

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

LES BARBARES

DE MAXIME GORKI / ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE ERIC LACASCADE
D'APRÈS LA TRADUCTION D'ANDRÉ MARKOWICZ

DU 27 FEVRIER AU 11 MARS 2007

GRANDE SALLE

CONTACT SCOLAIRES :

Marie-Françoise Palluy

Tél. 04 72 77 40 40

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

Les Barbares

Avec

Jérôme Bidaux *Mavriki Ossipovitch Monakhov*, inspecteur des contributions

Jean Boissery *Pavline Savelievitch Golovastikov*, commerçant

Gaëlle Camus *Stiopa*, bonne de Tcherkoun

Arnaud Chéron *Stepane Loukine*, étudiant

Arnaud Churin Le Docteur

Gilles Defacque *Vassili Ivanovitch Redozoubov*, le Maire

Alain D'Haeyer *Sergueï Nikolaïevitch Tsyganov*, ingénieur

Pascal Dickens Mendiant

Frédérique Duchêne *Nadejda Monakhova*, femme de Monakhov

David Fauvel *Matveï Goguine*

Christophe Grégoire *Igor Petrovitch Tcherkoun*, ingénieur

Stéphane Jais *Drobiazguine*, fonctionnaire

Éric Lacascade *Arkhip Fomitch Pritykine*, commerçant

Christelle Legroux *Anna Fiodorovna*, femme de Tcherkoun

Daria Lippi *Lidia Pavlovna*, nièce de Bogaïevskaïa

Millaray Lobos *Katia*, fille de Redozoubov

Grégori Miede *Gricha*, fils de Redozoubov

Arzela Prunennec *Pelagueïa Ivanovna Pritykina*, femme de Pritykine

Maud Rayer *Tatiana Nikolaïevna Bogaïevskaï*

Virginie Vaillant *Vessiolkina*

Dramaturgie **Vladimir Petkov**

Scénographie **Philippe Marioge**

Lumière **Philippe Berthomé**

Costumes **Marguerite Bordat**

Son **Frédéric Deslias**

Composition fanfare **Alain D'Haeyer**

Composition, interprétation guitare, chant **Pascal Dickens**

Collaborateurs artistiques **Daria Lippi, David Bobée, Thomas Ferrand**

Décor réalisé par **l'atelier du CDN de Normandie**

Production : Centre Dramatique National de Normandie, Comédie de Caen

Coproduction : Festival d'Avignon - Festival Automne en Normandie - Célestins, Théâtre de Lyon - Compagnie Lacascade

Avec le soutien du Conseil Régional de Basse-Normandie et du Conseil Général du Calvados

Avec la complicité du Prato, Théâtre International de Quartier- Lille

Sommaire

Maxime Gorki	5
<i>Les Barbares</i> en quelques mots	7
Une pièce qui dépasse le message politique	8
Entretien avec André Markowicz	9
Eric Lacascade	12
Entretien avec le metteur en scène	14
Les échos de la presse	18

Soit une ville de province «douillettement enveloppée dans la verdure des champs», une ville où de toute éternité, il ne se passe rien. Pas grand-chose. On y parle de tout et surtout de rien. On rêve vaguement d'une autre vie, tandis que la vraie s'écoule. On apprend à se contenter de peu ; on se satisfait de quelques rumeurs et événements, un suicide, une faillite. On s'habitue. On baigne dans une médiocrité rassurante que rien ne peut plus troubler.

Dans ce monde archaïque et immuable, ce n'est pas l'inspecteur général de Gogol qui peut jeter le trouble, mais l'arrivée des ingénieurs, des «constructeurs» du chemin de fer. «L'invasion des étrangers», dit Pavline, à propos de ces arrivants qui ont, pour leur part, l'impression de débarquer chez les sauvages.

Au «pays des mortes eaux», entre les postures de l'amour, les clichés, lieux communs et faux semblants supposés recouvrir le vide, les dérisoires luttes de pouvoir, quelles vont être les conséquences des bouleversements infimes, et de chocs plus conséquents induits par cette intrusion de l'extérieur et du nouveau ? Qui va être le plus détruit et transformé par qui dans ce drôle de jeu ?

Maxime Gorki

« Pour moi il n'y a pas d'idée en dehors de l'homme, c'est lui, et lui seulement, qui m'apparaît comme le créateur de toutes choses et de toutes idées. C'est lui le thaumaturge, et, dans l'avenir, le maître de toutes les forces de la nature. Ce qu'il y a de plus beau en notre monde est créé par la main de l'homme, et toutes nos pensées, toutes nos idées naissent du travail. L'histoire du développement de l'art, de la science, de la technique nous en convainc. La pensée vient après l'acte. Je m'incline devant l'homme, parce que je n'aperçois sur cette terre rien qui soit en dehors des incarnations de son intelligence, de son imagination, de son invention. »

Maxime Gorki, Extrait de *Le Métier des lettres, essais, notes et souvenirs* (1924), chapitre I, La Nouvelle Edition, Paris, 1946.

