

Un objet qui, par définition, n'a pas de nom

Foreman en France

Théâtre/public, Hors Série 1, « Richard Foreman – Café Amérique », juillet 1981

Marie-Claire Pasquier

C'est en 1973 que Richard Foreman s'est fait connaître du public français avec *Classical Therapy or a Week Under the Influence*, mal traduit par le titre *Une semaine sous l'influence de/ou thérapie classique*¹ et présenté au Théâtre Récamier, dans le cadre du Festival d'Automne. La surprise était totale, un peu trop, justement, et les réactions du public et des critiques manifestèrent, plus qu'autre chose, une double crainte. Tout d'abord la crainte de se laisser bernier si par hasard on cherchait à se moquer d'eux. Et un critique se crut tenu de préciser à ses lecteurs que l'entreprise de Richard Foreman n'avait « pas grand-chose de commun avec ce qu'on appelle théâtre » : ces Américains, c'est à se demander quelquefois s'ils savent seulement ce qu'on appelle théâtre. Mais aussi la crainte de passer à côté d'un phénomène véritablement original et novateur, puisque le label « Festival d'Automne » donnait en quelque sorte une légitimité à un événement qui étonnait, ou même dérangeait franchement. Et le même critique appliquait au même spectacle (avec ironie peut-être ? mais surtout prudence) le terme le plus bizarre qu'on puisse imaginer pour un spectacle de Foreman, hier ou aujourd'hui, le déclarant « recommandable ». Ces Français, c'est à se demander quelquefois ce qu'il ne faudra pas inventer pour les faire sortir de leurs gonds. Des ficelles et des tubes dans tous les sens, auxquels se retrouvent attachés les personnages eux-mêmes, des sonneries à vous défoncer le tympan, des portes qui sans fin, sans rime ni raison,

¹ Un peu plus tard, le film *A Woman Under The Influence* allait préciser, pour un public plus large, le sens de cette expression américaine.

s'ouvrent et se ferment, des livres qui traversent la scène à tout bout de champ, des filles dans des postures provocantes ou inexplicables, et ils appellent cela « recommandable ».

Oui, grande surprise que le premier contact avec ce théâtre qui se présentait comme « hystérique-ontologique », ce qui n'arrangeait rien. Pourtant, l'avant-garde américaine, on connaissait, en somme. Entre Nancy, Paris et Avignon, on avait pu voir toutes sortes de troupes et de spectacles. Et tout d'abord le Living Theatre, en tournée puis en exil, spectaculaire par sa vie en communauté, militante et provocatrice. On oublie que c'est en 1961 déjà — vingt ans, mais des années-lumière — que le Living était venu présenter à Paris *The Connection*, de Kenneth Brown, spectacle inaugural dans la mesure où, pour la première fois, les frontières entre vie et théâtre, expérience et représentation, scène et hors-scène étaient brouillées systématiquement, donnant au spectateur une vision à la fois immédiate, concrète, et brouillée, fluide comme un mirage. Qu'est-ce qui était vrai, qu'est-ce qui était faux dans cette histoire de drogués qui jouaient des acteurs qui jouaient des drogués ? Pendant une heure de *vrais* musiciens de jazz jouaient de la *vraie* musique de jazz, était-ce un concert ? On ne s'y retrouvait pas du tout.

On s'y est encore moins retrouvés quand Julian Beck, chauve et chevelu, maigre, inspiré, et Judith Malina ont promené dans toute l'Europe ce qu'il m'est arrivé d'appeler leur « hystérie militante » : *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein*, *Paradise Now* (présenté au Festival d'Avignon l'été de 1968). Le théâtre comme désordre, comme paroxysme, comme symptôme exacerbé, comme exorcisme : à la Artaud. Le théâtre- peste. Une liquidation sans retour. Un théâtre-initiation aussi, proche des rituels orientaux, produit par tout un travail sur le souffle, sur la voix, sur le corps, utilisant la méditation, la Kabbale, le *I Ching*. C'était toute la fièvre fervente, tendue vers l'utopie, des années soixante en Amérique, en pleine guerre du Vietnam.

