



Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009

L'accident

De l'émerveillement à la maîtrise

Entretien réalisé par Celia Daniellou-Molinié

Jacques Lassalle



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1197>

DOI : [10.4000/agon.1197](https://doi.org/10.4000/agon.1197)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Jacques Lassalle, « De l'émerveillement à la maîtrise », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2010, consulté le 01 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1197> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1197>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

De l'émerveillement à la maîtrise

Entretien réalisé par Celia Daniellou-Molinié

Jacques Lassalle

JACQUES LASSALLE. J'ai tellement de souvenirs d'accidents, d'incidents, survenus lors des représentations... Ne serait-ce qu'à propos des spectacles que j'ai mis en scène dans la Cour des Papes à Avignon – nous avons connu le mistral, la tempête, l'orage, la canicule... J'ai l'embarras du choix ! Par exemple, le premier spectacle que j'ai monté dans la Cour d'Honneur était *Don Juan* de Molière. Lors de la première, le spectacle a été interrompu à l'entr'acte par un orage très violent et n'a pas pu reprendre : le plateau était trop dangereux, la pluie l'avait rendu très glissant et avait abîmé le décor. Pendant quatre heures, on a demandé aux spectateurs d'attendre, réfugiés sous des bâches, sous les gradins. C'était un moment très particulier, car c'était la première, une première qui avait lieu dans un contexte très politique... En principe, la décision de reprendre ou de ne pas reprendre appartient au metteur en scène, mais là, c'était beaucoup plus compliqué : il y avait la direction du festival, la Mairie d'Avignon, les deux ministres de la Culture de l'époque, le sortant et l'arrivant : l'un voulait absolument que ça reprenne, et l'autre que ça s'arrête... Finalement la pièce n'a pas repris car les conditions de sécurité minimale pour le public et pour les acteurs ne pouvaient être remplies. Le ciel se serait-il vengé ? Dans la pièce, Don Juan l'apostrophe directement pas moins de 53 fois.

CELIA DANIELLOU-MOLINIÉ. Comment cela se passe-t-il dans ces cas-là ? Lorsque l'orage commence à gronder, je suppose que les acteurs ne s'arrêtent pas immédiatement... Qui décide de l'interruption du spectacle ?

J. L. En l'occurrence, la question ne s'est pas posée comme cela. Nous étions à la fin du troisième acte, il était prévu ensuite un entracte de vingt minutes. La fin du troisième acte est ponctuée par la rencontre de Don Juan avec le Commandeur. Nous sommes devant la tombe du Commandeur, Don Juan invective la statue et, très curieusement, celle-ci s'anime pour la plus grande frayeur de Sganarelle. Don Juan, un instant déstabilisé, se reprend immédiatement et invite la statue du Commandeur à venir dîner le soir même chez lui. En réponse, la statue acquiesce de la tête. C'est à ce moment-là précisément que le ciel, qui menaçait un peu depuis un moment, a été

déchiré par un éclair, suivi d'un coup de tonnerre effrayant – puis la pluie s'est mise à tomber avec une violence inouïe !

Anecdote amusante : quand j'ai entendu ce coup de tonnerre j'ai cru que c'était une erreur de la technique ; cela correspondait exactement aux effets spéciaux d'éclair et de tonnerre que l'on avait prévus pour la mort de Dom Juan à la fin de la pièce ! J'ai hurlé dans le micro à la régie : « mais ce n'est pas maintenant qu'il faut envoyer les éclairs et le tonnerre, c'est à la fin du V ! ». J'ai compris très vite que les malheureux techniciens n'y étaient pour rien.

Là, c'est vraiment le cas où l'accident est plus fort que la représentation elle-même, puisqu'il y met fin. Il y a, comme cela, des accidents, des imprévus, des aléas qui ne sont pas remédiables : c'est le cas des accidents graves, par exemple quand un comédien se blesse, ou est victime d'un grave malaise. On ne peut pas pallier ce genre de choses. Il y en a d'autres que l'on peut pallier : l'absence au dernier moment d'un acteur...

