

## Le regard détonnant de Richard Foreman

*Théâtres*, 15 octobre 1976

Marie-Claire Pasquier

Du 21 septembre au 7 octobre, Richard Foreman a présenté au théâtre des Bouffes du Nord *Le Livre des Splendeurs*, spectacle créé en français, car pour Foreman, le texte est aussi important que l'image. Ce qui avait dérouté au Récamier en 1973 (*A Week Under The Influence*) est maintenant reçu comme ayant force d'évidence, ou a su acquérir cette force de l'évidence. « La réalité, pour paraître réelle doit être clairement détaillée » (Jonas Mekas). Nous sommes en pleine réalité avec ces fessées reçues et offertes, ces bottes enfilées, enlevées, échangées, ces ficelles qui s'enroulent et se déroulent pour relier entre eux les personnages et les objets, ces simulacres de terreur ou d'actions terrifiantes, et ces voix projetées au-dessus des acteurs comme des « bulles » sonores. Richard Foreman sait nous imposer totalement son univers mental.

Voilà huit ans qu'il écrit des pièces — toujours la même pièce et toujours autre chose — et qu'il les met lui-même en scène. Pour la première fois un autre Américain, Larry Kornfeld va mettre en scène une de ses premières pièces à New York, ce qui est difficile à imaginer. Pour la première fois aussi Foreman a dirigé à New York, au Lincoln Center, une pièce de Brecht, *L'Opéra de Quat' Sous*, à laquelle il a su donner le « ton » Foreman sans trahir Brecht. En dehors du théâtre Foreman travaille en collaboration avec le musicien Stanley Silverman.

Un personnage de femme est au centre de toutes ses pièces, Rhoda, figure principale plutôt qu'héroïne, incarnée, animée par Kate Manheim. Dernier avatar de cette Alice foremanienne : *Rhoda in Potatoland (Rhoda au pays des pommes de terre)*, joué à New York en 76.

## Interview de Richard Foreman

Propos recueillis par Marie-Claire Pasquier

Avez-vous toujours écrit pour le théâtre ?

- Non, ce n'est pas par là que j'ai commencé. Très jeune, petit garçon même si j'ai commencé par faire des décors, jouer dans des pièces, et plus tard, faire des mises en scène, Je me suis mis à écrire à l'université, quand j'ai voulu avoir de plus en plus de contrôle, j'imagine.

Le point de départ d'une pièce est-ce une image ?

- Absolument pas, je pars toujours d'un texte. Contrairement à ce que les gens pensent, je ne suis pas un auteur visuel. L'important pour moi c'est de poser dans le texte des problèmes qui se résolvent par des images visuelles, et que le texte à son tour résolve les problèmes qui sont posés par les images visuelles. Mais écrire une pièce, c'est pour moi une expérience qui est d'abord de l'ordre de la pensée, de l'écriture.

Y a-t-il continuité d'une pièce à l'autre ?

- Il n'y a pas de continuité narrative, mais ma recherche reste la même. Comme on peut dire de Picasso qu'il est dans telle ou telle période... En fait maintenant je ne me mets plus à ma table en me disant « Je vais écrire une pièce ». Au début je passais six mois à faire et à jeter des brouillons de débuts de pièces. A l'heure actuelle j'écris dans des carnets, tout le temps, tous les jours je note des choses, et puis un jour je me dis, tiens, de là à là, je pourrais monter ça. Je vois une unité dans une certaine portion du matériau, mais c'est seulement au cours des répétitions que le véritable thème de la pièce, ce qui la sépare de mes autres pièces, émerge.

Qu'est-ce qui compte surtout pour vous, quand vous mettez en scène vos pièces ?

- Ce qui compte pour moi, jusqu'à l'obsession, c'est la mise en place, le côté chorégraphique, si vous voulez de la mise en scène, la composition, l'arrangement des éléments dans un ensemble. Là aussi j'ai changé, au début ce qui m'intéressait, c'était les

choses en elles-mêmes, mes préoccupations étaient d'ordre phénoménologique, ce qui rendait mon travail très statique. Je m'intéressais à l'objet qui apparaît sur scène et j'essayais d'établir autour le calme, le silence, pour que les spectateurs puissent se sentir en contact avec cet objet. Maintenant je ne m'intéresse plus à la chose en elle-même, mais presque exclusivement à la relation entre les choses, aux configurations qui se produisent quand les choses se rapprochent et se séparent. La conséquence c'est que mes pièces sont plus complexes, et leur mouvement est plus rapide. C'est d'ailleurs plus facile pour le spectateur de voir en deux heures cent cinquante choses différentes plutôt que seulement trente. J'ai aussi l'obsession du cadrage, je cherche à cadrer des éléments inattendus, pour que les gens puissent voir ce qui se passe *entre* les choses qu'ils regardent habituellement, qu'ils puissent entendre ce qui se passe *entre* les mots qu'ils écoutent habituellement.