Qu'avait-on vu encore ? Les grandes marionnettes mystico-politiques du Bread and Puppet Theatre (en 1968, *The Cry of the People for Meat*), faites pour les parades en pleine rue plutôt que pour la scène. Et puis les *Happenings*, nés au tout début des années soixante dans les galeries d'art new-yorkaises et bientôt promenés en pleine ville, dans les parkings, les gares ou les grands magasins. Il y en eut de toutes les formes et de toutes les couleurs, leur principal défaut devenant assez vite la monotonie dans l'originalité à tout prix, la provocation, la démesure. Ils gardaient la vertu première, exemplaire, qui fut de créer de l'art en pleine vie, de sortir peinture, sculpture, danse, théâtre, de leurs ghettos respectifs, de créer des

« environnements » qui s'imposaient comme des phénomènes naturels, de jouer sur l'extrême brièveté, ou la longueur excessive, la lenteur, la discontinuité, la répétition *ad infinitum*, la dispersion de l'attention, le décentrement, la neutralisation des tensions par saturation. Les *Happenings*, quelle qu'ait pu être la fatigue provoquée, à la longue, par leur multiplication, ont représenté une force de rupture dont les effets se font encore sentir. Robert Wilson — qui fit un temps des sculptures à partir de poteaux télégraphiques, Richard Foreman, qui pourtant installe sur une scène à l'italienne des spectacles d'une extrême théâtralité, n'auraient sans doute pas surgi, isolés, un beau jour, s'il n'y avait pas eu, juste un peu avant, ce foisonnement déconstructeur.

Richard Foreman et Bob Wilson : ils poursuivent leur chemin, enfermés chacun dans une exigence esthétique qui leur impose ses contraintes et qui aboutit, saison après saison, par un mûrissement naturel, à telle ou telle nouvelle « production ». Après *Le Regard du Sourd*, *A Letter for Queen Victoria*, ou *Einstein on the Beach* (pour ne nommer que ceux qu'on a pu voir à Paris, après *Angel Face*, *Total Recall (Sophia = Wisdom: Part 2)* ou *HcOhTiEnLa (or) Hotel China* ou *Pain(t)* (pour ne nommer que les premiers et mettre en relief la recherche typographique qui les anime). Ce qui fut réalisé jadis dans la stridence, l'agression, la provocation, l'*exagération*, est maintenant devenu, chez eux comme chez d'autres, plus orchestré, comment dire, plus abouti, plus donné-à-voir. Et c'est dire quelque chose de juste que de les regrouper, comme l'a fait Bonnie Marranca, sous l'étiquette : « Théâtre d'images »². « O images, vous suffisez à mon bonheur », disait l'un des personnages de *Classical Therapy*. Mais il ne faudrait pas s'y laisser tromper. Je voudrais rappeler ici ce que m'a dit un jour Foreman, quand je l'interrogeais : « Je ne pars jamais d'une image, 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'écriture³. »

² « The Theatre of Images », Bonnie Marranca éd., Drama Book Specialists, New York, 1977. Cette anthologie comprend, de Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, de Richard Foreman, *Pandering to the Masses: A Misrepresentation*, et de Lee Breuer, fondateur des Mabou Mimes, *The Red Horse Animation*.

³ Interview recueillie pour la revue *Théâtres*, octobre 1976.

Ceci me paraît d'une grande importance et me semble éclairer la démarche de Foreman dans sa cohérence, sa rigueur. Démarche dialectique exigeante qui ne nie pas l'importance des trouvailles d'images, mais qui les *utilise* pour un projet subtil, non démonstratif, ne visant pas le beau. Visant quoi ?

