

Un théâtre en crise

La Quinzaine littéraire, n° 330, 1^{er}-15 août 1980

Marie-Claire Pasquier

Quand on dit, en France, « le Théâtre américain », aussitôt se lèvent les images des grandes années de la contre-culture, toutes ces troupes que nous avons connues à Nancy, Paris ou Avignon, le Living Theatre (leur *Frankenstein*, leur *Paradise Now*), l'Open Theatre (son *Serpent*), le Bread and Puppet (son *Cry of the People for Meat*). Théâtre de protestation, dans le grand vent soulevé par la guerre du Vietnam, théâtre d'images fortes, excessives parfois — trop de nudité, trop de cris, trop de masques, trop d'échasses, trop de caresses. Théâtre magnifique dans ses excès mêmes, sa vitalité, sa ténacité déconstructrice.

Ensuite, nous avons connu ce que j'ai appelé ailleurs un paysage après la bataille : l'univers étrange, à peine peuplé, à mille lieues de là, perçu par fragments, par bribes, dans un temps ralenti, de Robert Wilson, à partir de son *Regard du sourd*. Et Meredith Monk, avec *Quarry*, l'holocauste dans le « ressouvenir en avant » d'une petite fille, puis avec, cette année, *Recent Ruins*, participe de ce même regard. Le théâtre non plus comme présence réelle, provocatrice, mais plutôt comme hologramme, comme trace évasive d'un ailleurs, d'un autrement. Faisant le bilan des années soixante-dix, le journal *Performing Arts*, de New York, se donnait récemment pour titre : « Dix ans de contemplation ». Terme étonnant mais juste pourtant pour désigner la communication qui, en principe, passe de la scène à la salle. Qui contemple quoi ?

Autre question qu'on peut poser, de France, sur le plan esthétique : Y a-t-il une imagination américaine ? *L'Imagination américaine*, c'est le titre que donne Richard Foreman à l'un de ses derniers spectacles, spectacle chanté et qui met en scène Judex et Fantomas, l'imagination des uns se nourrissant de l'imaginaire des autres, avec distance, avec ironie.

Jouer avec les mythes fondateurs de la société américaine, c'est une des dimensions possibles du théâtre. Arthur Kopit l'avait fait avec *Indians* en 68, Paul Foster avec *Tom Paine* en 67. Mais cette « imagination américaine » peut désigner aussi les tendances dites « post-modernes », en particulier le « performance art ».

La première chose à dire, c'est qu'il y a aux Etats-Unis comme ailleurs une crise du théâtre, liée bien entendu à la crise économique, liée à une désaffection généralisée pour ce qui est politique, liée à un certain essoufflement de l'avant-garde. Sur le plan économique, les subventions, là comme ailleurs, ont tendance à diminuer. Les universités n'ont plus l'argent qu'elles avaient pour faire venir des artistes, susciter des créations, des vocations, bref « encourager les arts ». Or, à la différence de la France, les artistes ont presque tous commencé à apprendre leur métier dans une université : Meredith Monk à Sarah Lawrence avec Bessie Schoenberg, Foreman à Yale, d'autres à New York University. En même temps, le système des subventions privées, des *grants*, pèse lourd sur les projets, et exerce un contrôle insidieux. C'est ainsi par exemple que cette année Ellen Stewart, directrice de La MaMa et célèbre pour la générosité de son accueil, s'est vu retirer une bonne moitié de ses subventions pour avoir favorisé le théâtre « étranger » au lieu de promouvoir le théâtre strictement américain : politique du *containment*.

En ce qui concerne la politique, la guerre du Vietnam — et c'était là, si l'on peut dire, son côté positif — avait créé un front du refus et suscité un modèle utopique « alternatif ». La seule chose qui ait pris la relève aujourd'hui, c'est la lutte contre le nucléaire qui ne prend pas l'ampleur d'un refus global de l'*American way of life*. Quant à l'avant-garde, on voit les mêmes effets, répétés, s'émousser. Sam Shepard se désole de voir qu'il est devenu presque un classique, qu'on le joue dans les petites villes sans plus choquer personne. Les grands « anciens » des années soixante ont disparu, Julian Beck et Judith Malina, du Living Theatre, sont aujourd'hui à Rome, toujours charismatiques, mais vestiges d'un passé prestigieux plutôt que porteurs de promesses. Joe Chaikin a mis fin à l'aventure de dix ans qu'avait représentée l'Open Theatre, il dit à qui veut l'entendre : « Je n'ai pas de projet à long terme. » Il témoigne d'une lassitude plus générale : pourquoi faire des pièces, encore des pièces, une pièce plus une pièce plus une pièce, comme aurait dit Gertrude Stein ? Parce qu'un acteur est fait pour jouer comme un cheval pour courir ? Oui, Chaikin joue comme un cheval court, on l'a vu cette année encore où il jouait, tout seul, *Tongues* et *Savage/Love*, de Sam Shepard. Et il n'est pas le seul, les acteurs américains, formés par la danse et l'improvisation, aussi spontanés que

professionnels, sont parmi les meilleurs du monde, avec une qualité toute simple, irremplaçable : la présence. Citons Jeff Weiss, inconnu en France, Lucinda Childs, Andy De Groat.

