

# Sam Shepard

Marie-Claire Pasquier

Il s'agit aujourd'hui de parler de Sam Shepard, et je pensais qu'on pourrait intituler cette émission « Portrait de l'artiste en jeune homme », et nous lui consacrerons ensuite une deuxième émission qui pourrait s'intituler « L'Ouest, quel Ouest ? », puisqu'il a fait une pièce qui s'appelle *L'Ouest, le vrai*.

Pourquoi parlons-nous de Sam Shepard ? Parce qu'il est un auteur de théâtre américain qui a su prendre une place tout à fait particulière dans la vie culturelle contemporaine, parce qu'il a commencé à écrire des pièces dans les grands moments du *underground culture*, et il a fait partie de la culture des années 60 à New York. Mais il est un de ceux qui ont survécu, si on peut dire, et il a continué à écrire, avec une production tout à fait régulière et intéressante, et d'une certaine façon, il est devenu un des grands auteurs classiques qu'on met maintenant dans la lignée des Tennessee Williams, ou des Arthur Miller, ou des Edward Albee.

Quand on cherche à parler d'un auteur contemporain, c'est le nom de Sam Shepard qui vient en premier. Je me rappelle quand j'avais écrit sur la culture américaine des années 60, j'avais dit, on apprendra peut-être, après avoir changé le regard, on apprendra peut-être qu'on peut aussi montrer avec des mots, et il faudra à ce moment-là retrouver des écrivains, et j'avais donné le nom de Sam Shepard comme l'un de ceux qui nous apprendraient peut-être à regarder les mots autrement. Et je crois que j'avais eu raison, parce qu'il a confirmé ce talent qu'il a.

Alors, ce talent qu'il a, comment est-ce que ça lui est venu ? J'aimerais, dans une première partie, qu'on essaie de retracer un peu son parcours.

Ça n'est pas un New-Yorkais à l'origine, et ça c'est une particularité. La plupart des gens qui se sont fait connaître, les Andy Warhol ou autres, sont des New-Yorkais. Lui est né dans

l'Ouest, il est né près de, je ne sais plus, dans l'Illinois peut-être, exactement à Fort Sheridan, Illinois, parce que son père était là, il était pilote de bombardier, et pendant les années de la guerre, il est né en 1943, pendant les années de la guerre, sa famille s'est déplacée d'une base militaire à une autre base militaire. Et tout de suite, je dis que les rapports avec son père ont l'air d'être assez problématiques, ça se reflète dans ses pièces, c'est la raison pour laquelle j'en parle.

Le rapport au père, c'est quelque chose qu'on a vu déjà dans les pièces de Arthur Miller. Le père absent qui revient, le père mystérieux, le père trop autoritaire, et absent à la fois, c'est un problème qui se règle dans une pièce, puis dans une autre, et on le retrouve comme une espèce d'obsession. Et je crois que son père est mort depuis, et que l'attitude de Sam Shepard a changé.

Il faut signaler aussi que son père était musicien, batteur dans un orchestre de Dixieland, c'est-à-dire un orchestre de jazz, et la formation première de Sam Shepard est une formation de musicien. Musicien de jazz, musicien de rock'n'roll, il a été très ami avec Charles Mingus Jr., le fils du grand musicien de jazz, il a fait partie de formations de musiciens lui-même, et dans certaines de ses pièces, il y a de la musique écrite et jouée, quand il jouait dans ses pièces, par Sam Shepard lui-même. Et c'est important, parce que la musique, pour lui, est importante comme fond sonore de ses pièces, mais aussi, son écriture reste musicale, et on a parfois dit que certains de ses monologues étaient comme des riffs, c'est-à-dire des improvisations de jazz.

Et ça, je reviendrai à cette question de cette écriture qui n'est pas l'écriture dramatique dialoguée habituelle, la plupart du temps, mais qui prend beaucoup de liberté pour lancer de grands monologues qui sont des monologues de réminiscence, ou de vision, ou de rêverie, des monologues qui, en principe, ne sont pas dramatiques. Et pourtant, ces monologues s'inscrivent dans ses pièces, et quand elles sont portées par un bon acteur, ce sont des parties tout à fait importantes de ses pièces.

