski cité dans *Ibid.*, p. 22.

³⁰ BOUCRIS, Luc, *op. cit.*, p. 23.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

Aussi le principe fondamental de la philosophie de tg STAN est-il de mettre les acteurs en responsabilité de ce qu'ils créent et font, au centre du processus de création du spectacle. On voit bien dans cette démarche se manifester dans toute sa puissance le processus de résistance identifié par Boucris à la source du désir de jouer et du désir d'art. Jolente rapporte ainsi que « *on ne supportait plus [au moment de la sortie du Conservatoire] 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* »³².

En 2008, Damian De Schrijver expliquait que « *l'idée, c'était de constituer un groupe de comédiens qui soient responsables d'eux-mêmes, qui choisissent leur répertoire et le mettent en scène eux-mêmes au lieu d'attendre patiemment que quelqu'un vienne leur proposer quelque chose* »³³. L'ensemble des acteurs composant l'équipe d'un projet assure ainsi aussi bien la mise en scène, la dramaturgie, la scénographie du spectacle, que la communication, la programmation et la diffusion. Il n'y a ni directeur artistique ni directeur financier. Le collectif repose donc sur le « *désir de travailler sans metteur en scène, sur une responsabilité partagée dans l'élaboration du sens et du commun* »³⁴. Dans ce cadre, les comédiens sont :

« Libres d'exprimer chacun [leurs] 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

³² LENNE, Lise, RHÉTY, Marion, « Tout ce qui est sur scène a une histoire » : tg STAN, in *Agôn : Revue des arts de la scène* [En ligne], mis à jour le 24 janvier 2011, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>

³³ Damian De Schrijver, extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit-Dix*, France-Culture, janvier 2008.

³⁴ LENNE, Lise, RHÉTY, Marion, « Tout ce qui est sur scène a une histoire » : tg STAN, in *Agôn : Revue des arts de la scène* [En ligne], mis à jour le 24 janvier 2011, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>

personnage. C'est dans tous les cas une motivation de notre présence sur scène »³⁵.

Le désir est donc une notion fondamentale dans le processus de création de tg STAN. Les comédiens fournissent collectivement un important travail de dramaturgie, achetant des ouvrages que tout le monde lit, mettant en commun la lecture qui en a été faite par chaque comédien. Dans le choix du texte qui servira de support à tel ou tel projet, si un des comédiens n'adhère ou n'éprouve pas de désir particulier de s'y engager, le texte est rejeté. Si le texte est retenu, le collectif se consacre au travail à la table, qui occupe une place prépondérante dans tout le processus. « *Chaque mot, chaque phrase sont [...] discutés ensemble* », relève Jolente³⁶. Dans la démarche de cette compagnie d'acteurs, tout part du texte, objet d'un important travail de discussion et de décorticage, qui définissent un ensemble de règles légères séquence par séquence – il n'est jamais fait recours à un travail d'improvisation sur le plateau. Pour tg STAN, les règles qui ont été définies à la table ne doivent pas non plus devenir un système, sous peine de faire perdre toute vivacité au jeu et au spectacle. L'écoute et la prise en compte de l'autre et de ses désirs, notamment dès lors qu'un spectacle a démarré, sont également fondamentaux : « *Ce qu'on essaie de faire, c'est d'être au courant des opinions de l'autre. Il ne faut pas être d'accord avec l'opinion de l'autre, mais il faut savoir comment l'autre regarde ou interprète le texte. Sans ça, tu ne peux pas entrer en scène* »³⁷.

³⁵ LENNE, Lise, RHÉTY, Marion, « Tout ce qui est sur scène a une histoire » : tg STAN, in *Agôn : Revue des arts de la scène* [En ligne], mis à jour le 24 janvier 2011, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>

³⁶ LENNE, Lise, RHÉTY, Marion, « Tout ce qui est sur scène a une histoire » : tg STAN, in *Agôn : Revue des arts de la scène* [En ligne], mis à jour le 24 janvier 2011, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>

³⁷ Sara De Roo, extrait de « tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit-Dix*, France-Culture, janvier 2008.

