

## Le théâtre de Richard Foreman : partitions pour une pantomime

*Théâtre/public*, n° 201, « Voix, words, words, words »,

juillet-septembre 2011

Marie-Claire Pasquier

*Classical Therapy or A Week Under the Influence*. C'est ainsi que Richard Foreman débarqua, en fanfare, dans le charmant petit théâtre Récamier alors dirigé, depuis 1968, par Jean-Louis Barrault. Ce fut l'un des temps forts — au sens le plus littéral, le plus « sonore » du terme — du Festival d'automne 1973. On sortit de là groggy, sonnés, les oreilles vrillées par des sonneries stridentes, amplifiées, dont on ne percevait pas l'origine, et qui soudain cessaient — mais pour combien de temps ? L'incertitude était l'un des éléments de cette espèce de supplice chinois.

Bruyant, violent, rapide, provocateur. Il y avait trop de tout : trop de bruit, trop de mouvement, trop de rapidité, trop de collisions, de brusques interruptions, de secousses en tous genres. Des *performers* comme des robots, comme des marionnettes, qui obéissaient au doigt et à l'œil, mais à qui, et pourquoi ? Personnages-objets, objets animés et comme doués d'une volonté maligne, perverse. Des images drôles ou choquantes, tout cela dans un vacarme d'apocalypse. Mais en même temps, et il est difficile de savoir à quoi cela tenait, nous, les spectateurs, sentions bien que tout cela était dirigé d'une main de fer. On nous brutalisait, peut-être, mais on ne se moquait pas de nous. Ce n'était pas de l'esbrouffe. Il se dégageait de cette « performance » une sorte de qualité qu'on n'aurait pas su définir, poétique peut-être, faute d'un meilleur terme. Qui nous renvoyait — paradoxe, vu le bruit — au temps du burlesque et du cinéma muet. Un Charlot post-moderne ?

De toute manière, 1973, c'était cinq ans après 1968, et cette année-là, le Festival d'automne nous offrait aussi Lavelli, Grotowski, Phil Glass, Xenakis, John Cage, Béjart, Merce Cunningham. L'avant-garde avait le vent en poupe. Même la jolie salle du Récamier avait

accueilli des spectacles novateurs comme *La Mère*, de Witkiewicz, montée par Claude Régy, qui pour l'occasion, avait modifié la salle à sa convenance. On s'habituaient petit à petit à voir disparaître la rampe comme espace symbolique entre scène et salle. On avait déjà découvert le Living Theatre, et Bob Wilson et son *Regard du sourd*. Certes à mille lieues des tonitruances de Foreman et de son *Ontological-Hysterical Theatre*, mais être bousculés dans nos habitudes, tourner le dos au répertoire « à la française » : on a beaucoup aimé ça, à l'époque. Et l'avant-garde américaine a trouvé un accueil chaleureux à Nancy, Paris, ou Avignon.

Et voilà que près de quarante ans plus tard, Foreman est toujours là, parmi nous. Témoin de toute une époque, mais aussi artiste qui a su durer, changer sans se renier. Bernard Sobel, le Théâtre de Gennevilliers et *Théâtre/public* l'ont accueilli à maintes reprises : ses spectacles, sa parole, ses écrits. On citera entre autres pour mémoire : *T/p* 24, 1978, « Au commencement était le verbe », de Franco Quadri ; *T/p* 31, 1980, un entretien avec Guy Scarpetta ; *T/p* 36, « Generating a Text » ; *T/p* 45, 1982, « Foreman le coït interrompu », de Michel Didym. En 1981, un numéro « hors-série » consacré à *Café Amérique*. Le programme annonçait : « Texte français de Noel Burch et Kate Manheim », mais « Réalisation, décors, costumes et bande-son : Richard Foreman ». Oui, nul autre que Foreman pour la bande-son. Foreman, qui insistait — déjà, encore ? — sur son esprit de résistance, sur son désir de retarder le plus possible la « chute dans le sens », même si elle était inévitable. On rappellera la phrase du peintre Willem de Kooning que Susan Sontag avait mise en exergue de son recueil d'essais *L'Œuvre parle* : « Le sujet — un aperçu, une fugitive rencontre — le sujet, c'est vraiment très, très peu de chose. »

1982 encore, *T/p* 48 : présentation de l'opéra *Faust ou la fête électrique* de Gertrude Stein. Notons, car ce n'est pas par hasard, que dans ce même numéro, Meredith Monk, qui venait de monter *Specimen Days: a Civil War Opera*, était aussi à l'honneur. Elle aussi, avec sa compagnie « The House », fondée par elle en 1965, tissait alors ensemble une chaîne musicale et une trame visuelle, indissociables. Alors que Foreman a toujours affirmé venir de l'écriture, Monk venait de la danse. Elle fut l'élève d'Anna Halprin, chorégraphe de génie, source d'inspiration pour les artistes d'avant-garde des années 60 et 70. « Je suis arrivée au théâtre par la danse, dit Monk, mais c'est le théâtre qui m'a amenée à la musique. » Monk développa une technique vocale qui faisait intervenir des cris, des gémissements. Une mélodie en deçà et au-delà du verbal, semblant poser, dans un registre bien différent de celui de Foreman, la question : que reste-t-il de la voix quand on lui enlève la parole ? L'article que lui consacrait

Renata Molinari, dans *T/p*, s'intitulait « Une écoute théâtrale », avec quatre sous-titres : « Le son et l'écoute », « La trace vocale », « La voix comme mémoire », « La voix comme activité ». On aimerait citer, pour ceux qui aimeraient poursuivre la comparaison entre ces deux artistes pris, chacun à sa façon, par l'esprit de l'époque, même si c'est avec des sensibilités bien différentes : « Chez Monk, le récit n'est pas confié à la voix, il est construit par la voix ». Ou encore : « C'est dans le rapport objet, son, écoute, voix, que se crée l'espace du récit et c'est dans le récit et à partir du récit que naît la possibilité de faire. La voix ne décrit pas, elle fait. Le récit lui-même se résout en son et les sons de l'action ne font qu'un avec le jeu vocal » (*T/p* 48, p. 65-66).