Les années de formation

Maxime Gorki est né le 16 mars 1868. Son père, atteint du choléra, meurt à l'âge de trente et un ans. Son petit frère, Maxime, meurt aussi. Sa mère retourne vivre chez son père qui avait désapprouvé son mariage. Il lui mène une vie d'enfer, bat l'enfant. Sa mère se remarie. Quand il a dix ans, tuberculeuse, elle est abandonnée par son second mari. Gorki est chassé de la maison par son grand-père. Il racontera toute cette première partie de sa vie dans *Enfance*. A partir de onze ans, il gagne sa vie en exerçant une multitude de petits métiers et il découvre le plaisir de la lecture. Il fera le récit de cette vie adolescente de travail et de lecture dans *En gagnant mon pain*.

A dix neuf ans, il décide de se tuer. Il se tire une balle dans la poitrine. Il est emmené à l'hôpital, opéré. Au réveil de l'opération, il avale du poison, il est sauvé une deuxième fois. Un ami, populistesocialiste, le recueille dans une boutique, à la fois épicerie, école, lieu de lecture et de propagande. Des inconnus font sauter la boutique à l'explosif. Il échappe de peu à la mort. Une «angoisse de plomb» le saisit, il repart à pied à travers la Russie, vagabonde jusque dans le Caucase. Il racontera cette partie de sa vie dans *Mes Universités*. Il commence à écrire. A Nijni-Novgorod, sa ville, il rencontre de nombreux «politiques» en résidence forcée. Il est repéré par la police comme «lisant des livres à tendance spéciale». En 1892, l'un de ses contes est publié dans une revue sous le nom de Maxime Gorki. Le succès est immédiat. Il devient rédacteur régulier de la *Feuille de Nijni- Novgorod*. Il se marie à Samara en 1896 avec Catherine Voljine ; en 1897 naît leur fils, Maxime, dit Maximok. «Lettré et extrêmement suspect, il manie bien la plume et a parcouru presque toute la Russie à pied.»

Les années d'écriture et de militantisme

Son premier livre, recueil de nouvelles parues dans les journaux, intitulé *Esquisses et récits*, paraît à Moscou en 1898. Le livre a tout de suite un immense succès.

Il écrit ensuite un roman, *Thomas Gordeïev*, publié en 1899, puis un autre *Trio*. Sa fille Catherine naît en 1901. Suite à l'affaire du 4 mars 1901 (manifestation contre l'envoi à l'armée de 183 étudiants, charge de la police, et protestation des intellectuels), Gorki est expulsé en Crimée. En 1902, il est élu à l'Académie section belles-lettres. Le tsar annule l'élection sous le motif «individu plus qu'original». (Tchekhov démissionne de l'Académie en solidarité). En 1902, sa première pièce, *Les Petits-Bourgeois*, est jouée au Théâtre d'Art de Moscou. La seconde, *Les Bas-Fonds*, a un énorme succès public. Elle se joue dans toute la Russie. Fin 1903, il est agressé au couteau par un individu d'extrême droite.

1904 : guerre avec le Japon. Il écrit *Les Estivants*. Février 1905 : «Dimanche rouge» (massacre de la foule réclamant l'élection d'une Assemblée constituante). Gorki lance un appel à l'opinion publique. Il est incarcéré à la forteresse Pierre- et- Paul et écrit au

cachot sa quatrième pièce, *Les Enfants du soleil*. Il est envoyé à Riga en résidence surveillée. Juin 1905, mutinerie du cuirassé Potemkine. Octobre 1905 : Nicolas II promet l'élection de la Douma. Gorki fonde avec les sociaux-démocrates le journal *La Vie nouvelle*. Il rencontre Lénine sans grande sympathie de part et d'autre. En décembre 1905, *La Vie nouvelle* est interdite. Grève générale, des milliers de morts. Répression féroce. Fin de la guerre avec le Japon.

Les années d'exil

Gorki s'expatrie avec sa nouvelle compagne, Marie Andreïevna, actrice au Théâtre d'Art de Moscou. En 1906 ils sont à Berlin où il est accueilli triomphalement. Puis à Paris, New-York qu'il déteste comme l'Amérique en général.

Il écrit *La Mère*, roman publié dans une revue américaine en 1906, édité à Berlin en russe, qui circule très vite clandestinement en Russie. Immense succès.

En septembre 1906, il s'installe en Italie, à Capri où il écrit sa grande trilogie sur son enfance et son adolescence. En décembre 1913, il rentre en Russie et s'installe à la frontière de la Finlande.

1914 : assassinat de l'archiduc François-Ferdinand à Sarajevo.

Juillet 1914 : déclaration de guerre de l'Allemagne à la Russie. Gorki fonde sa maison d'édition *La Voile* et crée une nouvelle revue, *Les Annales*, que Lénine juge «archi suspecte».

1916 : famines, grèves, revers russes sur le front, assassinat de Raspoutine.

Février 1917 : soulèvements ; mars 1917 : gouvernement provisoire ; avril 1917 : retour de Lénine de Suisse ; juillet 1917 : première révolution manquée ; octobre 1917 : retour de Lénine de Finlande ; novembre 1917 : offensive des soviets contre le palais d'Hiver, fuite du gouvernement de Kerenski ; victoire des bolcheviks ; Lénine président des soviets. Gorki critique violemment les bolcheviks : «*Ils s'imaginent qu'ils sont les Napoléons du socialisme et ils achèvent de détruire la Russie, ils sont empoisonnés par le venin visqueux du pouvoir*».

Novembre 1917. Son journal *La Vie nouvelle* est interdit par ordre spécial de Lénine.

1920 : famine terrible, début de la NEP (Nouvelle politique économique).

Gorki crée avec des intellectuels un «Comité de secours aux paysans affamés».

