

Comment parler des gens qui sont dans une précarité totale ? Sans être ni donneur de leçons, ni dans la commisération facile, ni dans le réalisme ou l'imitation ?

- Éric Lacascade -

Les Bas-fonds

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 17-18

Éric Lacascade

entretien

Après *Les Barbares* et *Les Estivants*, *Les Bas-fonds* est la troisième pièce de Maxime Gorki que vous mettez en scène. Qu'est-ce qui vous attire chez cet écrivain ?

L'écriture de Gorki est très directe, les paroles sont actives. Les dialogues ressemblent à des propos qu'on pourrait saisir dans la rue, dans un bar. Gorki est ancré dans la vie. Il est écrivain – de théâtre, de romans, de nouvelles – mais il a connu plusieurs métiers, dont celui de journaliste. Activiste politique, il a été exilé, emprisonné, a participé à la révolution. Selon les époques, il lui est arrivé de changer de point de vue... Cette personnalité multiple, cette humanité, transparaissent dans son œuvre. Ses personnages incarnent des idées, mais on a le sentiment que ce sont de vrais gens.

Du point de vue de la mise en scène, il faut inventer des situations, des espaces – dans *Les Bas-fonds*, il y a très peu d'actions, essentiellement de la conversation. Cela me permet d'aller dans

un imaginaire de mouvements, je peux créer une visualisation sur le texte, dans lequel ce qui est fait n'est pas dit.

Qu'est-ce qui vous fait vous tourner vers *Les Bas-fonds* aujourd'hui ?

Je pensais à cette pièce depuis longtemps. Mais je me heurtais à l'acte IV, dont je n'avais pas trouvé la clé, alors que je voyais plus clairement les trois premiers actes. Il ne s'agit pas de savoir exactement ce qui va se passer – les répétitions servent à expérimenter – mais j'avais besoin qu'une possibilité s'ouvre en moi pour pouvoir l'aborder. J'ai donc patienté, le relisant, jusqu'à ce que cela me semble faisable.

L'autre chose est que, bien sûr, je suis perméable à ce qui se passe au dehors de la salle de spectacle, à la société telle qu'elle est aujourd'hui, la prégnance de la précarité, la misère grandissante et de plus en plus flagrante. Je n'ai pas choisi cette pièce pour coller à cette actualité-là, mais je pense que ça a joué à un niveau inconscient. Juste avant, j'ai mis en scène des chansons révolutionnaires, *Revue rouge*, avec Norah Krief [spectacle créé au festival Mettre en scène 2015, au Théâtre national de Bretagne]. Quelque chose de notre époque résonne en moi, qui influence mes choix.

Et puis, j'ai longtemps narré les mœurs, les passions, les exaltations et les atteroiements d'une société petite ou moyenne bourgeoise – dont je suis issu – dans les pièces de Tchekhov, dans *Les Estivants* de Gorki, ou encore *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen... J'en avais assez de parler des problèmes de la bourgeoisie. Je voulais m'attaquer à ce que je connais moins, puisque je ne vis pas dans les bas-fonds et je n'en viens pas familialement. Je n'ai pas vécu la misère et la violence que décrit la pièce, ni dans ce monde de « voyous » dont il est question.

Je voulais voir quel pouvait être mon ressenti, mon point de vue. Qu'est-ce que j'avais à en dire ?

Je n'ai pas de réponse à ces interrogations mais je les ai mises en travail, à l'intérieur de moi et sur le plateau avec les acteurs – qui eux non plus n'avaient jamais été confrontés à cette matière.

Comment parler des gens qui sont dans une précarité totale ? Sans être ni didactique, ni donneur de leçons, ni dans la commisération facile, ni dans le réalisme ou l'imitation ? Parce que tout ça ne m'intéresse pas. Comment s'y prendre, dans la mise en scène et avec les acteurs, pour que ça « sonne juste » ?

On pourrait se dire mille choses : qu'on n'a pas le droit d'en parler, qu'on n'y connaît rien au fond, que le cinéma documentaire nous renseigne mieux,

qu'il faudrait peut-être mettre de « vrais gens », de vrais SDF sur le plateau... Ce sont toutes les chausse-trapes qui ont jalonné le début du travail. Parce qu'il s'agit d'être à la fois authentique, sincère dans son geste, éthique, et que le public y croie.

Paradoxalement, c'est plus facile de faire croire au roi Lear, parce que l'imaginaire est intact, on ne le croise pas tous les jours dans la rue, on ne le voit pas sans cesse à la télévision – à l'inverse d'images de migrants ou de précaires.

Dans cette communauté, quel est selon vous le statut du personnage de Louka ? Est-il celui qui vient redonner de l'espoir, de la parole ?

Une autre parole, car la parole existe déjà entre eux. Il apporte un point de vue qui n'est pas celui des autres, une pensée qui consiste à dire que quand on croit en soi, on existe. À la question : « Dieu existe-t-il ? », il répond : « Si tu y crois, il existe ; si tu n'y crois pas, il n'existe pas. » Le message qu'il transmet à l'ensemble de cette communauté est d'avoir foi en soi-même et en ses propres forces.

