

FLORENCE MARCH

# Ludovic Lagarde

Un théâtre pour quoi faire

**LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS**

Ouvrage publié avec le concours  
du Centre régional du Livre de Franche-Comté, et de la Région Franche-Comté

## Introduction

C'est Hortense Archambault, codirectrice du Festival d'Avignon avec Vincent Baudriller depuis 2004, qui a initié ma rencontre avec Ludovic Lagarde à l'occasion de sa mise en scène du *Richard III* de Peter Verhelst au cloître des Carmes en juillet 2007. Il s'agissait de théoriser la filiation entre la tragédie de Shakespeare et son adaptation flamande. De conversations à bâtons rompus en colloques, de répétitions en spectacles, entre Avignon, Paris et Reims, au théâtre comme à l'université, nous avons depuis échangé et collaboré de manière régulière, tissant des liens fructueux entre nos disciplines et questionnant en permanence nos points de vue. La nomination de Ludovic Lagarde à la direction de la Comédie de Reims en janvier 2009, où il a succédé à Emmanuel Demarcy-Mota, a été l'occasion de rassembler tous les fils conducteurs de nos entretiens pour tenter de reconstruire à partir de quelques points de repère significatifs son parcours de metteur en scène jusqu'à aujourd'hui.

Cet ouvrage explore le travail du metteur en scène contemporain Ludovic Lagarde en s'efforçant d'articuler discours artistique et discours scientifique, qui interrogent tous deux différemment les objets auxquels ils s'intéressent. Si l'artiste prend un parti

esthétique, l'universitaire quant à lui tente de comprendre comment fonctionne telle ou telle esthétique et pourquoi elle est produite dans un contexte donné. Pour cela, il neutralise son sujet, le transformant en objet d'analyse. Ce processus d'objectivation impose une mise à distance. Dans le cas présent, il m'a fallu m'extraire de la position de spectatrice fascinée par ce qu'elle voyait pour pouvoir adopter la posture un peu schizophrène d'observatrice extérieure et objective d'un parcours de théâtre dont je voulais mettre au jour les traits, récurrents ou isolés, et les enjeux. Comme le souligne l'universitaire Jean-Paul Gabilliet, dépassionner son objet d'analyse reste la plus grande conquête que le chercheur doit faire sur lui-même <sup>1</sup>.

Une autre difficulté a consisté à rendre compte d'un discours en perpétuelle évolution, d'une pensée constamment en mouvement, sans les figer sur la page. Gabilliet précise très justement que le regard esthétique, pris dans la diachronie, l'écoulement du temps, change en permanence. L'on est donc contraint de toujours se renouveler en matière d'art <sup>2</sup>. Le phénomène s'avère plus exacerbé encore dans le domaine du spectacle vivant, où l'œuvre n'est jamais totalement achevée, et doit parfois prouver sa capacité à intégrer l'imprévu, l'accident <sup>3</sup> : chaque

---

1. « La notion de "culture populaire en débat" », entretien avec Jean-Paul Gabilliet, professeur en études anglophones à l'université Michel-de-Montaigne – Bordeaux-III, *RCCA*, dans *Revue de recherches en civilisation américaine*, n° 1, 2009 (<http://rrca.revues.org/index173.html>).

2. *Ibid.*

3. Voir à ce sujet le dossier spécial de la revue électronique des arts de la scène *Agôn*, « L'accident », n° 2, décembre 2009 (<http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=771>).

représentation théâtrale est unique, et le spectacle continue de mûrir et d'évoluer d'une représentation à l'autre, et de création en reprise. L'un des défis de ce travail écrit visait donc à rendre le frottement des discours artistique et universitaire qui se rencontrent sans se confondre, à laisser un peu de jeu dans leur articulation, à préserver l'espace de ce que Claude Lévi-Strauss nomme le « signifiant flottant <sup>4</sup> » et qui empêche le sens de se fixer. Se glissant dans l'interstice entre le signifié et le signifiant qui composent un signe sans jamais être en totale adéquation, le signifiant flottant est le garant d'un discours vivant, dont le sens, sujet à des glissements infinis, est constamment différé au sens derridien du terme <sup>5</sup>.

