



APTAR

CERCLES DE LECTURE

Éric LACASCADE

AU CŒUR DU RÉEL



Samedi 12 avril 2025

**en distanciel par zoom
de 10h à 12h**

ÉRIC LACASCADE

Repères biographiques

Enfant d'un ingénieur du bureau d'architecture municipal de Lille et d'une enseignante en lettres, Éric Lacascade est initié tôt au théâtre par la passion de ses parents.

- 1983 : Diplômé en sciences juridiques et sociales, fonde en 1983 le **Ballatum Théâtre** avec Guy Alloucherie .
- 1997-2006 : **Direction du CDN de Caen**, qu'il dirige en codirection avec Guy Alloucherie pendant huit mois.
2000, Festival d'Avignon : trilogie Tchekhov avec *Ivanov*, *La Mouette*, et *Cercle de famille pour trois sœurs*.
2002, Cour d'honneur : *Platonov*
2006, Cour d'honneur, après création à Caen : *Les Barbares de Gorki*.
- 2010, *Les Estivants de Gorki*, salué par la critique. Créée en lituanien *Onclė Vania* avec les comédiens de la compagnie Korsunovas. La pièce entre au répertoire du Théâtre national russe de Vilnius, et joue également à Séoul en Corée et au festival Octobre en Normandie.
- **Début de créations internationales, doublées d'un travail d'enseignement.**
- 2012-2018 : **Direction pédagogique de l'école du TN de Bretagne (Rennes).**
 - 2017, *Les Bas Fonds* de Gorki, prix de la Critique.
 - 2017 : *Au Cœur du réel*, Actes-Sud Papiers.
- 2019-20 : *Balkonas*, adapt. de *Le Balcon*, de Jean Genet avec le State Youth Theatre de Vilnius. « Spectacle de l'année » de la presse lituanienne.
- **Fin 2020, résidence de création en Chine** : *L'Orage* de Cao Yu, et *Après l'orage*, de Wan Fang, fille de Cao Yu.
- 2022 : *Œdipe Roi*, d'après Sophocle, création au Printemps des comédiens de Montpellier.
- 2024 : co-met en scène, avec David Bobée, *Tragédie*, spectacle de sortie du Studio 7 de l'Ecole du Nord à Lille, puis en tournée.
- **Depuis janvier 2025, artiste associé au Théâtre du Nord**, CDN Lille-Tourcoing Hauts de France.
- Avril 2025 : *Œdipe roi* à la Scala Paris.

Note d'intention d'*Œdipe roi* (extraits)

Après *Les Bas-fonds* de Gorki en France, *L'Orage* de Cao Yu en Chine, c'est un chemin d'évidences qui m'a mené jusqu'à Œdipe. À l'étude de cet homme au pouvoir totalitaire, plongeant en quelques heures dans la déchéance, le chaos, jamais mortel avant lui n'ayant été plus durement broyé par le sort. À l'exploration de ces situations extrêmes dans lesquels une caste de gouvernants explose face au peuple médusé.

Et sous le soleil cru de la Méditerranée.

Œdipe la tragédie de toutes les tragédies.

En pleine épidémie, face aux citoyens rassemblés, celui qui gouverne doit s'expliquer et trouver une solution et ce dans une urgence totale. Tragédie de la démocratie.

Dans un monde dominé par les dieux un homme refuse de donner crédit à leurs paroles. Tragédie religieuse.

Dans un pays où la richesse et le talent permettent l'accession au pouvoir, l'homme qui réunissait l'ensemble des pouvoirs perd tout en une journée. Tragédie sociale.

Dans une cité où le désir est dominé par l'ordre moral, un couple sème le désordre. Tragédie de la passion.

Œdipe ! Ultime trou noir de la monstruosité au cœur d'une civilisation lumineuse.

Œdipe, la tragédie de l'existence.