C'est un humaniste, qui a une écoute singulière pour chacun, des mots singuliers pour chacun. À l'acteur, il conseillera de se faire soigner. À Nastia, il va dire qu'il croit à ce qu'elle dit. À Pepel, il va

« J'en avais assez de parler des problèmes de la bourgeoisie. Je voulais m'attaquer à ce que je connais moins, puisque je ne vis pas dans les bas-fonds et je n'en viens pas familialement. »

recommander de quitter les lieux, de suivre ses impulsions. Il a cette écoute, ce rapport d'altérité avec l'autre, cet altruisme. Par sa bienfaisance, il révèle un peu chacun à soi-même – pas tous d'ailleurs, ceux qui le veulent, qui sont sensibles à son être.

On peut le prendre pour un père, un grand frère, un sage, un gourou... Est-il un instigateur ou un instrument ? Est-il un révolutionnaire ? Saint Paul ? Un homme qui a pour objectif de créer une secte ? Un ange version *Les Ailes du désir* [film réalisé par Wim Wenders, 1987] ?

Quels sont ses intérêts ? S'agit-il de pure bienfaisance ? Le personnage reste mystérieux, opaque, et c'est ce qui permet à chaque spectateur de faire son propre montage mental, de ne pas fermer les interprétations.

Ne peut-on pas penser aussi qu'il s'agit de la parole que Gorki souhaiterait adresser à la société ?

Oui, certains de ses amis lui disaient : « Tu penses et dis que tu es Satine, mais en fait tu es Louka. » Parce qu'à l'époque de la création, le « héros » de la pièce était Satine – c'est d'ailleurs le rôle que jouait Stanislavski. Pendant soixante ans environ, ce qu'on appelle « le monologue de l'homme », que dit Satine dans l'acte IV, était appris dans toutes

les écoles russes. Cette pensée matérialiste, cette croyance absolue en l'homme, était enseignée partout : « Tout est dans l'homme – et tout est pour l'homme ! Il n'y a que l'homme qui existe, tout le reste, c'est l'œuvre de ses mains et de son cerveau ! L'HOMME ! C'est magnifique ! »

Ensuite, au fil du temps, le personnage de Louka a pris de l'importance.

En quoi a consisté votre adaptation ? Avez-vous souhaité mettre en avant les résonances avec notre époque ?

Pas nécessairement. J'ai plutôt essayé de me réapproprier l'histoire. Je voulais qu'elle nous soit audible. J'ai supprimé, notamment les références trop ancrées dans la Russie de 1902 – le samovar, le vieux poêle près duquel se réchauffer. Mais il ne s'agissait pas de faire « moderne », ce n'était pas mon propos. Juste rendre le texte accessible au plus grand nombre.

Le seul petit ajout au texte sont les mots sur la « dette », dits par Arnaud Churin – Kostilev. C'était sa proposition et je l'ai acceptée.

Dans la pièce, il y a une vingtaine de personnages. Vingt acteurs sur un plateau, c'est un coût énorme, je n'en avais pas les moyens. J'ai donc supprimé certains personnages mineurs et redistribué leurs

répliques à d'autres rôles, en veillant cependant à ne pas trop modifier les partitions d'origine.

Ce travail, je l'ai fait bien en amont, pendant deux mois, à raison de quatre à cinq heures par jour. C'est un travail que je réalise pour chacune de mes adaptations. Réécrire l'ensemble du texte à la main, peser chaque mot, chaque phrase. Avoir finalement la sensation que j'en suis l'auteur.

Une fois le texte réécrit, dans une narrativité claire, je prépare la mise en scène. Cela aussi nécessite un temps solitaire de plusieurs mois.

En tant que metteur en scène, comment travaillez-vous ? Avez-vous des étapes prédéfinies ? Commencez-vous, par exemple, par un travail dramaturgique « à la table » avec les acteurs ?

Non, je ne fais pas du tout de « table ». C'est un théâtre de situations. Nous devons les comprendre, les explorer, physiquement, les traverser et voir si l'ensemble est crédible dans la forme que je propose.

Je prends beaucoup de plaisir à travailler sur la structure de l'espace, la création d'images. Mais c'est la direction d'acteurs qui compte le plus dans le théâtre que je pratique.

Depuis toujours, en répétition, les acteurs abordent tous les rôles. Par exemple Arnaud Churin, qui joue

Kostilev, improvise aussi en répétition sur Louka ou Medvedev.

C'est une phase de travail que je nomme « Explorations » : je donne des contraintes, des « schémas » et les acteurs partent par petits groupes travailler dans tous les coins du théâtre puis nous nous retrouvons une demi-heure ou une heure plus tard pour voir ce qu'ils proposent.

Pouvez-vous préciser en quoi peuvent consister ces « contraintes » ?

C'est un travail comme on pourrait en faire dans un laboratoire de recherche. Nous prenons la position du chercheur. Avec des présupposés, des axiomes, des partis pris. Par exemple, s'il s'agit de travailler sur une scène entre Hamlet et Ophélie, je peux demander à deux acteurs de la jouer séparés de dix mètres mais sans jamais élever la voix, en chuchotant presque. À d'autres, je demanderais au contraire d'être très proches et de ne jamais se quitter des yeux. À d'autres encore, je dirais qu'Hamlet est brûlant de désir tandis qu'Ophélie est glaciale, ou l'inverse... Et je leur demande d'exécuter ces tentatives de manière totalement radicale : une seule ligne, un seul objectif. Et nous étudions les informations que nous récoltons de ces expérimentations.

