

*Jacques Lassalle*

# L'Amour d'Alceste



**P.O.L.**

Extrait de la publication



# L'Amour d'Alceste

DU MÊME AUTEUR

*Jonathan des années trente*, L'Harmattan, 1974

*Un couple pour l'hiver*, L'Harmattan, 1976

*Pauses*, « Le Temps du théâtre », Actes Sud, 1991

*Conversations sur Dom Juan*, en collaboration avec Jean-Loup  
Rivière, P.O.L, 1994

Jacques Lassalle

# L'Amour d'Alceste

*P.O.L*

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup>

**© P.O.L éditeur, 2000**  
**ISBN : 2-86744-752-6**

*À Françoise*





## Mandat d'amener

*Je ne comprend pas que la perspective de leur biographie à venir ne dissuade les gens d'écrire.*

Cioran

Sous le beau titre *Une œuvre à questionner*, Michelle Koko-sowski et Georges Banu m'ont invité, ou plus exactement ont invité ma manière de faire, de défaire le théâtre, à devenir trois jours durant, en leur Académie expérimentale, rien de moins qu'un objet d'études.

Une telle invitation, par la confiance et l'amitié dont elle témoigne, m'honore, me touche plus que je ne saurais l'exprimer. Mais c'est peu dire aussi qu'elle m'intimide.

À la fin des années cinquante, je me souviens, la revue les *Cahiers du cinéma*, avaient initié ce qu'ils appelaient la politique des auteurs. D'un film à l'autre, quels que soient le genre, l'époque, le sujet, le traitement scénaristique de ces films, ils en distinguaient les réalisateurs comme des auteurs à part entière, et entendaient qu'ils soient reconnus comme tels. Cette démarche me paraissait à tort ou à raison si pertinente que, jusqu'à aujourd'hui, je formais à mots couverts des vœux pour qu'elle fût étendue à certains metteurs en scène de théâtre. Je pensais bien sûr à ceux de mes prédécesseurs dont les spectacles m'avaient formé. Je pensais aussi à ceux de mes contemporains auprès desquels j'éprouve tout ensemble, aujourd'hui encore, l'étonnement et le réconfort d'une fertile différence, dans la reconnaissance d'une identité toujours aisément repérable. Mais voilà que, sans crier gare, je suis, à mon tour, appelé à comparaître. Cette fois, non plus pour me porter

garant de l'excellence des autres, mais pour contribuer à ma propre mise en examen. Toute certitude dès lors m'abandonne. Tout me devient occasion de douter. Le mot œuvre, par exemple, a-t-il encore un sens lorsqu'il s'agit de désigner le parcours de quelqu'un qui, faute de mieux aujourd'hui encore aux yeux de beaucoup, s'entend traiter de metteur en scène? Mesure-t-on assez ce qu'il entre dans sa pratique de hasard, de partage, de désirs contrariés ou différés, d'empêchements, de dépendance aux autres et à l'histoire du monde? Comment pourrait-on lui pardonner de revendiquer face à son art une relation de soupçon et d'obliquité – faire théâtre de ce qui semble dénier le théâtre –, là où on attendrait peut-être adhésion sans réserve, chant d'amour continu? Apostropher le funambule sur son fil ou le somnambule dans son obscure traversée, n'est-ce pas du même coup entraîner sa chute, ou, au moins, mettre fin à son aventure? Et comment, quand l'heure de l'audience sera venue, le « prévenu » pourrait-il justifier l'énigme de son absence, ou l'inconfort d'une présence, que pourrait rendre encore plus problématique la profuse et béate certitude d'avoir à être là?

À la réflexion, il existe pourtant quelques possibilités pour que soit dépassé le risque de tétanisation, par excès de doutes et de scrupules, ou celui d'inconvenance pour cause d'autocélébration? C'est de troquer le prétoire pour la table d'hôtes; c'est de ne s'autoriser le retour sur le passé et les délices du temps retrouvé que dans la volonté prospective d'un questionnement pluriel sur le théâtre à venir, celui qu'on a fait, qu'on fera peut-être encore, comme un parmi tous les autres; c'est d'envisager l'examen de quelques-unes des constantes thématiques, repérables, je crois, tout au long de son parcours (l'ombre portée du cinéma, la tentation du roman, l'amour des acteurs, l'intranquillité de l'école, l'utopie citoyenne d'un théâtre public), comme une contribution à une pensée, si possible ouverte et libre, sur l'état des lieux, des hommes, des pratiques, des publics, de ce qui se veut encore un théâtre d'art pour aujourd'hui, non pas seulement dans la lumière crépusculaire d'un siècle finissant, mais aussi dans l'aurore d'un millénaire qui commence.

