

Éric Lacascade

# AU CŒUR DU RÉEL

Accompagné par Carole Guidicelli

LE TEMPS DU THÉÂTRE  
*ACTES SUD - PAPIERS*



## INTRODUCTION

Si Anton Tchekhov désigne Platonov comme “l’homme de trop” et qu’il présente Astrov (ou plutôt la première mouture de ce personnage) comme “l’homme des bois”, Éric Lacascade, lui, pourrait être “l’homme du paradoxe”. Bien qu’il considère que l’acteur, à l’égal du poète, exerce un art qui ne s’apprend pas, il a accepté de prendre la responsabilité pédagogique d’une École supérieure d’art dramatique ; entré dans le métier d’acteur par le théâtre militant, il est devenu l’un des plus fervents défenseurs du théâtre d’art ; dans et hors l’institution, il construit un parcours singulier, véritablement hors normes, dont il retrace les lignes de force dans ce livre, tout à la fois manifeste, récit de vie et discours de la méthode.

### *Théâtre d’art et théâtre politique*

L’histoire de la mise en scène, au xx<sup>e</sup> siècle, s’écrit généralement en traçant une ligne de partage entre d’un côté le théâtre d’art et de l’autre le théâtre politique. Constantin Stanislavski ou Max Reinhardt *vs* Erwin Piscator ou Bertolt Brecht. À chaque metteur en scène de se ranger ou d’être rangé dans sa catégorie, quitte à

être oublieux de ses commencements ou de ses intuitions fondatrices.

Quelques rares metteurs en scène partisans du théâtre d'art – par exemple Peter Stein ou Antoine Vitez – se sont cependant efforcés de tenir ensemble, dans une tension féconde, ces deux objectifs : une ambition politique dans leur façon d'organiser le travail théâtral ou de faire vivre l'institution, une exigence artistique en ne renonçant ni à la puissance des mots, ni à celle des acteurs sur le plateau.

Éric Lacascade, assurément, s'inscrit dans cette filiation. Son engagement anarchiste pendant ses années d'étudiant à Lille et ses débuts dans le théâtre militant restent aujourd'hui encore constitutifs de son identité artistique. Avant de s'épanouir dans la direction d'acteurs et dans l'étude approfondie du texte dramatique, cette identité s'est d'abord construite sur le terrain de l'action politique. Par la suite, comme codirecteur de la compagnie Ballatum Théâtre avec Guy Alloucherie, comme directeur de la Comédie de Caen – Centre dramatique national de Normandie, comme responsable pédagogique de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Bretagne –, il n'a pas cessé de poursuivre la même utopie : celle d'une coïncidence des enjeux artistiques et du projet politique à travers une conception organique de l'institution et de ses modes de travail. À la fin des années 1990, donnant une nouvelle impulsion au CDN de Normandie avec un petit groupe d'acteurs fidèles, il s'exprime volontiers au pluriel, porteur de la force et de la cohésion du collectif : "Nous tentons, écrit-il alors, de percevoir notre institution comme un corps vivant qui s'organise, se régule et se développe à partir de ses nécessités artistiques propres plutôt que de concevoir notre travail à partir

de la superstructure spectacle, objet réifié, pur produit économique du marché ou de la structure sociale\*.” Dès ce premier rapport avec l’institution, le désir de transformation des modes de travail et, au-delà, de refondation du modèle organisationnel du théâtre public s’affirme puissamment : “Aussi nous pensons qu’il y a un autre système possible de fonctionnement institutionnel dans lequel il s’agirait de construire un espace mental et physique où se développe une réactivité organique qui prend racine dans le processus artistique\*\*.”

Pour autant, la constitution d’un groupe de travail qui, au fil du temps, devient à la fois une communauté artistique et un laboratoire du vivre ensemble s’invente sur un tout autre terrain que celui des rêves communautaristes des années 1960 et 1970 : bien loin de subordonner les désirs de l’individu aux exigences et aux impératifs du collectif, la préoccupation constante d’Éric Lacascade reste de développer la puissance de chacun, paradoxalement seule garante de la puissance du groupe.