Une façon de « manquer » Foreman serait, me semble-t-il, d'attacher, à l'inverse, une importance excessive à ses textes « théoriques », ces Manifestes du Théâtre hystérique-ontologique qu'il publie périodiquement et qui sont « du Foreman » au même titre que les spectacles, mais pas davantage, et même un peu moins puisqu'il y manque l'espace, les images. Ce jet d'encre de seiche est encore chez lui une manière de garder le contrôle : gardien non seulement de son théâtre, mais du discours sur son théâtre. Ce qui est amusant, c'est que ces manifestes sont très exclamationnels, avec des phrases en *italiques*, une abondance de parenthèses et de tirets, des mots en énormes MAJUSCULES, des « mises entre guillemets », toute une ponctuation expressive, passionnelle presque, à la différence des spectacles qui, même à leur plus strident, ou grotesque, demeurent froids, calculés, et qui, à leur plus haletant, à leur plus échevelé, n'oseraient jamais ruer dans les brancards contre leur sévère cocher. Foreman, on le sait, exerce son contrôle, sa surveillance, sur le déroulement du spectacle lui-même. Il est seul maître à bord, à sa table de régie, présent parmi les spectateurs, imposant par son sérieux une espèce de recueillement. Goût de la toute-puissance, peut-être, mais aussi besoin que la réalisation ne trahisse pas ce qu'il cherche à faire passer : « 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... 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 »⁴.

On a beaucoup parlé de cette obsession du cadrage chez Foreman, « Framing devices », disent les Américains. Sur le plan visuel, importance des portes et des fenêtres, des paravents ou draps tendus, des petites estrades, et puis des fameuses ficelles qui ligotent l'espace, le délimitent, le transforment « à vue », créent des perspectives, des angles optiques, toute une géométrie variable, l'importance des contenus et contenants, sacs, bottes, vêtements, placards. Tout cela anime par une curiosité sexuelle proche de la curiosité infantile. « Rhoda

⁴ Interview citée.

regarde dans son sac et Hannah regarde dans Rhoda ». Sur le plan sonore, découpage du temps en tranches, ponctuation minutieuse, jeux d'échos en miroir (la phrase proférée par l'acteur est dite, ou reprise, par un enregistrement). Jeu entre les plans (la phrase entendue peut aussi être lue sur un panneau, comme une bulle). Notons l'importance de la technique dans ce monde d'appareils et de machines.

Ceci nous amène, ou nous ramène, au problème du regard, omniprésent. Tout ce théâtre pourrait, à la Bataille, s'appeler « L'Œil ». La scène, l'écran, c'est toujours le trou de la serrure semble nous redire Foreman. Voir sans être vu — cachette, obscurité. S'aider d'instruments pour mieux voir — longues-vues, jumelles, télescopes. Regarder après coup, tout seul dans sa chambre — film, photographie. Regarder ce qui ne doit pas être vu — la scène primitive mimée, parodie à l'infini. Se regarder soi-même — miroirs. Regarder qui vous regarde — fixité hypnotisante. Se donner à voir — nudité partielle.

Stephan Brecht, familier des spectacles de Foreman, a bien su voir cette dimension : « Les grotesques métaphores scéniques de Foreman représentent la manie dont des remarques ou des gestes ouvertement non sexuels dans la vie de tous les jours sont chargés d'une signification érotique »⁵. Exemple d'une image de Foreman telle qu'elle est décrite par Stephan Brecht : « Une jeune femme qui a l'air bizarre entre en scène. Elle porte une robe du style robe de future maman, dont la forme la fait ressembler à un Cranach ou un Dürer. Cette robe est découpée en demi-cercle sur le devant et laisse voir l'intérieur de ses cuisses jusqu'au pubis »⁶. C'est vrai, les acteurs de Foreman ont souvent l'air bizarre. Coupés pour nous de leurs motivations, ils se livrent à leurs activités avec une obstination compulsive que rien ne vient justifier à nos yeux. C'est cette compulsion même qui les *expose au regard* (comme les fous, les maniaques ou les obsédés). Ils sont toujours affairés, mais ils tiennent la pose aussi, ce qui leur donne un côté grotesque, un côté morts de Pompeï. Ou simplement un côté photo démodée, album de famille, ou encore vieux film muet. Il y a un ritualisme de leur comportement, entre le sacré et le sexuel. Richard Foreman ne nous met pas dans la confiance, il n'établit aucune complicité avec nous. Stephan Brecht dit qu'il nous laisse ignorants de « son iconographie pornographique intime ». D'où une perpétuelle impression de malaise, provoquée par l'équivoque, le double-sens. Non sans méchanceté dirait-on,

⁵ Stephan Brecht, « Les Dernières représentations de « Particle Theory » », in *Le Théâtre de Richard Foreman*, Simone Benmussa, Ed. Gallimard 1973.