C. D.-M. Ah bon ?!

J. L. Oui, cela m'est arrivé de demander à un acteur, ou à moi-même, de lire pendant la représentation le rôle de l'acteur ou de l'actrice défaillant...

C. D.-M. En l'annonçant au public ?...

J. L. Bien sûr. À la Comédie-Française, par exemple, ils avaient une très grande habitude de la chose, c'était même l'honneur de la maison : il y avait toujours au sein de la troupe des acteurs capables, en quelques heures, de reprendre un rôle. Je me souviens même d'un acteur qui avait la capacité prodigieuse de retenir un rôle à peine une fois lu. La Comédie-Française a – ou avait, car c'est plus complexe aujourd'hui – l'habitude de pallier les absences de dernier moment, lorsqu'un acteur était malade, voire même en cas de deuil. Tout était fait pour que la représentation ait lieu, contre l'aléa, contre l'imprévisible.

C. D.-M. Pour vous qui attachez énormément d'importance au travail avec les acteurs lors des répétitions, ce doit être terrible de remplacer comme ça quelqu'un au pied levé !

J. L. Oui, mais à l'exigence de l'accomplissement artistique se substitue une autre exigence, encore plus grande : le spectacle doit avoir lieu. Le public est là, il attend, il a payé, le spectacle aura lieu. Dans ces cas-là, si le spectacle perd en qualité, en « finition », il gagne en émotion. Et, bien souvent, une gratitude très grande du public va vers l'acteur ou l'actrice qui a accepté ce rôle au dernier moment.

Quelquefois, il y a aussi des aléas drolatiques... J'en ai connu beaucoup. Par exemple, pendant les représentations de *La Serva Ammosa* à la Comédie-Française... Il y a une scène où Octavio, le vieil homme, est dans son lit, en train de mourir – ou, en tout cas, de feindre l'agonie. Dans ce spectacle, les décors étaient suspendus aux cintres, montant ou redescendant selon les scènes dans une sorte de ballet permanent de meubles et d'objets. Tout d'un coup, les cintriers se sont trompés et ont fait monter le lit de l'agonisant. À ce moment-là, rire général, et l'acteur, sans se départir, s'est assis sur son lit, à mi-hauteur, à trois mètres du sol, et a dit directement au public : « ne vous inquiétez pas... ». Comme l'acteur, le public a pris le parti d'en rire, mais pour moi, quand cela arrive, je ne m'en console pas. Pour le public, et quelquefois pour certains acteurs, c'est différent - ils ont l'habitude de relativiser, de savoir que le théâtre est toujours un mensonge et que, lorsque la vérité vient trahir le mensonge, il faut savoir en rire... Ce n'est pas mon cas. Avec le souvenir, peut-être, mais sur le

moment, ce sont des choses difficiles à vivre. Quelquefois pour des raisons affectives... Les figures de l'imprévisible au théâtre vont véritablement de l'hilarant à la tragédie. J'ai par exemple un souvenir particulièrement douloureux, toujours lié à *Don Juan*, mais cette fois au Français, bien après Avignon. Il faut noter à ce propos que *Don Juan* est l'une des pièces qui a mauvaise réputation – tout de suite après *Macbeth* de Shakespeare : une réputation de pièce maudite, de pièce qui porte malheur, qui ne peut se jouer sans que des accidents graves surviennent !

Dans la dernière scène de la pièce, lorsque Don Juan vient d'être foudroyé, Sganarelle reste seul en scène, penché sur la dépouille de son maître, et le supplie, de manière dérisoire et pathétique, de lui payer ses gages. Tout d'un coup, l'acteur qui jouait Sganarelle s'est mis à répéter ce dernier morceau, en boucle, comme s'il avait un trou de mémoire... Il a répété, comme cela, pendant un long moment. C'était bouleversant, cela correspondait tant à la situation d'un Sganarelle désemparé, entre détresse et révolte... mais en fait, l'acteur était victime d'une attaque cérébrale. Le rideau s'était à peine baissé que les secours venaient le chercher. Il a été sauvé d'extrême justesse.

Là, il y a eu accident, accident dramatique, mais je pense que le public n'en a pas eu conscience... cela arrive assez souvent. La scène, comme la piste de cirque ou l'arène de la corrida, sait donner le change et masquer l'accident.

