







LACASCADE SUD ET LACASCADE NORD

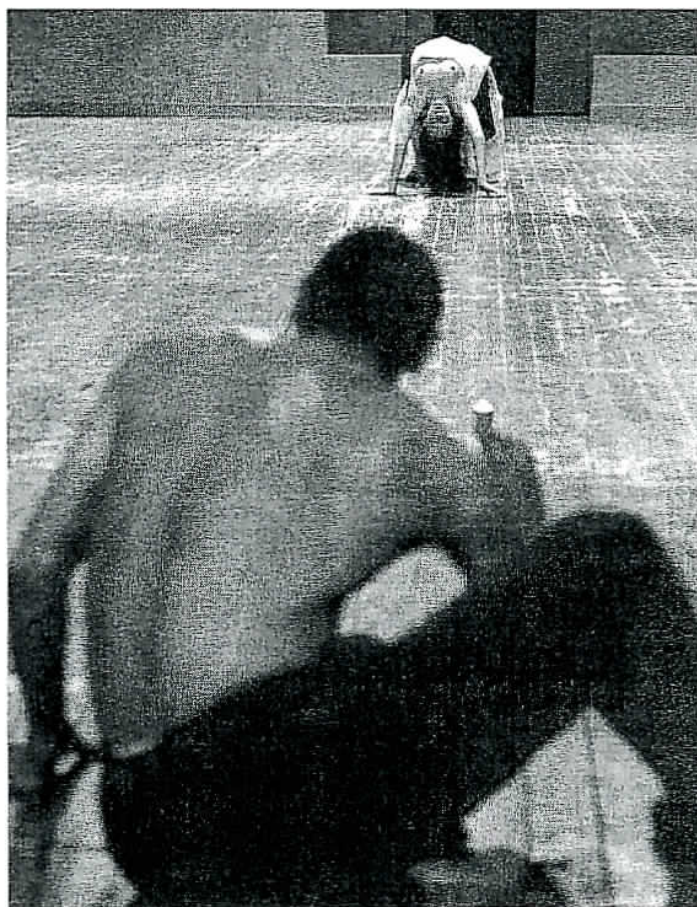
Une trilogie de Tchekov est adaptée et mise en scène par le dramaturge. Rencontre.

« **L**a pièce commence par un échec. L'échec de la représentation que le jeune dramaturge, Constantin Treplev, organise devant sa mère, la grande actrice Arkadina et l'amant de celle-ci, l'écrivain à succès Prigorine que Treplev déteste et jalouse; échec de l'amour que la jeune provinciale Macha porte à Treplev; échec de Treplev aux yeux de «son» actrice aimée, Nina, disposée à tout brûler en quête du succès dans le monde de l'art... Seulement, en espagnol, échec cela se dit fracaso, et alors cela sonne tout autrement. Fracaso... » et, en l'écoutant, je sentais que dans le crâne tondu et bosselé d'Eric Lacascade, retentissait le fracas de quelque chose d'autrement plus grand que le simple échec, comme celui des bombes brisant la façade du palais de La Moneda. Nous en étions à quelques pas, c'était à Santiago du Chili au mois de janvier dernier, et il venait d'y présenter *Matériel - la Mouette* de Tchekhov, montage sur lequel il s'appropriait à remettre l'ouvrage dès son retour en France pour le présenter en Avignon. **Bien que ce travail, alors, fût réalisé dans l'ordre** bien officiel des échanges de la coopération culturelle, il l'avait mené comme une action de commando internationale... Une poignée de jeunes étudiants - comédiens chiliens qu'il avait recrutés à l'automne dans une sélection sans favoris, puis emmenés chez lui, en Normandie, et entraînés à la spartiate pendant un mois - avec autant d'acteurs français de son théâtre de Caen. Au fond, qui est la Mouette dans cette pièce? Un peu tous les personnages sans doute, rompus, dans leur désir d'accomplissement, par la force prosaïque des obligations de génération, d'intérêt, de famille, de conventions d'un monde qui

ne parvient qu'à étouffer ce qui tente d'exister.

La Mouette, finalement, c'est ce désir brisé, dévié ou trahi qui hante tous les personnages. Lacascade a cherché à lui donner corps. Tous les corps possibles, en arrachant à ses acteurs toutes les identités, tous les contenus que chaque situation conflictuelle de la pièce pouvait leur faire puiser en eux-mêmes, allant jusqu'à jouer trois ou quatre fois certaines scènes, révélant ainsi à chaque fois ce que la précédente occultait. Puis, encore un mois d'entraînement au Chili, qu'il ne connaît pas et dont il refuse de parler la langue sauf à en entendre ses écarts de sens dans les parentés apparentes avec la sienne. À Santiago, le mélange à part égale d'interprètes chiliens et français, la béance des idiomes comme celle de l'histoire engloutie du vécu de chacun des deux groupes d'acteurs, la plasticité des interprétations qui en découlaient, donnaient au spectacle l'énergie d'une bombe dans l'actualité où il fut monté. C'était au lendemain de l'élection de Ricardo Lagos, à la veille du retour de Pinochet, dans un monde suffoquant sous trop longtemps d'esprit de compromis et de morale de l'Opus Dei, un moment où nul ne savait plus trop qui il était devenu ni ce qui il allait être, car le temps de désirer sans calcul était peut-être revenu. Oui mais, désirer quoi? Oser quoi? Tenter quoi? Aimer quoi?

Or, chez Lacascade, il ne s'agit pas là d'un jeu formel qui consisterait à visiter en virtuose la palette des interprétations possibles d'un personnage, d'une situation. La descente en spirale dans les vérités contradictoires des sentiments éprouvés cherche à atteindre le spectateur dans sa réalité, dans son moment. Alias, Lacascade cherche à



parler du monde où il vit, du monde qu'il vit. « Pour moi, celui qui fait du théâtre sans se référer à sa vie personnelle, c'est comme quelqu'un qui aurait un cadavre dans la bouche. Quand je parle de la vie, je me réfère aux sentiments classiques: l'amour, la jalousie, la solitude, l'ambition, la difficulté d'aimer, le succès... Ce que je fais, c'est questionner les acteurs sur ce que tout cela signifie pour eux. Pas pour qu'ils émettent un jugement mais pour monter en scène et s'y brûler comme le feu. »

Tout cela pour dire que si *la Mouette* d'Avignon n'est pas celle de Santiago mais un nouveau travail, présentée en France avec des acteurs français et qui tirent les leçons du laboratoire que fut

Santiago, alors raison de plus pour aller y voir comment elles brûlent les planches, ici... En ayant à l'esprit ce que disait le moderniste chilien Vicente Huidobro: « Les quatre points cardinaux, en réalité sont trois: le sud et le nord. »

GILLES DE STAAL

Trilogie Tchekov, adaptation et mise en scène Eric Lacascade, à la Baraque Chabran.

La Mouette: les 11, 12, 13, 14, 16, 17 juillet à 18 heures.

Cercle de Famille pour 3 soeurs les 11, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26 à 22 heures.

Ivanov les 20, 21, 23, 24, 25, 26 à 18 heures.







JEUDI 13 JUILLET 2000

CULTURE

54^E FESTIVAL D'AVIGNON

Petit cœur de «Mouette»

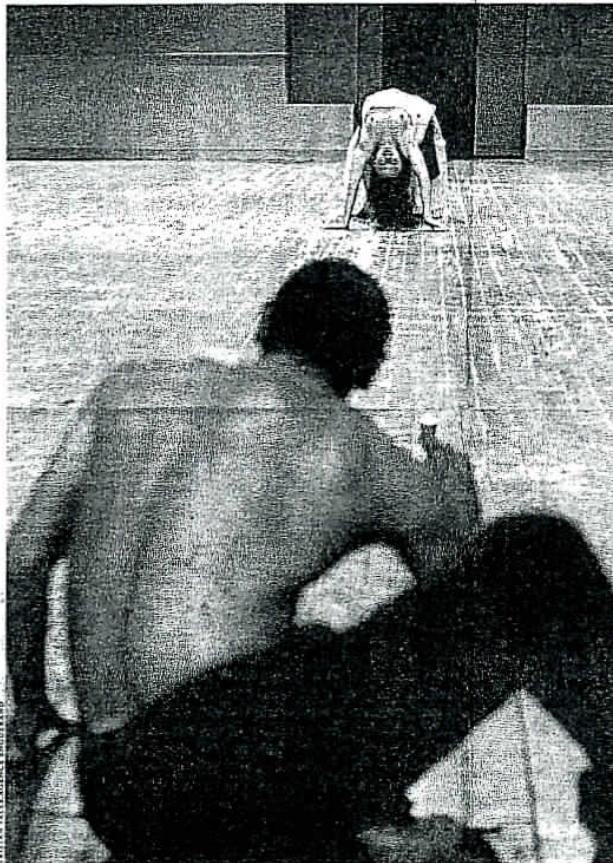
Eric Lacascade fait vivre la pièce de Tchekhov avec force et douceur.

La Mouette
d'Anton Tchekhov, suivi de «Cerle de famille pour les trois sœurs»
Adaptation et mise en scène d'Eric Lacascade. Bataillon Châtrain.
Jusqu'au 17 juillet à 18 h, 21 h 30.
«Cerle de famille» à 22 h.
Jusqu'au 28 juillet, 1 heure.

Le jardin est vide. On est de plain-pied dans un abîme de temps et de silence, les deux vrais héros de Tchekhov, celui qui n'avait besoin sur scène que des frondaisons d'une datcha en décrépitude pour scruter les replis de l'âme. Avec pour vocation cette simple profession de foi: «Il n'y a pas besoin de sujet. La vie ne connaît pas de sujets, dans la vie tout est mêlé, le profond et l'insignifiant, le sublime et le ridicule.»

Le jardin est vide, mais ceux qui le peuplent nous sont donnés d'emblée. Face à nous, alignés sur l'extrême bord d'un parquet de bois blond propice à tous les jeux, ils viennent nous donner la parade. Chacun y va de sa tirade, propos touchants et ineptes de gens intelligents qui disent des bêtises, ou l'inverse. Il en faut peu pour donner vie à cet espace nu. Avant que ne commence la pièce contenue dans la pièce (la *Mouette* est un peu le *Flamlet* de Tchekhov), les comédiens plantent le décor. Sur un côté, ils installent une rangée de chaises aux dossiers raides comme l'injustice, bordée par l'alignement d'une myriade de bougies flottantes, démarquant sur la scène vide une nouvelle scène vide.

Hymne à la déception. En quelques mouvements tout est prêt pour la représentation donnée à toute la maisonnée par Constantin Treplev, fils mal aimé de la comédienne Arkadina, gloire de Moscou en villégiature chez les siens, flanqué de son amant et auteur à succès, l'élégant et cynique Trigorine. Et surtout pour l'arrivée de la fraîche Nina (Daria Lippi), dont le corps et l'esprit exaltés viennent servir la prose encore plus exaltée du jeune Constantin. Dénudant ses seins frêles, dansant tête à l'envers en appui sur les bras et les



Daria Lippi en Nina la *Mouette*. La mise en scène exploite avec bonheur le mouvement des corps.

pieds, sa prestation sensuelle tourne court sous la surprise et les rires du public familial, chauffé par les réflexions assassines d'Arkadina, entraînant la fuite furieuse de Treplev, et donnant le la de cet hymne à déception. Il n'y a rien de décevant dans le travail d'Eric Lacascade et de ses comédiens. Doué d'une belle inspiration du mouvement des corps et de la géométrie dans l'espace, Lacascade sait faire surgir des instants de

théâtre de la meilleure eau, ceux qui se nourrissent de presque rien. Jouant de tensions et de détentes, sans temps morts, d'éloignements et de rapprochements, le cofondateur avec Guy Allouche du Ballatum théâtre, à présent à la tête de la Comédie de Caen, éclaire à vif chaque encaje de la ménagerie tchékhovienne, dans toute sa solitude et singularité. Sans pour autant avoir besoin des miracles de la technologie.

A voir cette *Mouette*, on réalise ce qu'on peut faire avec de petites flammes qui ne dépareraient pas un gâteau d'anniversaire. Et de quelles ressources dispose la «servante», la veuilleuse du théâtre, lampadaire sans abat-jour muni d'un fil sans fin, lorsqu'elle vient se lover, pour donner des lueurs d'alcôve, au milieu d'une étreinte. Eric Lacascade interprète Trigorine. Crâne rasé, regard aigu, il cale sa longue silhouette dans la lumière d'un étroit couloir

situé au centre et au fond du plateau. Nina la mouette, au milieu de la scène n'est alors plus qu'une proie consentante sous le regard du séducteur. On ne reprendra pas le canevas lâche mais enveloppant d'une non-intrigue où chacun trouve, avec plus ou moins de violence, sa forme de perdition. On se limitera à celle, omniprésente, de la *Mouette*, puisqu'un duvet blanc, métaphore d'une légèreté rendue au désordre, finit par envahir toute la scène.

Versions choisies. Eric Lacascade a élagué le texte. Il n'a pas fait appel à une traduction en particulier, mais s'est nourri des versions d'Antoine Vitez, Pol Quentin, Georges Petros, Marguerite Duras et André Markowitz entre autres, en fonction de ses besoins pour telle ou telle scène. Une liberté qui ne se confond pas avec de la désinvolture, puisque rarement se sont incarnés avec autant de force et de persistante douceur ceux qui «portent le deuil de leur vie».

A peine les a-t-on quittés qu'on y revient, avec un bref mais dense *Cerle de famille pour les trois sœurs*. Assis en carré dans un espace attenant, dont la configuration s'apparente à celle d'une salle de répétition, les spectateurs accueillent les comédiens à leurs côtés des chaises laissées libres. Plus de plumes, mais encore des bougies, et des rôles qu'on se passe comme des mistigris. Énergiquement rythmées, ces scènes rejouées, en suspension, combinées sous différents angles, constituent un accès pour les spectateurs aux ébauches d'une forme aboutie, et sans doute un ressourcement pour les acteurs.

Il y a aussi le plaisir de retrouver d'aussi près ceux qu'on vient à peine de quitter. «Rien de plus agaçant qu'un personnage de Tchekhov. Il se plaint tout le temps, il est lâche ou égoïste dit Eric Lacascade. Mais il est de ceux qu'on a envie de prendre par le bras jusqu'au premier bis-trou en lui chantant «Allez viens, Jeff, t'es pas tout seul»

ALAIN DREYFUS (à Avignon)

LACASCADE SUD ET LACASCADE NORD

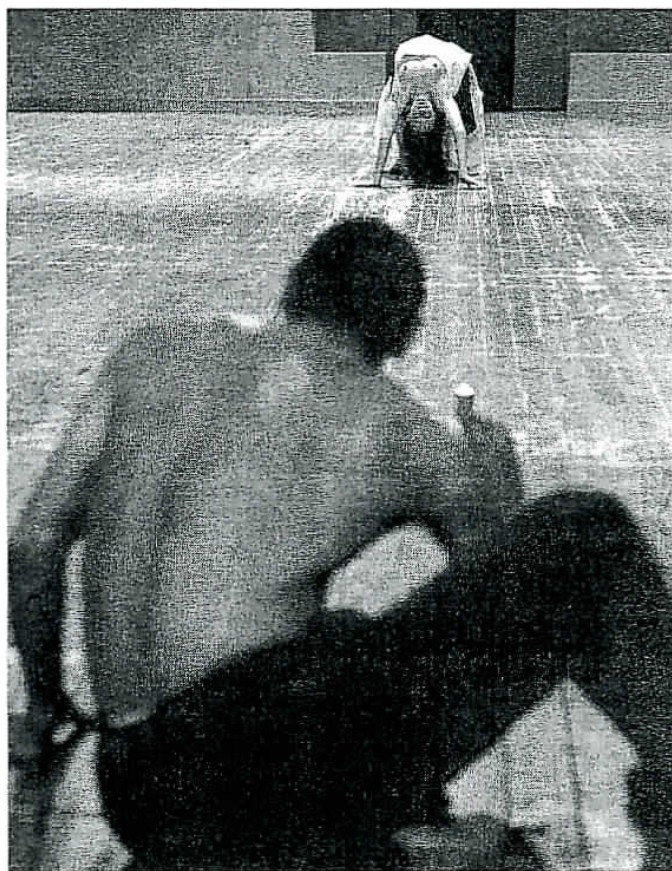
Une trilogie de Tchekov est adaptée et mise en scène par le dramaturge. Rencontre.

« **L**a pièce commence par un échec. L'échec de la représentation que le jeune dramaturge, Constantin Treplev, organise devant sa mère, la grande actrice Arkadina et l'amant de celle-ci, l'écrivain à succès Prigorine que Treplev déteste et jalouse; échec de l'amour que la jeune provinciale Macha porte à Treplev; échec de Treplev aux yeux de « son » actrice aimée, Nina, disposée à tout brûler en quête du succès dans le monde de l'art... Seulement, en espagnol, échec cela se dit fracaso, et alors cela sonne tout autrement. Fracaso... » et, en l'écoutant, je sentais que dans le crâne tondu et bosselé d'Eric Lacascade, retentissait le fracas de quelque chose d'autrement plus grand que le simple échec, comme celui des bombes brisant la façade du palais de La Moneda. Nous en étions à quelques pas, c'était à Santiago du Chili au mois de janvier dernier, et il venait d'y présenter *Matériel - la Mouette* de Tchekov, montage sur lequel il s'appropriait à remettre l'ouvrage dès son retour en France pour le présenter en Avignon. **Bien que ce travail, alors, fût réalisé dans l'ordre** bien officiel des échanges de la coopération culturelle, il l'avait mené comme une action de commando internationale... Une poignée de jeunes étudiants - comédiens chiliens qu'il avait recrutés à l'automne dans une sélection sans favoris, puis emmenés chez lui, en Normandie, et entraînés à la spartiate pendant un mois - avec autant d'acteurs français de son théâtre de Caen. Au fond, qui est la Mouette dans cette pièce? Un peu tous les personnages sans doute, rompus, dans leur désir d'accomplissement, par la force prosaïque des obligations de génération, d'intérêt, de famille, de conventions d'un monde qui

ne parvient qu'à étouffer ce qui tente d'exister.