À cette condition le défi de l'Académie expérimentale des théâtres peut trouver sa pleine justification. Je remercie Michelle Kokosowski et Georges Banu de l'avoir mis en œuvre; Jean Douchet, Angéla De Lorenzis, Yannick Mancel, Jean-Pierre Sarrazac, Georges Banu encore, de lui avoir donné forme. Je remercie enfin tous les participants, invités de ces journées – ils sont trop nombreux hélas pour être cités ici – de m'avoir aidé, de leur amicale présence et contribution, à relever pareil défi.

Octobre 1999



## DANS L'OMBRE PORTÉE DU CINÉMA

*Le cinéma est né du théâtre et je  
suis né du cinéma.*



## Le regard de l'autre

En son trafic incessant entre monde et théâtre, Goldoni se voulait d'abord à l'école de la vie. Je voudrais l'être aussi. Mais à l'école d'une vie le plus souvent recomposée, filtrée, transfigurée par l'œil de la caméra. Combien de films aurai-je vu et revu? En combien de lieux, sur combien de supports, combien de jours, combien de nuits aurai-je sacrifié à cette vie seconde? Je n'aurai jamais pourtant, jusqu'à aujourd'hui en tout cas, impressionné le moindre centimètre de pellicule. De mon amour, de mon désir du cinéma, je n'aurai fait que théâtre. Surprenant transfert, singulière soumission aux circonstances bien plus, maintenant que j'y songe, que cheminement contrôlé.

On me dit : « Vous découpez si évidemment en scénariste, vous choisissez si continûment l'unité de la séquence, contre celle de la scène ou de l'acte; vous procédez tellement par cadrages progressifs, du plan général au plan rapproché; vous affirmez si distinctement le traitement du texte et du jeu, du son et de l'image, du champ et du hors-champ; vous empruntez si régulièrement au vocabulaire, à la syntaxe, à la mémoire du cinéma; vous exercez un si constant soupçon pour toutes les formes d'emphase, de surjeu, de théâtralité convenue; vous dirigez vos acteurs de si près, vous traquez si fort la "bonne prise", vous comptez à un tel point sur le bonheur de l'instant et les surprises de l'aléatoire, qu'on se demande pourquoi vous ne franchissez pas une bonne fois le pas,

pourquoi vous ne tournez pas un film. » Je ne compte plus le nombre d'auteurs, de plasticiens, d'acteurs, de cinéastes qui m'ont posé la question. Et chaque fois, je réponds : « L'heure n'est peut-être pas venue. Je ne connais pas le monde du cinéma. Ce que l'on m'en dit m'intimide. » Il m'arrive même d'ajouter : « Et puis, si je fais théâtre de mon amour du cinéma, est-ce que je saurai faire bon usage au cinéma de ma si longue expérience de théâtre? » Je laisse donc les choses en l'état. Je finis, là comme ailleurs trop souvent, par attendre, sans la provoquer vraiment, l'occasion décisive. Si ce n'est pas encore l'acte manqué, c'est au moins l'acte en creux. M'arriverait-il de céder parfois au bienheureux sommeil d'Oblomov?