2. Else/Alma

Nous avons déjà souligné le principe de la distribution des rôles lorsque nous traitons de l'adaptation du texte de Schnitzler : Frank Vercruyssen a désiré travailler avec Alma Palacios pour créer *Mademoiselle Else*. Alma n'est pas comédienne de formation mais danseuse. Le choix de Frank de travailler avec elle a été motivé, outre le fait qu'il la connaissait déjà, par la jeunesse et la maturité d'Alma ainsi que par ses qualités et ses compétences :

« Je l'avais rencontrée à l'école en première année. J'avais travaillé avec elle sur des scènes et je voyais déjà qu'elle était douée en tant que comédienne. Jolente a travaillé avec elle en 2^{ème} année et elle pensait la même chose. En lisant le texte, je voyais qu'Alma était capable de montrer une jeune fille de 19 ans et que, en même temps, elle possédait les qualités intellectuelles et artistiques pour aborder un texte complexe et large comme celui-ci »³⁸.

Le processus s'est agencé entre un long travail d'adaptation, de lecture et d'apprentissage du texte afin d'être à l'aise avec son « contenu assez pervers », et un examen de la valeur des décisions prises par rapport à l'espace.

Rappelons qu'Alma Palacios joue le rôle d'Else quand Frank Vercruyssen joue non seulement le rôle de Dorsday mais également les autres personnages secondaires, dont certains présents dans la nouvelle originale ont disparu de l'adaptation : ces personnages ne sont que des passants dans le parcours d'Else, qui est le centre. Dans l'adaptation, seuls apparaissent, à travers le jeu de Frank, les figures de Paul, Cissy, Madame Winawer, du portier, et bien entendu de Dorsday. Rappelons les propos de Frank au sujet du principe de la distribution : « Je n'avais pas du tout envie de rendre les autres personnages plus importants. Il s'agit d'Else, et

³⁸ Pour cette citation ainsi que les suivantes, cf. Annexe : Entretien avec Frank Vercruyssen.

Les autres ne sont que des passants dans son parcours ». Frank note que dans d'autres mises en scène, c'est la comédienne jouant Else qui peut interpréter tous les rôles.

Au cours du spectacle de tg STAN, Frank change un élément de costume pour marquer un rôle différent, Dorsday étant caractérisé par sa veste noire. De plus Frank intervient à plusieurs reprises sans autre rôle que de servir Else autant qu'Alma qui est en train de jouer, en venant par exemple lui apporter à boire, en l'aidant à changer de costumes, etc. Alma, confinée sur une estrade d'un mètre carré, est prise dans cette condensation des rôles que joue Frank auprès d'elle comme dans une toile d'araignée, une toile de désirs et d'attentions, une toile d'ambivalence et de danger.

La toile d'araignée est aussi caractérisée par la place du public, qui cerne la petite estrade. Il est le confident, le témoin du monologue intérieur d'Else, mais il est aussi le public de l'hôtel, la masse de la société et de son regard qui pèsent sur Else. Tout en étant partenaire d'Alma - *« Puisqu'Else s'adresse tout le temps au public, c'était naturel pour Alma de voir le public comme partenaire »* -, il représente *« cette prison "avec le sourire" qu'est notre société »*, autant pour le personnage que pour la comédienne. C'est ce que Frank explicite ainsi : *« Else parle au public donc le public est son partenaire et "ami", mais le public fait aussi partie de ces gens qui coincent le personnage et l'actrice dans sa réalité. [...] C'est pourquoi on a entouré Alma de gens »*. Cette emprise du public sur Alma renvoie clairement à l'emprise de la société de l'époque sur Else : *« Pour Schnitzler et ses contemporains, c'était tout nouveau de reconnaître que les désirs sensuels et sexuels sont des motivations très importantes et qu'ils influencent le comportement des hommes... Et aussi de reconnaître que la société n'est pas très honnête vis-à-vis de ces sujets-là... »*

Dans ce dispositif, Alma exprime le fil très contrasté des désirs et des états d'âme d'Else, entre innocence et perversité. Pour Frank et Alma, la figure d'Else est bien plus ambivalente que certains ont pu le penser :