Mises en scène : liste complète

- 1998 : *Frôler les pylônes* [archive] texte collectif, Théâtre national de Strasbourg
- 1998 : *Fragment Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare, avec le Groupe 30 de l'École dramatique supérieure du Théâtre national de Strasbourg, Festival d'Avignon, Comédie de Caen
- 2000 : *Ivanov* d'Anton Tchekhov, Festival d'Avignon, Comédie de Caen
- 2000 : *Cercle de famille pour trois sœurs* [archive] d'Anton Tchekhov, Festival d'Avignon, Comédie de Caen
- 2000 : *La Mouette* d'Anton Tchekhov, Festival d'Avignon, Comédie de Caen
- 2001 : *Sonnets* de William Shakespeare, Festival d'Avignon, Théâtre 71
- 2002 : *Platonov* d'Anton Tchekhov, Festival d'Avignon, Comédie de Caen
- 2003 : *Chez Panique* d'après Roland Topor, mise en scène avec Guy Alloucherie
- 2005 : *Hedda Gabler* d'Henrik Ibsen, Odéon-Théâtre de l'Europe Ateliers Berthier, Comédie de Caen
- 2005 : *Pour Penthesilée* d'après Heinrich von Kleist, Adaptation et mise en scène par Éric Lacascade et Daria Lippi. Joué aux ATP de Lunel, en novembre 2005.
- 2006 : *Les Barbares* de Maxime Gorki, Festival d'Avignon, Comédie de Caen, Théâtre national de la Colline, Théâtre du Nord
- 2010 : *Les Estivants* de Maxime Gorki, Théâtre national de Bretagne, Les Gémeaux, Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine
- 2010 : *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, en collaboration avec Daria Lippi, Théâtre de Vilnius Oskaras Korsunovas.
- 2011 : *Tartuffe* de Molière, Théâtre Vidy-Lausanne, Les Gémeaux, Théâtre national de Bretagne
- 2014 : *Oncle Vania* de Tchekhov, Théâtre national de Bretagne, Théâtre de la Ville
- 2015 : *Constellations*, texte écrit par les élèves du Théâtre National de Bretagne - promotion VIII, avec Roland Fichet.
- 2017 : *Les Bas-Fonds*, de Maxime Gorki, Théâtre National de Bretagne.
- 2017 : *Al Atlal, chant pour ma mère*, d'après Ibrahim Nagi, création de Norah Krief
- 2018 : *Constellations 2*, Éric Lacascade et les comédiens de la Promotion IX de l'École du Théâtre National de Bretagne
- 2018 : *Le cas Lucia J. [Un feu dans sa tête]*, de Eugène Durif
- 2019 : *Balkonas*
- *(Le Balcon)*, de Jean Genet
- 2020 : *L'Orage / Après l'Orage*, de Cao Yu et Wan Fang
- 2022 : *Œdipe Roi*, d'après Sophocle.

Au cœur du réel

Les extraits proposés ci-après
proviennent de *Au cœur du réel*
aux pages suivantes...

Extrait « Éclats d'enfance »

Chapitre « Les débuts », section « Éclats d'enfance » : p.19-20.

Série d'extraits : « Appréhender la vie et le théâtre de façon militante »

Chapitre « Les débuts », section « Appréhender la vie et le théâtre de façon militante » :

p. 21-22

p. 24-25

p. 26-27.

Série d'extraits : Grotowski, la « rencontre fondatrice »

1987 : Chapitre « Les débuts », section « L'aventure du Ballatum Théâtre »

p. 33-34 (fin du chapitre)

Le choc d'*Action*, de Grotowski

Chapitre « Rencontre fondatrice », section « L'aventure du Ballatum Théâtre »

p. 40-41

Extrait : « Comment fonctionne un être humain ? »

Chapitre « Rencontre fondatrice », section « L'apport de Grotowski à mon travail »

p. 47-49 (avec trois coupes).

