

Chercheuse en actions de plateau  
Entretien Daria Lippi / Sophie Lucet  
Février 2006

***S.L : Tu travailles avec Eric depuis quatorze ans maintenant. Peux-tu raconter votre première rencontre ?***

D.L : J'ai connu Eric Lacascade en Italie à l'occasion d'un cours de formation de l'acteur au CRT de Pontedera. Pendant quatre mois une vingtaine de jeunes apprentis a rencontré quelques uns des compagnons de route du Centre de Recherche, qui était un lieu de pointe du théâtre expérimental: entr'autres Thierry Salmon, Yoshi Oida, Carlos Carvalho, Eugenio Barba et même une journée de discussion avec Grotowski. J'avais derrière moi un parcours dans la danse et le théâtre-danse, et ce stage n'a pas été facile pour moi. J'avais le complexe de la "bonne élève", et je m'efforçais d'appliquer les enseignements des uns et des autres, mais la vérité est que je comprenais très peu du socle de leurs méthodes. Pendant le travail avec Barba, par exemple, qui m'avait marqué par ses spectacles et ses écrits, je comprenais si peu de ce qu'il voulait de nous que j'en étais à me demander si c'était une bonne idée de persévérer dans le théâtre. La dernière période de travail était dirigée par un metteur en scène français que je ne connaissais même pas de nom. Il nous avait demandé, pour préparer le travail, de lire *Les Trois Sœurs* et en apprendre quelques scènes. Je me souviens à quel point ce texte m'ennuyait, et encore aujourd'hui je me sens incapable de lire des pièces de théâtre, car les images qu'elles me déclenchent sont la plupart du temps des clichés poussiéreux. Mais le premier jour de travail tous mes a priori ont été balayés. Il nous faisait commencer par des exercices très physiques, dont les règles étaient aussi claires que celles des mes jeux d'enfance. Une grande énergie, une insouciance, une certaine liberté gagnaient alors le groupe d'élèves. Ensuite, pendant quelques heures, il nous donnait des "petites phrases" sur lesquelles improviser. Cela me ramenait tout droit à la méthode utilisée par Pina Bausch pour construire ses spectacles. A ma pratique dans le théâtre-danse. Je ne parlais pas le français à l'époque, mais je comprenais son langage de plateau. C'était électrisant. Ce n'était qu'en suite, dans une troisième partie du travail, qu'on abordait une scène des Trois Soeurs. Chaque groupe (selon le nombre de rôles dans la scène) travaillait de son côté, selon des "pistes" qu'il nous donnait, et lui proposait ensuite un schéma physique muet. Il fallait d'abord que ce parcours soit très précis, une partition qu'on devait posséder et pouvoir répéter précisément. Ensuite seulement il pouvait nous demander de "laisser venir" le texte par dessus. Il savait que, par manque de temps et d'expérience, nous ne pourrions pas maîtriser le texte, mais que, si nous pouvions maîtriser l'action, alors quelque chose dans le texte serait juste.

Dans ce système, je sentais que les outils acquis dans mon parcours précédent étaient utiles. Qu'il m'était permis de m'engager dans un terrain inconnu, excitant, dangereux, puisque mes armes m'accompagnaient et que je venais de trouver un guide. Il s'appelle Eric Lacascade.

***S.L : Le travail d'Eric repose sur l'action plutôt que sur la fiction ?***

D.L : Eric nous cite souvent la différence dans l'approche de l'action entre Stanislavski et Meyerhold. "Je vois le tigre, j'ai peur, je cours" dit le premier. "Je vois le tigre, je cours, j'ai peur" le deuxième. Aucun des chercheurs que j'avais connus dans le monde de la danse me demandait d'être, que sais-je, triste à tel moment, ou fâché. Par contre on m'avait appris à écouter la réaction psychologique qui, éventuellement, se déclenche de la mécanique d'un geste, d'un mouvement, et qui peut l'enrichir, le colorer, voir en influencer la forme.