Mais tout de même le pessimisme est le ton général : comme un parfum un peu funèbre. Lorsqu'il y a dix ans Chaikin et l'Open Theatre exploraient dans *Terminal* le thème de la mort (on en a revu cet hiver des extraits dans l'*Opera* de Berio, monté per Ronconi), c'était de façon tonique en somme : jeux collectifs sur les rituels, les tabous, rapports entre les morts et les vivants dans une chaîne sans fin, et cela se terminait par : « le jugement de votre vie c'est votre vie ». Aujourd'hui, depuis le *Dybbuk*, Chaikin a vu mourir ses amis, il a été malade, il est, comme tant d'autres, désenchanté, prudent : on voit devant soi jusqu'au soir, mais pas jusqu'au lendemain.

Les plus optimistes, les plus actifs, se tournent vers le cinéma. C'est ainsi que Richard Foreman a enfin pu réaliser le film dont il rêvait depuis longtemps. En 76, quand il était venu créer à Paris *Le Livre des splendeurs*, il disait déjà son désir de créer un jour un objet durable. De toute façon, c'est un maniaque du contrôle technique, le metteur en scène est pour lui quelqu'un qui, de sa console, règle le moindre effet avec minutie, il était logique qu'il en vienne un jour à la caméra. Son film, qui portera le titre *Strong Medicine*, sortira cet hiver, et s'inscrit dans le cycle des pièces du théâtre « hystérique-ontologique », avec toujours Kate Manheim dans le rôle de Rhoda.

Mais ce qui n'est pas très bon signe pour l'avenir du théâtre, c'est que les jeunes aussi, passionnés de technologie, désertent le théâtre : pour le cinéma. Le théâtre ne semble plus capable de porter les fantasmes et les aspirations des nouvelles générations comme la pop music le fait peut-être encore. Même le côté traditionnellement artisanal, peu coûteux du théâtre, est d'une époque révolue. Aujourd'hui, la moindre production coûte des fortunes. D'où, peut-être, la prolifération des « solo performances » : un peu comme on choisissait, du temps des risques d'exode brutal, le violon de préférence au piano pour pouvoir l'emporter avec soi... Le « performance art » : terme difficile à apprivoiser puisque, en principe, la « performance » c'est le spectacle, la représentation, même s'il s'agit d'une pièce classique. L'accent, dans le théâtre américain, a toujours été mis sur « faire quelque chose » plutôt que sur « donner à voir ». Mais la performance post-moderne est quelque chose d'à la fois précis et vague, elle est rupture avec le dramatique en toute liberté. Tout est y permis, l'emploi spectaculaire des nouvelles techniques audio-visuelles. Comme le « rien dans les mains rien

dans les poches ». Contrairement aux *Happenings* des années soixante, l'accent n'est pas mis sur l'agression vis-à-vis des spectateurs, voire la mystification, la volonté de harceler, d'atteindre à la limite du perceptible ou du supportable.

Ce qui paraît plus important, chez les nouveaux *performers*, quel que soit le « format » dans lequel se déploie leur geste, c'est la volonté de créer un espace visuel ou sonore, d'y donner vie à une activité originale, de porter à l'extérieur les appels d'une voix intérieure, de faire naître une émotion. La communication en face à face est remplacée par des signaux qui partent dans toutes les directions. Cela dit, il y a autant de performances que de performers. Meredith Monk arrivant dans la chapelle de la Sorbonne les bras ballants, des fleurs rouges dans les cheveux, se mettant à émettre dans une langue indéfinissable des imitations de mots sur des imitations de notes, dans une musique jaillie de cultures étranges et lointaines, c'est de la performance. Stuart Sherman — installant sur un étal en pleine rue — une multiplicité de petits objets et les manipulant sans un mot, c'est aussi de la performance. De même que « *I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* », double monologue (ou « dia log ») dit successivement par Bob Wilson et par Lucinda Childs. A son plus extrême, la performance témoigne d'une tendance de l'expression théâtrale à devenir strictement privée, individuelle, voire autistique. Tendance à la confession, à l'autobiographie, au jeu solitaire qui rappelle la vogue du jogging pratiqué avec des écouteurs sur la tête et qui produit un univers d'évasion finalement assez terrifiant où chacun, tout en se donnant en spectacle, s'absorbe en soi-même. Il y a une beauté inquiétante à voir chacun s'entourer d'une bulle de verre presque visible dans sa transparence. Qui contemple quoi ?