LES DÉBUTS

*Ceux qui parlent de révolution et de lutte des classes sans se référer
explicitement à la vie quotidienne, sans comprendre ce qu'il y a de
subversif dans l'amour et de positif dans le refus des contraintes,
ceux-là ont dans la bouche un cadavre.*

RAOUL VANEIGEM¹

Éclats d'enfance

Mes parents, ingénieur et professeur de lettres classiques, se sont rencontrés dans une troupe de théâtre amateurs à Lille. Très jeune, j'ai vu des montages poétiques sur la guerre et l'amour réalisés par ma mère avec ses élèves ; j'en suivais les répétitions dans une salle du lycée. On m'emmenait évidemment au théâtre et je me souviens des spectacles de Roger Planchon, de *La Dispute* de Marivaux par Patrice Chéreau, vus au théâtre municipal.

Tout petit, voir une représentation dans un lieu comme la cour d'honneur du palais des Papes en Avignon, c'est impressionnant, même un peu traumatisant. Je me souviens du *Capitaine Fracasse*, monté par Marcel Maréchal. J'avais treize ans. Mes souvenirs d'enfance sont liés à cette ville où mes parents, mon frère et moi allions chaque année au moment du Festival, comme en pèlerinage. J'ai des souvenirs de spectacle, mais pas uniquement : je garde en mémoire les rues animées et l'insouciance festive de cette atmosphère post-soixante-huitarde avec, sur la place de l'Horloge, tous ces vendeurs de bijoux qui n'avaient pas encore été expulsés hors des remparts. Et puis c'étaient les vacances ! Ces éléments se mélangeaient dans ma tête pour créer un univers de poésie, d'ivresse, de liberté, de soleil, de plaisir... Aujourd'hui encore, c'est l'une des définitions que je pourrais donner du théâtre.



¹ *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Gallimard, 1967, p.32.

Appréhender la vie et le théâtre de façon militante...

[jusqu'aux limites du théâtre militant]

Dès le début des années 1960, la plupart des groupes politiques d'extrême gauche ont vu dans le théâtre un instrument efficace pour servir leur combat idéologique. Celui dont je faisais partie dans les années 1980 se situait dans cet héritage où d'autres formes de lutte, festives, ludiques et communautaires traversaient autant le militantisme que les modes de vie. Sans renoncer pour autant à une pratique classique du militantisme (action directe, débats, tracts, journaux), on se rendait vite compte qu'à travers l'action théâtrale, l'empathie avec le public était plus forte, les réactions plus spontanées, la curiosité plus grande et la solidarité immédiate. Le théâtre permettait donc une prise de parole radicale, qui plus est sans véritable risque de répression.

Le collectif était pour moi une préoccupation constante et un espace de partage : de la pensée politique, des choix esthétiques. Avec pour objectif, l'action commune. A l'époque, quand je quittais les amis avec lesquels je faisais du théâtre, je rejoignais d'autres camarades pour des actions plus « directes ». Entre ces deux communautés, celle du théâtre et celle de l'action militante directe, les liens étaient forts. De l'une à l'autre, nous n'utilisions pas les mêmes outils, mais nous fréquentions les mêmes fêtes et dans l'un ou l'autre de ces groupes, la même ambiance régnait : travailleuse, exaltée, créatrice et fraternelle. Quand on veut faire la révolution, on ne la fait pas tout seul. On s'y met à quelques-uns.

A Lille, et sans doute aussi ailleurs en France à la même époque, nous avons été un certain nombre à trouver l'essentiel des réponses à nos pratiques militantes par des formes d'intervention théâtrale, délaissant progressivement les autres moyens de militantisme. Ces interventions avaient lieu sur la place publique ou sur les marchés, devant les universités, les usines, pendant les meetings politiques ou les fêtes militantes. Nos saynètes étaient scénarisées à partir de thèmes tirés de l'actualité (défense des droits des femmes, des immigrés, antimilitarisme, mobilisation antinucléaire, lutte sociale, etc.).