Alors, je reviens sur sa carrière, il a décidé de venir à New York à 19 ans, et voici comment il explique lui-même comment il a fait ça : *I turned myself into an actor*, donc il a commencé à jouer, mais en tournée, *and came east in a red bus, acting all the way.* » C'est-à-dire qu'il n'avait pas d'argent, il gagnait un peu d'argent à jouer, et il se rapprochait de New

York. *I was dropped off in New York*, évidemment, on ne voit pas comment il aurait pu aller plus loin, venant de l'ouest et allant vers l'est, *and teamed up with a paint kid that I knew before and had flown in while I was riding the bus all that time*. Il arrive donc en plein milieu de cette culture underground, il fréquente des musiciens, et probablement, comme tout le monde, il se drogue un peu, et l'influence des drogues psychédéliques, et aussi hallucinogènes, est quelque chose qu'il a dit à un certain moment, qui donnait aux mots, pour lui, une consistance inhabituelle. Comme pour Ionesco, par exemple, par d'autres méthodes, les mots deviennent des objets, ou des projectiles, ou des formes bizarres, les mots existent par eux-mêmes.

Une autre chose à signaler, sur ce jeune homme qui était Sam Shepard, c'est qu'il a changé son nom. Et il a changé son nom, pas très gravement, mais enfin, son père s'appelait Samuel Shepard Rogers, et dès qu'il commence à faire du théâtre en amateur, il change de nom, il choisit Sam Shepard. Et c'est une source de conflit avec son père, cela apparaît dans une pièce, plus ou moins autobiographique, qui s'appelle *The Holy Ghostly*. Dans cette pièce, il fait dire à un personnage, qui est un personnage de père, je cite, *I know you set out to hurt me. Right from the start, I know that. Like the way you changed your name and all. That name was handed down for seven generations, boy*. La fierté du père d'avoir un nom qui s'est transmis dans la famille depuis sept générations, et le fils qui change le nom, qui casse ce système de filiation, pour choisir son propre nom.

Les noms des personnages de Shepard, on pourrait en dire quelques mots déjà. Richard Gilman, qui a écrit une introduction à certaines de ses pièces, dit que les noms de ces personnages sont, je cite, *are like knives, road signs, or trademarks*. Des noms qui sont coupants comme des couteaux, ou qui sont comme des noms de lieux, ou même des noms de marques. Par exemple, deux des personnages dans *La Turista* s'appellent Kent et Salem. Salem, Kent, ce sont des noms de cigarettes, que tout le monde reconnaît. Il y en a quelques-uns qui sont sans histoire, Ed, Frank, Jill, Beck et Stu, mais dit Gilman, là on pense que c'est une plaisanterie de la part de Shepard.

Les vrais noms sont des noms comme Cherry, Jeez, Wong, Shooter, Jeep, Shadow, Bojo, Santee, Forensic, Galactic Jack, là on pense un peu à des noms de héros de bandes dessinées ou de science-fiction, Galactic Jack, Doctor Vector, tout à fait là encore science-fiction, Timpani, Horse and Crow, Cosmo, Yahoudi, Miss Coon, Slow, Gene Martin, Booger Montgomery, Gris

Gris, Ice, Blood, Blade, Dookie, Dude. Ce sont des noms que les gens se donnent à eux-mêmes. Ce n'est pas des parents qui appellent leurs enfants de ce nom-là, ce sont des noms qui sont construits comme des affiches pour étinceler, comme des noms de... c'est un peu comme les punks choisissent leur coiffure, par exemple.

Et la même chose est vraie des titres que Shepard choisit. Il ne choisit pas des titres, le héros éponyme, comme on fait, *Le Cid*, etc., mais il choisit des titres qui sont, et voilà, que je cite à nouveau Richard Gilman, *Most of his titles float, bob up and down from the plays on shorter or longer strings*, comme des ballons suspendus au-dessus de ses pièces. *They appear as aggressions, put-ons or parodies, but almost never as traditional titles. They seem crazily theatrical in themselves. They scare you or break you up before the curtain has even risen.*

Je cite quelques exemples. *Dog, Killer's Head, 4-H Club, The Holy Ghostly, Cowboy Mouth, Shaved Splits, Fourteen Hundred Thousand, Back Bog Beast Bait*. Celui-là est fondé sur, évidemment, des allitérations. *The Tooth of Crime, Blue Beach, Action, The Mad Dog Blues, Angel City, Geography of a Horse Dreamer, Operation Sidewinder, Curse of the Starving Class, Forensic and the Navigators, Icarus's Mother*. Voilà tous ces titres qui, parfois, nous effraient ou, parfois, font rêver, on peut dire aussi.