En ce cas, le terme « hystérique-ontologique » ne convient peut-être plus à votre théâtre ?

- Non, il vaudrait mieux dire « hystérique-épistémologique ».

Pourquoi vos textes sont-ils toujours enregistrés ?

- J'ai toujours détesté au théâtre la manipulation du public par les inflexions des acteurs. Cela masque ce que le langage essaie de faire, de dire. J'ai voulu trouver une méthode qui libère le public de cette relation empathique qui lui fait écouter le texte à travers les émotions de l'acteur, je voulais mettre une distance qui permette d'écouter les mots par rapport à l'action et à elle seule.

Vous parlez de distance, on vous dit influencé par Brecht ?

- De l'âge de quinze ans jusqu'à vingt-six ans, Brecht a été mon idole, je ne pensais qu'à lui. Maintenant c'est différent, mais beaucoup d'aspects de mon travail sont un prolongement de l'esthétique brechtienne. Je n'avais pas vu ses pièces, on n'en montait pratiquement pas aux Etats-Unis à cette époque-là, je l'ai découvert grâce au livre de Mordecai Gorelik où il y avait un chapitre sur Brecht. Quand j'avais quinze ans, ça a été une révélation pour moi, qui pensais que le théâtre c'était Tennessee Williams et William Inge (l'auteur de *Come Back Little Sheba*, *Bus Stop*, *Picnic*). La distance, pour moi c'est une distance par rapport aux émotions de la vie quotidienne, ce n'est pas une distance par rapport à l'émotion esthétique, qui est

l'émotion qui m'intéresse, et qui est, me semble-t-il, reliée d'une certaine façon à l'expérience de l'extase.

Vous parlez de l'extase mystique ?

- Oui.

Pourtant vous êtes aussi fasciné par la science ?

- Oh mais je pense que le grand mysticisme de notre époque, on le trouve dans les travaux de la science théorique moderne.

L'extase mystique, Brecht et son marxisme, il ne faut pas choisir ?

- Le théâtre politique m'intéresse, mais je n'en ai jamais vu qui, en dernière analyse, soit efficace en tant qu'acte politique. Ce qui me gêne, c'est aussi que ce soit un théâtre où l'on prétend apprendre des choses aux gens, en savoir plus long qu'eux, on se met dans une position de supériorité par rapport à eux.

Comment éviter cela ?

- Ce que j'essaie, moi, de faire, c'est de clarifier et d'organiser pour moi des phénomènes pour lesquels la société n'a pas encore de nom, qui ne constituent pas encore une *gestalt*. Mon hypothèse c'est que si ça me donne à moi un peu d'énergie, d'optimisme, de faire ça, d'autres ressentiront le même besoin.

Il y a des artistes américains qui comptent pour vous ?

- Je trouve de plus en plus difficile de m'intéresser au travail des autres. Quand on est obsédé par l'effort de créer sa propre vision, si les autres ne contribuent pas à cette vision, on pense que c'est une perte de temps. Les artistes que je préfère, les peintres qui font de l'art minimaliste ou conceptuel, m'ont servi en quelque sorte de thérapie. Je me rends compte qu'en fait j'ai toujours été beaucoup plus *romantique* que ces gens que j'adore, il y a toujours eu conflit en moi entre un moi rigoureux, froid, scientifique, et un moi plus romantique.

Votre travail à Paris s'est bien passé ?

- Oui. Les acteurs français qui sont venus me trouver savaient que ce serait austère, comme genre de travail, les répétitions sont très austères, j'arrive, j'arrange les choses, c'est comme si j'étais tout seul en train de peindre un tableau. Comme Américains, il n'y a que Scotty Snyder, et bien sûr Kate Manheim, qui est la principale actrice de ma compagnie. Mes pièces sont de plus en plus construites autour d'elle, de son talent qui a évolué et mûri ces dernières années.

Vous avez des projets ?

- Je voudrais trouver l'argent pour faire un film. Dans ma jeunesse, ça me plaisait l'idée qu'on faisait une pièce que quelques personnes voyaient, et puis c'était fini, ça disparaissait. Maintenant j'aimerais que les gens puissent faire avec mes œuvres ce que je fais avec une œuvre d'art que j'aime, la revoir, trouver chaque fois des choses nouvelles.