La structure de l'ouvrage tâche, elle aussi, de donner à entendre le dialogue entre l'artiste et l'universitaire. Elle met en regard une série d'entretiens qui campent et commentent l'univers artistique de Ludovic Lagarde, ainsi qu'un essai critique.

Les « Entretiens » s'organisent autour de cinq axes majeurs : les épiphanies théâtrales qui ont jalonné le parcours du metteur en scène ; sa collaboration artistique avec l'écrivain Olivier Cadiot ; sa relation particulière à l'image et au son ; la question, centrale pour lui, de la transmission à tous les niveaux ; son engagement politique au service du théâtre. Au seuil d'une nouvelle étape dans sa carrière, Ludovic Lagarde fait ici le point sur son itinéraire, partage

---

4. Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France (1950), 1980, p. XLIX.

5. Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Le Seuil, 1967.

son expérience et livre ses réflexions. Il invite à une exploration originale de sa pratique de la mise en scène dont il évoque tour à tour les multiples aspects et leur articulation en un tout cohérent : le rapport au texte, les images scéniques qu'il inspire et qui conditionnent sa transposition sur le plateau, la création et l'ordonnance d'espaces qui se veulent l'expression plastique du regard du metteur en scène, la manière dont il guide les comédiens pour qu'ils habitent ces formes toujours renouvelées, et le contrat de spectacle qu'il instaure avec le public à chaque représentation. Passionné par son art, convaincu de sa légitimité, Lagarde se défend de le sanctuariser. Il considère la mise en scène comme un artisanat autant qu'un art et ne se réclame d'aucune école, d'aucun théoricien en particulier. Il a forgé ses principes et ses outils de travail sur le terrain. Au théâtre comme à l'opéra, il prône un art sans frontières, nourri de techniques cinématographiques, poreux à toutes les pratiques culturelles de la société contemporaine dont il rend compte sans ostracisme. Sur le plan idéologique, il plaide en faveur de l'inscription citoyenne du théâtre et revendique le droit non pas de faire du théâtre politique mais de faire politiquement du théâtre, pour reprendre une formule de Jean-Luc Godard appliquée au cinéma.

L'« Essai » propose des pistes d'analyse pour permettre au lecteur-spectateur de mieux appréhender la spécificité du compagnonnage de Ludovic Lagarde avec l'écrivain Olivier Cadiot. L'adaptation théâtrale des textes de fiction écrits par Cadiot renouvelle le questionnement sur la relation entre texte et représentation. Tenter d'en analyser les processus et les

enjeux conduit donc, d'une certaine manière, à livrer un état de l'esthétique de la scène contemporaine. Un cadrage en gros plan met en exergue l'adaptation d'*Un nid pour quoi faire*, le dernier livre en date publié par Cadiot, dont la mise en scène par Lagarde est programmée au Festival d'Avignon 2010 après qu'une étape de travail a déjà eu lieu au Théâtre de Lorient, centre dramatique national de Bretagne, en avril 2009.

Loin de se présenter comme une leçon de théâtre, ce livre fait plus modestement état d'un dialogue auquel il n'est pas mis de point final et qui est appelé à se poursuivre et à évoluer, d'un dialogue qui reste ouvert, fidèle à l'esprit dans lequel il s'est peu à peu construit.