« Gorki ne saisit pas les personnages anéantis, mais pendant leur chute. Qu'est-ce que c'est que cet instant de la chute de l'humain ? Comment est-ce qu'on tombe ? »

Nous utilisons aussi des objets, des accessoires, qui doivent, en plus de leur utilité première, avoir un sens particulier pour les personnages, être porteurs d'un enjeu, d'une signification.

On peut enrichir l'exercice presque à l'infini...

Qu'attendez-vous de ces tentatives ? Que l'acteur qui interprètera le rôle au final soit nourri de toutes ces possibilités ?

Cela produit plusieurs choses. D'une part, je trouve nécessaire, pour une actrice qui va jouer Ophélie, de travailler aussi le rôle de Gertrude [la mère d'Hamlet]. Et réciproquement. Si l'on doit jouer le père – le spectre – on apprend beaucoup en travaillant le fils – Hamlet. De même que l'acteur qui jouera Hamlet a des choses à apprendre du fait d'être traversé par la voix de son père...

D'autre part, ainsi, nous sommes tous – et personne n'est – « propriétaire » de son rôle : vous empruntez à un collègue des fragments de votre partition et lui agit de même ; par la suite, quand vous jouez, vous avez conscience qu'il s'agit de co-création.

C'est ce qu'est le théâtre : on se réapproprie les textes, on « vole » à la vie des images, des idées...

Donc c'est ce que je développe sur le plateau avec les acteurs. Chacun saisit ce qu'il y a de juste dans la proposition des autres et se l'approprie. Nous

sommes comme un corps fait des fragments de tous les corps des autres.

Et il y a un autre aspect : un acteur qui doit jouer Baal par exemple, a forcément de l'appréhension ; le rôle est tellement lourd à porter ! Et il peut aussi avoir en tête des idées, une image qui s'est construite de comment jouer le personnage. Par contre, l'acteur qui ne joue pas ce rôle, qui n'a pas cette responsabilité, cette charge, quand on lui demande d'improviser sur Baal, il sera léger, insouciant, même peut-être « irrespectueux » envers le personnage. Ce qu'il va produire sur le moment sera donc très différent de l'acteur qui travaille le rôle pendant deux mois en immersion. L'acteur non titulaire du rôle crée un espace de liberté, d'irresponsabilité, proche de la spontanéité enfantine. Cela permet au metteur en scène et à l'acteur titulaire de développer des états ou des propositions physiques auxquels ils n'avaient pas pensé *a priori*.

Dans *Les Bas-fonds*, il y a à la fois des acteurs avec qui vous avez un long parcours, presque comme une « troupe » et de nombreux jeunes acteurs tout juste issus de l'école du TNB. Pourquoi ce choix pour ce spectacle ?

Il y a presque la moitié de la promotion de l'école que j'ai recrutée, oui.

Dans l'absolu, cela ne m'intéresse pas plus d'engager des jeunes formés en école que d'autres. Moi-même n'en ayant pas fait, mon regard ne se tourne pas particulièrement vers eux. Travailler avec de jeunes acteurs, oui, j'en engage régulièrement – un ou deux par spectacle – mais là, ils sont six ! Aujourd'hui, un spectacle où l'on découvre six jeunes de talent, qui ont la possibilité de jouer tous les soirs, devant huit cent cinquante personnes, un grand texte, sur une grande scène, avec des acteurs expérimentés, c'est très rare ! C'est une expérience formidable pour eux, mais aussi pour les acteurs qui eux ont une longue expérience avec moi. Voir débouler six « morts de faim », ça bouscule...

En tant que directeur de l'école du TNB, je les ai formés, ils ont acquis une pensée et une pratique qui vont dans le sens de mon travail. Nous avons des références similaires, des valeurs communes et je suis heureux de pouvoir leur proposer leur premier vrai contrat professionnel.

Est-ce que leur présence, et le fait qu'ils soient nombreux, a modifié la façon de travailler au sein du groupe ?

Toute personne amène son monde personnel et fait des propositions qui viennent compléter l'univers de notre « collectif » – c'est-à-dire les acteurs avec qui je travaille depuis longtemps – ou mon univers, dans lequel le collectif plonge.

Quand un nouveau arrive, ses tentatives ne vont pas immédiatement dans le sens de la pensée, de la forme qui est la nôtre. J'essaye de laisser advenir sa particularité créatrice, voir comment elle va enrichir notre monde.

Là, c'est vrai qu'ils sont six d'un coup, chacun avec des propositions très singulières. C'est une immense palette de couleurs – je n'en avais peut-être jamais eu autant. Tout en les guidant, j'ai voulu laisser à chacun la possibilité de déployer sa couleur. Mon travail a consisté à border les choses tout en laissant à l'intérieur un espace de proposition. Il s'agit pour chacun d'être au service du projet tout en conservant un potentiel d'expression créatrice personnelle et singulière maximale.