La Mouette, finalement, c'est ce désir brisé, dévié ou trahi qui hante tous les personnages. Lacascade a cherché à lui donner corps. Tous les corps possibles, en arrachant à ses acteurs toutes les identités, tous les contenus que chaque situation conflictuelle de la pièce pouvait leur faire puiser en eux-mêmes, allant jusqu'à jouer trois ou quatre fois certaines scènes, révélant ainsi à chaque fois ce que la précédente occultait. Puis, encore un mois d'entraînement au Chili, qu'il ne connaît pas et dont il refuse de parler la langue sauf à en entendre ses écarts de sens dans les parentés apparentes avec la sienne. À Santiago, le mélange à part égale d'interprètes chiliens et français, la béance des idiomes comme celle de l'histoire engloutie du vécu de chacun des deux groupes d'acteurs, la plasticité des interprétations qui en découlaient, donnaient au spectacle l'énergie d'une bombe dans l'actualité où il fut monté. C'était au lendemain de l'élection de Ricardo Lagos, à la veille du retour de Pinochet, dans un monde suffoquant sous trop longtemps d'esprit de compromis et de morale de l'Opus Dei, un moment où nul ne savait plus trop qui il était devenu ni ce qui il allait être, car le temps de désirer sans calcul était peut-être revenu. Oui mais, désirer quoi? Oser quoi? Tenter quoi? Aimer quoi?

Or, chez Lacascade, il ne s'agit pas là d'un jeu formel qui consisterait à visiter en virtuose la palette des interprétations possibles d'un personnage, d'une situation. La descente en spirale dans les vérités contradictoires des sentiments éprouvés cherche à atteindre le spectateur dans sa réalité, dans son moment. Alias, Lacascade cherche à



parler du monde où il vit, du monde qu'il vit. « Pour moi, celui qui fait du théâtre sans se référer à sa vie personnelle, c'est comme quelqu'un qui aurait un cadavre dans la bouche. Quand je parle de la vie, je me réfère aux sentiments classiques: l'amour, la jalousie, la solitude, l'ambition, la difficulté d'aimer, le succès... Ce que je fais, c'est questionner les acteurs sur ce que tout cela signifie pour eux. Pas pour qu'ils émettent un jugement mais pour monter en scène et s'y brûler comme le feu. »

Tout cela pour dire que si *la Mouette* d'Avignon n'est pas celle de Santiago mais un nouveau travail, présentée en France avec des acteurs français et qui tirent les leçons du laboratoire que fut

Santiago, alors raison de plus pour aller y voir comment elles brûlent les planches, ici... En ayant à l'esprit ce que disait le moderniste chilien Vicente Huidobro: « Les quatre points cardinaux, en réalité sont trois: le sud et le nord. »

GILLES DE STAAL

Trilogie Tchekov, adaptation et mise en scène Eric Lacascade, à la Baraque Chabran.

La Mouette: les 11, 12, 13, 14, 16, 17 juillet à 18 heures.

Cercle de Famille pour 3 soeurs les 11, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26 à 22 heures.

Ivanov les 20, 21, 23, 24, 25, 26 à 18 heures.

Un nouveau style de mise en scène

Politis
Jeudi 20 juillet 2000

Lacascade avec « La Mouette » et « Ivanov » surprend plus que Lassalle avec « Médée » (et Huppert), dans le In. A travers cette génération et à travers le travail de Philippe Caubère, l'insolence l'emporte sur le respect.



« Ivanov », de Tchekhov, mis en scène par Eric Lacascade. La révélation d'Avignon.

La pression qui s'exerce sur le moment le plus attendu du festival d'Avignon – le grand spectacle de la Cour d'honneur – est tout à fait injustifiée. Mais c'est l'incontournable dictature des médias. On ne laisse pas ce spectacle naître en toute sérénité. Il sera immédiatement encensé ou abattu comme un chien. Or la *Médée* d'Euripide vue par Isabelle Huppert et Jacques Lassalle est, pour le moment, un spectacle inabouti, qui ne mérite ni l'enthousiasme ni les sarcasmes. Il y a de la graine de Christine Villémin perçue par Duras, de la tuesse de faits divers dans ce qu'on voit au palais des Papes. Mais, pour nous faire sentir cette

Médée à la fois moderne et antique, il eût fallu éviter de tomber le pittoresque. Or le décor unique, conçu par Rudy Saboungi d'après une idée de Lassalle, y tombe à pieds joints. La scène est aux deux tiers couverte d'eau. C'est en bateau que les héros passent du domaine de *Médée* au palais royal de Corinthe. Le metteur en scène abuse de ces ressorts nautiques ! La tragédie, dans ce cadre, n'en a pas moins ses moments d'intensité. *Médée* et son époux infidèle s'affrontent non pas à distance mais l'un contre l'autre, dans une familiarité amoureuse et sensuelle, ce qui est heureusement inattendu. Isabelle Huppert s'affirme là comme une

actrice au jeu clair, rejetant toute exagération, ne puisant pas son apport personnel dans une sensibilité enfouie mais dans une lucidité sereine et tranquille. Le jeu très pur de certains de ses partenaires, tels Emmanuelle Riva (le cœur à elle toute seule), Anne Benoit, Jean-Philippe Puy-martin amplifie l'impression de tragédie enlevée à la fureur méditerranéenne, plus méditée qu'impétueuse. On serait donc prêt à pardonner au spectacle sa scénographie de carte postale et à prendre ce parti de la nuance, si l'interprète du rôle de Jason, Jean-Quentin Châtelain, ne succombait aux joies du n'importe quoi en fin de soirée, hurlant comme

un soudard dans une mare aux canards. Cet acteur, souvent passionnant, se fourvoie, ici, dans cette dernière partie, plus proche du batracien de la comédie grecque que de l'homme révolté du drame sacré. Isabelle Huppert ne perd pas de plumes dans l'aventure, bien qu'on l'eût souhaitée plus diverse. Mais tant de choses semblent à corriger, à commencer par une traduction qui revendique un archaïsme scientifique teinté de familiarités d'aujourd'hui (« *Dégage !* » dit *Médée* à Jason). Quand ses spectacles passent du plein air à la salle fermée, Lassalle modifie souvent ses mises en scène, en leur donnant parfois une autre tonalité.

.../...

Politis, N° 610 • 20 juillet 2000

.../...

Il l'avait notamment fait pour sa mise en scène du *Dom Juan* de Molière, profondément remaniée. Pour *Médée*, qu'il ne s'en prive pas ! Philippe Caubère – nous le disions la semaine dernière – a entamé avec bonheur un nouveau cycle, *Claudine et le théâtre*. Dans la deuxième partie, *le Théâtre*, le matériau réuni déborde. Caubère ne parvient pas à tout faire entrer et, reportant la suite à un chapitre à venir, parle très peu de ce théâtre que le titre annonce. Il se consacre à deux moments. Le premier est le développement comique d'un rêve, où il imagine que de grands personnages viennent discuter chez lui. Il y a là Sartre, de Gaulle, Mauriac et quelques autres. Pourquoi sont-ils chez Ferdinand Faure, double de Philippe Caubère ? Parce que l'adolescent se voit en poète connu, ayant écrit à treize ans 98 000 poèmes gardés par la police et n'en ayant que treize

chez lui ! Cette histoire de fou fonctionne comme un double regard, sur sa propre mégalo et sur les passions de l'époque. Le second est le récit de Ferdinand passant son bac en mai 68. Interrogé sur la Sibérie, il ne sait rien. Donc il improvise. Par exemple, si la Sibérie était un grand pays producteur d'agrumes ? C'est, finalement, le Caubère que nous préférons, libéré de ses obsessions vengeresses et nageant, allègrement ralleur, dans le placenta de sa vie.

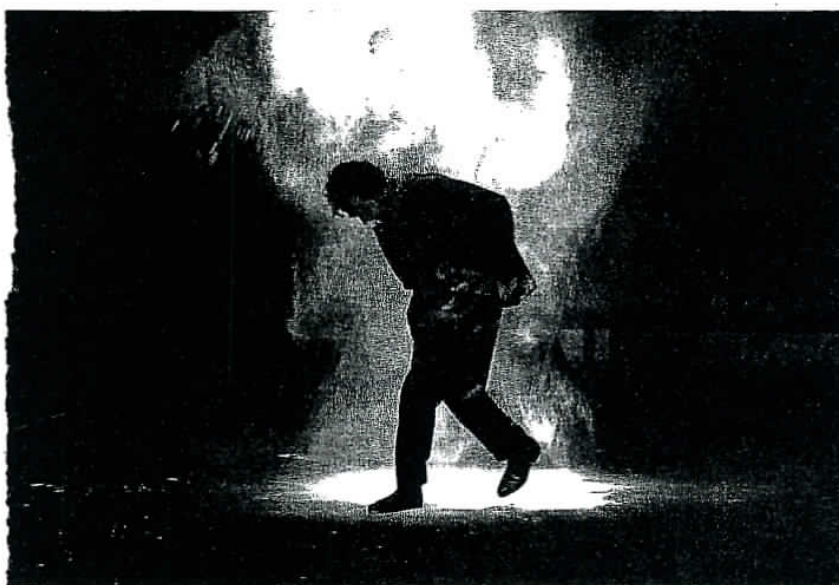
Férocité dérisoire

Le metteur en scène plébiscité par le public semble être Eric Lacascade venu avec une *Trilogie Tchekhov*. Sa *Mouette* fait un triomphe et rappelle, par son irrespect des conventions en usage, la manière dont les jeunes troupes de l'Est, présentes à Avignon dans le cycle dit *Theorem*, traitent les classiques, en pre-

nant des distances avec le texte et le contexte. Les acteurs de la *Mouette* sont d'abord en ligne droite, face au public, et jouent sans les déplacements et les affrontements qu'impliquent les rapports des personnages. C'est, dans un premier temps, une version concert. Le personnage isolé avant son implication dans l'ensemble, comme détaché et ainsi éclairé. Ensuite, l'ensemble des acteurs se déplacent mais toujours selon l'idée de l'être seul en groupe – et du personnage à la fois dans la pièce et au dehors. On pense aux arabesques d'un peloton de coureurs cyclistes sur l'asphalte. Le spectacle est fort, mais nous lui préférons l'autre volet de la trilogie, *Ivanov* (la troisième partie, *Cercle de famille pour trois sœurs*, est une tentative, assez limitée, de représentations des moments de grâce des répétitions). Cet *Ivanov*, déjà donné à l'Odéon, est une réussite absolue : c'est Tchekhov

joué sur un autre rythme. Ce conte du séducteur blasé, Lacascade le fait vivre sur un rythme rapide, en accélérant la comédie mondaine et en dégageant sa férocité dérisoire. S'il y a une révélation pour le public d'Avignon, c'est donc Eric Lacascade, directeur du Centre dramatique de Caen. On y ajoutera le jeune vieillard de 83 ans, Youri Lioubimov, dont la version de *Marat-Sade* de Peter Weiss transformée en rapide comédie musicale, provoque une ruée historique. La passion un peu exclusive, ou plutôt centrale, du directeur du festival, Bernard Faivre d'Arctier, pour le théâtre des pays de l'Est ne peut plus être considérée comme un péché. Les spectacles de l'Est ont une sacrée allure. C'est la leçon qu'on tirera de cette première quinzaine, où les metteurs en scène insolents l'emportent sur les metteurs en scène trop respectueux.

Gilles Costaz



Thierry Viala / Agence Equilibré

BARAQUE CHABRAN

TRIOLOGIE TCHEKHOV

LA MOUETTE

LES 11-12-13-14-16-17

JUILLET À 18H

DURÉE 2H30

CERCLE DE FAMILLE POUR TROIS SŒURS

LES 11-12-13-14-16-17-20-21-23
24-25-26 JUILLET À 22H

DURÉE 1 HEURE

IVANOV

LES 20-21-23-24-25-26

JUILLET À 18H

DURÉE 2H10

CRÉATIONS

ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE

ÉRIC LACASCADE

DRAMATURGIE

VLADIMIR PETROV

Ni être d'exception, ni solitaire romantique, le personnage tchékhovien est un homme profondément moderne, que la lucidité et la résignation meurtrissent

L'homme sans qualités

Si Robert Musil, à travers le roman éponyme inachevé, composé de 1930 à 1933, a inventé le vocable d'« homme sans qualités », Anton Tchekhov (1860-1904) en est, lui, le précurseur. Ses personnages fondent leur modernité sur un double affranchissement : libération de l'aura qui encombre le héros classique chargé de « qualités », dépassement du « mécanisme plaqué sur du vivant » cher aux grands maîtres français de la comédie burlesque... Mais si l'homme tchékhovien peut adopter parfois un langage de l'absurde qui annonce Ionesco, il ne sera jamais dépourvu de cette matérialité psychologique qui, en fin de compte, rend tout être ambigu : il a une biographie et, étranger au héros autant qu'au stéréotype, captivé par sa normalité. Tchekhov a banni de la scène le modèle autant que le type, la norme et la série. Son héros se place à ce carrefour incertain où une personnalité peut poindre sans s'ériger en leader d'opinion ni se fondre dans la multitude indistincte, à jamais un parmi d'autres. Mais l'homme sans qualités n'est pas l'homme sans identité. Et Tchekhov décline son entière diversité à travers des scènes où chacun possède sa chance, car à tous ces personnages contrastés il est permis de se révéler un instant pour regagner ensuite le silence, voire disparaître. La continuité leur est étrangère ; jamais ils n'occu-

pent sans interruption le devant de la scène...

Tchekhov a écrit, pour reprendre la formule de Gertrude Stein, des « pièces-paysages » où l'on suit l'agitation d'un groupe dépourvu de centre de gravité. Il a cette intuition extraordinaire : l'homme moderne se définit non pas dans la solitude d'un acte, mais dans la complexité d'un système de relations. Il est un être de réseau. Tchekhov l'y inscrit au point de dresser un tissu où chacun se découvre d'une manière contextuelle. Ici, comme plus tard chez Musil, personne ne dispose d'une autonomie absolue.

Dans ces espaces insulaires que dessine Tchekhov, propriétés stériles, maisons détestées, vergers sublimes, personne n'est seul. La nouveauté tchékhovienne vient aussi de cette aptitude à relativiser toute velléité d'individuation. La vérité surgit des rapports entre les humains avec leur alternance de conflits et d'apaisements. L'homme tchékhovien n'est qu'une maille de la toile qui le relie aux autres sans lui interdire pourtant d'être.

Le génie de Tchekhov consiste à ne jamais évaluer directement un personnage. Il est, comme le souhaitait Flaubert, « absent et partout présent » ; témoin impartial, il laisse aux partenaires du « système » le soin de dénoncer les illusions, d'instruire le procès des espérances. Dans ces pièces-paysages il n'y a pas de porte-parole de l'auteur, d'arbitre incorruptible, de voix punitive. Ici, à chaque instant, une voix peut

Ci-dessus : "Ivanov", mis en scène par Éric Lacascade. Chez Tchekhov meurent tous ceux qui rêvent de naître sans y parvenir.

➤ s'élever pour jeter le doute, introduire la contradiction, mais sans bénéficier d'aucune autorité particulière. À son tour, elle peut subir le même traitement car ce que l'un dit, un autre peut le contester. À l'opposé d'Ibsen, qui place sur leur socle moral ses héros agressifs et agressés, Tchekhov refuse pareilles postures afin d'engendrer un univers en tensions. Sous la paix apparente, des courants souterrains agitent ce monde. Plus qu'un homme, Tchekhov propose une humanité. C'est pourquoi son théâtre a été souvent qualifié de « choral », mais cette « choralité » n'a rien d'unanime. Il préfère l'isolement des identités, la voix solitaire et non sa dissolution dans l'assemblée absorbante. Tchekhov n'impose pas un ordre fusionnel, il dispense plutôt des leçons de démocratie avec tout ce que cela suppose comme droit à la singularité au sein de la communauté. Chez lui, il y a toujours quelqu'un qui se dérobe au consensus ou qui insère le trouble. Discordant, le chœur de Tchekhov est démocratique. À nul moment, un chant unique ne s'élève.

Pourtant l'homme tchékhovien trouve sa solution de survie – quand il la trouve – non pas en soi-même mais dans les autres. S'il parvient à tenir, c'est parce qu'on le tient : le réseau le noue et le sauve. Également péril et chance. Il est le fils de ce double déterminisme : les ressources où il puise n'auraient jamais pu lui fournir l'énergie de la vie, mais, parce qu'il est prisonnier d'un tissu, celui-ci lui permet de rester le plus longtemps possible à la surface. Malgré cela, parfois un coup de feu éclate ; il atteste alors la défaite du réseau communautaire et n'évite plus l'accès final à la tragédie personnelle.

Ainsi Tchekhov, réfractaire à tout optimisme bon marché, reconnaît les limites du groupe et de ses pouvoirs. Car aux survivants s'opposent ces disparus par mort violente. Lucides à l'égard de la fausse vie que le réseau parvient à assurer, ils préfèrent se brûler la cervelle. Ils sont tous en manque d'identité, Trepnev (*La Mouette*) Platonov (*Platonov*)... Seul Vania (*Oncle Vania*) rate sa cible. Chez Tchekhov meurent tous ceux qui rêvent de naître sans y parvenir. Ils restent ouverts, flottants, jamais maîtres d'eux-mêmes, incapables à s'abriter derrière la coquille d'une forme.