I

ENTRETIENS

## Chapitre premier

### ÉPIPHANIES THÉÂTRALES

*Même si la vocation de Ludovic Lagarde pour la mise en scène s'est révélée tardivement, à la fin de ses études, sa rencontre avec le théâtre n'est pas tout à fait le fruit du hasard. Entre littérature, théâtre et cinéma, de l'université à l'école Théâtre en actes, il cherche sa voie. S'il ne marche pas sur les traces d'un maître attitré, il reste marqué par nombre de ses formateurs et des metteurs en scène qu'il a croisés pendant cette période d'apprentissage. Constitué d'empreintes mémorielles, de rencontres fascinantes, d'expériences esthétiques riches et variées, son parcours tient davantage de la mosaïque que de la ligne droite. Lagarde construit petit à petit sa propre vision du théâtre, qui rejoint une certaine vision de la vie.*

*Il n'est pas anodin que l'étudiant dévore les Mémoires de Casanova<sup>1</sup> tout en assurant le gardiennage du Théâtre de la Bastille. Casanova file la métaphore théâtrale, transformant l'amour en art, narrant ses galants ébats comme autant d'actes dans une pièce*

---

1. Giovanni Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie : mémoires*, édition présentée et établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 3 vol., 1993.

dont il serait à la fois acteur et metteur en scène, à moins qu'il ne se rende directement au théâtre pour y faire de nouvelles conquêtes. Casanova est encore l'auteur d'une pièce, *Le Polémoscope*<sup>2</sup>, centrée sur la question du regard et de l'illusion, véritable leçon de théâtre tout autant qu'une leçon de séduction. Ainsi, le libertin a recours au théâtre pour caractériser l'élan vital qui est le sien. Plus largement, les références au théâtre jalonnent la vie de Ludovic Lagarde et le récit qu'il en fait comme autant de points de repère, de correspondances qui se constituent en réseau.

Il est encore significatif que Lagarde évoque *L'illusion comique de Corneille* mise en scène par Giorgio Strehler à l'Odéon, un spectacle qu'il a vu pendant ses années de formation, à un moment tristement marquant de sa vie. Le procédé baroque de la pièce dans la pièce, d'un théâtre qui dévoile ses artifices, provoque une rupture de l'illusion pour le spectateur, lui rappelant sans complaisance que fiction et réalité coexistent dans le même lieu. La mise en abyme suscite un vertige existentiel : s'il y a des spectateurs sur scène, ceux qui sont assis dans la salle ont-ils dès lors un statut fictionnel ? Dans la comédie de Corneille, le père retrouve le fils après le tomber du rideau, la mort s'avérant pur artifice. La réalité est plus cruelle. La conception de la vie comme théâtre reste du domaine de la métaphore, la fin de la représentation au théâtre de l'Odéon ne rendra pas l'ami disparu au jeune Ludovic Lagarde. Néanmoins, l'espace de quelques heures, l'expé-

---

2. *Le Polémoscope* ou la Calomnie démasquée par la présence d'esprit. Tragi-comédie en trois actes, dans Giovanni Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie : mémoires*, *ibid.*, vol. III, p. 1192-1215.

rience esthétique a coïncidé avec l'histoire vécue. Le personnage de Corneille renaît à la vie après un détour par la fiction théâtrale ; l'étudiant, quant à lui, est sur le point de renaître au théâtre en passant de la salle à la scène, du côté du spectateur à celui de l'artiste. Sans qu'il puisse encore véritablement l'expliquer, Lagarde a eu l'intuition fugace que si le théâtre est un art, c'est aussi un art de vivre. D'où la nécessité pour lui, probablement, de multiplier les expériences théâtrales et de croiser les influences pour tracer son propre sillon. L'intuition est devenue conviction, ainsi qu'en témoigne sa pratique du théâtre à tous les niveaux, qu'il s'agisse de son travail au plateau avec les acteurs, du temps qu'il consacre à la formation des jeunes artistes, des rencontres avec le public, ou encore de sa façon de diriger, depuis 2009, la Comédie de Reims. Gardien de théâtre pour financer ses études, il reste, avec la responsabilité de ce centre dramatique national, veilleur de l'institution dont il est le garant.

\*

FLORENCE MARCH. – Comment s'est développée votre passion pour le théâtre ? Avez-vous le sentiment qu'il s'agit d'une vocation ?