Il faut oser cela car *Les Bas-fonds* est une pièce d'acteurs. Entre les personnages, ce ne sont pas des conversations ordinaires, ce sont des univers juxtaposés qui, mis les uns à côté des autres, font paysage. Chacun est dans sa « ligne », sa propre sphère. C'est l'ensemble des couleurs qui fait communauté.

« Réécrire
l'ensemble du
texte à la main,
peser chaque mot,
chaque phrase.
Avoir finalement la
sensation que j'en
suis l'auteur. »

La pièce interroge beaucoup la manière de vivre ensemble et ce qu'est cette communauté dite des « bas-fonds », si disparate justement. Que pouvez-vous en dire ? Comment vous êtes-vous approprié ces questionnements ?

C'est une communauté qui cherche sa loi. Tout y est instable, mouvant, et peut varier d'un moment à l'autre.

Qu'est-ce que la précarité et comment la traduire au théâtre ? J'ai voulu qu'on ne s'installe jamais dans une « forme théâtrale », qu'il puisse y avoir à la fois du jeu avec le public, des moments de l'ordre du clown, des passages très chorégraphiés, formels, des lignes graphiques et, à l'inverse, le plateau nu du dernier acte...

C'était pour moi l'une des manifestations de la précarité : la traversée de formes sans s'y installer, le basculement brutal de l'une à l'autre.

Plutôt que demander aux acteurs d'aller faire des enquêtes dans la rue auprès de sans-abris, de voyous, la question que je leur ai posée est : comment est-ce qu'à certains moments le sol se dérobe sous nos pieds ? Je voulais qu'ils partent d'eux-mêmes. Je voulais qu'on parle d'une possible déchéance personnelle. C'est notre propre être, notre propre précarité mentale ou sociale

que nous avons interrogée : comment peut-on basculer ? (Et dans notre métier d'acteur de théâtre le risque de la perte de tout statut social en quelques mois est constant ; nous avons intégré cette précarité, nous l'avons socialisée mais à quelques exceptions près, tous un jour ou l'autre elle nous rattrape et parfois nous engloutit.) Gorki ne saisit pas les personnages anéantis, mais pendant leur chute. Qu'est-ce que c'est que cet instant de la chute de l'humain ? Comment est-ce qu'on tombe ?

Les personnages ne sont pas effondrés, pas encore. Certains sont pris dans ce moment où ils sont « déclassés » – il y a parmi eux d'anciens ouvriers – d'autres sont des voyous, de petites frappes. Dans cette chute, c'est une lutte, pour rester debout, avec ses moments d'espoir et de fantaisie. C'est désespéré, et parfois étonnamment drôle.

Les Bas-fonds est aussi une pièce sur les empêchements – on essaie et on n'y arrive pas. C'est très clair, notamment pour le personnage de l'acteur : on décide d'arrêter de boire et quelqu'un arrive et dit « je paie un verre ». Et tout bascule.

On peut bien sûr s'interroger : parmi cette communauté des bas-fonds, est-ce que certains n'ont pas choisi d'être là ? On ne les a pas forcément

enfermés dans ce trou. On peut imaginer qu'ils ont choisi d'être dans les bas-fonds pour oublier ce qui se passe au-dessus.

Quelle que soit l'époque, ça pourrait aussi être une forme de « après la bombe » : des personnes se retrouvent et se demandent comment vivre ensemble, sous quelles lois ?

Le théâtre a à voir avec ça : inventer des lois, des règles, organiser une communauté, une microsociété avec notre propre façon d'être et de travailler. Pendant les répétitions, nous créons un microcosme politique et social. D'une certaine manière, j'ai la sensation d'inventer dans mon coin comme une commune libre, un espace social alternatif, et ainsi de dire à ceux qui nous gouvernent, et à ceux qui acceptent de l'être, que d'autres visages de la communauté sont possibles, d'autres façons d'agir et de penser, où la puissance de l'individu n'est pas écrasée mais augmentée.

C'est aussi à cela que je réfléchis, avec la communauté d'acteurs. Je suis le « leader », mais je ne suis pas le patron ni le centre.

Il n'y a pas de « centre » dans mon travail. Le texte, l'acteur, le spectateur, l'espace, la langue, le corps... tout est « décentré » ; ou tout est multiplicité de centres, pris en réseaux.

Vous allez jouer le rôle de Medvedev dans *Les Bas-fonds*. Est-ce justement pour être parmi les acteurs ?