L'homme tchékhovien éprouve l'écart entre la projection de soi et l'état des choses, confronté au terrible contraste entre le besoin d'avenir et l'incapacité à agir. Mais c'est en cela justement qu'il séduit ; ici on aime les porteurs du futur... les Astrov (*Oncle Vania*), Verchinine (*Les Trois Sœurs*) ou même les Trofimov (*La Cerisaie*). La parole prophétique est une parole érotique. Elle arrache au présent les auditeurs de ce discours pour les projeter dans un avenir éloigné, qui procure le frisson des rêves éveillé. Si Lopakhine (*La Cerisaie*) se méfie sceptiquement de cet illimité temporel, nombreuses sont les héroïnes qui se laissent bercer par les promesses de l'attente. Un instant, elles désaffectent le présent et se jettent dans les bras des annonceurs d'une autre vie.

À aucun personnage, Tchekhov ne retire sa chance. Chacun, malgré sa banalité, aurait pu être satisfait, la satisfaction n'étant que le degré subalterne du bonheur. Mais, hypothèse géniale, l'homme sans qualités, même dépourvu de vocation, même incapable de discourir, ne peut se résigner à son sort. Un

temps, il se réchauffe à la tiédeur des illusions perdues, et ainsi il entretient sa douloureuse condition quotidienne jusqu'au point où celle-ci finit par lui être insupportable. Chez Tchekhov, il y a peu de suicidés, mais ceux-là agissent au terme d'une longue endurance, le geste n'a rien d'une déflagration romantique. Le personnage tchékhovien peut être vaincu, mais malgré lui. C'est pourquoi Tchekhov ne rachète pas un être, mais un ensemble, car qui peut s'arroger le droit de mépriser un des acteurs de cet univers éclaté ? « Personne n'est coupable », et de la salle nul procureur ne saura dresser son réquisitoire, surtout pas l'auteur. Ses personnages se dispersent dans une humanité qui appelle le constat et non point l'appréciation. « Seul Dieu peut juger. » N'existent ni innocents, ni victimes, ni héros, ni monstres dans ce monde du relatif. Il n'y a rien de plus étranger à l'homme tchékhovien que l'absolu. Et s'il captivé depuis tant d'années lecteurs et spectateurs, c'est peut-être en raison de cette résignation. La résignation au vivre. Simplement. Mais si ces personnages-là se satisfont de la vie, ils ne s'accrochent pas du vide. Ils éprouvent l'écartèlement d'une condition qui ne les sauve pas, sans les damner pour autant. C'est pourquoi, malgré tout, leur condition est d'être non pas en larmes, mais « entre les larmes ». Entre l'ironie et la déception, l'espoir et la défaite. Leur vie se passe à jamais « entre », entre l'homme révolté et l'homme résigné. Ils sont au carrefour de Dostoïevski et de Kafka.

Georges Banu

Dans Notre théâtre, la *Cerisaie*, Georges Banu a consacré une étude à *La Cerisaie* et à ses principales mises en scène (Actes Sud, 1999).



Ci-dessus : « La Mouette ». « Cette pièce nous confronte à un terrible choix entre le spiritualisme et le matérialisme. L'équivalent, au fond, du « Être ou ne pas être » d'Hamlet » (Éric Lacascade).
À droite : « Cercle de famille pour trois sœurs ».

Photos: Sylvain Guichard

TRILOGIE TCHEKHOV

Rencontre avec Éric Lacascade

“Tchekhov, pour moi, c'est le Gulf Stream”

En 1983, Éric Lacascade fonde, avec Guy Allouche, le Théâtre du Ballatum. À leur premier spectacle, *Chez Panique*, d'après Roland Topor, succèdent de nombreuses mises en scène violentes et inspirées, pleines d'énergie, de rythme et d'humour, sur des textes contemporains aussi bien que sur des classiques : Enzo Cormann et David Mamet, Dagerman et Sophocle, Marivaux et Tchekhov. Depuis janvier 1997, Éric Lacascade dirige seul le CDN de Normandie-Comédie de Caen.

Il vient de signer un triptyque intitulé *À la vie, à l'amour, à la mort* à partir de textes de Racine, de Claudel et d'Eugène Ionesco. À Avignon, il présente un triptyque Tchekhov avec *Ivanov*, créé à l'Odéon en 1999, *La Mouette* et *Cercle de famille pour trois sœurs*. Rencontre.

Vous travaillez depuis longtemps sur Tchekhov. Quelles sont les raisons de cette fidélité ?

Le metteur en scène cherche à rassembler autour de lui des acteurs, des décors, des auteurs qui lui permettent de se mettre en danger et en même temps de se rassurer. J'ai trouvé cela avec Tchekhov : il me met à l'aise et me confronte au risque, me reconforte et me perturbe.

Il me fait du bien et du mal en même temps... C'est pareil en navigation face aux courants de l'océan. On connaît la direction, mais il peut y avoir des tempêtes, des surprises, des aventures. Pour moi, Tchekhov, c'est le Gulf Stream. Quelle a été la première rencontre ? A-t-elle eu un caractère décisif ?

Comme tout jeune metteur en scène, je lisais beaucoup à mes débuts car je cherchais un écrivain qui pourrait m'aider à

trouver mes couleurs. La première pièce de Tchekhov que j'ai lue a été *Ivanov* et j'ai décidé de la monter tout de suite. Sans rien apprendre, sans rien connaître sur lui. Je me suis concentré sur la pièce en faisant abstraction de tout. Je l'ai mise en scène comme si, en quelque sorte, j'en étais l'auteur. Ensuite sont venus ses « frères », ses « sœurs », ses proches, et la famille s'est constituée.

Vous montez trois spectacles de Tchekhov. Les montez-vous comme des œuvres autonomes ou essayez-vous d'affirmer un univers et de le décliner ?

À Avignon, j'ai trouvé un lieu qui devrait permettre de constituer un espace scénographique où circulerait quelque chose de l'âme tchékhovienne. Sans dispersion ni éparpillement. Avec mes quatorze acteurs, nous allons passer d'un texte à l'autre, d'un espace à l'autre en cherchant



TRILOGIE TCHEKHOV

➤ toujours à construire une unité. Quant à la mise en scène et les adaptations, c'est moi qui les signe... À travers les trois spectacles, je souhaite dessiner une continuité. Car j'appréhende *La Mouette* comme le début du théâtre, comme la naissance des individus face au théâtre, au monde, à eux-mêmes; *Ivanov* comme une application de l'expérience traversée dans *La Mouette* et *Cercle de famille* comme une tentative d'affranchissement. Dans les adaptations proposées, quelle ligne vous a guidé? Je me positionne comme le premier lecteur des textes, bientôt relayé par les acteurs, puis, enfin, par les spectateurs. Pour moi, tout cela passe par la langue. Je tiens à l'exacerber sans l'actualiser, sans l'archaïser non plus. Je voudrais la travailler sans les béquilles de la modernité, ni de la « russité ». Je dirais, comme Antoine Vitez, qu'il ne s'agit ni de dépourssiériser, ni de « contemporanéiser ». L'enjeu consiste à se placer dans cet entre-deux, dans ce déséquilibre qui est aussi celui

du théâtre lui-même. Je veux partir de là, de ce désordre premier, tenter de l'organiser. Chez Tchekhov la référence à *Hamlet* est récurrente, aussi bien dans *La Mouette* que dans *Platonov* ou même *La Carisale*. Comment vous définissez-vous par rapport à la relation Tchekhov-Shakespeare, que Peter Brook a évoquée le premier? Par mon propre parcours, j'ai d'abord rencontré le fils. Si je travaillais Shakespeare, je penserais beaucoup à Tchekhov, ses silences lourds, sa dérision, son mal de vivre, sa violence, que je me proposerais d'introduire chez ces petites gens qui sont finalement les rois et les reines... Mais il y a plus. *La Mouette* nous confronte à un terrible choix entre le spiritualisme de Treplev et le matérialisme de Trigorine. Au fond, c'est l'équivalent du « Être ou ne pas être » d'*Hamlet*. Le conflit entre l'échec du spirituel et la permanence du matérialisme. En cela Tchekhov est shakespearien, par-delà même les références directes à *Hamlet*. Et on peut

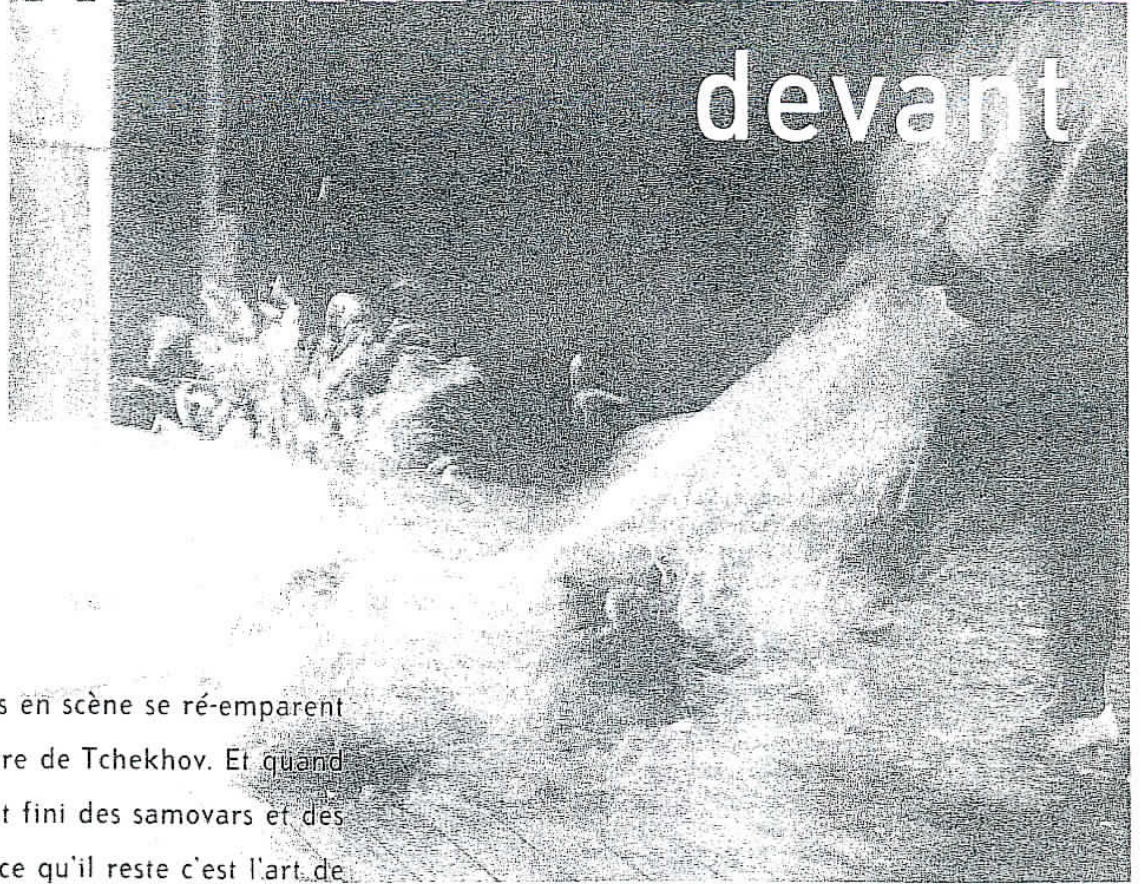
dire aussi que pour Treplev, qui est entouré de femmes, Nina est son Ophélie blanche, et Macha, son Ophélie noire. La référence à *Hamlet* est encore on ne peut plus explicite dans l'affrontement de Treplev avec sa mère Arkadina, véritable citation de la scène entre Gertrude et son fils... Oui, j'aimerais retourner encore plus en arrière, chercher la tragédie, l'*Œdipe*, le conflit entre Clytemnestre et Oreste... Au-delà des élisabéthains, peut-on retrouver les Grecs et tout ce dont ils ont eu l'intuition? *La Mouette* est aussi une pièce sur l'art... Plus encore que du théâtre dans le théâtre! Je pars de l'hypothèse de l'échec fracassant, de la terrible défaite d'un jeune homme, jeune auteur, Treplev, qui veut naître à l'art et échoue. Comment résister à ce traumatisme initial? Comment se construire à partir de ça? Au terme du spectacle raté de Treplev, une pause longue, un silence de mort, insupportable, devra s'installer sur le plateau... Ensuite, Treplev tue une

mouette, en reconnaissant l'impossibilité de son union avec Nina, la jeune comédienne qu'il aime alors qu'elle-même aime l'auteur à succès Trigorine. Lequel Trigorine accepte l'amour de Nina tout en lui annonçant l'avenir à travers un petit récit autour d'une mouette qu'il envisage d'écrire; il voit dans le futur. Pour que l'expérience de Kostia soit vécue au plus intense, je souhaiterais que la scène devienne alors le théâtre tout entier, le théâtre de la vie... Et *Cercle de famille*, est-ce la reprise de votre mise en scène des *Trois Sœurs*? Nullement. L'espace est conçu de telle manière qu'après avoir joué *La Mouette* et *Ivanov* on peut se retrouver dans une chambre à côté, où les sœurs sont enterrées comme des mortes vivantes. *Cercle de famille* est une évocation des morts... les femmes sont sans âge et les hommes réduits à des ombres. C'est un rituel d'exorcisme, comme une longue plainte. Une autre manière de retrouver la tragédie. Mais le « comique » tchékhovien, si difficile à saisir, comment allez-vous le traiter? Chez Tchekhov, tout se joue entre le paraître et le mental. Il y a deux lignes qui souvent se trouvent en tension, et le passage de l'une à l'autre s'opère brutalement. Cela engendre la dérision et tout ce qu'elle suscite, non pas comme scepticisme médiocre, mais bien au contraire comme humour noir, cynisme, contraste violent. Le comique ne m'intéresse que pour ce qu'il provoque comme choc émotionnel auprès du spectateur, choc qui, au-delà de l'art, le renvoie à lui-même. Propos recueillis par Georges Banu



Ci-centre : "Ivanov".

entomoloaïste devant



Les metteurs en scène se ré-emparent de l'œuvre de Tchekhov. Et quand c'en est fini des samovars et des ombrelles, ce qu'il reste c'est l'art de la dissection de l'âme humaine.

Tchekhov... un théâtre qui vibre de ces mots échappés de l'insignifiance d'une conversation qui soudain frappent et touchent au cœur. Il y a dans ses pièces quelque chose de tendre et de cinglant, de tragique et de gai : une douce désespérance qui éclate en mots cruels, la nostalgie d'une jeunesse engloutie par l'inertie de la vie, une quête du sens perdu qui s'égaré dans les bas-fonds du nihilisme. Pourquoi sommes-nous si profondément émus par ces personnages pourtant bien enracinés dans une époque et un lieu, la Russie à la fin du siècle dernier, par ces derniers survivants d'une intelligentsia oisive écrasée sous les pas de l'histoire qui avance sans elle ? Pourquoi nous sentons-nous « en fraternité avec cette écriture contemporaine d'un autre siècle » comme l'expriment Olivier Menu et Vincent Dhelin qui mettent en scène *Oncle Vanja* ? D'où vient ce trouble, qui n'est pas seulement celui du paradis perdu, idéalisation de l'enfance, mais mouvement cathartique qui délie l'âme ?

Peut-être parce que ce « théâtre du microcosme », pour reprendre l'expression d'Antoine Vitez, puise sa matière chez des gens « ordinaires », qu'il capte le tragique que jouaient les grands mythes classiques dans la banalité du quotidien, qu'il prive le héros de son caractère d'exception pour le replacer dans la normalité. Son œuvre, contemporaine des travaux de Freud, montre que les grandes figures mythologiques sont en nous, elle dit aussi l'émerveillement de l'enfance, la perte, l'abandon, le deuil, et renvoie aux blessures secrètes que nous portons tous en nous. « Tchekhov a montré le pouvoir des états d'âme sur scène » écrivait Meyerhold. Les personnages se retrouvent témoins impartiaux de leur vie, envisageant toutes les hypothèses, tous les échecs, toutes les occasions manquées, avec une lucidité implacable qui s'épanche en soupirs mélancoliques, parfois en accès de violences expiatoires. Le tragique naît du décalage entre ce qu'ils voudraient vivre et la réalité de ce qu'ils sont, de la tension entre leur incapacité à agir et la conscience qu'ils ont de cette inertie. Insupportable résignation. Terrible clairvoyance qui se résout dans l'espoir d'un ailleurs chimérique, le besoin, viscéral, absolu, de continuer à se projeter dans un futur meilleur.

L'éternel

Tchekhov tisse ses pièces comme une dentelle délicate, où chaque maille existe en tant que telle tout en se fondant dans le dessin d'ensemble. L'individu se définit dans la complexité d'un système de relations et se fait écho des éclats d'une vérité fragmentée. « Plus qu'un "Personnage", il crée un univers » dit Georges Banu², « un groupe de personnes qui communiquent mais dont la parole est dépourvue de locuteur désigné, et c'est cette choralité qui raccroche Tchekhov à notre modernité ». La choralité s'exprime par la structure globale du texte et le rythme de la langue, à travers la récurrence de motifs qui dessinent un sens sous-jacent. « Dans toutes les pièces circule ainsi une phrase-leitmotiv que tous reprennent, à un moment ou à un autre » remarquent André Markowicz et Françoise Morvan. « Le langage de Tchekhov est familier, simple, plein d'énergie, il entremêle le comique et le tragique. Toute la difficulté de la traduction consiste à ne pas enfermer le sens car chaque phrase peut se comprendre différemment selon celui qui la dit et selon à qui il s'adresse. »

Cette écriture symphonique exacerbe par contre-point la question de l'identité. Tous se cherchent. Tous s'abiment, seuls dans leur errance, sans repères tangibles auxquels s'accrocher. Car Tchekhov ne juge pas. Il ne donne pas de paradigme mais montre la coexistence des valeurs, sans hiérarchiser. Il connaît l'injustice, la misère, la crasse qui accablent la société russe. Il sait la bassesse des hommes, leur médiocrité, leur lâcheté, leur corruption. Il voit aussi leur beauté et leur fragilité. Son œuvre laisse « la sensation d'un acharnement sarcastique à démonter toutes les machines humaines, sans pitié, sans haine non plus, comme on regarde vivre les colonies d'insectes – il faut dire qu'on finit par les aimer, je veux dire : les insectes »³ soulignait Vitez.