J'ai dit n'avoir jamais impressionné un mètre de pellicule. Ce n'est pas tout à fait vrai. Comment ai-je pu oublier? C'était au temps du Studio-Théâtre de Vitry. Je venais de terminer ma première pièce, après mon adaptation du *Décameron*. Elle s'appelait *Jonathan des années trente*. Je m'étais souvenu pour l'écrire tout ensemble de Swift et de l'affaire Stavisky. Et j'avais prévu, au cœur de la représentation – film dans et non pas à partir de ou autour de la pièce –, la projection d'un film d'amateur en 8 mm que le héros, Jonathan, désormais défunt, avait consacré à sa maîtresse, la belle Lili, un jour d'escapade à Deauville. Nous fîmes le voyage avec l'équipe, et nous tournâmes, deux jours durant, sur la plage, au casino, dans le parc d'une villa abandonnée. C'était l'automne. Il pleuvait. Nous improvisions entre les averses. Je tutoyais les anges. Et plus tard, durant les représentations, engoncé dans le lourd manteau de Monsieur Jules, mon personnage, l'œil humide sous le borsalino, j'attendais sur la scène la projection du film. Elle me grisait. Ces quelques pauvres images muettes, accompagnées au piano, dans la pénombre du plateau, je les trouvais belles comme la promenade en barque dans *L'Aurore* de Murnau, émouvantes et tristes comme un plan de *Casque d'or* ou de *Pattes blanches*...

À défaut de les réaliser moi-même, j'ai vu un certain nombre de mes spectacles « captés » pour la télévision (*La Locandiera*, *Le Professeur Taranne*) ou filmés pour le cinéma (*Tartuffe* « par » Depar-



dieu), et pratiquement tous, depuis le TNS et la Comédie-Française, enregistrés, pour mémoire et archivage intérieurs, soit par les élèves de l'École à Strasbourg, soit par les élèves de la FEMIS à Richelieu. Il arrive d'ailleurs que ces enregistrements réalisés en public, avec une seule caméra, dans les éclairages même de la représentation, depuis le premier balcon (la loge centrale du prince), constituent des traces plus fidèles, quelquefois plus émouvantes dans leur modestie artisanale, que les coûteuses et voyantes – mais si peu visibles – réalisations de chaînes. Beaucoup de mes spectacles ont donné lieu, également, à différents reportages, dans les limites, le plus souvent, des fatidiques trois minutes syndicales. Je me souviens de Jacques Rozier, caméra au poing, traquant Emmanuelle Riva dans le décor des *Fausse Confidences* pour quelques minutes de magazine télévisé; et cela me donna un violent bonheur, l'envie d'aller plus loin avec lui. Mais nous n'en trouvâmes jamais les moyens. Plus tard, Jean-André Fieschi tourna, à « la paluche », une sorte de chronique parallèle aux répétitions de mon *Dimanche indécis dans la vie d'Anna*, et cela donna lieu à un étrange film vidéo, intitulé *Théâtre*, dont la version maximale dure douze heures, où Françoise Lebrun est aussi belle que Garbo, Maurice Garrel digne de Chishu Ryu dans un film d'Ozu, Dominique Labourier et Jean-François Stévenin confrontés en un étrange duo comme eussent pu l'être un jour Arletty et John Garfield.

Quelques mois avant sa mort, j'ai eu la joie de voir Bernard Dort consacrer aux répétitions de *Don Juan* sa première et, hélas, dernière initiative de télévision. Il avait pour complice la réalisatrice Jeanne Labrune. Ils filmèrent, en 35 mm couleur, un grand nombre de répétitions jusqu'à la première d'Avignon. Quand ils étaient là, le jeu s'électrisait. Placés sous un double regard, le mien, celui de la caméra, les comédiens jouaient effectivement, comme aurait dit Michel Leiris, devant « la corne du taureau ». En fait, moi aussi. Chaque répétition prenait un tour inexorable. Quel que fût son devenir dans la représentation future, elle restait fixée comme un instant d'éternité. Chaque prise de ce « work in progress » devenait singulière et décisive. Et les variations introduites de l'une à l'autre composaient comme un feuilleté de mémoires, aussi légitimes, aussi irrémédiables