Des troupes de théâtre constituées d'étudiants, d'enseignants et de travailleurs sociaux ont émergé et sont petit à petit devenues autonomes par rapport aux groupes politiques dont elles étaient issues. Leur fonctionnement était collectif et l'emploi de chacun n'était pas défini d'avance. Nous étions tout à la fois acteurs et techniciens ; nous partagions la construction des décors, la fabrication des costumes, nous passions du jeu aux lumières et des lumières au son ; nous aménagions nos salles de répétitions qui, pour certaines, devenaient nos salles de spectacles. Il n'y avait ni metteur en scène attitré ni hiérarchie. L'argent gagné était systématiquement redistribué en parts égales. Être permanent dans l'une de ces troupes ne signifiait pas qu'on était payé tous les jours, mais plutôt qu'on pratiquait le théâtre quotidiennement.

Tous les types de théâtre militant ont en commun de situer leur finalité hors de l'espace théâtral (il faut changer la vie dans la société) et hors du temps présent (la révolution est à venir). Les militants que nous étions refusaient donc le théâtre réaliste ou naturaliste en ce qu'il vise à imiter la vie, alors que nous voulions provoquer une prise de conscience chez le spectateur en lui donnant les armes critiques pour opérer par lui-même une transformation de la vie. Cette position allait de pair avec le rejet de tout théâtre qui recherchait la beauté ou le divertissement, deux notions qui nous semblaient hautement réactionnaires. A l'époque, tout acte théâtral se devait d'être motivé par une nécessité extérieure et quiconque osait affirmer que cet acte pouvait trouver sa nécessité en lui-même était taxé de réactionnaire. Le théâtre se résumait pour nous à une machine de guerre politique, de même que le couple, les écoles, l'habitat, etc. Il fallait agir pour transformer la société et faire de l'expérience communautaire un outil de lutte. Mon attachement aux groupes et aux formes collectives vient de là.

J'ai fait pour la première fois l'expérience des limites du théâtre militant dès novembre 1978, en tant que spectateur de *Prometheus* du Living Theatre, programmé lors du deuxième carrefour international du théâtre, le Festival de Lille. A l'issue de la représentation, nous avons été conviés à suivre les acteurs en procession jusqu'à un modeste commissariat de quartier – au demeurant fermé depuis plusieurs heures – pour improviser un sit-in de protestation. Pour moi, à ce moment-là, quelque chose s'est cristallisé. En l'occurrence, le retour au réel – nous, spectateurs, assis là, dans la rue – produisait l'effet inverse de celui recherché : la prise de conscience politique et l'action directe qui devait en découler n'aboutissaient qu'à un échec. Qui plus est, s'il était nécessaire pour le Living de passer par la vraie vie – en l'occurrence la rue – pour justifier l'ensemble de la représentation, c'est donc que l'acte présenté sur le plateau ne se suffisait pas en lui-même, qu'il était incomplet, ne contenant pas en soi la force du réel.

Ce spectacle m'a causé une déception d'autant plus grande qu'en matière théâtrale, le Living Theatre avait été le vaisseau amiral de la flotte contestataire. Proche du mouvement hippie, prônant des pratiques libertaires et queue de comète de la libération sexuelle, il proposait une expérience mêlant happening et représentation, à travers des évocations à tonalité mystique et rituelle. Nombre d'acteurs et de metteurs en scène de ma génération ont été séduits par ce « plaisir d'être » des acteurs du Living, par cette joie des corps, par leur spontanéité, leur capacité d'improvisation, leur puissance de provocation ; la façon dont ils mettaient en avant le tragique faisait écho à l'épaisseur du présent. Nous aimions ce théâtre antinaturaliste dénué de psychologie où l'on présentait des êtres humains, et non des personnages. Antonin Artaud y percutait Bertolt Brecht, et l'acteur, tel un supplicié, nous faisait signe depuis son bûcher. Nous étions sensibles au fait d'être traités comme des spectateurs actifs, conviés à participer, plutôt que comme une foule anonyme. Participez et vous changerez ! Tel était le message qui nous était adressé. Mais la révolution n'a pas eu lieu. Le Living Theatre avait véhiculé des symboles puissants dans l'imaginaire collectif : les plaisirs du corps, la disparition de la frontière entre acteurs et spectateurs, la croyance dans le pouvoir de l'homme d'inventer sa vie, la question du genre, etc.