Les metteurs en scène se débarrassent aujourd'hui du poids de la tradition et du décorum : samovars, ombrelles, barbiches et autres monocles sont remisés au rayon des accessoires. Éric Lacascade prend Tchekhov comme partenaire de jeu. Il décape la langue jusqu'à en retrouver l'émotion juste, en saisissant la trace dans les corps. Il exhale la musicalité de l'écriture, en module les intensités, souligne les contrastes, révèle la complexité et la fragilité des êtres. La beauté froide de l'espace se déchire de passions éruptives et bruisse d'une gaieté qui résonne des bruits de la mort. Pierre Hoden va lui jusqu'à mettre cette écriture en dialogue avec le jazz : « Noir comme les esclaves, blanc comme la neige de Moscou, seules les couleurs s'opposent, le style, les partitions et les récits s'accordent. Même précision, même modernité, même élégance, même légèreté apparente... Cette unité de style pulvérise les frontières et les époques » explique-t-il.

Longtemps considéré comme un auteur russe confiné dans les attermoissements de l'âme slave et l'ennui du monde, Éric Lacascade éclaire admirablement ce commentaire de André Biély : « Tchekhov, restant réaliste, écarte les plis de la vie et, ce qui semblait être de loin des plis d'ombres apparaît comme une ouverture vers l'Éternité »⁴.

Gwénola David

ÉRIC LACASCADE

- ➔ DE DEUX HÉROS EN VÉRITÉ !, TROIS RécITS MIS EN SCÈNE PAR PIERRE HODEN : UN SI PETIT ESPOIR... AU THÉÂTRE DES ARTS DE YANNES (13/03) L'AMOUR EST UNE RÉGION BIEN INTÉRESSANTE !, AU FINAN DE SAINT-HAZAÏRE (DU 29 AU 31/03) À LA FILATURE DE MULHOUSE (DU 12 AU 12/05) LE RETOUR, À L'ESPACE MALBROUX DE CHAMBERY (SEPT. 2001)
- ➔ LES TROIS SŒURS, MISE EN SCÈNE DE JEAN-CLAUDE FILL, AU THÉÂTRE DE SÈTE (30 ET 31/01)
- ➔ LA CERISAIE, MISE EN SCÈNE DE MICHEL DELOTRUX, À LA MAISON DE LA CULTURE D'AMIENS (DU 9 AU 11/05)
- ➔ IL FAUT VIVRE ONCLE VANIA, LA PRIÈRE DES CLOWNS (CABINET DRAMATIQUE) D'APRÈS TCHEKHOV, MISE EN SCÈNE DE YOUTI POGRÉDNITSKO, À LA COMÉDIE DE BÉTHUNE (DU 3 AU 6/04)
- ➔ L'HOMME DES BOIS - ONCLE VANIA - TCHEKHOV, ATELIER DE PARUTION/TRANSMISSION PAR ANDRÉ MARKOWICZ ET FRANÇOISE MORVAN, AU THÉÂTRE D'AJON - BOURGOGNE (DU 30/04 AU 11/05)

1. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, 189/11917

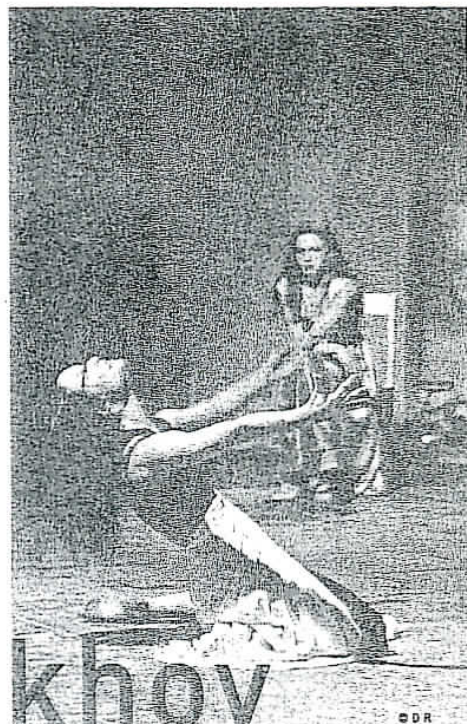
2. Georges Banu, critique et universitaire, a notamment écrit *Notre théâtre, la Cerisaie* (Éditions Actes Sud, 1999), étude qui vient d'être publiée en russe par le Théâtre d'Art de Moscou.

3. Antoine Vitez, à propos de *La Mouette*, in *Le Théâtre des idées*, Gallimard, 1991, p.441.

4. Texte écrit en 1964, publié dans la revue *Silex*, n°16, 1980.

André Markowicz et Françoise Morvan, traducteurs, ont publié aux Éditions Babel l'intégralité des pièces de Tchekhov à l'exception de *Platonov*, parue chez Solin. À paraître en 2001. Les pièces en un acte, aux Éditions Babel.

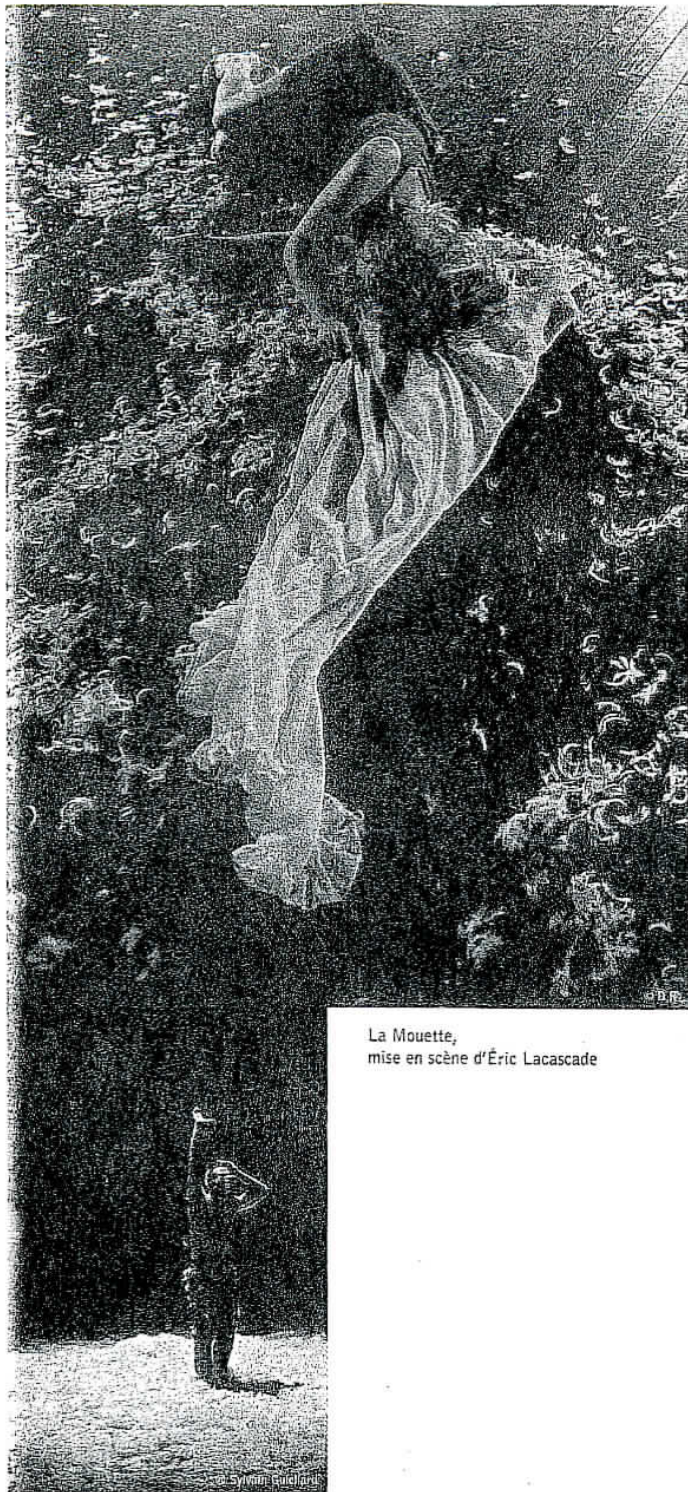
Dix ans après avoir monté *Ivanov*,
 Éric Lacascade revient à Tchekhov avec une trilogie.
 Retrouvailles avec un vieil ami dit-il,
 et plongée dans la " matière humaine profonde,
 noire, belle et dangereuse " de l'œuvre.



laboratoire Tchekhov

Vous revenez aujourd'hui à Tchekhov, est-ce rentrer chez soi après un long voyage ?

Éric Lacascade : *Ivanov* a marqué un moment très fort dans ma vie. Je me frottai pour la première fois à une pièce du répertoire, quelque chose était advenu avec les acteurs. J'en ai gardé un souvenir très prégnant, comme un fantôme d'instant, de beauté et de grâce. Quand on a vécu une telle expérience, c'est comme avec les gens qu'on a trouvés bons : on a envie de les retrouver, de leur parler, de voir comment eux ont changé et ce qu'ils te renvoient de ta propre évolution. Ils te disent « toi, tu en es là ». Parce que le temps passe. Revenir à Tchekhov aujourd'hui, ce n'est pas refaire, ce n'est pas remonter, c'est renouer la conversation avec un ami, perdu depuis quelques années, qui s'appelle *Ivanov*, et découvrir ce que ces retrouvailles déclenchent en soi. J'ai voulu vivre cela. Notre passage à la Cabane de l'Odéon l'an dernier a été merveilleux. Les gens que j'aime, je n'ai pas envie de les quitter. Je ne sais pas quitter. Je préfère être abandonné. C'est mieux. Pas de culpabilité. Donc je suis resté avec Tchekhov. Après cette nouvelle brûlure avec *Ivanov*, je ne désirais pas plonger tout de suite dans l'univers d'un autre auteur. Le Festival d'Avignon m'a proposé de poursuivre l'aventure. La trilogie, projet-phare qui clôturait la saison du Centre dramatique, a dynamisé toute l'équipe durant l'année.



La Mouette,
mise en scène d'Éric Lacascade

Pourquoi *La Mouette* après *Ivanov* ?

Parce que c'est un texte difficile, sur le théâtre, sur l'art, sur la vie. Parce que *La Mouette* touche une problématique différente d'*Ivanov*, même si les caractères tchékhoviens se retrouvent : ces âmes enfermées, tourmentées, ces mots qui coulent du cœur, ces paroles qui sortent des veines. *La Mouette* parle de notre métier, de notre vie d'artiste. Et en étant au plus proche de soi-même, de sa vérité, on s'adresse à la terre entière. Même nos petites histoires, que l'on pense anecdotiques, très intimes, quand on en parle sincèrement, à cœur ouvert, peuvent déclencher des accointances avec ceux qui écoutent. C'est ce qui s'est passé ici, à Avignon, avec le public.

La Mouette pousse le questionnement sur l'acte de création très loin, montrant avec quelle cruauté parfois l'art se nourrit du quotidien des êtres, de la matière humaine.

C'est la question, essentielle. Au théâtre, l'artiste s'y confronte tous les jours, parce que, pour prendre une métaphore, il est à la fois la sculpture, le marteau qui frappe et le burin qui taille. Ce métier l'oblige à travailler sur toi-même, à questionner ton quotidien, ton vécu, ton implication, ta relation au groupe et la place de ton individualité. Cette matière humaine que tu remues est profonde, noire, belle, risquée, dangereuse. C'est précisément ce danger-là qui est excitant dans *La Mouette*.

Travail d'autant plus dangereux et passionnant que les personnages tchékhoviens vibrent dans la diffraction de leur être, pris entre une clairvoyance terrible sur la réalité de leur vie et le besoin vital d'un ailleurs...

L'acteur porte en lui ces personnages. On n'endosse pas l'habit d'un personnage. Il est là. Il faut le laisser prendre tout son être, tout son corps, soudain. Plusieurs personnalités cohabitent en nous. Elles se combattent, souvent, elles s'harmonisent, parfois. Les moments où la lutte s'apaise, donne une profonde sensation d'unité. Je sens que les personnages de Tchekhov portent cette pluralité en eux, ces déchirements violents, ces tensions irascibles, ces désirs contradictoires. Ils sont beaux parce qu'ils disent cela, avec naïveté, parce qu'ils parlent de l'ailleurs de leur être. Je crois que c'est ce qui me touche chez Tchekhov, ces gens obscurs, banaux, durs par rapport à eux-même, qui cherchent comment vivre, qui tentent de combler le gouffre de leur existence dans l'espoir et le bruit des autres, qui voudraient bien être simplement ce qu'on doit être. On peut glisser la main, jusqu'au cœur, et toucher : ça palpète. Ils déposent là, sur la table, leur douleur, leur souffrance, leur désir. Pour pouvoir continuer. Après ils reprennent leur sac. Ils ne voient pas leur sac. Il n'y a pas d'hystérie, de crise de nerfs. Il y a des fulgurances, de la dérision, du nihilisme, de la cruauté, de l'amour, de la bonté, de l'égoïsme. Ce n'est pas un « déballage », c'est une exposition, un geste emblématique, un acte expiatoire, une offrande, un regard pointé vers une lumière.

Tchekhov ne juge pas ses personnages. Témoin impartial, il montre, il constate. Or la patte du metteur scène se distingue par son point de vue sur la pièce, la couleur donnée aux rôles.

Le point de vue pose toujours un problème pour un metteur en scène : s'il en a un, il risque de sur-imposer le sens, s'il n'en a pas, il risque de s'égarer. C'est une question de distance, donc de place dans l'espace. La difficulté consiste à trouver la bonne distance pour dire les choses, entre le point de vue et le laisser aller, les deux ennemis du rêve poétique. Je fais un travail de poème physique et sonore, c'est tout. C'est au moins ça, pas plus.

■ Ces individualités fortes mais fragmentées, discontinues, se révèlent dans le tissu des relations avec les autres. Comment parvenir, avec les comédiens, à l'accord, au sens musical, qui permet aux personnalités d'émerger et au groupe d'exister en tant qu'entité ?

Cet équilibre se construit justement par le théâtre, par le travail personnel et collectif qu'il exige. Vivre ensemble est extrêmement difficile, notre société et les écueils qu'ont rencontrés les utopies nous le montrent. Pourtant, l'homme ne peut s'empêcher de rêver à une communauté idéale. Le théâtre cherche cet unisson et, à certains moments de grâce, y parvient. Toute la complexité vient du fait qu'il n'est pas que choralité, mais a aussi besoin, parce qu'il y a des personnages, d'individualités puissantes. Je crois à l'individualité non égoïste, qui traduit des âmes élevées, spirituellement, psychiquement, physiquement. La recherche personnelle pour atteindre cette qualité supérieure, et ce tous ensemble, permet au groupe d'exister, de définir ses propres règles, comme une meute, mais sans qu'aucun ne soit obligé de s'abaisser pour se mettre au niveau de la meute. Une chaîne a la force de son maillon le plus faible. Si tous les maillons sont forts, la chaîne est forte.

Cette harmonie, toujours fragile, repose sur la qualité des répétitions, l'écoute mutuelle, l'humilité face aux rôles. Elle émerge de la rencontre de plusieurs lignes de travail. Celle de la troupe : chaque comédien connaît tous les rôles, passe de l'un à l'autre, aucun n'est propriétaire de son personnage et reste petit devant le rôle. Celle de chacun, en solitaire, face au texte. Celle de l'être, pas l'acteur, l'être, face à Tchekhov, face aux autres, face à lui-même. Celle de l'acteur-individu, quand il navigue dans l'entre-deux de son personnage et de lui-même. Celle de l'acteur-guide qui emmène le spectateur « vers », qui le rend actif, le met au travail lui aussi. Le but que se fixe le groupe entretient également la dynamique. Parce qu'une fois la cible visible, le spectacle là, on a envie, comme dans le tir à l'arc, de viser par delà l'objectif, d'aller toujours plus loin, pour que le jeu reste vivant. Je pense que l'entrelacs de ces formes de travail différentes crée la sensation de vie permanente, de frémissement, de nerf, de pulsation, et nourrit l'intensité de l'échange avec le public. Stanislavski, Meyerhold ou Grotowski parlaient déjà de cela.

L'existence du groupe transparait aussi à travers l'espace, qui semble relier physiquement les comédiens comme par un lien invisible. La solidarité des corps et la tension toujours maintenue dégagent une ambiance enivrante, une musicalité intérieure qui coule tout au long des trois spectacles, au delà du verbe.

L'intensité dramatique, la partition muette, le climat qui transcende les mots et les personnages, tiennent à ce qui circule entre les acteurs, aux heures de travail en commun et à l'enchevêtrement des niveaux de sens. Tout cela est déjà dans le texte. Il suffit de l'entendre, de le décrypter, de le recevoir, de le transmettre. La nudité du plateau fonctionne sans doute comme un catalyseur, parce qu'elle oblige à une structuration physique de l'espace, à créer l'atmosphère uniquement par le jeu dramatique. Le décor est extrêmement dépouillé : des verticales, des horizontales, du gris, quelques chaises et une table... qui charpentent le volume. La scène est parsemée de portes invisibles et de chemins secrets, que seuls les acteurs connaissent.

Autrement dit, comment inscrire le texte dans les corps et dans l'espace concret du plateau pour dépasser la répétition des mots ?