« Ce qui est intéressant, c'est d'évoquer les deux côtés de ce personnage, les paradoxes qui sont présents en elle. D'un côté elle est victime, et d'un autre côté elle veut explorer et aller loin dans cette exploration. D'un côté elle est virginale, et d'un autre côté elle est hantée par ces sentiments corporels. J'ai vu une version où elle n'est que victime et le choix de se dénuder est fait dans une sorte de rêve après avoir pris le véronal. (cf. le film de 1929 de Paul Czinner³⁹). Donc dans cette version c'était clair que le côté pervers de cette fille était éliminé, ou évité. Elle n'était qu'une pauvre victime. Pour nous c'était beaucoup plus excitant de montrer les contradictions. Je ne pense pas qu'elle a totalement rationnellement ou même consciemment décidé de faire ce que Dorsday voulait. À ce stade-là, le texte est plutôt écrit comme un tourbillon, et donc le « oui » et le « non » sont très proches l'un de l'autre, et se succèdent rapidement. Une seconde elle dit oui, et puis non, etc. »

Entre besoins et désirs, caprices, rêves et pulsion de mort, Else évolue en effet de dilemmes en contradictions ; elle est ainsi choquée par la proposition de Dorsday mais elle éprouve de l'excitation et perçoit l'acte de se montrer nue devant lui autant comme une humiliation tragique que comme une occasion de se mettre en scène, où la chrysalide devienne papillon. C'est après le soi-disant suicide, où Else dit « je vole », qu'Alma prend littéralement son envol, quitte l'estrade et danse parmi le public. C'est en quelque sorte la perte de l'innocence, l'adieu à l'enfance qui se jouent dans le rapport à Dorsday, autant que la résistance à la pression sociale et familiale. Elle est utilisée comme un objet de séduction par ses parents, de désir par Dorsday peut-être moins lubrique que solitaire et malheureux, et, autant qu'elle en est victime, elle en joue.

³⁹ En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=v8D7BtgQsG4>

Dans le rapport entre Frank et Alma, on perçoit aussi un jeu subtil d'ambiguïtés qui évoquent la toile d'araignée ; pendant qu'Alma parle à son partenaire (le public), Frank circule dans l'espace, parmi le public auquel il se mêle et dont il provient, il attend, s'approche, monte parfois sur l'estrade (soit qu'il vient aider Alma soit qu'il est Dorsday écoutant la requête d'Else). Cette ambiguïté est fondamentale dans le projet de tg STAN :

« Cette ambiguïté était un des moteurs importants de notre spectacle : Le danger entre personnages mais aussi entre comédiens ; La perversité de l'histoire, de la fiction et en même temps la réalité que je suis en fait un vieux mec qui a du pouvoir et qui (ensemble avec vous tous) va voir Alma toute nue à la fin. C'est aussi pourquoi on a mis Alma sur un petit m² et que moi je « prends soin d'elle » dans tous les sens... Une sorte de toile d'araignée. Je suis doux et tendre avec la comédienne, tout cela est bon et bien, mais à la fin elle est quand même à poil... Mais puisque ce paradoxe pervers était reconnu, et voulu par nous deux, et qu'on a longuement discuté de mes motivations de faire cela avec elle (que je n'avais pas d'agenda caché) rendait la chose juste et saine. Le résultat était que le spectacle reste « dangereux » et pas simplement une petite histoire d'antan... »

C'est donc dans un ajustement permanent du désir que s'agence le projet de tg STAN, déjà dans la conception du spectacle, et ensuite, pendant le déroulement du spectacle, à la fois dans la relation entre les différents personnages et dans la relation entre comédiens et public, où les tensions organisent la toile d'araignée au centre de laquelle Else/Alma est autant la proie que l'araignée elle-même.

CONCLUSION

Cette question de désir s'avère extrêmement complexe et le travail de tg STAN et son entrée pour mettre en scène la pièce de Schnitzler *Mademoiselle Else* a ouvert ma réflexion sur ce thème. Quelque chose échappe nécessairement. En tant qu'acteur on est continuellement soumis à cette notion de désir de texte, de plateau, de travailler avec l'autre. Il ne faut donc pas perdre de vue son désir, moteur de son art et trouver sa propre variable d'ajustement vis-à-vis du metteur en scène, du réalisateur et des gens du métier. Ce mémoire m'a donc permis de m'interroger plus précisément sur mon propre désir et celui que je susciterai en temps que jeune comédien arabe d'origine.