⁶ *id.*

Foreman nous prive de l'érotique, de l'affectueuse chaleur des corps, et nous impose une situation de voyeurs pour qui tout est soupçon et rien n'est jouissance. Citons encore Stefan Brecht : « Toute action humaine de par sa duplicité exige une interprétation ; et c'est une perception lubrique des choses qui habituellement la fournit ».

Quelquefois, à leur tour, les exécutants de Foreman, sur commande sans nul doute, nous dévisagent, histoire de nous intimider, de nous faire baisser les yeux. Mais leur regard est, disons, de profil, ou de pierre, c'est la même chose, c'est un objet de plus qui est fait pour être vu. Alors la sorcière déçue pousse un cri et s'envole en battant des ailes. Ce cri-là, au moins, il nous entre dedans, pas moyen de feindre la distraction, la divine indifférence, nous sursautons et clignons de ces mêmes yeux qui balayaient comme un phare le champ du représenté. Eux, ils n'ont rien entendu, ou ils font tout comme, « ils continuent à arpenter, charpenter, comparer les corps, leurs corps ou des parties de leurs corps, monter dans des trains, des voitures, des lits, à se laisser enchaîner, à ne s'étonner de rien : créatures.

Une de ces créatures doit bien avoir, hors-scène, son mot à dire. On a fini, de pièce en pièce, par s'apercevoir que Rhoda, depuis 1973, c'était toujours Kate Manheim. En 1976, elle fut « Rhoda au pays des pommes de terre », et, comme Alice, si cela ne lui plaisait pas, tout ce mal qu'un homme se donne pour déployer autour d'elle des merveilles plus ou moins comestibles, elle saurait bien le dire. Elle combine, en scène, le charme pervers de la petite fille, la froideur distinguée de la femme du monde, les lueurs soudaines de la vamp. Sage comme une image à troubler un innocent. Si le théâtre de Foreman, un jour, se passait d'elle, ce ne serait plus tout-à-fait le même théâtre, tant elle est devenue l'équivalent icônique, le blason de ce théâtre.

Mais on ne peut pas parler au futur du théâtre de Foreman, rien ne le *laisse prévoir*. Il est un théâtre de la chose présente, de la chose unique, de la chose telle qu'elle est. « Things as they are » disait déjà Gertrude Stein en son temps, prématuré. Si le lecteur, le spectateur, *reconnaît* la chose, c'est perdu d'avance, rien n'a été accompli, car il compare, catalogue ce qu'il voit pour l'appivoiser, le réduire au déjà-connu.

Pour casser cela, Foreman s'y prend de toutes les façons, en « ré-arbrant » l'arbre ou en le « dés-arbrant », comme il dit. Bien sûr, se passer de la mémoire, et de l'émotion, c'est sans doute impossible, mais il faut au moins essayer. C'est ce que se sont dit en tous cas Gertrude Stein puis Foreman. Privilégier, contre le récit, le paysage, lavé chaque matin du souvenir de la veille. Dans une nudité née de la dernière pluie, se dépouiller de son histoire.

Devenir caillou en regardant les cailloux. Impassibilité du regard. Foreman parle lui-même de ses personnages comme de silhouettes de Chirico, au visage effacé ⁷. Mais, on s'en doutait, l'affect congédié revient à sa façon, comme l'eau qu'on voudrait enfoncer dans une bouteille. Chez Gertrude Stein, sous forme d'une régression vers l'enfance, d'un narcissisme de petite fille qui trace un cercle protecteur autour du miroir, s'assied sur sa chaise, juste à sa taille, et laisse dehors les ours, le loup, le noir, la guerre et les angoisses. Chez Foreman sous forme de lubricité glacée, déréalisée, et d'une espèce de dérision de la sexualité et des fantasmes qu'elle entraîne.

Pour finir, un mot, une citation qui pourrait être comme le résumé de la démarche paradoxale de Foreman. Dans *Rhoda in Potatoland*, Rhoda vient de dire : « Regarde, dans ma main il y a un... un... ». Commentaire : « Elle essaie de nommer un objet, qui, par définition, n'a pas de nom. »

⁷ Introduction, par Kate Davy, à « Richard Foreman, Plays and Manifestos », *The Drama Review Series*, New York Press, 1976.