Or ces symboles venaient d'être récupérés par la société médiatique et consumériste vers laquelle l'époque se dirigeait.

A présent, cette société est la nôtre. La séparation entre acteurs et spectateurs, actifs et passifs, y est volontairement floue, nous maintenant dans l'illusion que chacun peut devenir acteur de sa vie s'il en a la volonté, ou qu'il peut réussir socialement s'il en a l'énergie, n'importe qui se changeant en artiste dans l'œil-caméra de l'autre.



1987

Le moteur de la création est toujours le même : qu'ai-je à dire et comment le dire ? quel sujet aborder et pourquoi maintenant ? A quels désirs cela répond-il ? quels sont les moments de ma vie les plus forts, les plus beaux ou les plus douloureux que j'ai envie et besoin de partager avec le public ? cela correspond-t-il à une véritable urgence ? Ce questionnement continu devient alors l'axe de travail prioritaire autour duquel s'élabore la méthode. Celle-ci se compose de deux phases : la première, préparatoire, pendant laquelle nous accumulons propositions et pistes de travail pour les comédiens ; la seconde, qui se met en place le temps des répétitions et qui se caractérise par un protocole de travail précis (le même pour chaque spectacle). Ce protocole comporte plusieurs règles : improviser constamment, retarder le moment de la prise de parole, privilégier l'engagement physique et toujours débiter le travail par un *training*. Ce cheminement dure près de cinq ans qui sont encore des années d'apprentissage riches de nouvelles rencontres et de sollicitations professionnelles, accompagnées par un public en augmentation constante et remplies de voyage et de tournées en France et à l'étranger.

C'est à cette époque, en 1987, que je rencontre Jerzy Grotowski à l'occasion d'un stage et que la pièce manquante du puzzle s'emboîte. Jerzy soulève des questions incontournables pour moi. Cependant, il le fait à travers une esthétique et un rapport aux acteurs aux antipodes de ma propre esthétique naissante et surtout à travers une méthode et une pensée que j'ai du mal à accepter : la dimension sacrée de son travail me pose problème, avec ce qu'elle implique de rapport de soumission. C'est une confrontation complexe, à la fois conflictuelle et bouleversante. Puis cela commence peu à peu à s'éclaircir quand je m'aperçois – à travers mes discussions avec Jerzy, mais encore fallait-il que j'en accepte l'idée – que mon travail s'inscrit dans une continuité, presque une tradition théâtrale, et que ce que je crois inventer se situe en fait dans le prolongement de questions auxquelles certains praticiens ont apporté des réponses – toujours partielles – chacune d'entre elles résultant de recherches et d'approches méthodologiques différentes. Me voilà rassuré tout autant que fragilisé. J'en deviens encore plus exigeant envers moi-même, traversé par une crise de lucidité dans laquelle le théâtre devient le véhicule absolu, unique et parfait de la connaissance humaine. Je me mets à dévorer des essais théoriques (ceux d'Erwin Piscator, Edward Craig, Bertolt Brecht, Vsevolod Meyerhold) et des pièces de théâtre qu'auparavant je refusais de lire (toutes les pièces de William Shakespeare et d'Anton Tchekhov).