En travaillant sur des textes, je suis longtemps tombée dans ce leurre, dans cette fiction, qui consiste à se concentrer sur l'aspect "psychologique", "émotionnel" de ce qu'on perçoit comme un personnage. On inverse alors ce qui est avant et ce qui est après, et le résultat sur le plateau est un vide, une mort presque. Alors que ce qui m'appelle sur le plateau est la recherche de la présence, de l'éveil. La façon de faire recherche d'Eric m'a aidé à mettre le doigt sur ce malentendu, qui reste pour moi un danger constant, jamais résolu. C'est une invitation à travailler sur le lieu, le temps, les personnes réelles présentes. La fiction naît, ensuite, entre ce travail et celui de l'imagination du spectateur.

***S.L : Penses-tu que le langage d'Eric soit à ce point proche de la chorégraphie ? Quelles comparaisons pourrais-tu faire entre théâtre et danse, de l'intérieur ?***

D.L : Eric n'as pas, dans son théâtre, des points communs avec la danse en général (si ce n'est peut-être son attention pour les corps) mais avec certains artistes. Pina Bausch l'a beaucoup influencé, et ce choc nous est commun. J'ai rarement vu un plateau aussi peu "fictionnel" que celui de Pina Bausch, et pourtant aussi loin du "réalisme".

Enfin Eric a une maîtrise personnelle très impressionnante de l'action "pregnante". Il lui est arrivé d'attrapper une mouche en plein vol, alors qu'il est en train de nous parler d'une scène, sans que cela modifie le rythme de sa phrase. Il agit beaucoup, il nous réveille.

***S.L : As-tu été formée par le metteur en scène où en as-tu hérité ?***

D.L : Eric n'est pas encore mort, n'est-ce pas, artistiquement, donc je ne peux pas parler d'héritage, puisque on hérite des morts. Etre formée est aussi un terme un peu passif à mon goût. Mais j'ai toujours voulu l'apprentissage, être celui qui reçoit un savoir spécifique transmis de personne à personne. En tant qu'élève j'ai suivi les indications d'Eric, j'ai résisté à des moments, j'ai mal compris, j'ai été frustrée, et à d'autres j'ai cédé et découvert des chemins là où j'en voyais pas. De son côté Eric a adapté son enseignement à chacun de nous, il a utilisé des stratégies spécifiques en fonction de l'acteur qu'il entendait conduire. Je peux dire, donc, qu'Eric a été un maître pour moi. Il m'a permis d'utiliser des outils qu'il avait précédemment affûtés, et j'ai concouru à les aiguïser. Le geste du maître en direction de l'élève n'est jamais fini. Depuis treize ans, à deux exceptions près, je n'ai travaillé qu'avec lui et cela par choix. Je me mets au service d'Eric parce qu'il se met lui-même au service du spectacle. Nous sommes donc ensemble au service d'autre chose, si bien que nous ne sommes jamais le simple instrument de l'autre. Je peux dire qu'Eric m'a formée dans

ce sens: qu'il m'a observée tout au long de ces années, qu'il a pu voir des formes qui émergeaient de moi, et qu'il m'a poussée vers elles.

***S.L : As-tu une relation d'exclusivité avec Eric Lacascade ?***

D.L : Entre le stage initial et la présentation publique du *Cerchio di famiglia per tre sorelle* au Festival de Volterra, j'ai rejoint Thierry Salmon qui avait ouvert la session de formation à Pontedera. Je suis partie vivre à Bruxelles, et Thierry m'a fait participer au travail sur *Fauste Tabulae*. Thierry Salmon avait eu un rôle important dans ma décision de passer de la danse au théâtre, mais après cette première expérience, il m'a encouragé à prendre de la distance. Malgré ma souffrance de l'époque, je lui sais gré de m'avoir demandé de continuer ma route pour me former. Il a senti que j'avais plus d'admiration pour lui que de réelle adhésion à sa méthode. Quelques mois plus tard, Eric commençait les répétitions d' *Electre*, et, après une semaine d'essai, j'ai été intégrée au groupe, qui réunissait des "vétérans" du Ballatum. Après *De la vie*, dernier spectacle du Ballatum et du binôme Eric Lacascade / Guy Alloucherie, Cesare Lievi m'a proposé le "premier" rôle, dans *Kätchen von Heilbronn* de Kleist. En plus c'était chez moi, à Modene, en Italie. Mais voilà, un mois et demi de répétitions pour deux ans de tournée c'était l'exacte contraire de ce qui m'excite dans cette discipline. Au bout d'un an j'ai arrêté la tournée. J'ai écrit à Eric que je voulais revenir. Que je ne mettais pas de conditions. Que jouer ça ne me rendais pas vivante. Que je voulais poursuivre la recherche. Depuis je suis là. Mon trip à moi c'est les répétitions.