Oui, aussi. La première raison est économique : cela permet un salaire en moins – ce qui n'est pas rien. Dans une production, chaque sou compte. Je ne touche pas de double salaire en tant que metteur en scène et acteur. Je ne suis pas intermittent, mais salarié de ma compagnie [Compagnie Lacascade, fondée en 2006]. C'est un parti pris : je trouve que lorsqu'une compagnie est subventionnée, cela devrait servir, notamment, à salarier les gens dans une relative permanence. Ce n'est pas ce qui se passe. Ceux qui nous gouvernent ont instauré, avec notre propre complicité, un système de précarité et d'inégalité dans notre théâtre public que je trouve épouvantable. Un système qui s'effondre et nous effondre artistiquement et économiquement. Bref, outre cette raison économique, oui, j'aime ça, me retrouver au milieu des acteurs. J'aime cette sensation d'intégrer ma mise en scène et de devoir la respecter, y compris quand elle me « dérange » en tant qu'acteur. J'aime l'idée de ce « double », cette schizophrénie. Mettre en scène et jouer, c'est un peu un grain de folie, non ?... J'ai une tendresse particulière pour les metteurs en scène/acteurs : Vitez, Chéreau ou ceux, actuels, qui jouent dans leurs propres spectacles. Plus qu'une tendresse

« Entre les personnages, ce ne sont pas des conversations ordinaires, ce sont des univers juxtaposés qui, mis les uns à côté des autres, font paysage. »

même... un respect amoureux... Il y a une mise en abîme et en danger, un corps actif à vue et non uniquement une voix dans le noir qui dirige. J'adore cette folie ambitieuse.

Pensez-vous que Gorki a souhaité délivrer un « message » avec cette pièce ?

Sans doute a-t-il voulu dire qu'il faut croire en soi-même, en l'humain. Il dit aussi qu'il y a des limites à cette croyance. Et il porte un regard cynique, quasiment misanthropique sur la société.

Il n'y a donc pas de message mais plutôt un paradoxe ; c'est ce qui ressort de cette écriture, de la personnalité de cet homme, tellement contrastée, complexe.

Les Bas-fonds est la première pièce qui donne la parole aux pauvres, la première dont les héros ne sont pas des princes, des nantis ou des intellectuels. Gorki a eu des problèmes avec la censure. L'année où la pièce a été représentée, en 1902, il devait être élu à l'Académie impériale – l'équivalent de l'Académie française – et l'empereur Nicolas II a annulé sa nomination, ce qui a entraîné la démission de deux académiciens – dont Tchekhov.

Gorki n'était pas inconscient, il connaissait forcément l'impact de sa pièce. Et c'est étonnant

de voir à quel point ses propos sont prégnants, entrent en écho avec l'actualité. Je ne l'avais pas prémédité, mais je pense que dans la période plus qu'obscur que nous traversons, qui se pare de réalité tout en étant dénuée de réel, de vrai, la pièce résonne malheureusement très fortement. Elle rencontre notre époque d'évidence.

Diriez-vous qu'il s'agit de théâtre politique ?

Je n'aime pas ce terme. Ce que le pouvoir politique a fait de ce mot : le ou la politique, comment je le trouve vidé de son sens pour devenir l'expression d'égo ou d'intérêt privé ; je n'emploierai pas ce mot poubelle pour parler de mon travail.

De manière générale, je ne cherche pas à accoler d'autres mots à celui de « théâtre » – il est suffisamment large pour être tout : l'indispensable et l'inutile à la fois.

Je ne fixe pas d'objectif au théâtre. Il est comme la vie : absurde, comme l'est l'eau qui coule, il n'y a pas de but. On ne naît pas pour atteindre un objectif ; on naît pour vivre et on vit pour mourir. Nous pourrions nommer ça « organique » et s'il fallait absolument ajouter un mot à théâtre alors théâtre organique, oui – et non artéfactuel.

Tchekhov dit : « Il neige. Où est le sens ? » Qu'il n'y ait *a priori* pas de sens nous permet d'exercer notre toute puissance sans y inscrire un objectif. Je pense que c'est une mentalité très occidentale, cette idée de vouloir qu'il y ait un but ; et donc de passer à côté, de l'instant, de la situation.

L'idée qu'on part d'un point A pour aller à un point B, c'est ce qui fait que la psychanalyse existe. Parce ce qu'on se rend compte qu'on arrive toujours, finalement, ailleurs qu'au point B. Comme dans un couple : si l'on se fixe comme objectif de toujours rendre l'autre heureux, c'est voué à l'échec. Car ce n'est pas tenable, à moins d'accepter de n'être plus soi-même. Donc dans tous les cas, c'est raté.

Je pense qu'il faut « être » pour exercer sa puissance d'individu dans l'instant – et non pas « être dans un objectif ». C'est ce que j'appelle un théâtre organique : il n'y a pas de finalité. Alors dire que ce théâtre est politique, en nettoyant le mot avant usage, ce serait réducteur de mon ambition ! Il est cela et tant d'autres choses...

Je viens d'un théâtre très militant. À la différence de certains de mes collègues metteurs en scène de ma génération, je n'ai pas fait le Conservatoire ou d'autres grandes écoles. Je viens d'un théâtre de rue, anti-autoritaire, libertaire, où il s'agit d'aller au

milieu des gens pour délivrer un message social et politique. On se fait arrêter par la police, on revient, on met des nez de clowns, on investit des tribunaux, des usines, on bloque les portes d'entrée des lycées... non pour distribuer des tracts, mais pour jouer ce qu'on appelle des « saynètes ». Dans le meilleur des cas, c'est situationniste, et dans le pire, brechtien, didactique. Il s'agissait d'inviter à comprendre, de faire passer un message. Pour le coup, c'est un théâtre qui a un objectif.