Le choc d'*Action*, de Grotowski

L'expérience de cette place de « témoin » – Grotowski préférait alors ce terme à celui de spectateur – a été pour moi extrêmement puissante. Les témoins, en nombre réduit, avaient été soumis à un casting très serré : nous étions individuellement choisis en fonction de critères d'âge, de sexe, d'activité professionnelle et de nationalité. Avant d'entrer dans l'espace de la performance, nous avions eu un entretien préalable avec l'un des actants : celui-ci nous avait, par exemple, demandé de ne pas reprendre en chœur les chants avec les actants et de ne pas battre le rythme avec les pieds ou les mains, comme si c'était la première fois de notre vie que nous allions assister à une représentation théâtrale. Cela peut paraître simpliste, mais cette discussion préalable m'a placé dans un état de première fois. L'extrême naïveté des paroles prononcées me préparant moi-même – car en les recevant je les acceptais – à cet état de naïveté et de simplicité. Cet état, formidable pour tout spectateur, a provoqué en moi une grande réceptivité et m'a donné la sensation d'être partie intégrante de la représentation. Plus précisément j'avais l'impression que celle-ci se déroulait parce que j'étais là. Enfin, *Action* a été suivie d'un second temps de parole avec quelques-uns des actants, visiblement choisis pour leur capacité à communiquer. Cette discussion, qui se passait dans un endroit familier – une cuisine – avait la qualité d'un dialogue amical, très loin de l'habituelle rencontre d'après spectacle.

Nous échangeons autour de cette expérience traversée ensemble qui prenait la portée d'un vécu collectif. Ce soir-là, j'ai compris ce que pouvait être un « spectateur au travail ».



« Comment fonctionne un être humain ? »

J'ai un rapport très physique au théâtre. (...) Avec Grotowski, l'action physique était le noyau même de la recherche. Tout partait de l'engagement d'un corps à la fois actif et pensant. Le lien entre les différentes disciplines (danse, acrobatie, rituel, chant, texte, etc.) existait de fait. Le rapport que Grotowski entretenait au monde et au théâtre passait par la chair et mettait cul par-dessus tête tout ce que je connaissais des règles et du savoir-faire du théâtre français de l'époque qui, lui, continuait de donner la primauté au texte et à la pensée. C'est ainsi que j'ai commencé à développer une ligne de travail qui n'opposait pas le texte au corps, le contenu à la forme, le sens à la structure physique.

Ceux qui voient mes spectacles s'aperçoivent très vite qu'ils n'assistent pas à une représentation réaliste et que la forme y joue un rôle fondamental. Quand Grotowski crée *Le Prince constant* ou *Action*, il est clair que les principes qui régissent ces structures ne cherchent absolument pas à mimer une réalité quelle qu'elle soit. Pourtant, on peut dire de ces spectacles

qu'ils produisent du réel, et même du vivant, en ce qu'ils créent des situations qui se réalisent au présent en face de vous.- Or Grotowski, comme Stanislavski avant lui, laisse cette question du vivant en suspens. Cette question est la clé de voûte du travail théâtral. Ainsi Grotowski a-t-il toujours dit que Stanislavski avait posé les bonnes questions sur le travail de l'acteur, mais n'avait pas apporté toutes les réponses, et qu'il se plaçait, lui, dans la suite de ce questionnement. C'est dans cette lignée que je me situe.

L'acteur, au cœur de la question laissée en suspens, est un personnage étonnant : il doit se plonger en permanence dans un état d'investigation où tout est neuf et où tout ce qui le constitue doit pouvoir être convoqué dans l'instant, spontanément. (...) Il doit donc chercher à obtenir la bonne position physique en fonction de la situation. Lorsqu'il suit attentivement sa partition, quelque chose en plus est au travail. L'être dans sa multiplicité se déploie. C'est en partie ce travail que nous réalisons au cours des répétitions, grâce à la méthode des *explorations* que j'ai mise en place avec des acteurs. (...)

Au fil des années, à travers le travail mené en répétition, la question « comment fonctionne un être humain ? » est devenue ma phrase référente. Cette interrogation, parce qu'elle s'inscrit à la fois dans la continuité de la pensée radicale de Grotowski et dans l'histoire du théâtre et du monde, continue de fonder mon geste inaugural de création.

