

Eric Lacascade és un dels directors d'escena francesos que més pressò han obtingut en les darreres edicions del Festival d'Avinyó. Des de 1997 és director del Centre Dramàtic Nacional de Normandia, on manté una companyia estable d'actors, i ha arribat al Lliure amb una "Hedda Gabler" protagonitzada per Isabelle Huppert.

ESTIMAR ELS ACTORS

NARCÍS PUIG

entrevista

ERIC LACASCADE

NARCÍS PUIG.- Has arribat al Lliure amb un muntatge fet a la mesura d'una actriu excepcional.

ERIC LACASCADE.- Sí, he fet aquest espectacle per amistat, per amor, per fascinació cap a la gran actriu de cinema que és Isabelle Huppert. No m'agrada massa Ibsen però trobo que el personatge d'Hedda Gabler és ben bé per a Isabelle, és evident que és un paper per a ella. He muntat l'espectacle per verificar aquesta evidència i funciona. Fent-lo no he après gaire coses noves sobre les lleis del teatre, excepte que puc treballar amb actors molt diversos: amb una gran actriu de cinema, una *star*, o amb deu actors africans completament desconeguts a Mali. Per a mi ha estat una informació complementària sobre una manera de treballar. A més, Isabelle ha treballat amb grans directors, com Bob Wilson o Zadek, però només ha fet cinc muntatges teatrals. Crec que amb *Hedda Gabler* ha progressat en el seu treball com a actriu teatral.

NARCÍS PUIG.- Però tu normalment treballes amb una cooperativa d'actors, igual com va començar el Lliure. Com funciona, és una idea teva?

ERIC LACASCADE.- La cooperativa es va crear a partir d'un grup que ja existia. Per fer *La gavina* vam assajar tres mesos i tot seguit vam fer gira durant quatre anys. Durant

tot aquest temps estàvem sempre plegats. I un cop va acabar la gira ens vam demanar què podíem fer. Després hi va haver la represa de *Platònov* a la Cour d'Honneur d'Avinyó i l'anul·lació del festival. Havíem estat part implicada en la vaga i van aparèixer tot de preguntes artístiques i polítiques. No tenia prou diners per mantenir en nòmina de manera permanent vint actors al Centre Dramàtic. El grup es va formar immediatament després de la vaga. Ens vam reunir i vam decidir que, fins i tot si no hi havia prou diners, calia crear una cooperativa per mantenir el lligam artístic, afectiu i social entre nosaltres, per poder reunir-nos regularment, fins i tot sense treballar en un projecte concret. La cooperativa agrupa una quinzena d'actors. Com que no podia pagar-los, he creat sessions de dues o tres setmanes i ens retrobem per treballar plegats. He organitzat uns tallers amb aficionats per a la gent del grup i lectures de textos. I també un taller d'aficionats una mica especial: cada dilluns al vespre fem un taller al teatre i pot venir-hi qui vulgui, és gratuït. De sobte vénen cent persones, que no tenen obligació de tornar la setmana següent. És una pràctica molt llibertària. Els dilluns ens trobem organitzant grups amb gent que té de 16 a 75 anys i inventem regles de joc amb ells. Aquesta experiència no l'hauria pogut fer mai sense la cooperativa. Una altra cosa que hem fet per paliar la manca de diners és el sistema de l'actor invitat. Un cop al mes, un actor es queda al Centre Dramàtic, amb tres objectius: nodrir la seva feina, contribuir a la reflexió del Centre Dramàtic, i fer propostes solitàries de treball. Això va donar lloc, per exemple, a *Pentesilea*. Daria Lippi va tenir la idea de treballar el text i va proposar invertir la relació amb el director d'escena. En general, hi ha cinc o sis actors a *Pentesilea*; en canvi, ella volia estar sola i tenir cinc o sis directors. De la cooperativa, hi van participar el meu ajudant i un dels meus actors, que ja ha fet tres direccions, i, de fora, dos coreògrafs. Ens vam llançar a l'aventura. Jo feia la direcció artística global i Daria va treballar sola durant sessions de deu dies amb cadascun dels directors. A la vegada era un projecte molt polític perquè qüestionava el lloc de l'actor en la creativitat contemporània. I sobretot ens interessava el procés. Ens agraden els resultats, però sobretot el procés. Hem pogut tenir el temps necessari per reflexionar-hi entre nosaltres, parlar-ne al si de la cooperativa. En canvi, una *Hedda Gabler* no necessita la cooperativa, està clar. Amb aquesta fórmula busquem inventar formes alternatives per continuar essent artísticament vius i per no tancar-nos en les rutines, no estar sotmesos a les lleis del mercat. Els actors amb els quals treballo, alguns des de fa quinze anys, han aportat molt als meus espectacles, han estat molt generosos. Ara em toca a mi sentir els seus desigs, acompanyar-los i ajudar-los. Cada actor es troba en un punt diferent en el seu treball. La meua feina és veure on són i tractar d'empènyer-los en alguns punts o, pel contrari, retenir-los. Tot el que dic és un mètode que només és vàlid per a mi i aquests actors. No aconsello pas necessàriament a d'altres directors que facin el mateix. La presentació de *Platònov* o la de *Hedda Gabler* haurien d'anar acompanyades d'un treball de recerca i de laboratori. És molt important fer les dues coses al mateix lloc. No s'ha de tenir un teatre per als grans formats i a banda l'*underground* per a la recerca. Era bona la idea del Teatre d'Art de Moscou: tenir en el mateix lloc