En 1921, avec sa nouvelle compagne, Marie Budberg, il quitte la Russie pour s'installer en Allemagne, à côté de Berlin. Il fonde une nouvelle revue.

Il retourne en Italie, à Sorrente. Il est en relation épistolaire avec de nombreux écrivains européens. Janvier 1924 : mort de Lénine. Staline prend le pouvoir.

Le retour en Russie

En mai 1928, à soixante ans, il revient en Russie, à Moscou. Un véritable triomphe est organisé pour son retour : tourbillon de réceptions, colloques, conférences, meetings. Il voyage à travers tout le pays et devient le porte-parole culturel du régime.

La ville de Nijni-Novgorod est rebaptisée Gorki. Les autorités rebaptisent le Théâtre d'Art de Moscou, Théâtre Gorki ; il proteste en disant que ce théâtre est celui de Tchekhov avant tout. Il commence à étouffer sous l'encens et les fonctions officielles.

Avril 1930 : suicide de Maïakovski, que Gorki aimait beaucoup.

Décembre 1934 : assassinat de Kirov, début des grandes purges stalinienne.

En 1934, son fils Max meurt dans des circonstances mystérieuses. Gorki est de plus en plus isolé moralement, tous ceux qui le rencontrent parlent d'une grande lassitude et tristesse. Le 18 juin 1936, il meurt brusquement. Un procès retentissant a lieu contre vingt et une personnalités, anciens compagnons de Lénine, accusés d'avoir empoisonné Gorki et son fils, et plus généralement accusés de «sabotage et trotskisme». Dix-huit sont fusillés et trois déportés.

Les Barbares en quelques mots

Gorki à Tchekhov :
«...voyez-vous, on a beau parler pour ne rien dire,
on ne dira jamais ce dont l'âme pleure »

Les Barbares, ce pourrait être la suite de *La Cerisaie*... Les arbres sont coupés et le chemin de fer traverse les grandes propriétés où s'organisaient de longues fêtes ennuyeuses. Un monde est fini, un autre a commencé. Aux militaires sans batailles, aux étudiants sans projet, aux riches propriétaires désœuvrés, succède une société de petits bourgeois, intellectuels, dévoyés, vagabonds, déclassés, sous-prolétaires analphabètes. Dans *Les Barbares*, deux ingénieurs arrivent à Verkhopolié, lointaine province oubliée par la culture et le progrès, pour installer le chemin de fer. Agissant comme des révélateurs, ils vont agiter les vagues de la vulgarité de l'âme humaine : privilèges mesquins, abus de pouvoir, asservissement, humiliation, égoïsme, violence, dans les relations sociales comme dans les relations intimes. Les intrigues se nouent, se côtoient, se croisent, progressent, se perdent, et parfois se résolvent. Elles sont toutes teintées de pouvoir, de passion, de pulsions, sombres souvent. On pourrait se croire chez Tchekhov admiré par Gorki et avec qui il entretint une correspondance régulière, mais on sent passer le souffle de Dostoïevski. Oui, une grande pièce digne d'un roman aux accents crépusculaires, très peu montée en France et qui ne donne pas de réponse quant à son étrange titre : *Les Barbares*, qui sont-ils ? La mesquine société de Verkhopolié ou les étrangers porteurs de «lendemains radieux»?

Eric Lacascade, 2005



Tristan Jeanne- Valès

Une pièce qui dépasse le message politique

Lorsque Gorki commence à écrire *Les Barbares*, il est âgé d'une trentaine d'années, il sort de prison et est contraint à l'exil. Je ne crois pas qu'il cherche pour autant à faire des *Barbares* une pièce politique. Il écrit sur la vie, la souffrance, les difficultés de l'existence, sur les aspirations, sur la notion de résistance, de groupes. Cette pièce dépasse le moment, le message politique. Les problématiques politiques de la Russie de cette époque, la collectivisation, l'acquisition de la connaissance par les masses populaires, la paysannerie, les goulags, la prolétarianisation sont présentes dans la pièce mais n'en font pas l'action principale.

L'action principale tient dans les échanges amoureux qui circulent. C'est autour de cette action principale que se perçoivent les échos de l'histoire de la Russie révolutionnaire. C'est ce qui rend la pièce jouable aujourd'hui encore, 100 ans après son écriture. Il n'y a pas de lendemain chez Gorki. Tout se joue dans le présent, dans l'instant. C'est ce qui rend aussi la pièce très attachante. Il n'y a pas de nostalgie non plus de l'avant. Ça résonne peut être effectivement bien aujourd'hui.

Je pense que la pièce a été souvent lue dans un sens unique : Gorki, l'écrivain honoré malgré lui à son retour d'exil dans une Russie stalinienne n'oublie pas qu'il crut au socialisme révolutionnaire même s'il se défia du bolchevisme, très tôt. Les ingénieurs des *Barbares* peuvent être interprétés comme les porteurs du socialisme. C'est dans ce sens qu'elle fut montée en URSS jusqu'aux années 70. A Saint Petersburg, elle fut montée par Tostagonoff, le message en fut bouleversé : apparut alors la confrontation violente entre les porteurs de savoir, de la culture et du progrès d'un côté et une population coupée de tout, a- culturée, vivant dans une misère sociale, intellectuelle, affective de l'autre.