***Quels sont les avantages et les risques d'une collaboration privilégiée ?***

Les avantages sont évidents. Comme pour n'importe quel groupe de recherche, nous possédons les bases du langage scénique commun, qui s'étoffe au fur et à mesure des années de pratique. Par exemple la notion de partition plutôt que de personnage, ou celle de ne pas être propriétaires de nos rôles. Nous avons aussi tous vécu des hauts et des bas, des moments d'adhérence et d'autres d'incompréhension du travail, et nous y avons survécu. Nous avons de moins en moins besoin de nous occuper de nos egos respectifs, et ça c'est très important, puisque dans cette discipline, le chercheur est inclu dans le champ de recherche; il faut donc gagner un peu de distance envers soi même. Et puis il faut du temps pour évacuer les rituels d'approche superficiels, pour échapper à nos masques sociaux. Car sur un plateau aussi, nous commençons par jouer des rôles : celui de l'acteur face au metteur en scène, celui du metteur en scène face à l'acteur, etc. Il faut du temps, il faut connaître l'autre, pour parvenir à cette forme de confiance qui n'élimine pas la peur, mais au contraire l'inclue. Pour comprendre que plus on donne de nous, moins on est diminués. De nos idées, de nos fantasmes, de nos intelligences, mais aussi des nos faiblesses et de nos limites, et encore il faut être prêts à tout balancer au moment du spectacle si le rythme général le demande. Cette longue collaboration permet sans doute de mieux supporter la frustration qui accompagne toute création.

Le risque serait celui de l'habitude. Serait le leurre qui consiste à imputer à l'autre la responsabilité de sa propre stagnation artistique. Mais même si notre objectif

individuel n'est pas le même, nous visons collectivement plus ou moins la même cible.

**S.L :** *En quoi Penthésilée, spectacle né de ton initiative, a-t-il transformé votre relation artistique ?*

Après le cycle consacré à Tchekhov, je m'interrogeais sur mon implication personnelle par rapport au travail : l'ardeur initiale des dix-huit ans s'était naturellement épuisée et je réfléchissais à mes motivations profondes pour continuer ce métier. Je ne savais plus quelle leçon me donnait le plateau. Avec *Platonov*, nous avons eu une reconnaissance publique plus grande, et cela me concernait mais ne me satisfaisait pas. Nous étions au bout d'un cycle. En tant qu'actrice, je sentais que ma relation à Eric-metteur en scène allait vers l'épuisement. J'ai donc voulu "changer de place", imaginer un projet qui m'impliquerait dès sa naissance. J'ai réfléchi à une direction d'acteur multiple – six metteurs en scène et chorégraphes face à une seule actrice – pour inverser le sens habituel du désir. Mais c'est Eric le premier à avoir cru en cette idée farfelue, et à l'avoir rendue possible. La place que je lui ai demandé de prendre à l'intérieur de ce dispositif n'était pas facile, mais en cela je n'ai été que bonne élève, en quelque sorte! Ce travail n'a pas été une solution mais un déplacement du problème. Un déplacement qui a permis de revitaliser la relation.

Au bout du compte j'ai toujours autant de mal à me définir actrice, puisque ce mot est sclérosé, son sens originel de "celui qui agit" s'est perdu dans le langage courant. Mais nous avons un avantage, dans une société éperdument amoureuse de la catégorisation: l'art c'est difficile à définir. Difficile à partager du reste, à séparer de ce qui n'en serait pas. Nous avons la tâche de créer un langage très précis à l'endroit de notre travail, mais nous ne pouvons que rester dans le flou pour ce qui est du reste. J'apprécie cette "intimité" du langage. Et j'aime bien brouiller les cartes. Alors, quand on me demande: et tu fais quoi? je dis chercheuse, chercheuse en actions de plateau.