Je commence toujours sur le plateau avec les acteurs, jamais à la table. Nous travaillons beaucoup l'action physique, pas gratuite, au sens d'entraînement, mais le mouvement tendu vers un but par rapport à une situation précise : comment se préparer, comment amener l'action, comment naît le geste juste, comment il meurt, comment le flot du plateau continue, l'énergie se déplace. Le jeu se construit sur plusieurs composantes : l'enracinement dans le sol, la mise à distance de la relation au personnage ou au contraire, l'instant d'après, la catharsis complète pour l'acteur, pour le spectateur aussi, les allers-retours entre ces pôles, identification et détachement, comme un élastique qui se tend. Nous expérimentons, sur tous les éléments qui composent le spectacle. Quel effet produit le son projeté horizontalement, qu'est-ce qu'il implique la verticalité des corps... C'est un travail de laboratoire et d'artisan : nous cherchons, nous manions les divers outils qui nous servent à exercer notre métier, nous transformons les matières, pour fabriquer du théâtre.

Notamment la matière « temps », qui s'accélère soudain, entre en turbulences, puis s'engourdit dans les méandres du souvenir et s'évapore, léger, dans un éclat de rire.

La convention des heures et des minutes existe, mais la perception du temps est relative, personnelle. J'essaie de susciter chez le spectateur des sensations de l'espace et du temps très variées, de lui faire découvrir des niveaux de temporalités différents, de le perdre, de le reprendre à certains moments, de l'emmener ailleurs. Il y a des silences, des bavardages incessants, des pulsations, des éclats, des suspensions et puis ces musiques qui submergent et laissent l'impression de sortir d'une longue histoire. Le rythme naît d'une alchimie que l'on sent au fur et à mesure des répétitions. C'est plus chez moi du senti que du réfléchi, à partir de la voix, du langage, de la vitesse du son, de la pulsation.

Vous avez également beaucoup travaillé sur la langue puisque vous avez vous-même écrit l'adaptation des pièces.

Je ne sais pas si c'est une proposition juste, c'est juste une proposition, la mienne. Aux acteurs d'abord, puis à un cercle restreint, au cours des filages publics, puis aux spectateurs. Pour l'écrire, je me suis enfermé pendant des mois avec Tchekhov, comme dans un atelier : frapper les mots, tous les jours, à la table, jusqu'à sentir, tout d'un coup, que là, la phrase convient. Elle sonne, elle touche au cœur, elle remue l'âme. Je cherche des équivalents, je décape la patine du temps, le folklore du passé, pour redonner aujourd'hui toute l'émotion que dégageaient les mots de Tchekhov au siècle dernier. Je pense qu'il faut d'abord être seul avant de pouvoir rentrer en conversation avec les autres. Cette version est ainsi née de l'étude du texte original, des différentes traductions en français, de ma propre solitude par rapport à ce texte, de mon isolement et de mon incapacité à écrire moi-même, à faire œuvre en solitaire. J'ai cette impression de traduire, même si je me suis essentiellement basé sur des versions en français, plus que de créer. Et avec la mise en scène encore plus.

Pourtant, la Trilogie possède une grammaire commune, une unité esthétique qui porte fortement votre signature.

J'arrive bien sûr avec des visions de l'espace, des idées de dramaturgie, des propositions de jeu. Je dessine d'abord l'espace sur le papier, comme on prépare une toile. La période d'enfermement, de travail seul, est presque le moment le plus beau, parce que l'imagination vogue sans entrave et construit un spectacle sublime. Après, à mesure que le rêve devient concret, qu'il se confronte à la réalité du plateau et des acteurs, le champ des possibles se rétrécit un peu, comme dans un entonnoir. Les acteurs aussi traduisent, ils ne s'identifient pas aux personnages. Dès qu'ils mettent les mots dans leur bouche, ils changent ce que tu proposes, même si je tiens assez dur sur ce que l'auteur a écrit. Leurs voix ne sonnent pas comme celle que tu entendais dans ta tête, leurs corps ne bougent pas comme dans ton esprit. Ils dégagent une autre présence, tout aussi forte, belle, mais différente. Il reste toujours une part de mystère, d'inexpliquable, dans l'accomplissement du processus de travail. Parce que les individus ont des comportements psychiques différents. L'important est de partager, avec les acteurs, avec les spectateurs, de trouver un langage commun. La naissance d'un spectacle passe par une suite de trahisons de ce rêve magnifique, par l'épreuve de l'altérité.

L'inscription des mots dans les corps se traduit aussi par la « chorégraphie », que créent la densité de l'espace, la physicalité du jeu, le dessin des déplacements.

Le langage, c'est du corps. La dimension chorégraphique s'impose d'elle-même dans mes spectacles. La chorégraphie est le langage du cœur. Or trois personnes sur un plateau constituent déjà un cœur. Il faut donc l'écrire, lui donner une forme, une syntaxe, en définir les mouvements, la circulation. Après, toute la difficulté pour les acteurs consiste à habiter cette forme, pour qu'elle fasse sens, comme on remplit un verre. Ces deux aspects sont indissociables : un verre vide n'est rien, c'est le contenu qui importe. Mais sans le contenant, on ne peut avoir le contenu. Mon travail consiste à amener les acteurs à se sentir, non pas être, libres, à travers des contraintes.

Par un espace très épuré, formel, une circulation géométrique ?

La rigueur de la forme constitue l'une des contraintes possibles. Mais elle ne doit pas enfermer le spectacle. Ce goût pour les tracés géométriques vient des méthodes d'étude des tableaux. Les toiles peuvent être analysées à travers les lignes, les étapes, qui ont guidé le geste du peintre, qui sous-tendent la construction. J'aime aussi sentir les repentirs d'une peinture, ces multiples esquisses qui se cachent derrière l'œuvre. Je donne à voir ces chemins de circulation, cette structure, parce que j'aime montrer le travail, comment la chaussure est fabriquée, ouvrir le laboratoire, et peut-être aussi parce qu'en dévoilant ainsi les dessous je casse l'illusion de la réalité au théâtre que cherche le naturalisme.

Ouvrir le laboratoire, c'est ce que vous faites avec le Cercle de famille pour trois sœurs.

J'entends laboratoire au sens scientifique du terme : un endroit où des blouses blanches s'affairent avec des tubes et des éprouvettes, pour tenter des ébullitions, des suspensions, des précipités, des explosions. Ce mot m'évoque des images un peu début de siècle, qui me font rêver. Le théâtre s'élabore aussi dans le laboratoire. Comme un savant qui cherche un virus, tu t'enfermes, tu travailles, sans compter les heures, tu apprends, tu mets parfois ton corps en péril, et tu découvres quelque chose. Et le lendemain, si un paramètre nouveau arrive, tu remets en cause ton résultat, obligatoirement. Le théâtre ressemble à une science, non pas exacte, mais une recherche sur l'homme. Comment ça fonctionne, un homme ? Qu'est-ce qui fait que... ? Le plateau est un lieu d'expérimentation, un terrain d'étude, le théâtre un instrument pour observer les réactions humaines, physiques, langagières, psychiques.

Dans le *Cercle de famille pour trois sœurs*, j'ai voulu montrer ce qu'on n'expose pas habituellement : le travail de groupe, comment un acteur se détache du cercle des autres et devient personnage, comment une scène peut-être jouée d'une certaine manière mais aussi d'une autre, comment un rôle se teinte de l'individualité de l'acteur. J'avais envie d'inviter le public à s'immiscer dans le processus de création, à partager l'intimité des répétitions avec nous. Après avoir vu les acteurs sur la scène dans *Ivanov* ou *La Mouette*, dans un dispositif frontal qui sépare le plateau de la salle, les spectateurs les retrouvent assis parmi eux, ils peuvent les effleurer. Cette proximité produit une sensation rare pour les gens comme pour nous. Cette forme étrange, entre la répétition et la représentation, nourrit aussi *Ivanov* et *La Mouette*, formes plus narratives, plus « abouties ». Le laboratoire nous maintient en éveil. J'aime aussi le travail en suspens...

Propos recueillis par Gwénola David
Avignon, juillet 2000



TRILOGIE TCHERKOV : IVANOV, LA MOUETTE,
CERCLE DE FAMILLE POUR TROIS SŒURS

LABORATOIRE THÉÂTRAL, MISES EN SCÈNE D'ÉRIC LHERSCAIDE :

IVANOV : CENTRE CULTUREL AGORA / BOULAZAC (LE 9/01)

LE RAYON VERT / ST-VALÉRY-EN-CRAUX (LE 13/01)

LA REVE GAUCHE / ST-ETIENNE-DE-ROUPPAY (LES 19-20/01)

THÉÂTRE DE L'UNION / LIMOGES (24-26/01)

LE MANÈGE / MAUBEUGE (LE 7/02)

CERCLE DE FAMILLE POUR TROIS SŒURS :

SCÈNE NATIONALE / FÉCAMP, (LE 12/01)

LES GÉNÉREUX / SOCAUX (1-4/02)

LE MANÈGE / MAUBEUGE (DU 6 AU 9/02)

HIPPODROME / DOUZI (13-14/02)

THÉÂTRE DE CHERBOURG (LES 20-21/02)

LA MOUETTE :

LE RAYON VERT / ST-VALÉRY-EN-CRAUX (LE 16/01)

LE MANÈGE / MAUBEUGE (DU 6 AU 9/02)

HIPPODROME / DOUZI (15/02)

JEUDI 13 JUILLET 2000

CULTURE

54^E FESTIVAL D'AVIGNON

Petit cœur de «Mouette»

Eric Lacascade fait vivre la pièce de Tchekhov avec force et douceur.

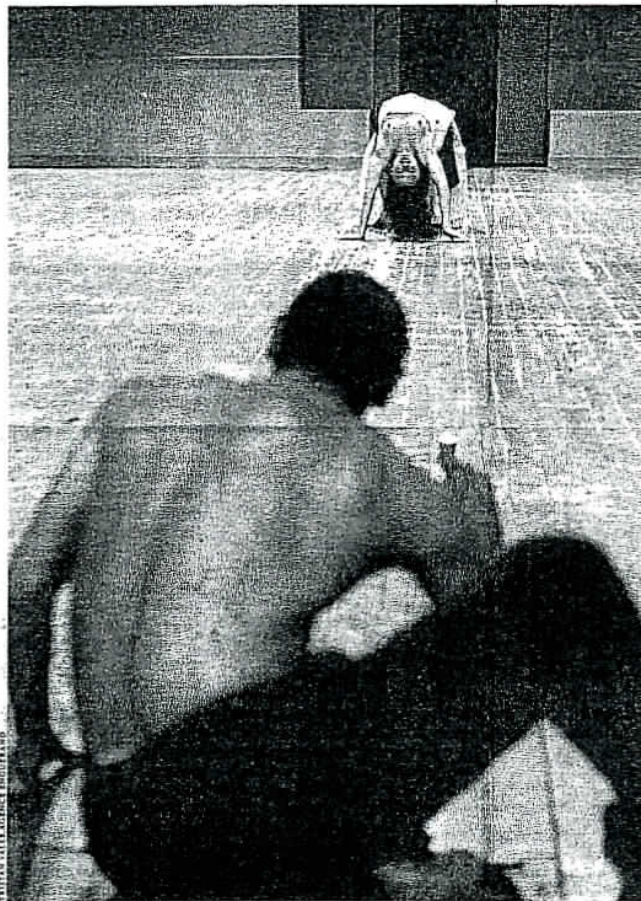
La Mouette

d'Anton Tchekhov, suite de «Cercle de famille pour les trois sœurs»
Adaptation et mise en scène d'Eric Lacascade. Théâtre Chabran.
Jusqu'au 17 juillet à 18 h, 21 h.
«Cercle de famille» à 22 h.
Jusqu'au 28 juillet, 1 heure.

Le jardin est vide. On est de plain-pied dans un abîme de temps et de silence, les deux vrais héros de Tchekhov, celui qui n'avait besoin sur scène que des frondaisons d'une datcha en décrépitude pour scruter les replis de l'âme. Avec pour vocation cette simple profession de foi: «Il n'y a pas besoin de sujet. La vie ne connaît pas de sujets, dans la vie tout est mêlé, le profond et l'insignifiant, le sublime et le ridicule.»

Le jardin est vide, mais ceux qui le peuplent nous sont donnés d'emblée. Face à nous, alignés sur l'extrême bord d'un parquet de bois blond propice à tous les jeux, ils viennent nous donner la parade. Chacun y va de sa tirade, propos touchants et ineptes de gens intelligents qui disent des bêtises, ou l'inverse. Il en faut peu pour donner vie à cet espace nu. Avant que ne commence la pièce contenue dans la pièce (la *Mouette* est un peu le *Hamlet* de Tchekhov), les comédiens plantent le décor. Sur un côté, ils installent une rangée de chaises aux dossiers raides comme l'injustice, bordée par l'alignement d'une myriade de bougies flottantes, démarquant sur la scène vide une nouvelle scène vide.

Hymne à la déception. En quelques mouvements tout est prêt pour la représentation donnée à toute la maisonnée par Constantin Treplev, fils mal aimé de la comédienne Arkadina, gloire de Moscou en villégiature chez les siens, flanqué de son amant et auteur à succès, l'élégant et cynique Trigorine. Et surtout pour l'arrivée de la fraîche Nina (Daria Lippi), dont le corps et l'esprit exaltés viennent servir la prose encore plus exaltée du jeune Constantin. Dénudant ses seins frêles, dansant tête à l'envers en appui sur les bras et les



Daria Lippi en Nina la *Mouette*. La mise en scène exploite avec bonheur le mouvement des corps.

pieds, sa prestation sensuelle tourne court sous la surprise et les rires du public familial, chauffé par les réflexions assassines d'Arkadina, entraînant la fuite furieuse de Treplev, et donnant le la de cet hymne à déception.

Il n'y a rien de décevant dans le travail d'Eric Lacascade et de ses comédiens. Doué d'une belle inspiration du mouvement des corps et de la géométrie dans l'espace, Lacascade sait faire surgir des instants de

théâtre de la meilleure eau, ceux qui se nourrissent de presque rien. Jouant de tensions et de détentes, sans temps morts, d'éloignements et de rapprochements, le cofondateur avec Guy Allouche du Ballatum théâtre, à présent à la tête de la Comédie de Caen, éclaire à vif chaque encaje de la ménagerie tchékhovienne, dans toute sa solitude et singularité. Sans pour autant avoir besoin des miracles de la technologie.

A voir cette *Mouette*, on réalise ce qu'on peut faire avec de petites flammes qui ne dépareraient pas un gâteau d'anniversaire. Et de quelles ressources dispose la «servante», la veuleuse du théâtre, lampadaire sans abat-jour muni d'un fil sans fin, lorsqu'elle vient se lover, pour donner des lueurs d'alcôve, au milieu d'une étreinte. Eric Lacascade interprète Trigorine. Crâne rasé, regard aigu, il cale sa longue silhouette dans la lumière d'un étroit couloir

situé au centre et au fond du plateau. Nina la mouette, au milieu de la scène n'est alors plus qu'une proie consentante sous le regard du séducteur. On ne reprendra pas le canevas lâche mais enveloppant d'une non-intrigue où chacun trouve, avec plus ou moins de violence, sa forme de perdition. On se limitera à celle, omniprésente, de la *Mouette*, puisqu'un duvet blanc, métaphore d'une légèreté rendue au désordre, finit par envahir toute la scène.

Versions choisies. Eric Lacascade a élagué le texte. Il n'a pas fait appel à une traduction en particulier, mais s'est nourri des versions d'Antoine Vitez, Pol Quentin, Georges Perros, Marguerite Duras et André Markowitz entre autres, en fonction de ses besoins pour telle ou telle scène. Une liberté qui ne se confond pas avec de la désinvolture, puisque rarement se sont incarnés avec autant de force et de persistante douceur ceux qui «portent le deuil de leur vies».

A peine les a-t-on quittés qu'on y revient, avec un bref mais dense *Cercle de famille pour les trois sœurs*. Assis en carré dans un espace attendant, dont la configuration s'apparente à celle d'une salle de répétition, les spectateurs accueillent les comédiens à leurs côtés sur des chaises laissées libres. Plus de plumes, mais encore des bougies, et des rôles qu'on se passe comme des mistigris. Énergiquement rythmées, ces scènes rejouées, en suspension, combinées sous différents angles, constituent un accès pour les spectateurs aux ébauches d'une forme oubliée, et sans doute un ressourcement pour les acteurs.

Il y a aussi le plaisir de retrouver d'aussi près ceux qu'on vient à peine de quitter. «Rien de plus agaçant qu'un personnage de Tchekhov. Il se plaint tout le temps, il est lâche ou égoïste dit Eric Lacascade. Mais il est de ceux qu'on a envie de prendre par le bras jusqu'au premier bistrot en lui chantant «Allez viens, Jeff, t'es pas tout seul»

ALAIN DREYFUS (à Avignon)

Un nouveau style de mise en scène

Lacascade avec « La Mouette » et « Ivanov » surprend plus que Lassalle avec « Médée » (et Huppert), dans le In. A travers cette génération et à travers le travail de Philippe Caubère, l'insolence l'emporte sur le respect.



«Ivanov», de Tchekhov, mis en scène par Eric Lacascade. La révélation d'Avignon.