l'estudi amb Meierhold treballant i a la vegada les produccions de Stanislavski. Per mi aquesta noció és fonamental. Encara que avui el teatre sigui una indústria: les indústries tenen els seus laboratoris de recerca, finançats per la venda dels productes. Defenso totalment la idea que en el mateix lloc hi hagi els grans espectacles, populars, i l'estudi en el que es fa recerca.

NARCÍS PUIG.- Pots parlar-nos del teu treball habitual, més enllà d'aquesta *Hedda Gabler*? Per exemple, per què has muntat quatre Txèkhovs?

ERIC LACASCADE.- De fet, Txèkhov no m'interessa tant. Ha estat l'atzar. Llegeixo una obra i, si em diu alguna cosa, la munto. Busco un ressò amb la meua intimitat personal, amb el que he viscut, el que voldria o podria viure. Quan vaig llegir *Ivànov* o *La gavina* em vaig dir: "és això". En el cas de *Platònov*, vaig llegir un centenar d'obres, del repertori clàssic sobretot, ja que era per a la Cour d'Honneur del Palau dels Papes, a Avinyó. I pensava: "no és possible, un altre Txèkhov, estic tip de Txèkhov". Però *Platònov* era el que estava més aprop meu. Quan vaig llegir *Ivànov* no havia llegit mai res de Txèkhov. Va ser com una trobada amorosa. Res d'intel·lectual. Però no sóc cap admirador de l'autor, de l'home, no em sé pas la seva vida de memòria. No sabia dir quan va ser escrit *Platònov*, tant me fa. És com quan coneixes una persona: tractes d'oblidar-la anant de copes tota la nit, però l'endemà et despertes i t'adones que no pots deixar de pensar-hi. Ara no vull llegir *L'hort dels cirerers* ni *L'oncle Vània*, em fa por que siguin massa propers a mi. Tinc la impressió que amb Txèkhov podria passar-m'hi la vida, potser fins i tot amb una sola obra seva.

NARCÍS PUIG.- Parla'ns una mica de l'activitat del Centre Dramàtic de Normandia-Comédie de Caen, que dirigeixes.

ERIC LACASCADE.- Encara em queda un any i mig de direcció, després s'ha acabat. Ja fa vuit anys que hi sóc. Són períodes de tres anys renovables dos cops. En general, els directors s'hi instal·len i continuen. El meu predecessor hi va estar 25 anys! Jo he dit que no: respectaré el contracte amb el ministeri i me n'aniré d'aquí un any i mig. Potser em proposaran la direcció d'un altre teatre, potser vindrà a viure a Barcelona... Desgraciadament, crec que em proposaran un altre teatre. És temptador agafar un teatre, és una eina molt bonica. Una *Hedda Gabler* la puc fer on sigui, fins i tot sense tenir un teatre, però per fer una *Pentesilea* o la cooperativa d'actors necessito una eina així. Però cal que sigui un espai que jo puqui burxar una mica, tòrcer-lo, transformar-lo.

NARCÍS PUIG.- I a Caen, hi ha altres directors que treballen en el Centre Dramàtic?

ERIC LACASCADE.- No. Acullo directors que fan nous muntatges al Centre durant un o dos mesos, però estic sol en la direcció. Aquests directors convidats tenen els seus actors, i jo no els obligo a treballar amb els meus. Acullo gent que ve a crear, com Jan Fabre, Romeo Castellucci, la Needcompany, Alain Platel... Pocs francesos, perquè trobo que el teatre francès no és gaire excitant. I també italians: Pippo del Bono, Martinelli...

NARCÍS PUIG.- Com vas arribar al teatre? Em sembla que vas estudiar ciències polítiques. El pas es va produir aviat? Va ser natural?