Eric Lacascade, 2005



Tristan Jeanne- Valès

Entretien avec André Markowicz

(...)Quels sont les problèmes les plus récurrents auxquels vous vous heurtez en traduisant une œuvre ?

Dostoïevski, par exemple, n'a pas du tout prévu d'être traduit en français, il s'en fout complètement ! Dostoïevski écrit en russe pour un public russe et par conséquent ce qu'il importe de rendre, ce n'est pas simplement des mots, mais des mots dans une histoire. Ce qu'il s'agit de faire comprendre, c'est que quand on lit Dostoïevski, on ne lit pas un auteur français. Mais du fait qu'on lit une traduction, on le lit forcément en français.

Est-ce une idée reçue alors de dire que traduire, c'est trahir ?

Je n'aime pas cette phrase, que je trouve simpliste pour la raison suivante : un traître c'est quelqu'un qui ne dit pas qu'il est un traître. Moi, tout ce que je dis, c'est que par nature, la traduction est une interprétation. Il ne peut pas y avoir de traduction objective, parce que c'est *quelqu'un* qui fait une traduction. Quand je dis "par nature" ça veut dire que ce n'est ni bien ni mal, c'est un fait de l'ordre de l'existant. Alors que faut-il demander à une traduction ? Ce n'est pas qu'elle soit fidèle, mais qu'elle soit cohérente, c'est-à-dire qu'elle soit une lecture, et une lecture appliquée. Une lecture pratique.

Tout de même, est-ce que le fait d'être non seulement bilingue mais aussi imbibé de culture russe, n'est pas un avantage sur quelqu'un qui aurait simplement appris le russe à l'université ?

Disons que je vais être sensible à un certain nombre de choses du point de vue du rythme de la langue. Par exemple en russe l'ordre des mots est très libre, on met d'abord ce qui est important, et après on construit la phrase. Généralement on n'a pas fait ça dans les traductions, on a toujours essayé de rendre une phrase française, et quand je dis "une phrase française", qu'est-ce que cela signifie ?

Avec la grammaire française...

Avec la grammaire française apprise à l'école ! Une grammaire non pas seulement française mais surtout scolaire, c'est-à-dire aussi politique. C'est un certain point de vue sur la grammaire, j'appellerais cela un point de vue de classe... dans tous les sens du terme. (*Rires*) Je veux dire, c'est la langue du pouvoir. En gros on apprend aux gosses des rudiments de la langue du pouvoir; à mettre en ordre leurs émotions, ce qui est très bien au demeurant, mais ce qui signifie aussi les effacer, et on considère que tout peut rentrer dans un schéma logique, ce qui est d'ailleurs typique de l'Histoire de la France.

Le fameux rationalisme...

Voilà. Mais les phrases russes ne sont pas comme cela. Et moi, je n'ai pas à formater Dostoïevski selon ces normes. Ce que j'essaie de faire, c'est travailler sur la syntaxe du français, et du français parlé, beaucoup plus libre que celle du français écrit.

Ce sont presque deux langues différentes.

Mais le français écrit pourrait parfaitement être écrit à partir du français parlé. Voilà, c'est cela mon travail. En fait je ne travaille pas du tout sur la langue russe mais sur la langue française.

Très concrètement, comment travaillez-vous ?

Je possède plein de dictionnaires (*il m'en montre des rayonnages entiers, certains anciens visiblement*), je m'appuie sur toutes les sources que je peux utiliser, et j'ai mon

ordinateur. Je commence d'abord par taper, très vite. Je tape en français ce que je lis en russe, simultanément, sans "réfléchir".

Un premier jet en quelque sorte.

Voilà. Et, ce qui est très hérétique pour beaucoup de mes collègues, je ne lis jamais l'œuvre auparavant, ou je ne la relis pas juste avant de me mettre à la traduction. Quand on lit, les yeux "glissent", or quand on traduit, les yeux "plongent". Traduire, c'est une lecture en verticale. On ne fait pas attention aux idées, mais aux mots. Un écrivain n'a pas d'idées, il a des mots. Moi les idées de Dostoïevski, je ne les connais pas, par contre la langue de Dostoïevski je peux en parler. A partir de là, je fais une version très rapide et petit à petit, je commence à voir des trucs bizarres, qui me choquent, qui me gênent, des expressions russes un peu étranges, qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans le contexte. Et c'est toujours l'essentiel. Je construis l'interprétation à partir des bizarreries.

Et après ce premier jet ?

Après il y a d'autres étapes. Je refais plusieurs versions moi-même, et je donne à lire le manuscrit à deux personnes qui sont vitales pour le travail : la première est Françoise Morvan (*auteur et traductrice de l'anglais, qui traduit également en collaboration avec André Markovicz les œuvres de Tchekhov, écrivain et auteur dramatique russe du dix-neuvième siècle*), pour le texte français. Elle ne lit pas le russe, ne parle pas russe, elle relit donc toutes mes traductions comme elle lirait n'importe quel texte français. La deuxième personne est ma mère qui relit par rapport au russe. A la suite de cette double relecture émergent de nouvelles versions et enfin je donne mon texte à l'éditeur qui relit encore.

Est-ce que vous diriez que le métier de traducteur est aussi un métier d'écrivain ?

Oui, d'écriture et d'écrivain. Je travaille sur la langue française. C'est ça qui est bien, être un écrivain qui n'écrit pas !

Vous avez néanmoins une part de création.