### *Le laboratoire et le réel*

À la croisée des héritages – celui de l’ancien militant, désormais fortement engagé dans la rénovation des institutions théâtrales françaises, et celui de Jerzy Grotowski, rencontré en 1987, seul maître qu’Éric Lacascade se reconnaît et avec lequel il correspond jusqu’à

\* Éric Lacascade, “La machinerie communautaire du théâtre”, dans *Les Figures de l’acteur, de la scène à la cité. Manifeste pour un temps présent II* (Controverses 99), L’Entretemps, 2000, p. 289.

\*\* Éric Lacascade, “La machinerie communautaire du théâtre”, *loc. cit.*, p. 288.

la mort de ce dernier – naît, en 2003, le Laboratoire d’imaginaire social issu du Centre de recherche et d’expérimentation théâtrales, un dispositif original mis en place à la Comédie de Caen, devenu par la suite Laboratoire des possibles actuels. Comme l’a montré Jean-Manuel Warnet\*, le laboratoire théâtral est en effet l’un des lieux privilégiés où faire converger le désir de l’expérimentation artistique et celui de la refondation politique, en réinventant les places respectives de l’individu et du groupe.

Produit de l’alliance des contraires, le laboratoire qui présuppose habituellement de mettre entre parenthèses la réalité extérieure pour favoriser le déploiement de la recherche se veut, à la Comédie de Caen, entièrement traversé par la rumeur du monde : lieu d’exploration théâtrale des questions posées par l’actualité immédiate, sans prise de distance, dans un bouillonnement de propositions. Venues des acteurs, mais aussi du public, celles-ci visent avant toute autre chose à “laisser libre champ” aux “instances plus réactives de l’être autant que de l’artiste : la colère, la révolte, le sentiment d’être floué et cette fureur immédiate, ce mouvement impérieux vers autrui pour signifier qu’on est hors de soi\*\*!” Avec la complicité de jeunes créateurs-expérimentateurs tels que l’auteur Ronan Chéneau et le metteur en scène David Bobée (assistant de Lacascade pour *Platonov* dans la cour d’honneur du palais des Papes d’Avignon en 2002), ce laboratoire s’emploie méthodiquement à “dérégler l’institution

\* Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires, une autre histoire du théâtre*, L’Entretemps, 2013.

\*\* Aude Brédy, “Un laboratoire pour rester aux abois”, *L’Humanité*, 8 février 2003.

théâtrale et le rapport acteur-spectateur” en cherchant les réponses à la question “comment penser le théâtre comme un espace de résistance au réel\*?” Pour Éric Lacascade, en effet, la puissance du théâtre se mesure à l’aune de ce réel “qui nous saute à la gueule tous les jours”, ainsi qu’il le dit souvent : par la force de résistance qu’il oppose aux chocs du réel comme par sa capacité à l’accueillir ou à se confronter à lui.

*“Faire émerger le réel”, ou d’Anton Tchekhov à Maxime Gorki*

Dans son approche des textes du répertoire russe – celui qui a sa préférence et qu’il ne cesse depuis plus de vingt ans d’interroger –, ce ne sont pas les réalités sociales ou économiques dépeintes par Tchekhov et Gorki qui retiennent l’attention du metteur en scène, ni même les résonances qu’elles seraient susceptibles de prendre vis-à-vis des nôtres. Ni historicisation ni actualisation : le réel débusqué par la représentation théâtrale est d’un autre ordre. Même si Éric Lacascade, à travers des scènes chorales fortement chorégraphiées (*Ivanov, Platonov, La Mouette, Les Trois Sœurs, Oncle Vania*), restitue la poésie crépusculaire de l’aristocratie déclinante dont Tchekhov dresse le tableau ; même si, de façon diamétralement opposée, il sait montrer l’éclatement d’une microsociété lorsqu’il met en scène les pièces de Gorki (à travers l’émergence d’une nouvelle bourgeoisie dans *Les Estivants*, ou la population d’une ville de province dans *Les Barbares*), son

\* Éric Lacascade cité par Aude Brédy, “Un laboratoire pour rester aux abois”, *loc. cit.*

regard va plus profond. Tandis que Tchekhov dépeint une communauté avec ses modes de vie vouée à être emportée par la révolution d'Octobre, Gorki, observe-t-il, représente plutôt "des gens".