La pression qui s'exerce sur le moment le plus attendu du festival d'Avignon – le grand spectacle de la Cour d'honneur – est tout à fait injustifiée. Mais c'est l'incontournable dictature des médias. On ne laisse pas ce spectacle naître en toute sérénité. Il sera immédiatement censuré ou abattu comme un chien. Or la *Médée* d'Euripide vue par Isabelle Huppert et Jacques Lassalle est, pour le moment, un spectacle inabouti, qui ne mérite ni l'enthousiasme ni les sarcasmes. Il y a de la graine de Christine Villemain perçue par Duras, de la tuesue de faits divers dans ce qu'on voit au palais des Papes. Mais, pour nous faire sentir cette

Médée à la fois moderne et antique, il eût fallu éviter de tomber le pittoresque. Or le décor unique, conçu par Rudy Sabourghy d'après une idée de Lassalle, y tombe à pieds joints. La scène est aux deux tiers couverte d'eau. C'est en bateau que les héros passent du domaine de *Médée* au palais royal de Corinthe. Le metteur en scène abuse de ces ressorts nautiques ! La tragédie, dans ce cadre, n'en a pas moins ses moments d'intensité. *Médée* et son époux infidèle s'affrontent non pas à distance mais l'un contre l'autre, dans une familiarité amoureuse et sensuelle, ce qui est heureusement inattendu. Isabelle Huppert s'affirme là comme une

actrice au jeu clair, rejetant toute exagération, ne puisant pas son apport personnel dans une sensibilité enfouie mais dans une lucidité sereine et tranquille. Le jeu très pur de certains de ses partenaires, tels Emmanuelle Riva (le chœur à elle toute seule), Anne Benoît, Jean-Philippe Puy-martin amplifie l'impression de tragédie enlevée à la fureur méditerranéenne, plus méditée qu'impétueuse. On serait donc prêt à pardonner au spectacle sa scénographie de carte postale et à prendre ce parti de la nuance, si l'interprète du rôle de Jason, Jean-Quentin Châtelain, ne succombait aux joies du n'importe quoi en fin de soirée, hurlant comme

un soudard dans une mare aux canards. Cet acteur, souvent passionnant, se fourvoie, ici, dans cette dernière partie, plus proche du batracien de la comédie grecque que de l'homme révolté du drame sacré. Isabelle Huppert ne perd pas de plumes dans l'aventure, bien qu'on l'eût souhaitée plus diverse. Mais tant de choses semblent à corriger, à commencer par une traduction qui revendique un archaïsme scientifique teinté de familiarités d'aujourd'hui (« *Dégage !* » dit *Médée* à Jason). Quand ses spectacles passent du plein air à la salle fermée, Lassalle modifie souvent ses mises en scène, en leur donnant parfois une autre tonalité.

Il l'avait notamment fait pour sa mise en scène du *Dom Juan* de Molière, profondément remaniée. Pour *Médée*, qu'il ne s'en prive pas ! Philippe Caubère – nous le disions la semaine dernière – a entamé avec bonheur un nouveau cycle, *Claudine et le théâtre*. Dans la deuxième partie, *le Théâtre*, le matériau réuni déborde. Caubère ne parvient pas à tout faire entrer et, reportant la suite à un chapitre à venir, parle très peu de ce théâtre que le titre annonce. Il se consacre à deux moments. Le premier est le développement comique d'un rêve, où il imagine que de grands personnages viennent discuter chez lui. Il y a là Sartre, de Gaulle, Mauriac et quelques autres. Pourquoi sont-ils chez Ferdinand Faure, double de Philippe Caubère ? Parce que l'adolescent se voit en poète connu, ayant écrit à treize ans 98 000 poèmes gardés par la police et n'en ayant que treize

chez lui ! Cette histoire de fou fonctionne comme un double regard, sur sa propre mégalomanie et sur les passions de l'époque. Le second est le récit de Ferdinand passant son bac en mai 68. Interrogé sur la Sibérie, il ne sait rien. Donc il improvise. Par exemple, si la Sibérie était un grand pays producteur d'agrumes ? C'est, finalement, le Caubère que nous préférons, libéré de ses obsessions vengeresses et nageant, allègrement railleux, dans le placenta de sa vie.

Férocité dérisoire

Le metteur en scène plébiscité par le public semble être Eric Lacascade venu avec une *Trilogie Tchekhov*. Sa *Mouette* fait un triomphe et rappelle, par son irrespect des conventions en usage, la manière dont les jeunes troupes de l'Est, présentes à Avignon dans le cycle dit *Theorem*, traitent les classiques, en pre-

nant des distances avec le texte et le contexte. Les acteurs de la *Mouette* sont d'abord en ligne droite, face au public, et jouent sans les déplacements et les affrontements qu'impliquent les rapports des personnages. C'est, dans un premier temps, une version concert. Le personnage isolé avant son implication dans l'ensemble, comme détaché et ainsi éclairé. Ensuite, l'ensemble des acteurs se déplace mais toujours selon l'idée de l'être seul en groupe – et du personnage à la fois dans la pièce et au dehors. On pense aux arabesques d'un peloton de coureurs cyclistes sur l'asphalte. Le spectacle est fort, mais nous lui préférons l'autre volet de la trilogie, *Ivanov* (la troisième partie, *Cercle de famille pour trois sœurs*, est une tentative, assez limitée, de représentations des moments de grâce des répétitions). Cet *Ivanov*, déjà donné à l'Odéon, est une réussite absolue : c'est Tchekhov

joué sur un autre rythme. Ce conte du séducteur blasé, Lacascade le fait vivre sur un rythme rapide, en accélérant la comédie mondaine et en dégageant sa férocité dérisoire. S'il y a une révélation pour le public d'Avignon, c'est donc Eric Lacascade, directeur du Centre dramatique de Caen. On y ajoutera le jeune vicaire de 83 ans, Youri Licubimov, dont la version de *Maria-Sade* de Peter Weiss transformée en rapide comédie musicale, provoque une ruée historique. La passion un peu exclusive, ou plutôt centrale, du directeur du festival, Bernard Faivre d'Arcier, pour le théâtre des pays de l'Est ne peut plus être considérée comme un péché. Les spectacles de l'Est ont une sacrée allure. C'est la leçon qu'on tirera de cette première quinzaine, où les metteurs en scène insolents l'emportent sur les metteurs en scène trop respectueux.

Gilles Costaz



Titine Viala / Agence Equanet

Ni être d'exception, ni solitaire romantique, le personnage tchékhovien est un homme profondément moderne, que la lucidité et la résignation meurtrissent

L'homme sans qualités

➤ Si Robert Musil, à travers le roman éponyme inachevé, composé de 1930 à 1933, a inventé le vocable d'« homme sans qualités », Anton Tchekhov (1860-1904) en est, lui, le précurseur. Ses personnages fondent leur modernité sur un double affranchissement : libération de l'aura qui encombre le héros classique chargé de « qualités », dépassement du « mécanisme plaqué sur du vivant » cher aux grands maîtres français de la comédie burlesque... Mais si l'homme tchékhovien peut adopter parfois un langage de l'absurde qui annonce Ionesco, il ne sera jamais dépourvu de cette matérialité psychologique qui, en fin de compte, rend tout être ambigu : il a une biographie et, étranger au héros autant qu'au stéréotype, captive par sa normalité.

Tchekhov a banni de la scène le modèle autant que le type, la norme et la série. Son héros se place à ce carrefour incertain où une personnalité peut poindre sans s'ériger en leader d'opinion ni se fondre dans la multitude indistincte, à jamais un parmi d'autres. Mais l'homme sans qualités n'est pas l'homme sans identité. Et Tchekhov décline son entière diversité à travers des scènes où chacun possède sa chance, car à tous ces personnages contrastés il est permis de se révéler un instant pour regagner ensuite le silence, voire disparaître. La continuité leur est étrangère ; jamais ils n'occu-

pent sans interruption le devant de la scène...

Tchekhov a écrit, pour reprendre la formule de Gertrude Stein, des « pièces-paysages » où l'on suit l'agitation d'un groupe dépourvu de centre de gravité. Il a cette intuition extraordinaire : l'homme moderne se définit non pas dans la solitude d'un acte, mais dans la complexité d'un système de relations. Il est un être de réseau. Tchekhov l'y inscrit au point de dresser un tissu où chacun se découvre d'une manière contextuelle. Ici, comme plus tard chez Musil, personne ne dispose d'une autonomie absolue.

Dans ces espaces insulaires que dessine Tchekhov, propriétés stériles, maisons détestées, vergers sublimes, personne n'est seul. La nouveauté tchékhovienne vient aussi de cette aptitude à relativiser toute velléité d'individuation. La vérité surgit des rapports entre les humains avec leur alternance de conflits et d'apaisements. L'homme tchékhovien n'est qu'une maille de la toile qui le relie aux autres sans lui interdire pourtant d'être.

Le génie de Tchekhov consiste à ne jamais évaluer directement un personnage. Il est, comme le souhaitait Flaubert, « absent et partout présent » ; témoin impartial, il laisse aux partenaires du « système » le soin de dénoncer les illusions, d'instruire le procès des espérances. Dans ces pièces-paysages il n'y a pas de porte-parole de l'auteur, d'arbitre incorruptible, de voix punitive. Ici, à chaque instant, une voix peut

Ci-dessus : "Ivanov", mis en scène par Éric Lacascade. Chez Tchekhov meurent tous ceux qui rêvent de naître sans y parvenir.

BARAQUE CHABRAN

TRIOLOGIE TCHEKHOV

LA MOUETTE

LES 11-12-13-14-16-17
JUILLET À 18H

DURÉE 2H30

CERCLE DE FAMILLE POUR TROIS SŒURS

LES 11-12-13-14-16-17-20-21-23
24-25-26 JUILLET À 22H

DURÉE 1 HEURE

IVANOV

LES 20-21-23-24-25-26
JUILLET À 18H

DURÉE 2H10

CRÉATIONS

ADAPTATIONS ET MISES EN SCÈNE

ERIC LACASCADE

DRAMATURGIE

VLADIMIR PETKOV

Télérama

Supplément Avignon

➤ s'élever pour jeter le doute, introduire la contradiction, mais sans bénéficier d'aucune autorité particulière. À son tour, elle peut subir le même traitement car ce que l'un dit, un autre peut le contester. À l'opposé d'Ibsen, qui place sur leur socle moral ses héros agressifs et agressés, Tchekhov refuse pareilles postures afin d'engendrer un univers en tensions. Sous la paix apparente, des courants souterrains agitent ce monde. Plus qu'un homme, Tchekhov propose une humanité. C'est pourquoi son théâtre a été souvent qualifié de « choral », mais cette « choralité » n'a rien d'unanime. Il préfère l'isolement des identités, la voix solitaire et non sa dissolution dans l'assemblée absorbante. Tchekhov n'impose pas un ordre fusionnel, il dispense plutôt des leçons de démocratie avec tout ce que cela suppose comme droit à la singularité au sein de la communauté. Chez lui, il y a toujours quelqu'un qui se dérobe au consensus ou qui insère le trouble. Discordant, le cœur de Tchekhov est démocratique. À nul moment, un chant unique ne s'élève.

Pourtant l'homme tchékhovien trouve sa solution de survie – quand il la trouve – non pas en soi-même mais dans les autres. S'il parvient à tenir, c'est parce qu'on le tient : le réseau le noue et le sauve. Également péril et chance. Il est le fils de ce double déterminisme : les ressources où il puise n'auraient jamais pu lui fournir l'énergie de la vie, mais, parce qu'il est prisonnier d'un tissu, celui-ci lui permet de rester le plus longtemps possible à la surface. Malgré cela, parfois un coup de feu éclate ; il atteste alors la défaite du réseau communautaire et n'évite plus l'accès final à la tragédie personnelle.

Ainsi Tchekhov, réfractaire à tout optimisme bon marché, reconnaît les limites du groupe et de ses pouvoirs. Car aux survivants s'opposent ces disparus par mort violente. Lucides à l'égard de la fausse vie que le réseau parvient à assurer, ils préfèrent se brûler la cervelle. Ils sont tous en manque d'identité, Trepnev (*La Mouette*) Platonov (*Platonov*)... Seul Vania (*Oncle Vania*) rate sa cible. Chez Tchekhov meurent tous ceux qui rêvent de naître sans y parvenir. Ils restent ouverts, flottants, jamais maîtres d'eux-mêmes, incapables à s'abriter derrière la coquille d'une forme.

L'homme tchékhovien éprouve l'écart entre la projection de soi et l'état des choses, confronté au terrible contraste entre le besoin d'avenir et l'incapacité à agir. Mais c'est en cela justement qu'il séduit ; ici on aime les porteurs du futur... les Astrov (*Oncle Vania*), Verchinine (*Les Trois Sœurs*) ou même les Trofimov (*La Cerisaie*). La parole prophétique est une parole érotique. Elle arrache au présent les auditeurs de ce discours pour les projeter dans un avenir éloigné, qui procure le frisson des rêves éveillé. Si Lopakhine (*La Cerisaie*) se méfie sceptiquement de cet illimité temporel, nombreuses sont les héroïnes qui se laissent bercer par les promesses de l'attente. Un instant, elles désaffectent le présent et se jettent dans les bras des annonceurs d'une autre vie.

À aucun personnage, Tchekhov ne retire sa chance. Chacun, malgré sa banalité, aurait pu être satisfait, la satisfaction n'étant que le degré subalterne du bonheur. Mais, hypothèse géniale, l'homme sans qualités, même dépourvu de vocation, même incapable de discourir, ne peut se résigner à son sort. Un

temps, il se réchauffe à la tiédeur des illusions perdues, et ainsi il entretient sa douloureuse condition quotidienne jusqu'au point où celle-ci finit par lui être insupportable. Chez Tchekhov, il y a peu de suicidés, mais ceux-là agissent au terme d'une longue endurance, le geste n'a rien d'une déflagration romantique. Le personnage tchékhovien peut être vaincu, mais malgré lui. C'est pourquoi Tchekhov ne rachète pas un être, mais un ensemble, car qui peut s'arroger le droit de mépriser un des acteurs de cet univers éclaté ? « Personne n'est coupable », et de la salle nul procureur ne saura dresser son réquisitoire, surtout pas l'auteur. Ses personnages se dispersent dans une humanité qui appelle le constat et non point l'appréciation. « Seul Dieu peut juger. » N'existent ni innocents, ni victimes, ni héros, ni monstres dans ce monde du relatif. Il n'y a rien de plus étranger à l'homme tchékhovien que l'absolu. Et s'il captive depuis tant d'années lecteurs et spectateurs, c'est peut-être en raison de cette résignation. La résignation au vivre. Simplement. Mais si ces personnages-là se satisfont de la vie, ils ne s'accrochent pas du vide. Ils éprouvent l'écartèlement d'une condition qui ne les sauve pas, sans les damner pour autant. C'est pourquoi, malgré tout, leur condition est d'être non pas en larmes, mais « entre les larmes ». Entre l'ironie et la déception, l'espoir et la défaite. Leur vie se passe à jamais « entre », entre l'homme révolté et l'homme résigné. Ils sont au carrefour de Dostoïevski et de Kafka.

Georges Banu

Dans *Notre théâtre*, la *Cerisaie*, Georges Banu a consacré une étude à *La Cerisaie* et à ses principales mises en scène (Actes Sud, 1999).



Ci-dessus : « *La Mouette* ». « Cette pièce nous confronte à un terrible choix entre le spiritualisme et le matérialisme. L'équivalent, au fond, du « *Être ou ne pas être* » d'Hamlet » (Éric Lacascade).
À droite : « *Cercle de famille pour trois sœurs* ».

Photo: Sylvain Guillard

TRILOGIE TCHEKHOV

Rencontre avec Éric Lacascade

“Tchekhov, pour moi, c'est le Gulf Stream”

En 1983, Éric Lacascade fonde, avec Guy Allouche, le Théâtre du Ballatum. À leur premier spectacle, *Chez Panique*, d'après Roland Topor, succèdent de nombreuses mises en scène violentes et inspirées, pleines d'énergie, de rythme et d'humour, sur des textes contemporains aussi bien que sur des classiques : Enzo Cormann et David Mamet, Dagerman et Sophocle, Marivaux et Tchekhov. Depuis janvier 1997, Éric Lacascade dirige seul le CDN de Normandie-Comédie de Caen. Il vient de signer un triptyque intitulé *À la vie, à l'amour, à la mort* à partir de textes de Racine, de Claudel et d'Eugène Ionesco. À Avignon, il présente un triptyque Tchekhov avec *Ivanov*, créé à l'Odéon en 1999, *La Mouette* et *Cercle de famille pour trois sœurs*. Rencontre.

Vous travaillez depuis longtemps sur Tchekhov. Quelles sont les raisons de cette fidélité ?
Le metteur en scène cherche à rassembler autour de lui des acteurs, des décors, des auteurs qui lui permettent de se mettre en danger et en même temps de se rassurer. J'ai trouvé cela avec Tchekhov : il me met à l'aise et me confronte au risque, me reconforte et me perturbe. Il me fait du bien et du mal en même temps... C'est pareil en navigation face aux courants de l'océan. On connaît la direction, mais il peut y avoir des tempêtes, des surprises, des aventures. Pour moi, Tchekhov, c'est le Gulf Stream. **Quelle a été la première rencontre ? A-t-elle eu un caractère décisif ?**
Comme tout jeune metteur en scène, je lisais beaucoup à mes débuts car je cherchais un écrivain qui pourrait m'aider à

trouver mes couleurs. La première pièce de Tchekhov que j'ai lue a été *Ivanov* et j'ai décidé de la monter tout de suite. Sans rien apprendre, sans rien connaître sur lui. Je me suis concentré sur la pièce en faisant abstraction de tout. Je l'ai mise en scène comme si, en quelque sorte, j'en étais l'auteur. Ensuite sont venus ses « frères », ses « sœurs », ses proches, et la famille s'est constituée.