Oui, il y a une invention perpétuelle, mais que j'essaie de faire très sérieusement, sur un ou plusieurs auteurs puisque je n'ai pas traduit que Dostoïevski.

Est-ce qu'en croyant lire Dostoïevski, on a en fait lu AUSSI quelqu'un d'autre que l'auteur ?

Mais bien sûr ! On a l'impression en France qu'en lisant un bouquin de Tolstoï ou Dickens, on lit Tolstoï ou Dickens : mais c'est stupide ! Pour lire Dickens il faut lire l'anglais ! Si vous écoutez une œuvre musicale ou si vous allez au théâtre voir *Hamlet*, ce que vous regardez ce n'est pas *Hamlet*, vous le savez bien ! Vous regardez *Hamlet* vu par un metteur en scène, sans même parler du traducteur. Mais vous savez que le *Hamlet* de Chéreau n'est pas le *Hamlet* de quelqu'un d'autre. Pourquoi ne le sauriez-vous pas dans les livres ?

Extrait d'un entretien paru sur le site www.oeil.electrique.free.fr

Né à Prague en 1960, André Markowicz a publié une soixantaine d'ouvrages traduits du russe. Il a traduit l'intégralité des œuvres de fiction de Dostoïevski pour les éditions Babel- Actes Sud, et achève aujourd'hui la traduction du théâtre de Tchekhov, avec Françoise Morvan, chez le même éditeur. Il a opéré une véritable révolution dans l'approche des œuvres russes en langue française, approche qui débouche sur une attention particulière au souffle et aux sonorités de la langue, à ce qu'elle a d'impur et de singulier. Il anime aussi aux éditions José Corti une collection consacrée au théâtre russe.



Tristan Jeanne- Valès

Eric Lacascade

Éric Lacascade fait partie de cette génération de metteurs en scène qui est venue au théâtre à travers les aventures tribales des années quatre-vingts. La scène française où triomphent le metteur en scène démiurge et le texte dit de répertoire voit arriver Pina Bausch qui va donner à réfléchir à nos traditions cependant qu'une vague de théâtre flamand, avec sa manière de pulvériser les règles de l'art, va ouvrir la voie à une génération nouvelle de créateurs. À Lille, Éric Lacascade commence par être homme à tout faire au théâtre du Prato créé par Gilles Defacque avant de fonder, avec Guy Alloucherie, l'une des compagnies les plus inventives de ces temps-là, le BallatumThéâtre. Un doctorat en droit, la philosophie de Guy Debord, la rencontre avec le maître Jerzy Grotowski parachèvent ces années de formation et l'entrée en théâtre. La création d'*Ivanov*, en 1989, à Liévin, révèle la compagnie. En 1997, Éric Lacascade est nommé à la Direction du Centre dramatique national de Normandie. Le travail artistique d'Éric Lacascade se déploie en longues périodes : dans le cycle : *De la vie, de l'amour, de la mort*, s'entrechoquent les écritures de Racine, Sophocle, Claudel, et Durif. *Électre*, *Phèdre*, *L'Échange* sont des prétextes à la recherche d'une écriture scénique dont la grammaire s'élabore dans des travaux de laboratoires, préludes nécessaires à une production. Le manifeste de cette recherche pourrait être *Frôler les pylônes*, création collective faite pour le TNS en 1998 sous forme d'un oratorio rock. En 1998, *Ivanov* est présenté dans une nouvelle création, au Théâtre de l'Odéon.

Commence alors un parcours à travers cet auteur dont Éric Lacascade dit : « Pendant longtemps je me suis construit dans la compagnie de Tchekhov ». En 2000, le Festival d'Avignon invite Éric Lacascade pour représenter, dans un lieu unique avec une seule équipe de comédiens, trois textes de Tchekhov. À *Ivanov* s'ajoutent *La Mouette* et, comme un trait d'union entre les deux, *Cercle de famille pour trois sœurs*, adapté de la célèbre pièce de Tchekhov. Les trois spectacles sont représentés quelque cent cinquante fois en France et à l'étranger. Ils valent à Éric Lacascade un Grand prix de la Critique décerné par le syndicat professionnel de la critique dramatique française et le prix Politika décerné par le Festival de Belgrade. Deux ans plus tard, c'est la Cour d'Honneur du Palais des Papes qui accueille Éric Lacascade avec *Platonov*. Il réussit là un triple pari : faire entendre le réputé « intimisme » de Tchekhov dans le vaste ciel de la Cour, occuper toutes les dimensions du lieu et faire tenir la Cour par une troupe unie dans une épreuve chorale, à l'opposé de la tendance à la starisation des distributions antérieures. Le succès de l'entreprise est salué unanimement par la critique internationale et le public et se traduit par une reprise, dans le même lieu – cas unique – l'année suivante, celle de la grande crise des intermittents qui conduira à l'annulation du Festival quelques jours avant son ouverture.

En janvier 2004, Éric Lacascade crée au Théâtre de l'Odéon *Hedda Gabler* de Ibsen, avec Isabelle Huppert dans le rôle titre. La tournée de ce spectacle les emmènera en Espagne, en Suisse, en Allemagne. Parallèlement à ces grandes formes théâtrales, propices à développer des démarches chorales et spectaculaires, Éric Lacascade explore d'autres voies, parallèles ou expérimentales, suggérées par ses comédiennes inspiratrices. Il dirige Nora Krief dans deux spectacles musicaux : *Les Sonnets* de Shakespeare, puis *La Tête ailleurs*, recueil de textes écrits pour la comédienne, par François Morel. À l'initiative de Daria Lippi, il dirige le projet *Pour Penthésilée*, spectacle pour comédienne seule placée sous le regard de six metteurs en scène et chorégraphes. De longues tournées en France et à l'étranger prolongent ces créations faites au Centre dramatique national de Normandie.