Et puis, j'ai senti que ce « théâtre-tract » qui dans une époque fasciste ouvertement déclarée, dans une dictature, serait nécessaire – et même évident –, dans notre époque obscure et complexe, se limitait en affichant sa propre fin. Ne pas se fixer de fin, de limite ou de loi est non politique mais subversif.

Il y a plusieurs niveaux de lecture dans *Les Bas-fonds*, il faut les laisser ouverts, tous. Si je faisais un théâtre « pourvu d'un adjectif », je risquerais de les fermer, de me priver d'une multiplicité de couches et de subtilités, ce que j'appelle « organique » ou « de la vie » ; la vie qui n'est pas juste une ligne tracée – ce serait trop simple – mais une épaisseur !

Éric Lacascade

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 10 mars 2017,
au Théâtre national de Bretagne - Rennes

Questions à Arnaud Churin

Fanny Mentré : En plus de jouer Kostilev, tu apparais au générique comme collaborateur artistique. Comment définirais-tu cette fonction ?

Arnaud Churin : Cette fonction, suivant les aventures théâtrales des metteur.e.s en scène, a bien des définitions... Moi je l'entends au sens propre : une co-élaboration. Il y a un projet qui est celui du metteur en scène, et le collaborateur artistique doit garder en tête ce projet, y compris avec la distance que quelquefois le/la metteur.e en scène a du mal à conserver. Dans le cas d'Éric et moi, ce qui a été particulier c'est le fait que, bien que travaillant ensemble depuis une petite vingtaine d'années, c'était la première fois que j'étais son collaborateur artistique. Ça a été extrêmement agréable. J'ai eu l'impression de faciliter, d'éclaircir les demandes faites aux comédiennes. iens.

De plus, la singularité de notre troupe, notre coopérative comme on aime à l'appeler, c'est de faire quotidiennement, pendant le temps des répétitions, un training. Je me suis particulièrement investi dans la tenue de ce training qui a été un moment très fort pour tou.tes.s celles et ceux qui partagent la scène je crois. Car ces moments-là dépendent de « la bonne volonté » de chacun.e des participant.e.s, et cet accord de former un groupe, renouvelé quotidiennement au moment du training, a été je crois un élément important de l'esthétique du spectacle.

Peux-tu parler de la recherche d'Éric Lacascade et du collectif d'acteurs qui se poursuit sur le long terme ? Saurais-tu qualifier cette recherche ? À titre personnel, que t'a apporté cette expérience au long cours ?

Il y a une quinzaine d'années, au CDN de Caen, après la création de *Platonov*, Éric a souhaité nous réunir dans une sorte de coopérative. Cet ensemble artistique a pris le nom de « coopérative des acteurs ». C'était une manière pour nous de repenser la permanence. Nous ne souhaitions ni les uns ni les autres être permanents d'un théâtre, mais nous souhaitions affirmer un lien de confort, un lieu de repli, de recherche où nous pouvions

mener à bien nos laboratoires. Ces temps de présence avaient différentes formes : opérations partagées avec les relations publiques, atelier dans diverses parties de la ville, mais aussi soirées de lectures, de mises en espace, bref le carnet de croquis des actrices.teurs. Et au fond c'est cette coopérative qui continue. Nous ne sommes pas une troupe permanente, nous ne sommes pas tous distribués systématiquement sur tous les spectacles, mais nous choisissons régulièrement de retravailler ensemble. Cette communauté de choix me semble tout à fait inédite dans l'histoire du théâtre, c'est sans doute immodeste de le dire comme ça, mais je pense que de ce point de vue nous aurons marqué notre époque théâtrale en faisant perdurer un modèle qui institue une façon d'être en lien, sans être une institution, une structure permanente.

À titre personnel, cet espace-là a été pour moi un espace « idéal ». Comme je suis un comédien qui a émaillé son parcours de plusieurs mises en scène, le fait d'être toujours en lien avec la recherche, avec la possibilité de tenter, d'essayer, a été pour moi extrêmement favorable. Et a d'ailleurs permis que je « réconcilie » mes deux métiers. On voit bien avec la phrase précédente que cette coopérative permet de se penser comme homme/femme

de théâtre. L'interprète n'étant pas qu'au service d'un schéma pensé pour lui mais devant créer, inventer, comme un metteur en scène au sens classique, le chemin du travail. Avec l'aventure qui a été la nôtre à l'école du TNB de Rennes, où Éric Lacascade est directeur pédagogique, nous avons, dans la transmission, touché à cette dimension polysémique de métier. Ce que nous avons appelé « l'acteur créateur » est le prolongement de ce que nous vivons dans cette coopérative affirmant une certaine autonomie de l'interprète.

Comme toujours dans le travail avec Éric Lacascade, tu as abordé plusieurs personnages en répétition. Comment ressens-tu l'écriture de Gorki ? Est-ce qu'elle t'a paru immédiatement accessible en tant qu'acteur ?