Ce qui pourtant relie les deux auteurs, qu'Éric Lacascade aime à imaginer dans un rapport de filiation artistique, c'est qu'ils permettent de poser des questions essentielles sur l'humain. Ces questions sont autant de matériaux auxquels l'acteur se confronte pour nourrir et affiner une méthode de travail singulière, qu'on trouvera pour la première fois exposée en détail dans les pages qui vont suivre.

La première des questions que soulèvent les œuvres de Tchekhov et de Gorki est d'ordre thématique : "Comment vivre?" Leurs personnages ne tiennent jamais leurs promesses, ils ne cessent de décevoir. Dans *Les Estivants*, l'écrivain Chalimov cristallise à son arrivée autant de désirs que de jalousies, pourtant, il se révèle bien vite aussi médiocre que le premier venu. Quant aux grandes pièces de Tchekhov, elles sont tout entières construites sur le décalage entre les aspirations des personnages et la réalité mesquine dans laquelle ils évoluent tant bien que mal. Pour Éric Lacascade, ce mouvement déceptif, qui déjoue le processus d'identification ou les mécanismes de projection du spectateur, nous ramène au réel : il faut "faire avec", composer avec les contraintes du monde, renouer avec notre propre principe de réalité.

La deuxième question : "Comment fonctionne un être humain?", permet de nourrir l'approche par l'acteur de son rôle en ouvrant l'éventail des possibles. "L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin", affirmait Gaston Bachelard dans *La Psychanalyse du feu* – une formule qu'Éric Lacascade



cite souvent, et qui éclaire par exemple sa lecture du personnage de Varvara dans *Les Estivants* : “Au début de la pièce, elle dit qu’on n’a pas de désir. C’est quoi avoir du désir, devenir cette machine désirante dont parle [Gilles] Deleuze? Comme beaucoup d’entre nous, elle ne sait pas ce qu’elle veut, mais elle fait sa propre psychanalyse. Son chemin est un parcours initiatique vers la libération. À la fin elle est prête à partir, elle ne sait pas où ni pour quoi faire, ce qui est joli c’est que ce n’est pas résolu, la fin reste ouverte\*.”

De même que celles de Gorki, les pièces de Tchekhov épousent ce que le metteur en scène désigne comme “le mouvement de la vie” : elles montrent, presque en sourdine, presque étouffés par l’éteignoir des routines et des conventions sociales, l’énergie du désir et le choc des corps. Mettre au jour cette dynamique, capter cette “énergie endiguée par la forme”, selon la formule de Georges Banu\*\*, c’est là l’une des façons de faire émerger du réel sur la scène.

Nulle démarche naturaliste ou réaliste ne s’attache pourtant à cette question. Bien au contraire, le souci de faire circuler la vie même sur le plateau du théâtre invite le metteur en scène (encore un paradoxe!) à “dénaturaliser le théâtre\*\*\*”. Courses en diagonales, grands mouvements d’ensemble soigneusement

\* Éric Lacascade, intervention lors de la *Rencontre universitaire autour de Maxime Gorki*, Université Rennes 2 – Haute-Bretagne, 21 janvier 2010.

\*\* Georges Banu, “Un Tchekhov des passions. En guise de préface”, dans Sophie Lucet, *Tchekhov/Lacascade. La communauté du doute*, L’Entretemps, 2003, p. 9.

\*\*\* Éric Lacascade, “Pour un centre de décontamination théâtrale”, entretien avec Sophie Lucet, *Alternatives théâtrales*, n° 76-77 (“Choralités”), 2<sup>e</sup> trimestre 2003, p. 92.

chorégraphiés, effets de chœur caractérisent son vocabulaire scénique. Pourquoi déployer cette beauté pour atteindre le réel? Parce que, dit-il, “la relation directe au réel est possible au cinéma, pas au théâtre”.