C. D.-M. Sans parler des cas dramatiques, où la détresse du metteur en scène est bien compréhensible, pourquoi vivez-vous si douloureusement les cas d'accidents « dramatiques », ainsi que vous les qualifiez vous-même, comme celui du lit montant de manière inopportune en plein milieu de la représentation ?

J. L. C'est une question compliquée. Bien sûr, la mise en scène doit faire sa place à une certaine part d'aléatoire : aucune représentation n'est la reproduction exacte de la précédente ou de celle qui suivra. Parce que ce n'est pas le même public, parce que l'acteur a vécu dans sa journée des choses différentes de la veille ou du lendemain... Il y a comme cela un certain nombre de variantes qui font qu'il y a toujours de l'aléa, du différent, dans le fixe de la représentation. Mais cet imprévisible-là, d'une certaine façon, est programmé, presque souhaité. C'est à ce prix que la représentation entre dans le vivant, redevient organique – elle est ouverte à l'imprévu du vivant. Mais l'accident qui n'est absolument pas prévu, l'accident qui vient aggraver, menacer le déroulement même de la représentation, c'est différent, et j'en prends très mal mon parti. Cette forme, cet objet que l'on a réussi à faire naître, par tant de travail, d'affection, de doute, ne peut gérer l'aléatoire que si les éléments fixes, établis, sont eux-mêmes stabilisés.

Il y a aujourd'hui des artistes qui ne partagent pas du tout ce point de vue, qui vivent l'accident non pas comme une sorte de tuile qui vous tombe sur la tête, mais comme le point de départ même de la représentation : sans accident, sans aléatoire, pas de représentation... La notion même de re-présentation, de re-faire, est mise en cause – ce serait alors l'accident qui ferait le théâtre. Cela renvoie à une conception très moderne du théâtre, ou plus largement de l'Art, qui n'est pas la mienne : la scène, la toile, la page ne seraient plus le support d'une histoire à raconter, d'une émotion à susciter, mais seraient leur propre fin ; il n'y aurait rien d'autre à espérer que ce qui arrive à cet objet-là. La scène serait un peu comme une image de cinéma quand, durant la projection, le collage de la pellicule se défait : sur l'écran, nous ne voyons plus le film, mais les déchirures de la bobine... L'Art serait là, dans sa capacité de convertir immédiatement l'accident en plus-value esthétique – l'Art serait plus

qu'une façon d'intégrer l'accident, lorsque désiré, surprenant mais programmé, il finit par subvenir. C'est le cas, par exemple, des installations et autres performances. L'accident n'est plus un élément à surmonter, c'est le point de départ du geste artistique. Cela constitue un vrai renversement de perspective, une nouvelle révolution copernicienne.

Moi, je suis encore très loin de cela, et quand il se produit quelque chose que je n'ai pas prévu, la défaillance d'un acteur, la chute d'un décor, une alerte à la bombe, je ne vis pas cela comme quelque chose susceptible de devenir matière théâtrale. Avec le recul, bien souvent, l'accident devient amusant, mais sur le moment, on met toutes ses forces à le surmonter et, si on n'y parvient pas, on en reste décontenancé et gravement frustré.

Il n'y a qu'un endroit où j'aime énormément l'aléatoire, c'est d'ailleurs une forme de travail qui me passionne, où le théâtre devient presque du cinéma : quand je suis invité, en quelques heures ou quelques jours, à penser une sorte de représentation dans un espace naturel, non prévu ni équipé pour le théâtre, comme c'est le cas, par exemple, au festival de Limoux. Là, je réagis aux contraintes et aux suggestions extérieures, comme un cinéaste s'appropriant un décor naturel. Je fais alors avec ce que j'ai, un espace, un paysage, une couleur du ciel, je prends tout : la pluie, l'excès de soleil, le petit monument apparemment inopportun... J'aime beaucoup cela : en quelques jours, l'aventure devient beaucoup plus qu'une lecture publique, qu'une mise en espace esquissée, c'est une représentation à part entière qui se construit à partir d'une série sinon d'accidents, en tout cas d'aléatoires. Je pars alors de ce qui m'est donné, et non de ce que nous avons choisi avec l'équipe artistique – ce qui est le cas d'habitude quand chaque scénographie relève du choix dramaturgique et participe en amont d'une première lecture de la pièce. Encore faut-il que les acteurs maîtrisent, brochure encore en main, l'art du jouer en lisant.