Ainsi, lors d'un stage de cinéma dirigé par la réalisatrice Ursula Meier dans le cadre de ma troisième année de formation à la Manufacture. À cette occasion, j'ai eu la possibilité de rencontrer, ainsi que tous les autres étudiants de ma promotion, Aurélie Guichard, directrice de casting ayant travaillé à la distribution artistique avec Ursula Meier pour la réalisation de son film *L'Enfant d'en haut* (2011). Aurélie Guichard nous a non seulement parlé de son expérience, mais nous a aussi dirigés dans un exercice de casting. Chacun des étudiants de ma promotion a reçu des textes avec l'invitation de choisir la scène qu'il souhaitait interpréter devant la caméra.

J'ai choisi un texte intitulé « Torture », extrait du film *ELdorado* (2008) de Bouli Lanners. Pour cet exercice de casting, Ursula Meier et Aurélie Guichard étaient tantôt derrière la caméra, tantôt en train de nous donner la réplique. Après avoir travaillé la scène avec moi plusieurs fois de différentes façons, Aurélie Guichard m'a demandé ce que je voulais faire après ma formation. Je

lui ai fait part alors de ma forte envie de faire du cinéma. Même si j'ai appris à aimer le théâtre au fil des trois années de ma formation, je demeure en effet un peu frustré de n'avoir eu la possibilité d'y suivre davantage qu'un seul stage de cinéma. En conclusion de notre échange, elle me dit que je devrais aller sur Paris, car on cherchait des « hommes comme moi ». Comment comprendre cette remarque ? Aurélie Guichard évoque alors le fait que je suis un jeune d'origine maghrébine, ayant une gueule, une belle présence et passant bien à l'écran. Elle m'a fait aussi d'autres remarques très positives sur mon jeu. Je suis sorti de cet entretien avec la sensation que cet exercice de casting s'était bien passé et cela confirmait mon envie de faire du cinéma. Cependant j'étais un peu troublé. Vais-je pouvoir à l'avenir travailler uniquement parce que je serais engagé pour interpréter des rôles d'arabes ? Cela veut-il dire que je fais suffisamment arabe pour faire l'arabe ? Mais suis-je par ailleurs suffisamment non trop typé pour peut-être avoir aussi la possibilité d'interpréter de tout autre rôle ? Le désir que je suscite chez l'autre naît-il de mes seules origines arabes ?

Le jour du débriefing général, Aurélie Guichard s'est entretenu en aparté avec moi pour me faire part de son désir de me présenter à un agent parisien. La rencontre avec cet agent a eu lieu et s'est très bien passée et pourtant je n'osais toujours pas aborder la question qui traversait mon esprit. Jusqu'au moment où elle a reçu en ma présence un coup de fil. Je l'ai entendu parler, au cours de son échange téléphonique, d'une femme d'origine africaine qui faisait bien « mama », puis d'une autre femme d'une vingtaine d'années qui était suffisamment bien « gaulée » pour le rôle. À la fin de sa conversation téléphonique, j'ai enfin osé aborder la question. Elle m'a dit alors que c'était une réalité, que je devais et que je devrais faire avec ce que je suis et peut-être qu'un jour, on me proposera d'autres types de rôles. Je n'avais jusqu'à cette rencontre jamais encore été véritablement confronté à la réalité du métier, voire du marché.

Cette réalité m'a fait prendre conscience de la tension perpétuelle à l'œuvre dans la notion de désir. Entre soi et autrui. Il s'agit de répondre à des critères et des envies dictés par l'autre tout en maintenant mon envie de jouir de mon art à partir de mes propres désirs.

BIBLIOGRAPHIE

« Arthur Schnitzler », *Wikipedia* [en ligne], consulté le 5 mai 2013. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schnitzler

BOUCRIS, Luc, « Du besoin de jouer au désir de faire du théâtre », in *Théâtre : Le désir de jouer*, Paris : ADAPT ; Librairie Théâtrale, 2000.