Vous montez trois spectacles de Tchekhov. Les montez-vous comme des œuvres autonomes ou essayez-vous d'affirmer un univers et de le décliner ?
À Avignon, j'ai trouvé un lieu qui devrait permettre de constituer un espace scénographique où circulerait quelque chose de l'âme tchékoviennne. Sans dispersion ni éparpillement. Avec mes quatorze acteurs, nous allons passer d'un texte à l'autre, d'un espace à l'autre en cherchant



TRIOLOGIE TCHEKHOV

➤ toujours à construire une unité. Quant à la mise en scène et les adaptations, c'est moi qui les signe... À travers les trois spectacles, je souhaite dessiner une continuité. Car j'appréhende *La Mouette* comme le début du théâtre, comme la naissance des individus face au théâtre, au monde, à eux-mêmes ; *Ivanov* comme une application de l'expérience traversée dans *La Mouette* et *Cercle de famille* comme une tentative d'affranchissement. Dans les adaptations proposées, quelle ligne vous a guidé ? Je me positionne comme le premier lecteur des textes, bientôt relayé par les acteurs, puis, enfin, par les spectateurs. Pour moi, tout cela passe par la langue. Je tiens à l'exacerber sans l'actualiser, sans l'archaïser non plus. Je voudrais la travailler sans les béquilles de la modernité, ni de la « russité ». Je dirais, comme Antoine Vitez, qu'il ne s'agit ni de dépeussier, ni de « contemporanéiser ». L'enjeu consiste à se placer dans cet entre-deux, dans ce déséquilibre qui est aussi celui

du théâtre lui-même. Je veux partir de là, de ce désordre premier, tenter de l'organiser. Chez Tchekhov la référence à *Hamlet* est récurrente, aussi bien dans *La Mouette* que dans *Platonov* ou même *La Corisante*. Comment vous définissez-vous par rapport à la relation Tchekhov-Shakespeare, que Peter Brook a évoquée le premier ? Par mon propre parcours, j'ai d'abord rencontré le fils. Si je travaillais Shakespeare, je penserais beaucoup à Tchekhov, ses silences lourds, sa dérision, son mal de vivre, sa violence, que je me proposerais d'introduire chez ces petites gens qui sont finalement les rois et les reines... Mais il y a plus. *La Mouette* nous confronte à un terrible choix entre le spiritualisme de Treplev et le matérialisme de Trigorine. Au fond, c'est l'équivalent du « Être ou ne pas être » d'*Hamlet*. Le conflit entre l'échec du spirituel et la permanence du matérialisme. En cela Tchekhov est shakespeareien, par-delà même les références directes à *Hamlet*. Et on peut

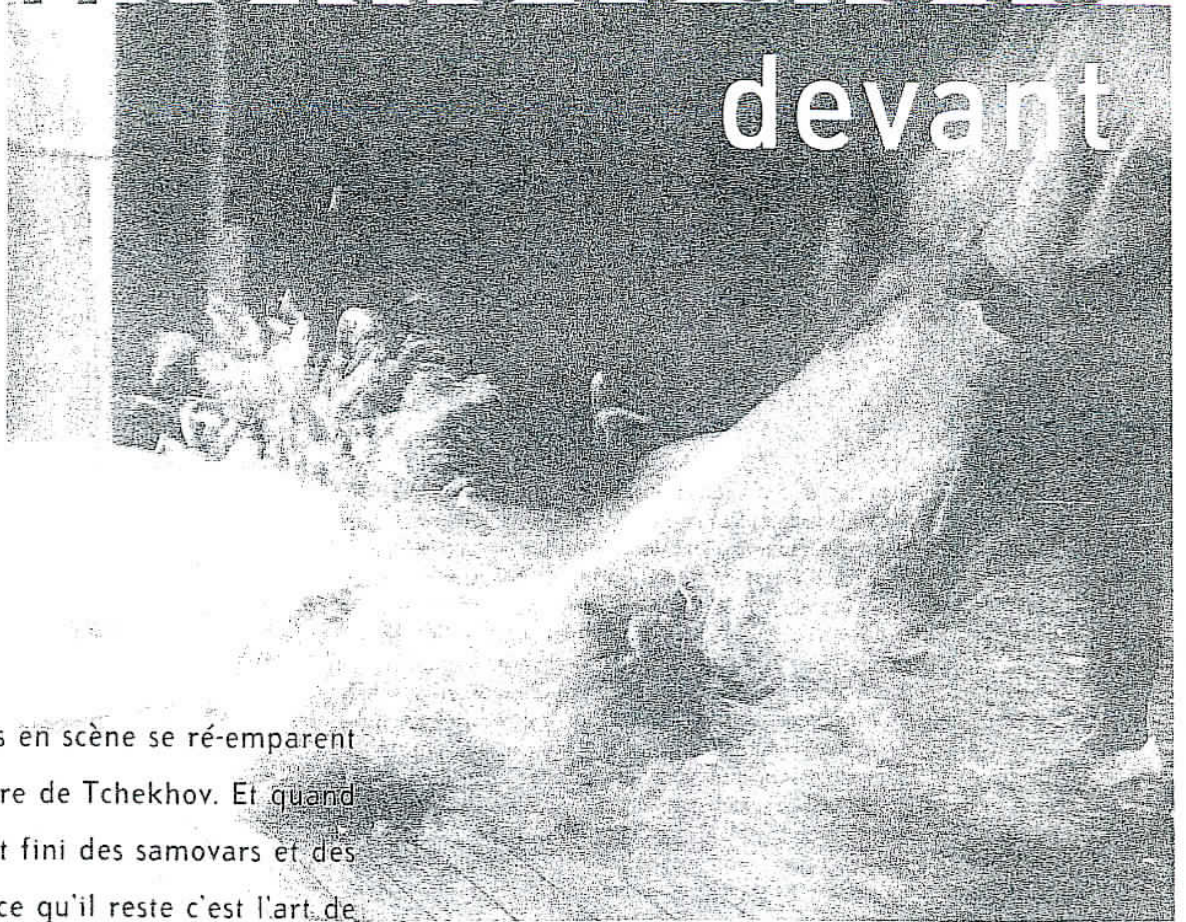
dire aussi que pour Treplev, qui est entouré de femmes, Nina est son Ophélie blanche, et Macha, son Ophélie noire. La référence à *Hamlet* est encore on ne peut plus explicite dans l'affrontement de Treplev avec sa mère Arkadina, véritable citation de la scène entre Gertrude et son fils... Oui, j'aimerais retourner encore plus en arrière, chercher la tragédie, l'*Oedipe*, le conflit entre Clytemnestre et Oreste... Au-delà des élisabéthains, peut-on retrouver les Grecs et tout ce dont ils ont eu l'intuition ? *La Mouette* est aussi une pièce sur l'art... Plus encore que du théâtre dans le théâtre ! Je pars de l'hypothèse de l'échec fracassant, de la terrible défaite d'un jeune homme, jeune auteur, Treplev, qui veut naître à l'art et échoue. Comment résister à ce traumatisme initial ? Comment se construire à partir de ça ? Au terme du spectacle raté de Treplev, une pause longue, un silence de mort, insupportable, devra s'installer sur le plateau... Ensuite, Treplev tue une

mouette, en reconnaissant l'impossibilité de son union avec Nina, la jeune comédienne qu'il aime alors qu'elle-même aime l'auteur à succès Trigorine. Lequel Trigorine accepte l'amour de Nina tout en lui annonçant l'avenir à travers un petit récit autour d'une mouette qu'il envisage d'écrire ; il voit dans le futur. Pour que l'expérience de Kostia soit vécue au plus intense, je souhaiterais que la scène devienne alors le théâtre tout entier, le théâtre de la vie... Et *Cercle de famille*, est-ce la reprise de votre mise en scène des *Trois Sœurs* ? Nullement. L'espace est conçu de telle manière qu'après avoir joué *La Mouette* et *Ivanov* on peut se retrouver dans une chambre à côté, où les sœurs sont enterrées comme des mortes vivantes. *Cercle de famille* est une évocation des morts... les femmes sont sans âge et les hommes réduits à des ombres. C'est un rituel d'exorcisme, comme une longue plainte. Une autre manière de retrouver la tragédie. Mais le « comique » tchékhovien, si difficile à saisir, comment allez-vous le traiter ? Chez Tchekhov, tout se joue entre le paraître et le mental. Il y a deux lignes qui souvent se trouvent en tension, et le passage de l'une à l'autre s'opère brutalement. Cela engendre la dérision et tout ce qu'elle suscite, non pas comme scepticisme médiocre, mais bien au contraire comme humour noir, cynisme, contraste violent. Le comique ne m'intéresse que pour ce qu'il provoque comme choc émotionnel auprès du spectateur, choc qui, au-delà de l'art, le renvoie à lui-même. Propos recueillis par Georges Banu



Ci-contre : "Ivanov".

entomologiste devant



Les metteurs en scène se ré-emparent de l'œuvre de Tchekhov. Et quand c'en est fini des samovars et des ombrelles, ce qu'il reste c'est l'art de la dissection de l'âme humaine.

Tchekhov... un théâtre qui vibre de ces mots échappés de l'insignifiance d'une conversation qui soudain frappent et touchent au cœur. Il y a dans ses pièces quelque chose de tendre et de cinglant, de tragique et de gai : une douce désespérance qui éclate en mots cruels, la nostalgie d'une jeunesse engloutie par l'inertie de la vie, une quête du sens perdu qui s'égare dans les bas-fonds du nihilisme. Pourquoi sommes-nous si profondément émus par ces personnages pourtant bien enracinés dans une époque et un lieu, la Russie à la fin du siècle dernier, par ces derniers survivants d'une intelligentsia oisive écrasée sous les pas de l'histoire qui avance sans elle ? Pourquoi nous sentons-nous « en fraternité avec cette écriture contemporaine d'un autre siècle » comme l'expriment Olivier Menu et Vincent Dhelin qui mettent en scène *Oncle Vanja* ? D'où vient ce trouble, qui n'est pas seulement celui du paradis perdu, idéalisation de l'enfance, mais mouvement cathartique qui délie l'âme ?

Peut-être parce que ce « théâtre du microcosme », pour reprendre l'expression d'Antoine Vitez, puise sa matière chez des gens « ordinaires », qu'il capte le tragique que jouaient les grands mythes classiques dans la banalité du quotidien, qu'il prive le héros de son caractère d'exception pour le replacer dans la normalité. Son œuvre, contemporaine des travaux de Freud, montre que les grandes figures mythologiques sont en nous, elle dit aussi l'émerveillement de l'enfance, la perte, l'abandon, le deuil, et renvoie aux blessures secrètes que nous portons tous en nous. « Tchekhov a montré le pouvoir des états d'âme sur scène » écrivait Meyerhold. Les personnages se retrouvent témoins impartiaux de leur vie, envisageant toutes les hypothèses, tous les échecs, toutes les occasions manquées, avec une lucidité implacable qui s'épanche en soupirs mélancoliques, parfois en accès de violences expiatoires. Le tragique naît du décalage entre ce qu'ils voudraient vivre et la réalité de ce qu'ils sont, de la tension entre leur incapacité à agir et la conscience qu'ils ont de cette inertie. Insupportable résignation. Terrible clairvoyance qui se résout dans l'espoir d'un ailleurs chimérique, le besoin, viscéral, absolu, de continuer à se projeter dans un futur meilleur.

L'éternel

Tchekhov tisse ses pièces comme une dentelle délicate, où chaque maille existe en tant que telle tout en se fondant dans le dessin d'ensemble. L'individu se définit dans la complexité d'un système de relations et se fait écho des éclats d'une vérité fragmentée. « Plus qu'un "Personnage", il crée un univers » dit Georges Baru², « un groupe de personnes qui communiquent mais dont la parole est dépourvue de locuteur désigné, et c'est cette choralité qui rapproche Tchekhov à notre modernité ». La choralité s'exprime par la structure globale du texte et le rythme de la langue, à travers la récurrence de motifs qui dessinent un sens sous-jacent. « Dans toutes les pièces circule ainsi une phrase-leitmotiv que tous reprennent, à un moment ou à un autre » remarquent André Markowicz et Françoise Morvan. « Le langage de Tchekhov est familier, simple, plein d'énergie, il entremêle le comique et le tragique. Toute la difficulté de la traduction consiste à ne pas enfermer le sens car chaque phrase peut se comprendre différemment selon celui qui la dit et selon à qui il s'adresse. »

Cette écriture symphonique exacerbe par contre-point la question de l'identité. Tous se cherchent. Tous s'abîment, seuls dans leur errance, sans repères tangibles auxquels s'accrocher. Car Tchekhov ne juge pas. Il ne donne pas de paradigme mais montre la coexistence des valeurs, sans hiérarchiser. Il connaît l'injustice, la misère, la crasse qui accablent la société russe. Il sait la bassesse des hommes, leur médiocrité, leur lâcheté, leur corruption. Il voit aussi leur beauté et leur fragilité. Son œuvre laisse « la sensation d'un acharnement sarcastique à démonter toutes les machines humaines, sans pitié, sans haine non plus, comme on regarde vivre les colonies d'insectes – il faut dire qu'on finit par les aimer, je veux dire : les insectes »³ soulignait Vitez.

Les metteurs en scène se débarrassent aujourd'hui du poids de la tradition et du décorum : samovars, ombrelles, barbiches et autres monocles sont remisés au rayon des accessoires. Éric Lacascade prend Tchekhov comme partenaire de jeu. Il décape la langue jusqu'à en retrouver l'émotion juste, en saisissant la trace dans les corps. Il exhale la musicalité de l'écriture, en module les intensités, souligne les contrastes, révèle la complexité et la fragilité des êtres. La beauté froide de l'espace se déchire de passions éruptives et bruisse d'une gaieté qui résonne des bruits de la mort. Pierre Hoden va lui jusqu'à mettre cette écriture en dialogue avec le jazz : « Noir comme les esclaves, blanc comme la neige de Moscou, seules les couleurs s'opposent, le style, les partitions et les récits s'accordent. Même précision, même modernité, même élégance, même légèreté apparente... Cette unité de style pulvérise les frontières et les époques » explique-t-il.

Longtemps considéré comme un auteur russe confiné dans les attermolements de l'âme slave et l'ennui du monde, Éric Lacascade éclaire admirablement ce commentaire de André Biély : « Tchekhov, restant réaliste, écarte les plis de la vie et, ce qui semblait être de loin des plis d'ombres apparaît comme une ouverture vers l'Éternité »⁴.

ÉRIC LACASCADE

➔ DE BEUX HÉROS EN VÉRITÉ !

TROIS RÉCITS MIS EN SCÈNE PAR PIERRE HODEN :
UN SI PETIT ESPOIR... AU THÉÂTRE DES ARTS DE YANVES (13/03)
L'AMOUR EST UNE RÉGION BIEN INTÉRESSANTE !,
AU FINAN DE SAINT-HAZAÏRE (DU 29 AU 31/03)
À LA FLAUTE DE MULHOUSE (DU 12 AU 12/05)
LE RETOUR, À L'ESPACE MALRAUX DE CHAMBERY (SEPT. 2001)

➔ LES TROIS SŒURS, MISE EN SCÈNE DE JEAN-CLAUDE FILLI, AU THÉÂTRE DE SÈTE (30 ET 31/01)

➔ LA CERISAIE, MISE EN SCÈNE DE MICHEL DEJOTREUX, À LA MAISON DE LA CULTURE D'AMIENS (DU 9 AU 11/05)

➔ IL FAUT VIVRE ONCLE VANIA, LA PRIÈRE DES CLOWNS (CARNET DRAMATIQUE) D'APRÈS TCHÉKHOV, MISE EN SCÈNE DE YOUNE POGRÉDNITSKO, À LA COMÉDIE DE BETHUNE (DU 3 AU 6/04)

➔ L'HOMME DES BOIS - ONCLE VANIA - TCHÉKHOV, MÉTIER DE FORMATION/TRANSMISSION PAR ANDRÉ MARKOWICZ ET FRANÇOISE MORVAN, AU THÉÂTRE DIJON - BOURGOGNE (DU 30/04 AU 11/05)

1. Meyerhold. Écrits sur le théâtre, 1891/1917

2. Georges Baru, critique et universitaire, a notamment écrit Notre théâtre, la Cerisaie (Éditions Actes Sud, 1999), étude qui vient d'être publiée en russe par le Théâtre d'Art de Moscou.

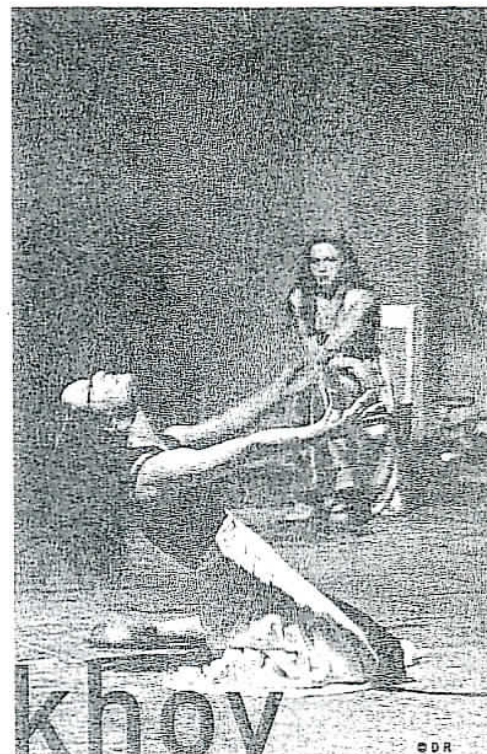
3. Antoine Vitez, à propos de La Mouette, in Le Théâtre des idées, Gallimard, 1991, p.441.

4. Texte écrit en 1904, publié dans la revue Silex, n°16, 1980.

André Markowicz et Françoise Morvan, traducteurs, ont publié aux Éditions Babel l'intégralité des pièces de Tchekhov à l'exception de Platonov, parue chez Solin. À paraître en 2001. Les pièces en un acte, aux éditions Babel.

Gwénola David

Dix ans après avoir monté **Ivanov**,
 Éric Lacascade revient à Tchekhov avec une trilogie.
 Retrouvailles avec un vieil ami dit-il,
 et plongée dans la « matière humaine profonde,
 noire, belle et dangereuse » de l'œuvre.



laboratoire Tchekhov

Vous revenez aujourd'hui à Tchekhov, est-ce rentrer chez soi après un long voyage ?