J'ai du mal avec cette formulation « l'écriture de Gorki » parce que, au fond, je n'ai pas été confronté à l'écriture de Gorki, mais à celle d'André Markowicz, adaptée par Éric Lacascade. Cette affirmation n'est pas une manière de détourner la question, mais de parler avec netteté de ce qui fonde mon travail, qui est un travail de forme, de langage. Cependant je crois que la langue, le texte de la pièce, est fidèle à ce qui apparaît comme saillant dans l'écriture de Gorki : donner la parole à des gens très pauvres, très précaires et affirmer que ces gens pensent !!!

Que ces personnes dégradées socialement, et culturellement, sont à même de déployer des pensées complexes, articulées et qui, même si elles ne font pas référence à des modèles culturels connus, « classiques », apportent une contribution à la pensée autour de ce qu'est le destin de l'être humain, de ses besoins ontologiques (« J'aime les mots rares, les mots qu'on ne comprend pas », dit Satine, un des personnages de la pièce). L'ontologie est une philosophie de l'être, une tentative de définition de ce qui est nécessaire à la vie de l'être humain pour être la vie de l'être humain. Manger, dormir, penser, aimer, etc., etc.

L'autre chose qui est frappante dans *Les Bas-fonds*, ayant effectivement exploré différents personnages au cours du processus de répétition, c'est qu'il y a très peu, voire pas du tout de personnage positif. Y compris Louka, le personnage central, figure du vieux sage, qui semble vouloir consoler tout le monde, et qui reste opaque, mystérieux et quelquefois très équivoque.

Ce qui m'a rapproché de l'auteur, Gorki, c'est la lecture de ses récits autobiographiques, *Enfance*, et *En gagnant mon pain*, qui permettent de comprendre que les répliques marquantes, les punch lines dirait-on aujourd'hui, sont des morceaux de vie que Gorki a glanés au cours d'une

existence extrêmement mouvementée et marquée par une grande violence et un grand dénuement. Ces gens qui sont sur la scène dans *Les Bas-fonds*, Gorki les a connus, les a aimés, autant qu'il les a détestés pour leur lâcheté et leur renoncement, quelquefois, à se grandir eux-mêmes.

Questions à Christelle Legroux

Fanny Mentré : Tu as joué dans les pièces de Tchekhov, ainsi que dans les deux précédentes pièces de Gorki, mises en scène par Eric Lacascade. Que ressens-tu de son rapport au théâtre russe ?

Christelle Legroux : Éric a un rapport assez libre avec la littérature dramatique, qu'il considère comme étant seulement un des segments du processus de la création théâtrale. Chacune des pièces de ces deux auteurs russes que nous avons jouées a été adaptée par lui, à partir des multiples traductions existantes, purgée des didascalies et références historiques, parfois bousculée dans sa structure... il s'agit d'un matériau de travail, pensé pour le plateau, pour être questionné, exploré, déployé dans sa complexité... Le long compagnonnage avec Tchekhov, puis Gorki, vient sans doute du fait qu'il trouve chez ces deux auteurs un champ de recherche passionnant sur le fonctionnement de l'être humain, broyé dans ses aspirations par la mesquinerie du quotidien, qu'on

y sent une dynamique très forte de l'élévation bientôt suivie de la chute, que ça parle d'élan brisés, de communauté et d'exclusion, que cela parle profondément de nous...

Était-ce une évidence, en tant qu'actrice, de passer du théâtre de Tchekhov à celui de Gorki ? L'as-tu vécu comme une continuité ?

Il y a une proximité dans les thèmes majeurs abordés par ces deux auteurs (qui s'admiraient, je crois, mutuellement), comme un air de famille, un lointain cousinage entre les personnages qu'ils dépeignent, (les cousins gorkiens certes un peu plus taillés à la serpe que la famille tchékhovienne)... Et puis, il y a les adaptations d'Éric, sa patte à lui, qui fait le trait d'union entre les deux écritures.

Un autre trait d'union fut de jouer *Les Barbares* de Gorki dans la cour d'honneur en Avignon [2006] quatre ans après y avoir joué *Platonov* de Tchekhov : nous avons imaginé que c'était la même maison, un peu plus décrépite, et une même société confrontée à un environnement plus dégradé...

Jouer avec (presque) les mêmes partenaires de pièce en pièce est aussi un trait d'union entre ces deux écritures... Mais, bien évidemment, chaque

pièce amène des champs de recherche et des interrogations bien spécifiques ! C'est à chaque fois une nouvelle friche à explorer, un continent autonome avec ses propres lois à découvrir, mais, pour les acteurs comme pour le public, il y a plaisir à la surimpression, au sentiment de la réminiscence interstitielle...

Quelle a été selon toi la singularité du travail sur *Les Bas-fonds* ?

Il y a d'abord la constitution d'une nouvelle équipe (formidable), formée pour une part d'acteurs ayant travaillé depuis longtemps avec Éric, et d'autre part, de jeunes acteurs issus de l'école du TNB dirigée par Éric... Ça a été une expérience très riche et vivifiante, je souhaite qu'on puisse tous continuer à travailler et vieillir ensemble sur les mêmes plateaux !

Il y a eu également une proposition inédite, lancée par Arnaud Churin, collaborateur artistique d'Éric (et comédien) et Vanessa Bonnet, son assistante : un travail préparatoire autonome de lectures et de visionnage de films sur des thèmes périphériques aux *Bas-fonds*, afin d'avoir des outils communs et pouvoir éventuellement faire des propositions d'ajouts textuels.