BRODA, Martine, « La passion selon Quignard », *Jean-Michel Maulpoix & Cie* [en ligne], consulté le 19 mai 2013. URL : <http://www.maulpoix.net/quignard.htm>

Chronologie de la vie de Schnitzler proposée sur le site des éditions Sillage [en ligne], consulté le 30 mars 2013. URL : <http://editions.sillage.free.fr/auteurs/schnitzler.html>

« Désir », *Portail Lexical du Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales* [en ligne], consulté le 22 avril 2013. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9sir>

LENNE, Lise, RHÉTY, Marion, « Tout ce qui est sur scène a une histoire » : tg STAN, in *Agôn : Revue des arts de La scène* [En ligne], mis à jour le 24 janvier 2011, consulté le 30 mars 2013. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>

LE RIDER, Jacques, *Arthur Schnitzler*, Paris : Belin, 2003 (Voix allemandes).

LE RIDER, Jacques, « SCHNITZLER Arthur - (1862-1931) », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 mai 2013. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/arthur-schnitzler/>

Site du collectif tg STAN : <http://www.stan.be/content.asp?path=mih0p06d>

SCHNITZLER, Arthur, RENOARD, Maël (trad.), *Le Sous-Lieutenant Gustel*, Paris : Sillage, 2009.

« tg STAN avec Laurent Goumarre », *Minuit-Dix*, France-Culture, janvier 2008.

ANNEXE : ENTRETIEN AVEC FRANK VERCRUYSEN

Frank, comment as-tu découvert cette nouvelle d'Arthur Schnitzler ?

Je ne m'en souviens pas. Je suppose que je l'ai lue quand on préparait *Le Chemin solitaire*...

Qu'est-ce qui a retenu très concrètement ton attention lors de la lecture de ce texte ?

L'aspect du monologue intérieur, et aussi la caractérisation de la jeune fille à la fois gâtée/narcissique et seule/abandonnée par une société hypocrite...

Comment est née en toi cette envie d'en proposer une adaptation théâtrale à la scène ?

C'est tellement fait pour la scène. Et l'idée de jouer ça avec Alma et moi dans les autres rôles m'est venue immédiatement en lisant la pièce.

Tu m'as dit, lors d'une précédente rencontre, avoir fait des coupes dans la nouvelle en vue de l'adaptation théâtrale. Selon quels critères as-tu réalisé ces coupes ? Qu'est-ce qu'il t'importait de mettre en avant dans l'adaptation théâtrale ?

Ç'était très pragmatique. On ne peut pas jouer tout parce qu'elle est beaucoup trop longue et littéraire. Donc il a fallu couper autant qu'on pouvait en gardant l'esprit de l'histoire et du personnage. Dans l'original, elle parle encore plus et rencontre d'autres personnes, la tante par exemple... On voulait se concentrer sur le dilemme personnel et émotionnel d'Else et sa relation avec Dorsday, tout en gardant quelques faits divers de sa vie quotidienne.

Dans la nouvelle, le texte est présenté sous la forme d'un long chapitre. L'adaptation théâtrale réalisée comporte treize séquences. Qu'est-ce qui a motivé cette nouvelle découpe du texte ?

Oh, c'est juste une façon d'essayer d'avoir des morceaux plus petits à analyser et apprendre. Quand on doit apprendre un texte sans petits chapitres, c'est beaucoup plus difficile... Mais donc c'était plutôt pour qu'Alma puisse apprendre plus confortablement.

Comment s'est imposé en toi le désir de confier le rôle de Mademoiselle Else à Alma, une jeune femme qui n'est pas comédienne de formation ?

Je l'avais rencontrée à l'école en première année. J'avais travaillé avec elle sur des scènes et je voyais déjà qu'elle était douée en tant que comédienne. Jolente a travaillé avec elle en 2^{ème} année et elle pensait la même chose. En lisant le texte, je voyais qu'Alma était capable de montrer une jeune fille de 19 ans et que, en même temps, elle possédait les qualités intellectuelles et artistiques pour aborder un texte complexe et large comme celui-ci.

Quelles sont les qualités qui ont permis, selon toi, à Alma d'interpréter le rôle de Mademoiselle Else ?

Je pense que j'ai déjà répondu... Elle est jeune et a l'apparence ingénue mais en même temps elle sait très bien ce qu'elle fait et elle est très douée en analyse et dramaturgie. En plus elle apprend tellement vite du texte, c'est effrayant...