En 1986, Richard Foreman présente à Paris *Africanis Instructus* et *The Cure*, et c'est l'occasion pour *T/p* 72, de publier un entretien avec Denise Luccioni sous le titre « Une fois de plus la fin du monde ». Foreman y avouait avoir jeté du lest, ou mis de l'eau dans son vin, et accepté, par nécessité, des collaborations. Il semblait subir à regret ce compromis obligé, cette perte de contrôle du demiurge qu'il avait tant aimé être. Mais depuis les débuts, un de ses collaborateurs attitrés fut, on le sait, un compositeur professionnel de grande qualité, Stanley Silverman. Stanley Silverman, guitariste de formation, a fait partie du mouvement qu'on a appelé la « new music », ses œuvres ont été jouées dans tous les grands festivals, il a enseigné à Tanglewood. Il a travaillé avec Boulez, Darius Milhaud. Éclectique, il mentionne parmi ses influences aussi bien Purcell que Schönberg ou Django Reinhardt ou encore la musique cubaine... Foreman a eu bien raison de travailler avec un musicien aussi accompli. Parmi les œuvres nées de cette collaboration : *Elephant Steps* (Tanglewood 1968, Hunter College Opera Theatre, 1970), *Dream Tantras for Western Massachusetts* (Lenox Arts Center, 1971), *Dr Selavy's Magic Theatre* (1972-73), *Hotel for Criminals* (Exchange Theater, 1975), *Love & Science*. Quand on a demandé à Foreman de mettre en scène *L'Opéra de quat'sous* au Lincoln Center, c'est Silverman qui s'est chargé de l'adaptation musicale. C'est même probablement lui qui fut contacté le premier et qui suggéra Richard Foreman pour la mise en scène.

Les critiques remarquèrent qu'avec *The Cure*, Foreman devenait moins interventionniste, plus lyrique, qu'il jouait moins sur les interruptions, laissait ses textes se développer de façon plus organique. Au cours des mêmes années, le parcours de Bob Wilson montrerait sans doute une évolution comparable, des concessions sans cesse plus importantes au professionnalisme, à l'ampleur accrue des moyens et des responsabilités, bref aux contraintes de la célébrité. Et aux progrès de la technologie, auxquels il n'est pas possible de

tourner le dos. On a confié à Wilson comme à Foreman des opéras — comment refuser. En 2009, Wilson a lui aussi monté, avec un grand succès, *L'Opéra de quat'sous*. Il a mis en scène *La Flûte enchantée*, *l'Alceste* de Gluck. Et Foreman de son côté a mis en scène *La Chauve-Souris* de Johann Strauss à l'Opéra Garnier, mais oui : à quoi mène l'avant-garde... Mais ce n'est pas de cela qu'il parle dans le texte qu'il a donné à *Théâtre/public* pour le numéro sur « Le Son du théâtre ». Il revient à ses débuts, à cette période où les *happenings*, les « environnements », Allan Kaprow et les autres cherchaient, comme lui avec son théâtre ontologique-hystérique, à désorienter le spectateur, à lui faire perdre ses repères, à déconstruire l'espace, à mettre en place une économie du bricolage, qui se présentait comme une protestation contre l'univers trop bien léché de l'Amérique commerciale, industrielle, capitaliste. On peut se demander ce qu'il en est aujourd'hui de cette dimension idéologique. Une fois de plus, on en revient à ce que Richard Schechner a dit si justement : qu'il y aurait une sorte de jeu de balance entre innovation et accomplissement, l'un monte aux dépens de l'autre. Et c'est peut-être Foreman accompli qui se retourne avec nostalgie sur Foreman innovateur...

Pourquoi « partitions pour une pantomime » ? Il est tentant de reprendre ici, pour l'appliquer aux premières pièces de Foreman, l'expression utilisée par Jan Kott dans son analyse du *Roi Lear* dans une perspective post-beckettienne, comme une « Fin de partie » (*Shakespeare notre contemporain*, Marabout Université, 1962). Les acteurs du *teatrum mundi* sont des automates dans un monde absurde où « diverses sortes de mécanismes impersonnels et hostiles remplacent Dieu, la Nature ou l'Histoire ». C'est le « tonneau du rire », attraction des fêtes foraines, où plus les gens s'accrochent, plus ils perdent l'équilibre, et plus ils sont ridicules. L'homme enfermé dans une pièce, « traqué par des choses et des objets », le comique sans issue selon Ionesco, « plus désespérant que le tragique ». Le monde tragique et le monde grotesque ont en commun d'être *des mondes clos* : « On ne peut s'en échapper ».

Oui, cela fait bien écho à cette volonté de Foreman de nous enfermer dans un monde clos et grotesque. Et pour cela, la bande-son est d'une redoutable efficacité. Comme il le fait lui-même remarquer, on peut échapper à l'image en fermant les yeux, alors que le son nous envahit de partout, nous enserme, nous pénètre. Si la parole n'est plus qu'un matériau verbal, malaxé, trafiqué, exagéré, la « chute dans le sens » se fait désespérément attendre. Restent de la pantomime non seulement les images photographiées, filmées, mais aussi les partitions, les *scores*, les scénarios publiés, et la bande-son de nos souvenirs.