les unes que les autres. Plus que des états successifs de la représentation, c'est le temps lui-même, le travail du temps, qui devenait sujet du film, questionnant le processus de gestation et questionné par lui. Bientôt, je connaîtrai probablement, à l'occasion de la reprise salle Richelieu de *Don Juan*, d'autres semblables tensions, d'autres semblables bonheurs face à la caméra du cinéaste américain Fred Wiseman. L'expérience n'est pas sans danger. C'est qu'elle ne prétend plus distinguer entre cinéma et théâtre. Elle devient l'espace problématique et exaltant de leur fusion. Le film n'est plus le miroir, objectif, détaché de la scène. Il en devient l'enjeu et la matière même. Lorsque la caméra se retire et fait place définitivement aux spectateurs « traditionnels », le théâtre, un instant, vacille. Rendu à lui-même, orphelin, esseulé, mais, tout autant, riche, après l'alliance et ses vertiges, après la rupture et ses mélancolies, d'une autonomie reconquise. Qu'ils portent sur un fragment ou sur la totalité du travail scénique, de pareils compagnonnages sont de plus en plus souvent proposés. Ils se disent, souvent même ils se pensent, « innocents ». Ils ne le sont jamais. Mais il peut y avoir enchantement réciproque, si de part et d'autre le péril, une fois mesuré, est librement accepté. En art, au théâtre comme au cinéma, on s'enrichit souvent des errances et des surprises que l'on risque; on s'appauvrit plus souvent encore des certitudes et des prudences que l'on entend préserver.

A contrario, je me souviens d'une autre expérience, avec la télévision cette fois. Je terminais les répétitions de *Luisa Miller*, l'opéra que Verdi tira d'*Intrigue et amour* de Schiller. Nous étions la veille de la première. Celle-ci devait faire l'objet d'une captation vidéo, par une maison de production allemande, qui en envisageait simultanément la diffusion sur les réseaux de chaînes habituels et sur cassettes. Le soir venu, je vis le plateau envahi par une armée de caméras électroniques. Le réalisateur, auprès de qui je m'étonnais, me déclara : « Ce tournage se fera en public. Mais nous investissons votre scène. Il y aura en quelque sorte double spectacle pour le public payant : l'opéra et son filmage, l'enchantement des voix et le ballet des caméras. » Je devais avoir l'air ahuri. Craignant mon refus, il ajouta : « Qu'est-ce que vous croyez? En six représentations à l'opéra de Lyon, vous pouvez envisager au maximum dix mille spec-

tateurs. Avec nous, à partir de nos deux séances de tournage, ce seront au moins dix millions de personnes qui découvriront Verdi. » C'était donc cela que je pressentais dès l'appropriation du *Tartuffe* par la Gaumont : le théâtre alibi, l'art vivant au service des multinationales de l'audiovisuel. J'eus beaucoup de mal, ce jour-là, à négocier le respect de l'aire de jeu par les caméras et l'information des spectateurs avant qu'ils n'aient pris leur place. C'était hier. Où en est-on aujourd'hui ? Jusqu'où ira-t-on si l'on n'y prend garde ?

J'évoquais Jeanne Labrune. Elle viens de me donner à lire son *Vatel ou le Vertige*. C'est, avec celui de Rossellini, le plus beau des scénarios qu'ait, à ma connaissance, inspirés le siècle de Louis XIV. Mais c'est cette fois dans les miroitements infinis et mortels d'une folle fête baroque, offerte au roi, en son château de Chantilly, par le grand Condé, que l'Histoire se révèle et nous révèle. Ce scénario admirable, qui relaie et prolonge si loin notre approche de *Don Juan*, est d'ores et déjà couvert de prix. De Paris à Hollywood, il fait l'objet de toutes les convoitises. Qui l'emportera ? L'auteur, à qui sera donnée la possibilité de filmer son propre scénario ? Ou les major productions, qui imposeront, pour justifier un budget important, un réalisateur et une distribution « d'audience internationale » ? On peut dire : « L'œuvre est là. Elle appartient littérairement à son auteur. Elle peut, elle doit d'ailleurs, être éditée comme telle. Quant au film qu'elle suscitera, c'est une autre affaire. » On peut dire aussi : « Le cinéma et l'écrit – ou le cinéma et le théâtre – ont tout à attendre l'un de l'autre, s'ils se placent, chacun à sa manière, au service de l'œuvre originale ou de ses œuvres dérivées (de Mérimée à Renoir, de Shakespeare à Welles, de Diderot, Cocteau, Bernanos à Bresson) ; tout à craindre, si les considérations de plus grande audience et de plus grand profit finissent par l'emporter. »

Toujours à propos de scénario, et pour retrouver ce que mon rapport au cinéma conserve d'oblique, de différé, je m'appête à diriger pour France Culture, sur la demande d'Alain Trutat, une lecture publique du *Bagne*, scénario de Jean Genet. Là encore, texte accompli, condensation de l'œuvre entière, film rêvé. Je rêverai donc une fois de plus, mais cette fois pour le micro, d'une manière de théâtre irradié de cinéma.