Je voudrais dire quelques mots des lieux qui vont accueillir Sam Shepard à son arrivée à New York. Et par les lieux, je n'entends pas les lieux où il dormait, mais les lieux où il va pouvoir produire ses premières pièces qui sont des pièces courtes, qui sont des *pieces* plutôt que des *plays*, c'est-à-dire des fragments semi-lyriques, semi-dramatiques, mais qui vont bien avec l'époque, qui est une époque où se développe, à New York, en dehors de Broadway, c'est-à-dire même pas off-Broadway, mais ce qu'on a appelé off-off-Broadway, c'est-à-dire en dehors du système commercial de Broadway, des cafés. Et là, il faut faire attention, ça n'est pas la même chose que les cafés-théâtres en France, qui se sont développés d'une façon tout à fait différente. Là, ce sont des lieux qui vont devenir ensuite des *theater clubs*, dans certains cas, des lieux où on échappe aux lois assez rudes du commerce et des syndicats, parce que ce sont des cafés. Donc les gens viennent prendre une consommation et puis ils voient le spectacle en plus.

Et il y a eu plusieurs hauts lieux, si on peut dire, de cette contre-culture dans des cafés. Je voudrais citer le Café Chino, qui est l'un des plus connus des années 60, même la fin des

années 50. Le Café La Mama, qui est devenu ensuite la Mama Experimental Theater Club et qui était dirigé par une femme qui existe toujours, qui s'appelle Ellen Stewart et qui a beaucoup fait pour les jeunes auteurs et le développement de tout un répertoire nouveau.

Et puis, il y avait encore un lieu qui s'appelait la Judson Church, ça c'est sur Washington Square, et c'est devenu le Judson's Poet's Theater, puis également le Judson Dance Theater et ils ont créé beaucoup de pièces, de spectacles, il vaut mieux dire, de spectacles de l'avant-garde de ces années-là. Les pièces de Shepard ont été jouées dans ces différents lieux et c'est par ces différents lieux qu'il a commencé petit à petit à se faire connaître.

Sam Shepard lui-même résume sa carrière dans une introduction à l'une de ses pièces et le comédien américain Bill Baker, qui est avec moi, pourrait vous lire la façon dont il se présente lui-même, d'abord dans ses expériences psychédéliques et ensuite dans la façon dont sa carrière s'est déroulée.

Les deux premières pièces qui seront jouées en 1964 sont donc *Cowboys* et *The Rock Garden*. Et une de ses pièces le fera connaître en France en 1967, et ça beaucoup de gens l'ont oublié, au Petit Odéon, la pièce *Chicago* a été jouée, traduite par Céline Zins, et jouée au Petit Odéon, nous allons en lire un passage tout à l'heure.

Mais ce qui a fait connaître Sam Shepard en France, surtout il faut bien le dire, c'est le cinéma, et cet homme qui est fasciné par la musique, les sons, est aussi fasciné par les images, et par l'Ouest américain, j'en parlerai la prochaine fois, mais l'Ouest américain, c'est d'une part le désert, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus primitif en Amérique, et c'est aussi Hollywood, le mythe de Hollywood, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus, disons, sophistiqué ou décadent, le contraire de primitif en tout cas.

Et à Hollywood, Sam Shepard, il se trouve, a fait toute une carrière, parce que c'est un fort beau garçon, avec un physique de cowboy, il aime se déguiser avec les bottes, le grand chapeau, et il est magnifique, et on l'a vu dans certains films, même sans savoir qu'il était écrivain, on l'a vu en France, dans *Days of Heaven*, qui avait été traduit par *Les Moissons du Ciel*, dans *The Right Stuff*, qui était *L'Etoffe des héros*, où il jouait un pilote, magnifique là aussi, et puis il a joué dans un film qui a été fait à partir d'une de ses pièces, dont je parlerai la prochaine fois, la pièce qui s'appelle *Fool for Love*. Ce film a été réalisé en 1985, par Robert

Altman, avec Harry Dean Stanton, et Kim Basinger, et puis il a aussi participé, et ça on le sait aussi, au scénario de *Paris, Texas*, de Wim Wenders.