Éric Lacascade : **Ivanov** a marqué un moment très fort dans ma vie. Je me frottais pour la première fois à une pièce du répertoire, quelque chose était advenu avec les acteurs. J'en ai gardé un souvenir très prégnant, comme un fantôme d'instant, de beauté et de grâce. Quand on a vécu une telle expérience, c'est comme avec les gens qu'on a trouvés bons : on a envie de les retrouver, de leur parler, de voir comment eux ont changé et ce qu'ils te renvoient de ta propre évolution. Ils te disent « toi, tu en es là ». Parce que le temps passe. Revenir à Tchekhov aujourd'hui, ce n'est pas refaire, ce n'est pas remonter, c'est renouer la conversation avec un ami, perdu depuis quelques années, qui s'appelle **Ivanov**, et découvrir ce que ces retrouvailles déclenchent en soi. J'ai voulu vivre cela. Notre passage à la Cabane de l'Odéon l'an dernier a été merveilleux. Les gens que j'aime, je n'ai pas envie de les quitter. Je ne sais pas quitter. Je préfère être abandonné. C'est mieux. Pas de culpabilité. Donc je suis resté avec Tchekhov. Après cette nouvelle brûlure avec **Ivanov**, je ne désirais pas plonger tout de suite dans l'univers d'un autre auteur. Le Festival d'Avignon m'a proposé de poursuivre l'aventure. La trilogie, projet-phare qui clôturait la saison du Centre dramatique, a dynamisé toute l'équipe durant l'année.



La Mouette,
mise en scène d'Éric Lacascade



Pourquoi *La Mouette* après *Ivanov* ?

Parce que c'est un texte difficile, sur le théâtre, sur l'art, sur la vie. Parce que *La Mouette* touche une problématique différente d'*Ivanov*, même si les caractères tchékhoviens se retrouvent : ces âmes enfermées, tourmentées, ces mots qui coulent du cœur, ces paroles qui sortent des veines. *La Mouette* parle de notre métier, de notre vie d'artiste. Et en étant au plus proche de soi-même, de sa vérité, on s'adresse à la terre entière. Même nos petites histoires, que l'on pense anecdotiques, très intimes, quand on en parle sincèrement, à cœur ouvert, peuvent déclencher des accointances avec ceux qui écoutent. C'est ce qui s'est passé ici, à Avignon, avec le public.

La Mouette pousse le questionnement sur l'acte de création très loin, montrant avec quelle cruauté parfois l'art se nourrit du quotidien des êtres, de la matière humaine.

C'est la question, essentielle. Au théâtre, l'artiste s'y confronte tous les jours, parce que, pour prendre une métaphore, il est à la fois la sculpture, le marteau qui frappe et le burin qui taille. Ce métier t'oblige à travailler sur toi-même, à questionner ton quotidien, ton vécu, ton implication, ta relation au groupe et la place de ton individualité. Cette matière humaine que tu remues est profonde, noire, belle, risquée, dangereuse. C'est précisément ce danger-là qui est excitant dans *La Mouette*.

Travail d'autant plus dangereux et passionnant que les personnages tchékhoviens vibrent dans la diffraction de leur être, pris entre une clairvoyance terrible sur la réalité de leur vie et le besoin vital d'un ailleurs...

L'acteur porte en lui ces personnages. On n'endosse pas l'habit d'un personnage. Il est là. Il faut le laisser prendre tout son être, tout son corps, soudain. Plusieurs personnalités cohabitent en nous. Elles se combattent, souvent, elles s'harmonisent, parfois. Les moments où la lutte s'apaise, donne une profonde sensation d'unité. Je sens que les personnages de Tchekhov portent cette pluralité en eux, ces déchirements violents, ces tensions irascibles, ces désirs contradictoires. Ils sont beaux parce qu'ils disent cela, avec naïveté, parce qu'ils parlent de l'ailleurs de leur être. Je crois que c'est ce qui me touche chez Tchekhov, ces gens obscurs, banaux, durs par rapport à eux-même, qui cherchent comment vivre, qui tentent de combler le gouffre de leur existence dans l'espoir et le bruit des autres, qui voudraient bien être simplement ce qu'on doit être. On peut glisser la main, jusqu'au cœur, et toucher : ça palpite. Ils déposent là, sur la table, leur douleur, leur souffrance, leur désir. Pour pouvoir continuer. Après ils reprennent leur sac. Ils ne voient pas leur sac. Il n'y a pas d'hystérie, de crise de nerfs. Il y a des fulgurances, de la dérision, du nihilisme, de la cruauté, de l'amour, de la bonté, de l'égoïsme. Ce n'est pas un « déballage », c'est une exposition, un geste emblématique, un acte expiatoire, une offrande, un regard pointé vers une lumière.

Tchekhov ne juge pas ses personnages. Témoin impartial, il montre, il constate. Or la patte du metteur scène se distingue par son point de vue sur la pièce, la couleur donnée aux rôles.

Le point de vue pose toujours un problème pour un metteur scène : s'il en a un, il risque de sur-imposer le sens, s'il n'en a pas, il risque de s'égarer. C'est une question de distance, donc de place dans l'espace. La difficulté consiste à trouver la bonne distance pour dire les choses, entre le point de vue et le laisser aller, les deux ennemis du rêve poétique. Je fais un travail de poème physique et sonore, c'est tout. C'est au moins ça, pas plus.

■ ■ ■

■ ■ ■ Ces individualités fortes mais fragmentées, discontinues, se révèlent dans le tissu des relations avec les autres. Comment parvenir, avec les comédiens, à l'accord, au sens musical, qui permet aux personnalités d'émerger et au groupe d'exister en tant qu'entité ?

Cet équilibre se construit justement par le théâtre, par le travail personnel et collectif qu'il exige. Vivre ensemble est extrêmement difficile, notre société et les écueils qu'ont rencontrés les utopies nous le montrent. Pourtant, l'homme ne peut s'empêcher de rêver à une communauté idéale. Le théâtre cherche cet unisson et, à certains moments de grâce, y parvient. Toute la complexité vient du fait qu'il n'est pas que choralité, mais a aussi besoin, parce qu'il y a des personnages, d'individualités puissantes. Je crois à l'individualité non égoïste, qui traduit des âmes élevées, spirituellement, psychiquement, physiquement. La recherche personnelle pour atteindre cette qualité supérieure, et ce tous ensemble, permet au groupe d'exister, de définir ses propres règles, comme une meute, mais sans qu'aucun ne soit obligé de s'abaisser pour se mettre au niveau de la meute. Une chaîne a la force de son maillon le plus faible. Si tous les maillons sont forts, la chaîne est forte.

Cette harmonie, toujours fragile, repose sur la qualité des répétitions, l'écoute mutuelle, l'humilité face aux rôles. Elle émerge de la rencontre de plusieurs lignes de travail. Celle de la troupe : chaque comédien connaît tous les rôles, passe de l'un à l'autre, aucun n'est propriétaire de son personnage et reste petit devant le rôle. Celle de chacun, en solitaire, face au texte. Celle de l'être, pas l'acteur, l'être, face à Tchekhov, face aux autres, face à lui-même. Celle de l'acteur-individu, quand il navigue dans l'entre-deux de son personnage et de lui-même. Celle de l'acteur-guide qui emmène le spectateur « vers », qui le rend actif, le met au travail lui aussi. Le but que se fixe le groupe entretient également la dynamique. Parce qu'une fois la cible visible, le spectacle là, on a envie, comme dans le tir à l'arc, de viser par delà l'objectif, d'aller toujours plus loin, pour que le jeu reste vivant. Je pense que l'entrelacs de ces formes de travail différentes crée la sensation de vie permanente, de frémissement, de nerf, de pulsation, et nourrit l'intensité de l'échange avec le public. Stanislavski, Meyerhold ou Grotowski parlaient déjà de cela.

L'existence du groupe transparait aussi à travers l'espace, qui semble relier physiquement les comédiens comme par un lien invisible. La solidarité des corps et la tension toujours maintenue dégagent une ambiance enivrante, une musicalité intérieure qui coule tout au long des trois spectacles, au delà du verbe.

L'intensité dramatique, la partition muette, le climat qui transcende les mots et les personnages, tiennent à ce qui circule entre les acteurs, aux heures de travail en commun et à l'enchevêtrement des niveaux de sens. Tout cela est déjà dans le texte. Il suffit de l'entendre, de le décrypter, de le recevoir, de le transmettre. La nudité du plateau fonctionne sans doute comme un catalyseur, parce qu'elle oblige à une structuration physique de l'espace, à créer l'atmosphère uniquement par le jeu dramatique. Le décor est extrêmement dépouillé : des verticales, des horizontales, du gris, quelques chaises et une table... qui charpentent le volume. La scène est parsemée de portes invisibles et de chemins secrets, que seuls les acteurs connaissent.

Autrement dit, comment inscrire le texte dans les corps et dans l'espace concret du plateau pour dépasser la répétition des mots ?

Je commence toujours sur le plateau avec les acteurs, jamais à la table. Nous travaillons beaucoup l'action physique, pas gratuite, au sens d'entraînement, mais le mouvement tendu vers un but par rapport à une situation précise : comment se préparer, comment amener l'action, comment naît le geste juste, comment il meurt, comment le flot du plateau continue, l'énergie se déplace. Le jeu se construit sur plusieurs composantes : l'enracinement dans le sol, la mise à distance de la relation au personnage ou au contraire, l'instant d'après, la catharsis complète pour l'acteur, pour le spectateur aussi, les allers-retours entre ces pôles, identification et détachement, comme un élastique qui se tend. Nous expérimentons, sur tous les éléments qui composent le spectacle. Quel effet produit le son projeté horizontalement, qu'est-ce qu'il implique la verticalité des corps... C'est un travail de laboratoire et d'artisan : nous cherchons, nous manions les divers outils qui nous servent à exercer notre métier, nous transformons les matières, pour fabriquer du théâtre.

Notamment la matière « temps », qui s'accélère soudain, entre en turbulences, puis s'engourdit dans les méandres du souvenir et s'envole, léger, dans un éclat de rire.

La convention des heures et des minutes existe, mais la perception du temps est relative, personnelle. J'essaie de susciter chez le spectateur des sensations de l'espace et du temps très variées, de lui faire découvrir des niveaux de temporalités différents, de le perdre, de le reprendre à certains moments, de l'emmener ailleurs. Il y a des silences, des bavardages incessants, des pulsations, des éclats, des suspensions et puis ces musiques qui submergent et laissent l'impression de sortir d'une longue histoire. Le rythme naît d'une alchimie que l'on sent au fur et à mesure des répétitions. C'est plus chez moi du senti que du réfléchi, à partir de la voix, du langage, de la vitesse du son, de la pulsation.

Vous avez également beaucoup travaillé sur la langue puisque vous avez vous-même écrit l'adaptation des pièces.

Je ne sais pas si c'est une proposition juste, c'est juste une proposition, la mienne. Aux acteurs d'abord, puis à un cercle restreint, au cours des filages publics, puis aux spectateurs. Pour l'écrire, je me suis enfermé pendant des mois avec Tchekhov, comme dans un atelier : frapper les mots, tous les jours, à la table, jusqu'à sentir, tout d'un coup, que là, la phrase convient. Elle sonne, elle touche au cœur, elle remue l'âme. Je cherche des équivalents, je décape la patine du temps, le folklore du passé, pour redonner aujourd'hui toute l'émotion que dégageaient les mots de Tchekhov au siècle dernier. Je pense qu'il faut d'abord être seul avant de pouvoir rentrer en conversation avec les autres. Cette version est ainsi née de l'étude du texte original, des différentes traductions en français, de ma propre solitude par rapport à ce texte, de mon isolement et de mon incapacité à écrire moi-même, à faire œuvre en solitaire. J'ai cette impression de traduire, même si je me suis essentiellement basé sur des versions en français, plus que de créer. Et avec la mise en scène encore plus.

Pourtant, la Trilogie possède une grammaire commune, une unité esthétique qui porte fortement votre signature.

J'arrive bien sûr avec des visions de l'espace, des idées de dramaturgie, des propositions de jeu. Je dessine d'abord l'espace sur le papier, comme on prépare une toile. La période d'enfermement, de travail seul, est presque le moment le plus beau, parce que l'imagination vogue sans entrave et construit un spectacle sublime. Après, à mesure que le rêve devient concret, qu'il se confronte à la réalité du plateau et des acteurs, la champ des possibles se rétrécit un peu, comme dans un entonnoir. Les acteurs aussi traduisent, ils ne s'identifient pas aux personnages. Dès qu'ils mettent les mots dans leur bouche, ils changent ce que tu proposes, même si je tiens assez dur sur ce que l'auteur a écrit. Leurs voix ne sonnent pas comme celle que tu entendais dans ta tête, leurs corps ne bougent pas comme dans ton esprit. Ils dégagent une autre présence, tout aussi forte, belle, mais différente. Il reste toujours une part de mystère, d'inexplicable, dans l'accomplissement du processus de travail. Parce que les individus ont des comportements psychiques différents. L'important est de partager, avec les acteurs, avec les spectateurs, de trouver un langage commun. La naissance d'un spectacle passe par une suite de trahisons de ce rêve magnifique, par l'épreuve de l'altérité.

L'inscription des mots dans les corps se traduit aussi par la « chorégraphie », que créent la densité de l'espace, la physicalité du jeu, le dessin des déplacements.

Le langage, c'est du corps. La dimension chorégraphique s'impose d'elle-même dans mes spectacles. La chorégraphie est le langage du cœur. Or trois personnes sur un plateau constituent déjà un cœur. Il faut donc l'écrire, lui donner une forme, une syntaxe, en définir les mouvements, la circulation. Après, toute la difficulté pour les acteurs consiste à habiter cette forme, pour qu'elle fasse sens, comme on remplit un verre. Ces deux aspects sont indissociables : un verre vide n'est rien, c'est le contenu qui importe. Mais sans le contenant, on ne peut avoir le contenu. Mon travail consiste à amener les acteurs à se sentir, non pas être, libres, à travers des contraintes.

Par un espace très épuré, formel, une circulation géométrique ?


La rigueur de la forme constitue l'une des contraintes possibles. Mais elle ne doit pas enfermer le spectacle. Ce goût pour les tracés géométriques vient des méthodes d'étude des tableaux. Les toiles peuvent être analysées à travers les lignes, les étapes, qui ont guidé le geste du peintre, qui sous-tendent la construction. J'aime aussi sentir les repentirs d'une peinture, ces multiples esquisses qui se cachent derrière l'œuvre. Je donne à voir ces chemins de circulation, cette structure, parce que j'aime montrer le travail, comment la chaussure est fabriquée, ouvrir le laboratoire, et peut-être aussi parce qu'en dévoilant ainsi les dessous je casse l'illusion de la réalité au théâtre que cherche le naturalisme.

Ouvrir le laboratoire, c'est ce que vous faites avec le Cercle de famille pour trois sœurs.

J'entends laboratoire au sens scientifique du terme : un endroit où des blouses blanches s'affairent avec des tubes et des éprouvettes, pour tenter des ébullitions, des suspensions, des précipités, des explosions. Ce mot m'évoque des images un peu début de siècle, qui me font rêver. Le théâtre s'élabore aussi dans le laboratoire. Comme un savant qui cherche un virus, tu t'enfermes, tu travailles, sans compter les heures, tu apprends, tu mets parfois ton corps en péril, et tu découvres quelque chose. Et le lendemain, si un paramètre nouveau arrive, tu remets en cause ton résultat, obligatoirement. Le théâtre ressemble à une science, non pas exacte, mais une recherche sur l'homme. Comment ça fonctionne, un homme ? Qu'est-ce qui fait que... ? Le plateau est un lieu d'expérimentation, un terrain d'étude, le théâtre un instrument pour observer les réactions humaines, physiques, langagières, psychiques.

Dans le **Cercle de famille pour trois sœurs**, j'ai voulu montrer ce qu'on n'expose pas habituellement : le travail de groupe, comment un acteur se détache du cercle des autres et devient personnage, comment une scène peut-être jouée d'une certaine manière mais aussi d'une autre, comment un rôle se teinte de l'individualité de l'acteur. J'avais envie d'inviter le public à s'immiscer dans le processus de création, à partager l'intimité des répétitions avec nous. Après avoir vu les acteurs sur la scène dans **Ivanov** ou **La Mouette**, dans un dispositif frontal qui sépare le plateau de la salle, les spectateurs les retrouvent assis parmi eux, ils peuvent les effleurer. Cette proximité produit une sensation rare pour les gens comme pour nous. Cette forme étrange, entre la répétition et la représentation, nourrit aussi **Ivanov** et **La Mouette**, formes plus narratives, plus « abouties ». Le laboratoire nous maintient en éveil. J'aime aussi le travail en suspens...

Propos recueillis par **Gwénola David**
Avignon, juillet 2000

 **TRILOGIE TCHÉKOV : IVANOV, LA MOUETTE, CERCLE DE FAMILLE POUR TROIS SŒURS**
LABORATOIRE THÉÂTRAL, MISE EN SCÈNE D'ÉRIC LHERSCADE :

IVANOV : CENTRE CULTUREL AGORA / BOULAZAC (LE 9/01)
LE RAYON VERT / ST-VALÉRY-EN-CRAUX (LE 13/01)
LA RÊVE GAIUCHE / ST-ÉTIENNE-DE-ROUVRAY (LES 19-20/01)
THÉÂTRE DE L'UNION / LIMOGES (24-26/01)
LE MANÈGE / MAUBEUGE (LE 7/02)

CERCLE DE FAMILLE POUR TROIS SŒURS :
SCÈNE NATIONALE / FÉCAMP, (LE 12/01)
LES GÉNÉREUX / SOZOUX (1-4/02)
LE MANÈGE / MAUBEUGE (DU 6 AU 9/02)
HIPPODROME / DOUAI (13-14/02)
THÉÂTRE DE CHERBOURG (LES 20-21/02)

LA MOUETTE :
LE RAYON VERT / ST-VALÉRY-EN-CRAUX (LE 16/01)
LE MANÈGE / MAUBEUGE (DU 6 AU 9/02)
HIPPODROME / DOUAI (15/02)