Alma n'étant pas une comédienne de formation, comment as-tu très concrètement mené avec elle le travail de répétition ? Quelles sont les différentes étapes de répétitions que vous avez suivies (par exemple : temps de l'adaptation, temps des lectures à la table, temps des répétitions dans l'espace, temps des filages ou tout autre temps défini par vous, puisque votre cheminement a bien évidemment pu se dérouler tout autrement).

Je ne sentais en aucun moment qu'elle n'était pas comédienne de formation. C'est un peu comme tu as décrit : un long travail d'adaptation, et puis de lecture et d'apprentissage du texte ; et puis, dans l'espace, examiner la valeur de nos décisions virtuelles. Et bien sûr apprendre la machinerie assez complexe de la mise en

scène. Entretemps le processus visant à être à l'aise avec le texte et son contenu assez pervers.

Comment es-tu parvenu à inscrire Alma dans l'esthétique de tg STAN ? Comment lui as-tu très concrètement parlé de cette esthétique, de ce qu'il t'importait de réaliser avec elle, et à ses côtés, sur le plateau dans le jeu de l'acteur, dans l'interaction entre les partenaires et dans l'interaction avec le public ?

Oh, tout cela venait très naturellement. On se connaissait quand même assez bien. Elle avait vu plein de trucs de nous et moi d'elle. Donc le travail était évident et simple. On était d'accord sur la façon de travailler et d'aller vers la première. Une fois que le public était là, c'était logique, ce qu'il se passait. Puisqu'Else s'adresse tout le temps au public, c'était naturel pour Alma de voir le public comme partenaire.

Arthur Schnitzler écrit Mademoiselle Else sous la forme d'un monologue intérieur. Selon une hypothèse de type psychanalytique s'inspirant des travaux de Freud, l'histoire de Mademoiselle Else ne serait que fantasme : il s'agirait d'une histoire que Mademoiselle Else a entièrement fantasmée, histoire qui lui permettrait d'assouvir son désir de suicide. Que penses-tu de cette interprétation ? L'avez-vous évoquée en cours de travail avec Alma ? Si oui, comment et en quels termes ? Avez-vous décidé d'en tenir compte ou non ? Si oui, comment ? Si non, pourquoi ?

On ne l'a pas du tout évoquée, cette théorie. Pour nous, l'aspect psycho-analytique n'était pas spécialement intéressant, ou en tout cas, ce n'était pas la motivation la plus importante de choisir ce texte. Mais finalement, c'est le spectateur qui va interpréter, et s'il y en a qui veulent voir toute cette histoire comme métaphore, fantasmée par Else et donc par Schnitzler, c'est leur droit...

Quelles considérations avez-vous faites sur Mademoiselle Else au cours du travail fait à la table ? Comment avez-vous défini ensemble

ce personnage ? Qui est-elle ? Que veut-elle ? Pour autant que sa relation avec Dorsday ne relève pas du seul fantasme, pourquoi a-t-elle, selon vous, accepté de répondre favorablement à sa demande : soit pourquoi a-t-elle accepté de se dénuder devant lui ?

Ce qui est intéressant, c'est d'évoquer les deux côtés de ce personnage, les paradoxes qui sont présents en elle. D'un côté elle est victime, et d'un autre côté elle veut explorer et aller loin dans cette exploration. D'un côté elle est virginale, et d'un autre côté elle est hantée par ces sentiments corporels. J'ai vu une version où elle n'est que victime et le choix de se dénuder est fait dans une sorte de rêve après avoir pris le véronal. (cf. le film de 1929 de Paul Czinner⁴⁰). Donc dans cette version c'était clair que le côté pervers de cette fille était éliminé, ou évité. Elle n'était qu'une pauvre victime. Pour nous c'était beaucoup plus excitant de montrer les contradictions. Je ne pense pas qu'elle a totalement rationnellement ou même consciemment décidé de faire ce que Dorsday voulait. À ce stade-là, le texte est plutôt écrit comme un tourbillon, et donc le « oui » et le « non » sont très proches l'un de l'autre, et se succèdent rapidement. Une seconde elle dit oui, et puis non, etc. Dans ce sens, « accepté » n'est plus un mot applicable...