Cela dit, je ne considère pas pour autant la représentation comme un espace fini, immuable. Par exemple, accepter de faire une création dans la Cour d'Honneur d'Avignon, c'est affronter une difficulté considérable : le spectacle qui sera repris après sa création à Avignon devra évidemment changer de forme. On ne s'inscrit pas de la même manière dans la Cour d'honneur, dans une salle à l'italienne ou dans une salle adaptable. Il faut alors repenser, sinon la dramaturgie et la lecture de l'œuvre, du moins son inscription spatiale, voire sa temporalité. Cette obligation, à partir de la même œuvre et *a priori* de la même mise en scène, de penser radicalement différemment la représentation, est quelque chose que je trouve extrêmement stimulant. Par exemple, entre le décor de *Médée* à Avignon et celui à l'Odéon, la différence était grande, un espace marin et sableux, quasi réaliste ici, presque une abstraction pour théâtre Nô, là.. Cette obligation de changer, paradoxalement, me plaît beaucoup : mais ce n'est plus tout à fait un accident, j'ai le temps de me retourner pour prendre en compte l'aléatoire... Repenser le dispositif scénique, l'éclairage, répéter à nouveau avec les acteurs, non seulement je ne vis pas cela comme une douloureuse concession, un regrettable compromis, mais j'ai toujours essayé d'y trouver matière à une re-création dans la continuité.

Autrement dit, je n'ai pas du tout la religion de la représentation comme un objet absolument fini, clos – mais de là à faire de l'accident l'acte de naissance du spectacle, non, je n'en suis pas là. Et quand j'entends ce genre de propos, je n'arrive pas à me

défaire d'une approche un peu narquoise : le théâtre serait-il devenu si ennuyeux que, sans accident... ?

C. D.-M. Vous avez pour l'instant beaucoup parlé de la représentation mais, en répétition, les choses semblent bien différentes...

J. L. Oui. L'accident en répétition, c'est magnifique. Quelque chose arrive, on ne sait pas très bien comment... Mais c'est en répétition. Je crois à la différence de nature entre ce qu'est la répétition et ce qu'est la représentation. La première, fondamentalement, fonctionne sur l'errance, l'indécision, la disponibilité à l'imprévu, je dirais même le désir de l'imprévu – même si je ne pratique pas l'improvisation, il y a quand même quelque chose qui improvise toujours durant les répétitions. La représentation, au contraire, est pour moi le renoncement à l'incertitude et à l'errance, elle est l'acceptation d'une forme ultime qui condense toutes celles qui l'ont précédée et reste susceptible d'être réitérée chaque soir.

C. D.-M. Comment se manifeste, en répétition, cette quête de l'accident, cette disponibilité à l'imprévu ?

J. L. Mettre en scène et diriger des acteurs, pour moi, c'est d'abord les inviter à sortir de ce que l'on attend d'eux, quelquefois de ce qu'ils ne savent pas d'eux-mêmes. C'est prendre le risque de l'inconnu. C'est aller là où ils ne savent pas pouvoir aller, et dans certains cas, où ils ont peur d'aller. Pour moi, il est essentiel d'amener l'acteur à aller dans l'inconnu – non seulement dans l'inconnu « familier », changer de personnage, mais dans l'inconnu de soi, de son imaginaire instrumental, de ses monstres dormants ou enfouis.