ERIC LACASCADE.- Sí, es va produir naturalment. Va ser un pas polític, durant els anys

1982-83. El teatre era una manera de viure, una necessitat de viatge, de no tenir patró. Quan distribuïem octavetes polítiques al carrer, la poli ens pegava. Si fèiem el mateix tot fent teatre, ens subvencionaven. O sigui que la tria va ser fàcil. No he estudiat a cap escola teatral, he treballat al carrer de joglar, escopint foc. He viscut amb els ocupes al nord, a Lille. Anava molt poc a París, però molt més a Brussel·les, a Holanda i a Amsterdam per veure experiències alternatives. En aquella època a París hi havia sobretot teatre clàssic, que m'interessava menys. Feia teatre a llocs que no ho eren: en descampats industrials, pàrquings soterranis, tavernes. I a poc a poc vaig anar trobant gent: es va crear primer un grup, després una companyia i vam començar a fer diners. També va haver-hi una trobada molt important per a mi, Jerzy Grotowski, amb qui vaig tenir relació durant una quinzena d'anys. Avui em sento més proper a Thomas Richards¹, que és com un cosí, hem crescut plegats. L'ajudo financerament, cada any està un mes al Centre Dramàtic treballant amb el seu grup. El llibre d'en Thomas sobre el mètode de les accions físiques és molt interessant.

NARCÍS PUIG.- Quins elements de Grotowski hi ha en el centre del teu treball?

ERIC LACASCADE.- Em va convertir el treball en més difícil de fer. El ritual, el treball físic, essencialment l'exigència. L'exigència fonamental sobretot, el despullament, una certa pobresa de mitjans, fer com si tanquessis l'ordinador del pensament per ser més viu a cada instant, en la immediatesa, com una sageta en ple vol. Estar en aquesta tensió. Em va ensenyar a explorar els meus límits físics i intel·lectuals. Burxar, treballar aquestes zones. Vaig seguir força el seu treball, cada dos anys hi retornava, simplement per parlar-hi nits senceres. Puc fer un *Platònov* a la Cour d'Honneur per a dues mil persones i m'agrada. I, a la vegada, sempre ho he compartit amb la idea de fugir amb els meus actors i treballar al marge. He fet teatre de carrer i teatre polític, i he fet de bufó. Tenia una relació fraternal amb Jerzy, mai no va ser un gurú o un mestre. Anava a veure la seva feina, ell em preguntava què en pensava, i a l'inrevés. Ja no anava gens al teatre, em sembla que els únics espectacles que va veure en els seus darrers quinze anys eren els meus.

NARCÍS PUIG.- Tens altres mestres en el teatre?

ERIC LACASCADE.- Jerzy no era un mestre, era com un avi amable, molt divertit. No tinc cap mestre. Sóc un bastard, no tinc cap filiació. Hi ha gent que m'agrada, com Bob Wilson o Pina Bausch, com a tothom de la meua generació. No tinc exemples, i a més no m'agrada pas massa el que veig al teatre. M'interessa més la vida. Per a mi, el teatre és una eina, no una finalitat en ella mateixa ni un objectiu. El teatre em permet viure i treure les coses que duc dins. És un vehicle, o com fer

1. Thomas Richards va ser deixeble i col·laborador de Jerzy Grotowski des de 1985 i fins la mort del mestre. En castellà s'ha publicat el llibre de Richards *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Alba Editorial, Barcelona, 2005.

autostop. Aixequés el dit i vas d'un lloc a l'altre. Però ara no tinc cap projecte. Després d'haver fet *Pentesilea*, un espectacle de cançons i *Hedda Gabler*, no sé gens el que faré, i a més no vull saber-ho.

NARCÍS PUIG.- En tot cas, sembla que t'interessen molt els personatges femenins...

ERIC LACASCADE.- Les dones... Sí, he muntat *Les tres germanes*, *Electra*, *Fedra*... Però també hi ha *Platònov* i *Ivànov*, que són uns seductors. Aquestes figures femenines de bruixes m'atrauen, em fascinen, potser perquè és una cosa que conec menys que l'home. Les trobo més complexes, més misterioses, amb més futur. Però la tria de les obres no la faig en relació als personatges femenins. Quan llegeixo una obra cal que hi vegi ressonàncies afectives i íntimes, més que no polítiques o socials, perquè em decideixi a muntar-la. També hi ha un llarg temps d'adaptació. Em quedo tres mesos a casa, ho reescriu tot a mà. Agafo cinc o sis traduccions franceses, de vegades una d'italiana, per veure les diferències. A partir d'això escric el text durant tres mesos. És el primer que faig quan munto una peça, i és un treball molt solitari. Després vénen tres mesos de feina sobre la posada en escena, sol, i tot seguit dos mesos i mig o tres mesos d'assaigs. En el meu cas, puc dir "un any, un projecte". És com estar enamorat. Si estic enamorat però ja penso en la propera persona que vindrà, no val la pena.

NARCÍS PUIG.- Això quan treballes amb la teva companyia. Amb *Hedda Gabler* no deu haver estat així.