Au Centre dramatique national de Normandie, Éric Lacascade défend un projet de Théâtre d'Art. Il propose des formes théâtrales populaires orientées vers le grand public, tout en se nourrissant de longues phases d'essai, de recherche, de laboratoire, et par ailleurs invente des formes originales de transmission vers les jeunes professionnels et les amateurs. Une école d'apprentis expérimentale organisée pendant deux années, a formé une vingtaine de jeunes gens, formation approfondie par l'insertion dans le cadre d'un dispositif original mis en place pendant quatre ans. Le travail artistique d'Éric Lacascade s'appuie sur une équipe « mobile » de comédiens fidèles – certains travaillent avec Éric depuis les débuts – qui constituent la coopérative d'acteurs. Les trois plateaux du CDN, implanté à Caen et à Hérouville Saint-Clair, accueillent les grands maîtres européens et les artistes novateurs et sont ouverts aux jeunes talents émergents. Parallèlement, le Centre dramatique accompagne les jeunes metteurs en scène issus de la région Basse-Normandie à travers le « Laboratoire d'Imaginaire Social ». Ce dispositif a été, pour la plupart des participants, un seuil vers la reconnaissance et la professionnalisation. Par ailleurs, une équipe technique et administrative de trente trois permanents, à laquelle s'ajoute un nombre important d'intermittents, fait vivre les créations d'Éric Lacascade et le projet institutionnel. *Les Barbares* de Gorki, actuellement en tournée pour plus de cent représentations, ont été créé au Festival d'Athènes, et repris dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes au Festival d'Avignon 2006.

Entretien avec le metteur en scène

Après avoir beaucoup travaillé sur Tchekhov, vous présentez cette année une pièce de Gorki. Pourquoi ce choix ?

ÉRIC LACASCADE : J'ai la sensation d'un début de cycle avec ce travail, c'est assez étrange. Est-ce le fait que j'ai longtemps travaillé sur Tchekhov, avec le même groupe d'acteurs qui, en grande partie d'ailleurs, est celui qui jouera *Les Barbares* ? Est-ce dû aux deux années entre *Platonov* et *Les Barbares*, où j'ai fait des travaux un peu différents comme *Penthésilée* ou le travail avec Nora Krieff, ou encore avec *Hedda Gabler* au théâtre de l'Odéon ? J'ai la sensation d'avoir été dans une vague qui a presque été à son sommet avec *Platonov*, puis de retrouver une nouvelle vague qui arrive, faite de l'ancienne aussi. Cette nouvelle vague, c'est Gorki parce qu'il n'y a rien en commun entre Gorki et Tchekhov, à part le fait d'être russe, d'être né dans le même territoire géographique et à peu près à la même époque. Mais, il n'y a vraiment rien à voir entre leurs écritures, pour autant qu'un fils n'a rien à voir avec son père... *Les Barbares*, c'est une matière énorme, un fourmillement comme un roman. Je pense que s'ouvre avec cette pièce un long travail qui dépasse de loin la production du spectacle dans la Cour d'honneur et qu'il va nous nourrir sur le plan des idées, de l'engagement et de ce qui va se passer sur le plateau.

Alors pourquoi *Les Barbares* ? Parce que lorsque le groupe de *Platonov* s'est quitté physiquement, il ne s'est pas quitté intellectuellement et moralement puisqu'on a créé ensemble une coopérative d'acteurs ; le terme de coopérative en clin d'oeil « socialiste » ou social. Mon idée était de savoir si des acteurs ont encore à se parler quand il n'y a pas de projet qui les rassemble. Nous avons donc mis en place tout un système assez ludique et complexe, fruit de deux années de réflexion et d'écoute. Cela représente une quinzaine d'acteurs qui n'habitent pas à Caen mais qui sont restés liés. Ça a d'ailleurs assez bien fonctionné. La preuve, nous nous retrouvons sur ce projet incroyable, très fort, très grand. On y intègre aussi de nouvelles personnalités. Je fais ce projet en lien total avec les acteurs, et pour retrouver ce groupe, mon groupe, et pour qu'il me retrouve aussi.

Vous parlez d'un lien familial entre Tchekhov et Gorki, mais y a-t-il aussi la présence de Dostoïevski ? Est-ce que ce serait justement l'évolution entre Tchekhov et Gorki ?

Je ne suis pas historien et c'est plutôt à l'historien qu'il faudrait poser cette question. Ce qui est sûr, c'est le nouveau personnage qui apparaît entre les deux : la révolution, la révolution qui monte. Gorki écrit la pièce en 1905, au lendemain du Dimanche rouge. On a tiré sur la foule, il y a eu des morts, il a fait des tracts... Même s'il admirait profondément Tchekhov, son plus grand reproche est que ses personnages soient passifs. Donc inversement, ses personnages à lui sont terriblement actifs. On n'est plus dans *La Cerisaie*, on est deux ans après et c'est déjà l'apocalypse ! J'ai lu Dostoïevski et j'ai pensé à lui quand j'ai lu *Les Barbares*. C'est tellement « roman », pas au sens romanesque mais dans la structure du texte. Mettons-nous au travail sur *Les Barbares* et pensons à Dostoïevski pour les années à venir. C'est un travail préparatoire pour moi, j'espère...