Au théâtre, il faut passer par quelque chose qui n’est pas pour être. Passer par des situations limites, impossibles, invraisemblables pour atteindre à la poésie qui nous semble si juste qu’elle nous ramène à la vie. [...] Le théâtre n’est donc pas la vie, mais un outil qui permet d’approcher la vie, une forme codée et ritualisée qui permet de sentir et de penser ce qu’on va retrouver : nos habitudes, nos petits états, notre quotidien. Le théâtre est un détour lucide sur ce que nous sommes\*.

### *L’école pour “résister à l’effacement du réel”*

L’attention portée sur l’incarnation des rôles sert aussi à élucider une troisième question qui innerve la pratique scénique d’Éric Lacascade : “Comment fonctionne un acteur?” Au fondement du théâtre d’art gît le sujet véritable du laboratoire : l’acteur. Et, en premier lieu, son corps. Le metteur en scène est convaincu qu’en développant la puissance physique de l’interprète, on augmente sa puissance de jeu. C’est pourquoi l’acteur-créateur, pour lui, a tout autant besoin du gymnase ou du chapiteau que du laboratoire. C’est aussi pourquoi le programme pédagogique de l’école qu’il dirige s’inspire autant de Vsevolod Meyerhold et Jerzy Grotowski

\* Éric Lacascade, “Pour un centre de décontamination théâtrale”, *loc. cit.*, p. 92.

que de Patrice Chéreau ou Antoine Vitez. Il n'y a pas, en effet, de rupture entre l'activité du metteur en scène et celle du pédagogue : toutes deux s'enracinent dans les mêmes engagements, toutes deux développent, avec des moyens différents, un même projet.

“Les laboratoires, les stages, l'école sont la suite, la critique ou la préface de l'œuvre accomplie par le théâtre. C'est une façon de continuer le plateau entre deux spectacles, une façon de travailler tout le temps. En permanence\*” : l'école telle que la souhaite et l'organise Éric Lacascade alterne donc immersion *dans* et réflexion *sur* le réel. La pensée s'y exerce en actes, toujours en dialogue avec l'être entier de l'élève, encourageant le déploiement de sa singularité créatrice au sein du groupe. Le corps y est premier, comme le montre avec éclat *Constellations*, spectacle des élèves de promotion VIII de l'École du Théâtre national de Bretagne, un manifeste théâtral dont Éric Lacascade détaille précisément, dans ce livre, la méthode de travail et les enjeux : “Le mouvement du dire et du faire, la prise de parole personnelle intime, la traduction en corps et en mots... Cette tension irradie toute la formation, car l'humanité est la clé qui ouvre la porte du théâtre. Les élèves ont, pendant trois ans, nourri cette humanité de leurs tremblements intimes, amoureux, sexuels, familiaux, sociaux. Pour nous le théâtre est issu de la vie même ; son intensité happe le spectateur, mobilise son intérêt. Cette intensité a un lien puissant avec l'urgence de dire, de jouer, de représenter. Nous avons suscité la parole des actrices et des acteurs en formation, aiguisé leur regard sur la vie telle qu'elle leur

\* Éric Lacascade, cité dans *Éric Lacascade, une direction, 10 ans*, Centre dramatique national de Normandie, 2007, non paginé.

parvient afin d'augmenter l'acuité de leur perception d'eux-mêmes, des autres, du monde\*.”

La position paradoxale d'une École nationale supérieure d'art dramatique, reconnue par les pouvoirs publics et par la profession tout en n'étant ni normative, ni soumise aux impératifs du système de production, crée en soi un espace de résistance à l'“effacement du réel” qui ronge chaque jour un peu plus une société saturée de représentations et de réalités virtuelles. Elle construit un lieu qui, à l'image du théâtre d'Éric Lacascade, se situe tout à la fois au cœur de l'acte de création et au cœur du réel.

\* Éric Lacascade, “L'école du Théâtre national de Bretagne aujourd'hui”, dans *École supérieure d'art dramatique, promotion VIII*, Théâtre national de Bretagne, 2015, p. 4.