ERIC LACASCADE.- No, *Hedda Gabler* no l'he pas muntada amb la meua companyia. Buscava un text per a Isabelle, no ho havia fet mai abans, això de buscar un text per a un actor. Vam assajar una mica menys, però el temps de treball va ser el mateix i el mètode era el meu: els actors treballen tots els papers. A *Hedda Gabler* va ser una mica diferent perquè Isabelle estava molt temps en escena. Però a *Platònov*, per exemple, tots els nois sabien tots els papers masculins i totes les noies els femenins. I les noies alguns de masculins i tot. Durant un mes i mig hi ha una fase d'exploració on cadascú interpreta tots els papers i fa propostes. El repartiment està fet d'entrada, ja se sap qui interpretarà què, però ningú no és propietari del seu personatge. És una recerca en comú. Fa deu anys, podia assajar durant sis mesos i no feia el repartiment al principi, el feia al cap d'un mes i mig, després que tothom hagués treballat tots els papers. Ho vaig deixar de fer perquè els actors s'entristien, ja que s'havien fet idees sobre quin personatge acabarien interpretant. I els actors tristos treballen malament.

NARCÍS PUIG.- Amb els actors sempre hi ha el desig d'aconseguir una disciplina com la dels músics o els ballarins, la disciplina d'un llenguatge formal. Quin és el teu llenguatge?

ERIC LACASCADE.- Hem creat un vocabulari, que és l'avantatge de treballar deu anys amb els mateixos actors: el vocabulari és automàtic i ens entenem de seguida. Per a mi el teatre és abans que res una disciplina de desvetllament per despertar el públic. Per això aquest vocabulari, aquest alfabet, aquest llenguatge és important. És una mica el problema que hi va haver amb *Hedda Gabler*. Vaig haver de fer pedagogia del

llenguatge amb els actors que no el coneixien, una cosa que no cal amb el grup.

NARCÍS PUIG.- I aquest alfabet, per a tu, ¿són les emocions, els gestos, el cos?

ERIC LACASCADE.- És tot el conjunt. És un treball tant sobre el centre emocional com sobre els centres intel·lectual, psíquic i físic. Per a mi és veritablement un laboratori de coneixement d'allò que és humà. Crec que "la" cosa que m'interessa en tots els textos és saber com funciona l'ésser humà, a través de passions excessives, ja que les obres són monstres. Quan t'apropes als teus límits, adquireixes coneixements sobre l'essència humana i essencialment sobre els seus estats de desequilibri. El que m'interessa és el pas entre l'actor i el personatge, entre el moment en què és un paio no gaire interessant entre caixes i aquell en què entra en escena i de cop esdevé Hamlet i tothom pensa "sí, és Hamlet". Què ha succeït durant aquest pas? Com funciona? Com es nodreix l'actor i em remet a la seva vida personal en les improvisacions? Com se serveix del text per anar més lluny en el coneixement d'aquelles situacions? És allà que rau l'interès: al mig. Crec que està entre l'home i la dona, entre el femení i el masculí. No massa el masculí, no massa el femení. La combinació de les coses. Entre el moment en què estàs despert i el moment que t'adorms. Què succeeix en aquests vint segons tan estranys en què et submergeixes en el son? I en els vint segons tan estranys en què et despertes? Entre la vida i la mort? La noció de pas m'interessa. També el que hi ha entre l'espectador i l'actor. És això, l'entremig, el que m'interessa. El text que agafo és només un pretext per estudiar-ho. No pot ser qualsevol text, cal que sigui un bon vehicle. Si l'espectador no s'adona d'aquesta recerca no és gens greu. En un espectacle hi ha una primera línia d'acció, la del text, i després tres o quatre línies diferents que són les del personatge, la línia secreta de l'actor i la gran línia secreta i única de tot el grup que l'espectador no coneix. A *La gavina*, per exemple, hi havia molts secrets entre nosaltres, moltes línies personals secretes que unien el grup. Els personatges tenien altres noms, com ara "el guardià del temple", "el rei castrat", etc. La idea és deixar, entre aquestes diferents línies, la de l'acció física. Perquè són espectacles molt basats en el mètode de les accions físiques: cada acció ha de respondre a un objectiu precís. No es tracta d'una activitat sinó de veritable acció. Els textos de Txèkhov estan molt bé per estudiar això. És per això que crec que un sol text podria nodrir-me durant deu anys sense problemes. ■

Aquesta entrevista va tenir lloc a Barcelona el 6 de maig de 2005. En la transcripció hi ha col·laborat Marine Zimmer. Traducció del francès de Guillem-Jordi Graells.

Narcís Puig és llicenciat en Informàtica per la Universitat Politècnica de Catalunya. L'any 1990 va entrar a l'Associació d'Espectadors del Teatre Lliure i va formar part del seu Consell Directiu entre el 93 i el 97. Actualment és membre de l'Equip de Direcció Artística del Teatre Lliure.