Mais Bob Wilson, pour ne prendre que lui, n'a pas totalement renoncé aux grandes machines qui ont fait sa renommée. Plus professionnel, moins inattendu, plus achevé, il s'appuie sur la réussite, ce qui est une façon de finir en beauté... de ne pas finir d'en finir et c'est comme cela déjà qu'il avait commencé. En 1979, *Death, Destruction and Detroit*, et aussi *Edison* : une fresque, une épopée, images au ralenti, répétées, comme les mots dans un opéra, voix coupées de leur source qui vous parviennent à l'oreille sans relais spatial apparent. La scène agrandie à la dimension de l'espace américain, comme un paysage, comme un film qui se déroule en produisant de l'immobilité.

Il reste quelques groupes : le Performance Group qui, avec Spalding Gray et Elizabeth Lecompte, a créé en 1978 une trilogie, *Three Places in Rhode Island*. Les Mabou Mines, fondés par Lee Breuer, qui existent depuis 1970. Ils ont développé un genre nouveau, les

« animations » : *The Red Horse Animation*, *The Beaver Animation*, *The Shaggy Dog Animation*. Des histoires d'animaux bavards, qu'il s'agisse du cheval rouge ou de Rose le chien (on a avec Rose le chien un écho du chien qui, dans *Doctor Faustus Lights the Lights*, de Gertrude Stein, disait sans cesse « merci ». Larry Kornfeld a remonté cette pièce cet hiver avec Al Carmines, de la Judson Church, dans le rôle de Méphistophélès).

Parmi les nouveaux venus, la troupe du Squat Theatre, venue de Hongrie. Théâtre qui a été mis hors-la-loi dans son propre pays, condamné pour obscénité. Ils se sont réfugiés aux Etats-Unis en 1976. Une extraordinaire photographie les montre à Paris, place des Abbesses : ils sont dix, dont quatre enfants, face au photographe, chapeau melon, casquette, barbes, on se frotte les yeux sans savoir d'où, de quand sont ces gens. Avant de quitter Budapest, ils avaient joué, à trois hommes, *Les Trois Sœurs*, de Tchekhov. À New York, ils ont présenté *Pig, Child, Fire!* et *Andy Warhol's Last Love*, puis, tout récemment, *Him or Me: a Portrait of a Detective Drama*. Théâtre d'exilés, provocateur, avant-gardiste, comme dans les années soixante. Un exemple. Si, dans une pièce, un personnage est « demi nu », c'est littéralement. C'est-à-dire que toute la moitié gauche est élégamment vêtue, avec cravate, demi-complet, et chaussure noire, cependant que la moitié droite est nue, toute nue.

Il faut signaler, me semble-t-il, parmi les traits de cette fin des années soixante-dix, une perméabilité un peu plus grande vis-à-vis de l'extérieur. Et là aussi, comme pour les Eglises, cette ouverture est sans doute signe de faiblesse. On a vu récemment à New York des Polonais, des Japonais, le théâtre balinais, celui-là même qui avait tant impressionné Artaud. Cet été va s'ouvrir, organisé par l'infatigable Joseph Papp, le second Festival de théâtre populaire d'Amérique latine, avec des troupes venues de Colombie, du Venezuela, du Mexique, ainsi que des troupes « chicanos » de l'intérieur même des USA. Les Américains (même venus d'ailleurs comme Serban ou Peter Schumann) ont longtemps constitué un creuset relativement autonome par rapport aux influences extérieures. Ils semblent sentir aujourd'hui qu'ils ne sont pas le centre du monde.

Alors, demain ? Certains prédisent un retour à la tradition (mais quelle tradition ?) et au romantisme (mais quel romantisme ?). Ed Burns, critique américain, voit une impasse dans le fait que le théâtre se prive de ce qui fait sa spécificité, la confrontation. C'est vrai, une fois qu'on aura été jusqu'au bout de l'univers privé, jusqu'au bout du jeu avec les gadgets électronique-acoustico-visuels, peut-être se tournera-t-on à nouveau vers du dramatique structuré, vers une mise en scène des conflits (mais quels conflits ?).