LUDOVIC LAGARDE. – Non. Lorsque j'étais adolescent, j'allais de temps à autre au théâtre avec mon père, mais ce n'était pas une habitude. Mon père était architecte et peintre, il faisait du dessin, écoutait de la musique d'opéra toute la journée, voyait des expositions, lisait beaucoup... Matin et

soir, il peignait sur une immense table : une porte couchée, de grandes planches dont il se servait comme palette. C'était une sorte d'atelier horizontal, immense, très coloré, tapissé d'objets : les livres qu'il lisait (il en lisait toujours trois ou quatre en même temps), un recueil de Saint-John Perse, des bouts de pastel, des galets ramenés l'été d'avant, des bambous japonais, des carnets ouverts... Mon père ne peignait jamais sur toile. Il a fait des carnets essentiellement, et sinon il peignait sur ce qu'il trouvait : du polystyrène, du carton, des pierres... Quant à moi, je ne savais pas du tout ce que je voulais faire. Après le bac, j'ai commencé des études de lettres à l'université Paris-III – Sorbonne-Nouvelle. Dès la deuxième année, j'ai opté pour un double cursus lettres modernes-études théâtrales, tout en suivant aussi quelques cours de cinéma en auditeur libre. Durant cette période, j'ai connu des temps forts esthétiques auxquels je n'ai pas pour autant imprimé de direction précise ni de finalité particulière. C'est alors que j'ai été sollicité pour entrer dans une école d'acteurs – Théâtre en actes –, qui s'ouvrait à Paris sous la direction de Lucien Marchal. Je suis entré dans cette école et suis allé jusqu'au bout. J'ai donc fait une école de comédiens sans vraiment vouloir devenir acteur. Là n'était pas la question. J'ai atterri dans une salle de théâtre avec des gens de théâtre et tout d'un coup je me suis senti bien. Un théâtre, c'est d'abord un lieu sombre qui reçoit et accueille des êtres en recherche. C'est une salle de travail habitée par une communauté. Le théâtre a la particularité de prendre en compte les individus. Il est rare que les gens de théâtre aient atterri là par hasard. Je n'avais pas du tout de désir artistique lorsque j'ai commencé

le théâtre. Pour moi, l'idée même de faire de la mise en scène, de produire des œuvres, était extrêmement lointaine. Je me suis senti happé. Ce parcours s'est imposé à moi comme une évidence.

Parmi les maîtres que vous avez rencontrés dans cette école d'acteurs, certains ont-ils eu une influence déterminante sur votre parcours et vos choix ?

Je ne peux pas dire que j'ai été marqué par une personnalité en particulier, mais plutôt par des éléments chez certains formateurs. Les cours de masque de Mario Gonzalez<sup>3</sup> m'ont aidé sur le plan personnel à sortir de ma gangue. Le travail sur *Andromaque* de Racine avec Christian Rist<sup>4</sup> a provoqué en moi un certain nombre de prises de conscience. Le texte racinien se présente comme un flux de langage qui place l'acteur dans une situation d'outil émotionnel fondamental. Mais cela, je ne l'ai compris qu'après. C'est la seule fois où j'ai pris plaisir à jouer (j'avais le rôle de Pyrrhus), parce qu'au fond c'est le texte qui joue. L'acteur le nourrit avec sa voix et son souffle. Il est traversé par le texte, qui joue à sa place. Des émotions l'emportent sans qu'il doive les convoquer. Du fait des alexandrins, de la puissance de l'écriture, il suffit de se poser sur la vague du texte et les choses adviennent sur le plateau sans qu'on ait besoin de les décider. Il faut laisser faire le texte, se contenter de le véhiculer. C'est pour cela que Racine

---

3. Mario Gonzalez compte parmi les meilleurs spécialistes des masques dans le monde. Pédagogue, metteur en scène, il est professeur de masque au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

4. Acteur, metteur en scène, formateur, il crée sa propre compagnie, la Compagnie Christian Rist, en 1982.