Les Barbares n'ont pas été créés du vivant de l'auteur en Russie, il me semble seulement à l'étranger. Est-ce que cette pièce est, en quelque sorte, le parent pauvre dans l'œuvre de Gorki ?

Je rencontre régulièrement des metteurs en scène et des hommes de théâtre russes. Ils connaissent très bien la pièce, ils l'admirent, ils la trouvent très forte... Vassiliev me disait « j'ai commencé à travailler sur *Les Petits Bourgeois*, j'ai trouvé *Les Barbares* et j'ai abandonné *Les Petits Bourgeois* ». C'est ce qui m'est arrivé. Je suis très étonné effectivement. Est-ce dans l'histoire des pièces de Gorki qu'elle disparaît ou est-elle moins lue ? C'est peut-être plus généralement Gorki qui fut peu monté en France. La première mise en scène en France des *Estivants* par la Comédie de Caen date de 1976, me semble-t-il. Gorki est mort en 1936. C'est seulement quarante ans plus tard.

La pièce a en effet été écrite en 1905 : L'année du dimanche rouge, des massacres de Saint-Petersbourg, et Gorki écrit à cette période des textes assez politiques. Est-ce que cette dimension politique se retrouve dans *Les Barbares* ?

Avec *Les Barbares*, Gorki est dans l'action, pas dans la réflexion, il n'a pas le temps. Cette action est violente, parce que tous les personnages sont violents, radicaux, ils ont un côté animal. Ce sang dans les rues et cette violence ont rejailli sur l'écriture, bien qu'il y ait une histoire. Une espèce de choc, de rencontre culturelle entre ces ingénieurs qui viennent changer les choses et ce village qui ne veut pas les changer. Cela traite d'une certaine façon de la « colonisation » des esprits ou des espaces. C'est un affrontement qui provoque de la destruction. Alors, ce n'est pas une pièce politique au niveau de la réflexion ou du message clair. Mais à mon avis, c'est une pièce politiquement incorrecte pour l'époque. C'est peut-être pour ça que cette pièce n'a pas été beaucoup jouée, parce qu'il n'y a pas de morale. Je sens derrière quelque chose qui gronde. Nous essayerons dans le travail d'étudier une ligne politique de la pièce, comme il y a une ligne affective, personnelle ou communautaire par rapport à chacun des rôles. En fait, il n'y a pas de personnage, c'est cela qui est troublant, il y a seulement des personnes, de vraies personnes. C'est difficile au théâtre d'être en face de personnes et non pas de personnages, avec tous les clichés et les stéréotypes que cela représente. Ce sont des personnes totalement contradictoires qui changent d'idées, qui changent d'endroits, qui cherchent leur place. C'est ce qui peut apparaître aujourd'hui comme politique. À la fin, j'ai l'impression que cela ne se finit pas. C'est toujours « *la* » grand-chose au théâtre, essayer de ne pas résoudre tout en ayant un point de vue.

Vous dites des personnages de Gorki qu'ils ne sont pas vraiment des personnages mais des personnes. Ne serait-ce pas le cas pour Tchekhov ?

Je pense que les personnages de Tchekhov ont trouvé leur humanité dans le sous-texte, là où il y a de longs monologues. Chez Tchekhov, tout est théâtralisé, chez Gorki non. Si vous regardez le nombre de didascalies où il écrit « elle sort » et où il n'est pas marqué ensuite « elle rentre » alors qu'elle est là à nouveau... Je vois Tchekhov dans les coulisses, je vois Stanislavski créant la mise en scène de ses pièces et Tchekhov, en bon accessoiriste de théâtre, secouant une tôle ondulée pour faire l'orage pendant que les acteurs jouent. Puis je vois Gorki écrivant sa pièce comme on écrit un tract fait la veille, se lancer dans un roman ou deux, et écrire... À l'époque, il travaille aussi dans un journal très engagé et dans lequel il va développer des pensées intempestives. Il est ami avec Lénine et compagnon de route auprès du parti socialiste

révolutionnaire, et il séjourne aussi régulièrement en prison.

Tchekhov se sert du théâtre et le sert très brillamment. Grâce à lui « notre » théâtre devient plus clair. Le théâtre de Gorki nous dérange, nous déstabilise dans son écriture, déstabilise le metteur en scène, déstabilise l'acteur. Tchekhov, lui, fait tout pour que son texte soit une vraie base solide et qu'ensemble, nous puissions élégamment, délicatement monter vers la lumière avec cet espoir qui est toujours là, même si c'est terrible. Chez Gorki, il n'y a pas de montée vers la lumière. Il n'y a pas d'espoir. Il n'y a pas de belle écriture. Il n'y a pas le temps de s'installer dans de longs monologues pour l'acteur et pour le metteur en scène de réfléchir à ce que veut dire le sous-texte pour donner des pistes aux personnages. Il n'y a pas tout cela chez Gorki.

N'y a-t-il pas aussi une différence au niveau même de la structure, de la construction dramaturgique ? Chez Gorki, il y a des scènes qui se suivent, qui sont quasiment en temps réel et puis, tout d'un coup on saute dans le temps...