Enfin, si je veux être à peu près complet avec mes « flirts » de cinéma, je dois citer les quelques moyens et longs métrages dont, avec le concours d'Alain Knapp, j'ai pu permettre la réalisation à l'École nationale supérieure du théâtre de Strasbourg, sous la conduite de cinéastes comme Philippe Garrel, Claude Mousset, Alain Bergala, Olivier Assayas. Les jeunes acteurs étaient comblés. De leur premier film, ils étaient à la fois les interprètes et les sujets.

J'en étais là, – j'en suis toujours là –, lorsque le producteur Jacques Petat me dit son intention de confier à Jean Douchet la réalisation en studio et pour grand écran de *La Serva amorosa* de Goldoni que je venais de mettre en scène, dans la traduction de Ginette Herry, à la Comédie-Française. J'acceptai avec enthousiasme. Je connaissais depuis longtemps l'intérêt que portait Jacques Petat aux rapports du théâtre et du cinéma. Je me souvenais en particulier des moyens qu'il avait su donner à Benoît Jacquot pour le tournage d'*Elvire Jouvet 40* que Brigitte Jaques avait naguère, sur mon invitation, mis en scène au TNS. Je n'ignorais rien du sentiment d'insatisfaction que lui laissait l'ordinaire de la production en ce domaine ; rien non plus de ses exigences, de sa tenace volonté de poursuivre et d'innover.

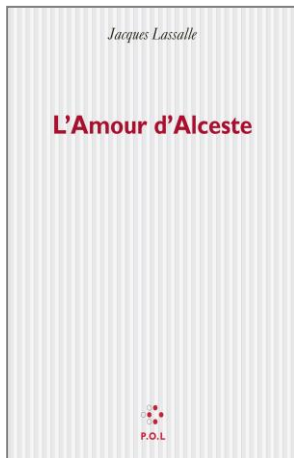
Quant à Jean Douchet, j'étais depuis toujours, selon la formule de Serge Daney, l'un de ses « ciné-fils ». Ne l'ayant rencontré qu'à de trop rares et de trop brèves occasions, je le considérais de loin comme l'équivalent pour le cinéma de ce que m'était Bernard Dort pour le théâtre. Dès la fin des années cinquante, dans les *Cahiers du cinéma* (à couverture jaune) pour l'un, dans *Théâtre populaire* pour l'autre, ils avaient, souvent de façon croisée, initié, orienté, questionné, fortifié mes goûts et mes engagements. Et sur plus de trente années, je n'avais pas cessé de les suivre, l'un et l'autre. Jean Douchet, ciné-téléaste (le sketch *Saint-Germain-des-Prés* dans *Paris vu par, Titus-Carmel : profil*, « Cinéastes de notre temps », télévision scolaire, etc.) mais aussi critique, essayiste, écrivain, par-dessus tout pédagogue, n'avait jamais cessé de m'aider à repérer, dans le flux changeant de la production passée et en cours, ce qu'il importait de voir et de revoir. Dès notre premier déjeuner, qu'avait organisé Jacques

N° d'imprimeur : 00-1306

N° d'éditeur : 1693

Dépôt légal : juin 2000

*Imprimé en France*



Jacques Lassalle  
L'Amour d'Alceste

Cette édition électronique du livre  
*L'Amour d'Alceste* de JACQUES LASSALLE  
a été réalisée le 3 novembre 2011 par les Éditions P.O.L.  
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,  
achevé d'imprimer en mai 2000  
par Normandie Roto Impression s.a.  
(ISBN : 9782867447525 - Numéro d'édition : 00373).  
Code Sodis : N46373 - ISBN : 9782818009154  
Numéro d'édition : 230849.