Quelles considérations avez-vous fait sur Monsieur Dorsday au cours du travail fait à la table ? Comment avez-vous défini ensemble ce personnage ? Pour autant qu'il ait bien demandé à Else de se dénuder, pour quelle raison a-t-il posé cette condition à l'aide apportée à son ami en difficulté ?

Bon, lui doit bien sûr remplir le rôle du méchant mec pervers, qui veut voir des femmes nues, et qui utilise son pouvoir pour obtenir des choses. Un personnage bien universel est utilisé très souvent. Ce qui le rend un peu plus intéressant, c'est qu'il sait très bien ce qu'il est et représente, et qu'il avoue à Else et à nous qu'il est « seul est pas spécialement heureux »...

⁴⁰ En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=v8D7BtgQsG4>

En raison de l'action représentée, peux-tu comprendre que certains pourraient percevoir une ambiguïté entre le désir artistique d'un comédien-metteur en scène voulant travailler aux côtés d'une danseuse initiée pour l'occasion à l'art du théâtre et le désir d'un homme pour une femme ? Comment résonne en toi l'ambiguïté de ce désir ? Comment composer avec ce double désir vis-à-vis de toi-même et d'Alma ?

Cette ambiguïté était un des moteurs importants de notre spectacle : le danger entre personnages mais aussi entre comédiens ; la perversité de l'histoire, de la fiction et en même temps la réalité que je suis en fait un vieux mec qui a du pouvoir et qui (ensemble avec vous tous) va voir Alma toute nue à la fin. C'est aussi pourquoi on a mis Alma sur un petit m² et que moi je « prends soin d'elle » dans tous les sens... Une sorte de toile d'araignée. Je suis doux et tendre avec la comédienne, tout cela est bon et bien, mais à la fin elle est quand même à poil... Mais puisque ce paradoxe pervers était reconnu, et voulu par nous deux, et qu'on a longuement discuté de mes motivations de faire cela avec elle (que je n'avais pas d'agenda caché) rendait la chose juste et saine. Le résultat était que le spectacle reste « dangereux » et pas simplement une petite histoire d'antan...

Pourquoi avoir envisagé une adaptation théâtrale de Mademoiselle Else avec deux seuls comédiens ? Pourquoi avoir souhaité interpréter seul tous les personnages autres que Mademoiselle Else ?

Ben c'est marrant, non ? Je n'avais pas du tout envie de rendre les autres personnages plus importants. Il s'agit d'Else, et les autres ne sont que des passants dans son parcours. L'inverse est plus utilisé dans des mises en scène de cette pièce (je veux dire qu'Else est toute seule sur le plateau et joue aussi les autres rôles). Et en plus - c'est en relation avec ta question d'avant - ça faisait partie de cette toile d'araignée...

Quels sont Les principes ayant présidé pour vous à La conception du rapport scène-salle, au dispositif scénographique et à son occupation par Les comédiens ?

Elle parle au public donc le public est son partenaire et « ami », mais le public fait aussi partie de ces gens qui coincent le personnage et l'actrice dans sa réalité. Eux aussi représentent cette « prison avec le sourire » qu'est notre société... C'est pourquoi on a entouré Alma de gens.

Cette question du désir est très présente dans Le roman d'Arthur Schnitzler. Quels sont Les désirs mis en jeu dans L'histoire qui ont retenu votre attention, comment Les définir et Les comprendre ?

Je pense que j'ai déjà répondu à cela, en parlant des contradictions et paradoxes dans le personnage d'Else : coquetterie et sincérité, seule et gâtée, etc. Pour Schnitzler et ses contemporains, c'était tout nouveau de reconnaître que les désirs sensuels et sexuels sont des motivations très importantes et qu'ils influencent le comportement des hommes... Et aussi de reconnaître que la société n'est pas très honnête vis-à-vis de ces sujets-là...

Comment vis-tu au quotidien avec ce qui paraît à mes yeux comme L'un des désirs premiers autour duquel a été fondé tg STAN : Le désir de travailler en collectif sans mettre en scène, sans La nécessité donc pour L'acteur de dépendre du désir de L'autre ? La possibilité aussi pour vous de seconder ou non Le désir artistique de L'autre ou de voir votre désir artistique secondé ou non par Les autres ?

Aha ! Le mystère, monsieur...