Pour revenir une seconde à ses affinités avec le monde du jazz et de la musique, il a été très lié à la chanteuse de rock, bien connue, Patti Smith, et Patti Smith a écrit un texte pour une de ses chansons, qui est un portrait de Sam Shepard, où elle décrit, le titre est *Nine Random Years, Seven Plus Two*, c'est-à-dire neuf années d'errance, et mieux qu'une photographie, je voudrais qu'on lise des extraits de ce portrait musical, si je puis dire, ce portrait lyrique, ce portrait inspiré, de Sam Shepard.

Je reprends là, pour dire que *There Goes a Bad Boy* c'est une image qui doit beaucoup plaire à Sam Shepard, qui n'aimerait surtout pas être récupéré par l'establishment, devenir un classique révérend, je crois qu'il aime bien cette image de mauvais garçon de ses premières années. Et vous remarquerez aussi à quel point dans ce portrait, il est associé à des lieux américains, et des lieux américains dont les sonorités mêmes sont comme aussi des noms de chansons rock.

Sur ses rapports avec le rock'n roll, je voudrais maintenant qu'on cite un texte de Shepard où il en parle, mais je voudrais préciser que c'est dans un recueil de textes. Il écrit des textes, un peu comme des poèmes en prose et le recueil s'appelle *Hawk Moon, la Lune Faucon*. Pourquoi ce titre ? Parce que *Hawk Moon month*, c'est le mois de novembre selon la tradition des Indiens Hopi, c'est l'équivalent donc du mois, du froid qui s'installe, je cite, des murmures secrets sur la *mesa*, c'est un texte de Shepard qui dit ça, des signes du besoin vide, stérile de prière. Et dans la légende dont il entoure sa naissance, Sam Shepard se voit né pendant le mois de Hawk Moon. Et donc dans un de ses textes, il parle du rock'n'roll et de l'influence que ça a eu sur lui.

Le rock'n'roll comme une violence qui ne fait pas de mal. Alors ça, c'est un rêve humain. Si on pouvait être violent sans risquer d'être détruit soi-même ou de détruire les autres, je crois que des tas de gens résoudraient tous leurs problèmes.

Je voudrais qu'on donne maintenant un exemple d'un texte de pièce, puisqu'après tout, c'est en tant qu'auteur dramatique surtout que Sam Shepard nous intéresse ici. Je voudrais qu'on prenne comme exemple cette première pièce qui a donc été jouée en France, et qui est *Chicago*, qui avait été créée par le Theatre Genesis le soir du vendredi saint 1965

dans l'église de Saint-Marx dans le Village à New York, et qui a été ensuite repris par la Mama en 1966.

Et qui nous donne des longs monologues, comme j'ai eu l'occasion de le dire tout à l'heure. Là, je cite Frank Jotterand dans son livre sur le nouveau théâtre américain, où il dit « ces longs monologues brillants et noirs, comme les stalactites des grottes à peinture de Puente del Castillo ». Alors, je reprends la description par Frank Jotterand, elle est excellente, de la pièce.

Alors je voudrais qu'on lise justement un passage de Stu qui est dans la baignoire. Alors je vais d'abord lire peut-être un paragraphe en français et Bill nous lira en anglais.

Stu est dans la baignoire mais on ne voit plus sa tête, il est complètement enfoncé dans la baignoire. Et les autres personnages sont avec leur canne à pêche face au public. Ils ont jeté leurs lignes comme si la salle était une rivière ou la mer. Ils ont jeté leurs lignes face au public.

Et l'indication scénique donne à ce moment-là, la lumière baisse lentement. La lumière baisse lentement et, Stu, dont on ne voit toujours plus la tête, continue.

Oui, le ton et la façon dont on s'adresse à vous, et le pouvoir de suggestion de ce monologue, rappellent, s'il faut comparer avec quelqu'un d'autre, rappellent Peter Handke, dans certaines pièces, en particulier celle qui s'appelle *Outrage au public*.

La prochaine fois, nous parlerons des pièces plus récentes, *Chicago* étant une des pièces de sa jeunesse.