Il y a comme un découpage cinématographique. On parle d'une écriture cinématographique au théâtre ; c'est un peu un cliché. Mais chez lui, je pense que c'est vraiment sérieux. Il y a des scènes où, par exemple, deux personnes sont en train de parler et avant que l'une réponde à la question de l'autre, en didascalies, il est noté que deux personnes rentrent. Elles boivent un coup, du temps passe, une autre personne arrive, ils ne disent rien et puis elle répond enfin à la question. C'est comme si la caméra nous filmait en train de discuter, puis partait dans la rue filmer d'autres personnes et revenait...

Comment allez-vous travailler sur votre adaptation ?

Mon seul critère, c'est ma réflexion sur le travail. C'est-à-dire que je pars de la traduction d'André Markowicz qu'ensuite je me réapproprie le texte au service de Gorki. J'ai coupé des scènes car il y a une construction qui paraît vraiment indispensable. C'était déjà d'ailleurs le cas quand je relisais l'avant-propos de la pièce *Les Estivants*, montée par Peter Stein. Il est clairement dit qu'il y a une reconstruction, des changements dans l'ordre des scènes qui viennent avant plutôt qu'après. C'est une réadaptation que j'ai mis trois mois à peu près à écrire. Ce qui pour moi est essentiel, c'est le premier travail. Je pense que si le texte était en français et que je le jouais tel quel, je le réécrirais quand même.

Il y a deux phrases de Gorki où il dit : « La mémoire, ce fléau du malheureux » et « Le carrosse du passé ne nous conduit nulle part ». Pourtant, dans *Les Barbares*, on a l'impression que cette petite ville est toujours dans une époque passée et c'est l'arrivée des ingénieurs qui va bousculer tout.

C'est un peu comme si Gorki disait qu'il fallait créer du neuf ou être actif à tout prix. C'est dans ce sens-là qu'il faut l'entendre. La nécessité d'être à la fois un homme d'action dans la pensée et un homme de pensée dans l'action, je dirais que cela entraîne tous les personnages de Gorki et de la pièce. Ils ont tous à régler des comptes. C'est en cela que cette pièce est passionnante. Même si l'on ne prend uniquement la pièce que sous l'angle des rapports enfants/parents, c'est d'une violence absolue. Un règlement de compte avec l'ancien monde, individuellement et affectivement. Il faut avancer, il faut aller de l'avant. Mais ce n'est pas non plus l'idée du « passé faisons table rase », c'est plus subtil...

Pensez vous toujours que le désespoir n'est pas négatif ?

Dans la capacité de vivre les choses, encore une fois dans l'action et l'actif, comme quelque chose de joyeux, le désespoir n'est pas négatif. À condition effectivement d'avoir le pessimisme de la raison et l'optimisme de la volonté.

Je suis résolument ainsi. J'essaye d'être lucide sur une époque qui peut porter à un certain désespoir, une obscurité que nous traversons. Je ne pense pas que la lumière soit nécessairement au bout ou qu'elle soit déjà présente. Je pense juste qu'il faut faire avec cette obscurité et travailler de l'intérieur.

Est-ce que *Les Barbares* peuvent servir d'outil de réflexion sur le monde qui nous entoure ? Est-ce que cette pièce répond à des questionnements contemporains ?

Peut-être. Mais, en même temps, je pense que c'est puéril de venir chercher au théâtre des réponses. Les questions sont mal posées au départ, donc les réponses ne peuvent être que décevantes. Le théâtre n'est absolument pas un endroit où l'on donne des réponses, bien au contraire. On soulève des doutes, des interrogations, on dévoile des parts d'intimité dérangeantes pour accompagner le spectateur - de frère à frère - dans son plaisir ou sa douleur, pour exhiber des choses qu'on ne montre pas d'habitude, et dont on ne parle pas, ne serait-ce que le corps, notre corps par exemple, que l'on perçoit si mal dans la vie. « Notre corps », disait Foucault, « nous n'en voyons qu'un aspect très fragmentaire ». En entendant cela, je me disais : « le théâtre aussi... ». Je pense que cette chose qu'on ne voit pas, qu'on ne perçoit pas, qu'on n'entend pas, on est là pour la dire, pour l'oser, comme beaucoup d'artistes. Mais certainement pas pour apporter des réponses consolantes. Le théâtre n'est pas un lieu de consolation même si on a un besoin violent de consolations...

Vous parlez beaucoup d'un théâtre de laboratoire qui aurait votre préférence. Comment travaillez vous avec les acteurs ? Est-ce que ce travail a évolué ?

Il a évolué bien sûr. Je travaille au plus proche des acteurs, essentiellement sur un théâtre de situations, pour essayer de trouver ce que nous donne la situation proposée par le texte, comment on la traverse. D'abord, à notre manière et puis, en essayant de penser, de s'aider un peu de l'idée du personnage et ce qu'il nous proposerait, ce qui pourrait nous aider à traverser un peu différemment cette situation. C'est une espèce de coproduction entre l'acteur et le personnage. Il y a un travail préliminaire qui consiste à ce que les acteurs travaillent tous les rôles et que chacun se montre réciproquement ses résultats d'improvisations. Tout cela pendant un mois, puis on revient à la première scène avec les schémas les plus intéressants que j'ai pu noter.

Propos recueillis par Jean-François Perrier