Au fond, je demande toujours aux acteurs, si on répète entre six à huit semaines, de m'accorder au moins quatre semaines de doute et d'errance volontaires. Le grand danger, c'est de savoir ce que l'on va faire, d'avoir des idées précises, d'être d'avance au clair sur l'œuvre, sur ce qu'elle nous dit. J'aime commencer par une sorte d'indécision radicale. Par exemple, Tartuffe sincère est au moins aussi intéressant que Tartuffe hypocrite. Tartuffe fou de Dieu est au moins aussi intéressant que Tartuffe cynique, menteur ou mystificateur. Aller là où je ne sais pas. Il y a le travail autour de la table, éventuellement, pour faire un peu le point sur les différentes étapes de lecture, d'intelligence de l'œuvre. Mais dès qu'on est dans le clair-obscur de la répétition, alors il faut consentir au « je ne sais pas ».

J'invite toujours l'acteur à accepter le risque d'être déstabilisé, de se mettre en danger. Souvent, j'ai l'air de me contredire, de demander quelque chose en contradiction avec ce que j'ai demandé la veille, et qui la veille m'a rendu heureux. Mais hier c'était hier. À chaque jour sa couleur et ses désirs. Souvent, les acteurs avec qui j'ai eu le plus de bonheur à travailler me disent huit jours avant la première : « Mais qu'est-ce que vous attendez de nous ? Nous ne savons plus qui nous sommes, on ne sait plus ce que vous voulez. Et on ne sait plus ce qu'on veut nous-mêmes... ». Et je réponds, et ça ne les rassure pas toujours : « Attendez. Ça va venir, vous allez voir... ». Qu'est-ce qui va venir ? C'est que vous acceptiez la progressive installation d'un autre qui vous est étranger. C'est exactement comme dans l'écriture : d'une certaine façon, quand nous écrivons, ce n'est pas nous qui écrivons. Quelque chose écrit pour nous, que nous maîtrisons et pas. De même, il faut que l'acteur consente à ce surgissement en lui d'un autre, fiché au grand banditisme par exemple, mais qui soit de toute façon, complexe, ramifié, contrasté, révélsif et fascinant, jamais univoque. Un être qui survient et se déploie là où il serait si confortable pour l'acteur

de n'être qu'en représentation, dans la gestion de ce qu'il sait faire, de ce que l'on attend de lui.

Mais, vous savez, il n'est pas si simple de préserver cette disponibilité à l'imprévu, de continuer à faire des répétitions cette errance quotidienne, cette ouverture à tous les possibles du texte, lorsque l'on travaille dans de grosses institutions. Là, il faut prendre de l'avance... Par exemple, une scénographie, à l'opéra, c'est au moins deux ans à l'avance ; dans un Théâtre national ou un grand Centre institutionnel, c'est un an à l'avance. Comment alors préserver la place de l'aléa, comment marier la liberté et la contrainte, le fixe et le variable ? Je travaille avec le scénographe dans une espèce de long dialogue, de long affrontement, de longue errance autour du texte, en veillant à ce que le projet de maquette qui en sort, pour très constitué qu'il soit, ne soit jamais absolument clos. Il induit certes un certain nombre de grandes décisions, un certain type de lecture, mais il préserve le jeu, les glissements, les déplacements d'accents. Par exemple, je suis en ce moment en train de travailler la scénographie de *Lorenzaccio* pour un spectacle que je ne commencerai à répéter que dans six mois : comment être déjà dans l'espace du programmatique et préserver pourtant la liberté à venir des répétitions ? Je ne suis pas toujours en mesure d'analyser tous les termes de la contradiction, mais je les expérimente depuis si longtemps qu'il me semble que je commence à bien les apprivoiser.

INDEX

Mots-clés : danger, hasard, absence, attaque

AUTEUR

JACQUES LASSALLE

Ancien élève de Fernand Ledoux au Conservatoire de Paris, Jacques Lassalle est un metteur en scène, acteur et écrivain français né à Clermont-Ferrand le 6 juillet 1936. En 1967, il fonde le Studio-Théâtre de Vitry-sur-Scène, enseigne de 1969 à 1971 à l'Institut d'études théâtrales de l'université de Paris-III, puis au Conservatoire national d'art dramatique (1982-1983). Dans les années 1980, il dirige le Théâtre national de Strasbourg, puis devient administrateur de la Comédie-Française de 1990 à 1993. Il a reçu le Grand Prix national du théâtre en 1998.