Éric nous a également davantage parlé de thèmes philosophiques soulevés par la pièce (qu'est-ce que la vérité ? « Quand on veut, on peut »...), alors que la « situation » est d'ordinaire première pour lui... Enfin, la recherche de la choralité si importante dans les mises en scène d'Éric, a été développée ici à un très haut degré.

Pour le reste, nous avons travaillé selon la même méthode : texte su (le sien et une partie de celui de ses camarades), pas de travail à la table, explorations en petits groupes des différents scénarii proposés par Éric sur chaque scène, dans l'ordre chronologique, puis montage et re-travail des schémas conservés, ouverture de certaines répétitions au public...

Que représente pour toi la fidélité à un metteur en scène, à un collectif d'acteurs ? Qu'est-ce que cela apporte dans le travail ?

Cette fidélité n'est d'abord pas un plan de carrière, ni une rente à vie, c'est un lien qui se remet en jeu à chaque spectacle et qu'on ne peut vérifier qu'en regardant par-dessus son épaule, c'est un pari sans cesse réinventé... Avoir pu travailler sur une longue période avec le même metteur en scène et un même noyau d'acteurs, avec une méthode de travail aussi exceptionnelle

par ce qu'elle offre de dilatation du temps de recherche et d'expérimentation des possibles est une expérience intense : c'est être, au quotidien, sans cesse en mouvement, dans une étude sans cesse reconduite, c'est une expérience de vie, une interrogation des formes, une construction d'un vocabulaire singulier et commun, cela apporte une grande souplesse, élargit la vision et invite à la construction de la complexité, à une grande autonomie créatrice au service du collectif...









Production Théâtre national de Bretagne - Rennes

Coproduction Compagnie Lacascade, Les Gêmeaux - Scène nationale de Sceaux, Théâtre de la Ville - Paris, MC2: Grenoble - Scène nationale, Le Grand T - Théâtre de Loire-Atlantique, Théâtre National de Strasbourg, Le Printemps des Comédiens

Avec le soutien de l'ENSAD (École nationale supérieure d'art dramatique de Montpellier Languedoc-Roussillon)

Construction du décor : Atelier du Grand T

Spéciale créée le 2 mars 2017 au Théâtre national de Bretagne - Rennes

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Brigitté Enguérand

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, novembre 2017



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Les Bas-fonds* sur les réseaux sociaux :

#BasFonds

Les Bas-fonds

23 nov | 1^{er} déc | Salle Koltès

COPRODUCTION

Texte

Maxime Gorki

Traduction

André Markowicz

Adaptation et mise en scène

Éric Lacascade

Avec

Pénélope Avril - Nastia

Leslie Bernard - Anna

Jérôme Bidaux - L'Acteur

Mohamed Bouadla - Pepel

Laure Catherin - Natacha

Arnaud Chéron - Boubnov

Arnaud Churin - Kostilev

Murielle Colvez - Vassilisa

Christophe Grégoire - Satine

Alain d'Haeyer - Louka

Stéphane E. Jais - Le Baron

Éric Lacascade - Medvedev

Christelle Legroux - Kvachnia

Georges Slowick - Kletch

Gaëtan Vettier - Aliochka

Collaboration artistique

Arnaud Churin

Scénographie

Emmanuel Clolus

Lumière

Stéphane Babi Aubert

Costumes

Axel Aust

assisté de

Augustin Rolland

Son

Marc Bretonnière

Accessoires

Angéline Croissant

Maquillage

Catherine Saint-Sever

Assistanat à la mise en scène

Vanessa Bonnet

Équipe technique de la Compagnie Régie générale Joël L'Hopitalier |

Régie lumière Julia Riggs | Régie son Marc Bretonnière | Régie plateau Éric

Beccdelièvre, Marie Bonnier | Habillage Charlotte Gillard

Équipe technique du TNS Régie Générale Bruno Bléger | Régie lumière Olivier

Merlin | Electricien Franck Charpentier | Régie son Sébastien Hoerth | Régie

plateau Karim Rochdi | Machiniste Daniel Masson | Lingères Géraldine Maamar

Dine, Angèle Maillard

dans L'autre saison

**Inégalité, pauvreté, misère :
les mécanismes de l'injustice sociale**

Les samedis du TNS

Roland Pfefferkorn | Stéphane Clerjaud

.....
Sam 25 nov | 14h | Salle Koltès

All By My Self (ou l'histoire d'une rencontre)

Spectacle autrement

Ambre Kahan | Compagnie Sixième Heure

.....
5 | 9 déc | 20h (16h le 9 déc) | Salle Gignoux

Théâtre et Allemagne

Les samedis du TNS

Emmanuel Béhague | Hugues Le tanneur

.....
Sam 9 déc | 14h | Salle de Peinture

Passer par les hauteurs

Carte blanche aux artistes associés*

Frédéric Vossier | Stanislas Nordey

Avec Vincent Dissez* et Dominique Reymond*

.....
Mar 12 déc | 20h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1718