

Le chaos et la carrière Entretien avec Richard Schechner

Solange Lévesque and Lorraine Camerlain

Number 50, 1989

Le théâtre dans la cité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26607ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. & Camerlain, L. (1989). Le chaos et la carrière : entretien avec Richard Schechner. *Jeu*, (50), 192–196.

le chaos et la carrière

entretien avec richard schechner

Metteur en scène, professeur de *performance studies* à la New York University, auteur de nombreux essais, Richard Schechner a fondé le Performance Group en 1967 (devenu après son départ, en 1975, le Wooster Group), et a signé plusieurs ouvrages et recueils d'articles, dont *Environmental Theatre* (1973), *Performance Theory* (1988), *The End of Humanism* (1982) et, récemment, *Between Theatre and Anthropology*. Rédacteur en chef de *TDR (The Drama Review)* de 1962 à 1969, il l'est redevenu depuis 1985.

Quel rôle a joué New York dans l'avènement du type de jeu contemporain, qui s'éloigne considérablement du naturalisme?

Richard Schechner — Pour répondre, il faut considérer New York en relation très étroite avec la Californie, parce que plusieurs personnes font la navette d'un endroit à l'autre; les racines du style de jeu non naturaliste remontent, en un sens, au temps des happenings, mais ce jeu emprunte aussi à la performance, un art surtout pratiqué au sud de la Californie, aux alentours de Los Angeles et de San Francisco, et à un degré moindre, à Chicago et à New York. Allan Kaprow, par exemple, qui a été très important dans les débuts du happening et qui poursuit son travail, est natif de New York et a effectué ses premiers travaux dans cette ville, avant de déménager en Californie du Sud, il y a quinze ans, peut-être plus.

Ce qui est arrivé d'important à New York, c'est la «montée» de quelques personnes et de certains groupes. Je pense à Richard Foreman, à ceux qui ont travaillé avec Mabou Mines, à Lee Breuer, à JoAnne Akalaitis, aux gens qui ont travaillé avec le Performance Group ou le Wooster Group, à moi, à Elizabeth LeCompte, à Gordon Gray, aux artistes que sont Robert Wilson et Meredith Monk, et j'en oublie probablement quelques-uns... Le travail de ces gens a commencé il y a vingt ans pour atteindre son apogée dans les années soixante-dix, mais plusieurs d'entre eux travaillent encore, et ils ont tous développé, chacun à leur manière, des modes de travail non naturalistes. Ils ont aussi construit, à l'exception de moi-même et du Wooster Group, leur propre texte verbal, ainsi que leur propre «texte» de performance. Il en a résulté un théâtre complètement neuf, qui laissait au théâtre ordinaire les principaux canons naturalistes — dans les textes comme dans le jeu.

Même le répertoire?

R. S. — Oui, le répertoire et le style, de telle sorte que Foreman a écrit ses propres pièces, que Wilson a écrit des pièces avec un minimum de dialogue et de narration, et que Meredith Monk a élaboré ses propres pièces musicales. Ils sont comparables, par exemple, à Pina Bausch en

Europe. Les seuls qui tentaient des expériences de «théâtre à texte» ont été des gens comme Peter Brook, en Europe, moi et Elizabeth LeCompte à New York. Tous de manière différente. Peter Brook a essentiellement poursuivi la tradition européenne du théâtre *spectaculaire*, de ce que j'appellerais du «bon théâtre assez ordinaire». Sa contribution a été de travailler avec une compagnie interculturelle et de construire des textes à partir de matériaux non européens, tout en faisant des pièces très européennes. *Le Mababarata*, par exemple, est un texte indien, mais trois pièces de l'oeuvre sont presque prénaturalistes; le contenu est indien, mais la forme européenne. Et quand Brook se coletaille à un Tchekhov, comme il l'a fait avec *la Cerisaie*, la production a une «saveur Brook», mais il ne s'agit pas réellement d'une réinterprétation radicale, ni sur le plan du jeu, ni du point de vue du traitement du texte et de la mise en scène.

En ce qui me concerne, j'ai déconstruit certains textes passifs, comme les textes européens ou ceux de Shakespeare, deux en particulier, que j'ai transformés en pièces modernes: *la Cerisaie* (que j'ai montée en Angleterre, pas à New York) et *le Balcon*. Je n'ai pas, à ce moment-là, changé le texte écrit, ni réellement modifié l'interprétation du rôle, mais j'ai transformé la mise en scène. Voilà ce qu'était à ce moment-là le «théâtre environnemental»: une tentative de créer une nouvelle mise en scène, mais en maintenant à la base un style de jeu naturaliste suivant lequel, pendant plusieurs parties de la pièce, le personnage et le comédien étaient très proches l'un de l'autre, même si certains éléments brechtiens affleuraient dans la forme que nous avons utilisée.

Elizabeth LeCompte, quant à elle, a choisi certains textes naturalistes classiques — je pense particulièrement à *A Long Day's Journey into Night*, dont elle s'est servi dans *Nayatt School*, une pièce de T.S. Eliot. Et dans chacune des pièces qu'elle a travaillées, elle a, dans un certain sens, brisé le texte. Dans *Road to Immortality*, il s'agissait d'une pièce de Miller; dans *Route 1 and 9*, d'un texte de O'Neill. Elle a brisé le texte de la pièce de Miller en le faisant déclamer si rapidement qu'on ne pouvait pas vraiment le suivre mot à mot, par des acteurs simplement assis à une table, ou debout, face au public; le texte était bel et bien énoncé, mais il l'était d'une manière qui



Photo : Raymond Depardon, tirée de son livre *le Désert américain*.

soulignait le sens même de la pièce, laquelle porte sur l'oppression et sur la répression de la liberté de parole. Son travail sur le texte en faisait ressortir le sens et constituait une tentative de trouver des moyens de composer avec ces classiques. Elle a également présenté *Route 1 and 9*, une version de *Our Town*, et l'a juxtaposée à un film pornographique, de façon très intéressante.

Je ne crois donc pas à une école typiquement new-yorkaise, bien que New York demeure le centre de l'activité théâtrale aux États-Unis. D'ailleurs, quand on parle de New York, on fait généralement référence à Manhattan, ce qui restreint encore l'espace new-yorkais de la création; les gens de théâtre vont voir les productions de leurs pairs, et ils se connaissent les uns les autres... Parfois nous nous aimons, parfois nous nous détestons mais, chose certaine, notre situation est semblable à celle dont parlent les livres en ce qui concerne les années vingt, quand tout le monde connaissait tout le monde: il s'exerce inévitablement alors une certaine influence. Et si ce qui est arrivé à New York s'est produit à peu près comme je l'ai décrit, il reste que très peu de gens — en dehors de LeCompte et de moi-même, et jusqu'à un certain point de Lee Breuer, qui a fait *Oedipe à Colone* — ont tenté d'interpréter les textes d'une façon nouvelle: non seulement du point de vue de la mise en scène, mais aussi sur le plan du jeu des acteurs. Nous ne voulons pas nécessairement qu'un acteur ne s'identifie plus jamais au personnage, mais qu'il le regarde, qu'il l'observe sous tous les angles, qu'il s'oppose à lui; ou alors qu'il ne soit pas du tout le personnage. À la limite, on peut même éliminer cette notion complètement: supposer qu'il y a l'acteur, la mise en scène et les mots du texte, mais pas de personnage. Naturellement, cela frappe droit au coeur le



Commune, créée par le Performance Group en 1971, sous la direction de Richard Schechner.

naturalisme, pour lequel le personnage est primordial. Il parle et agit, mais cela n'empêche pas certains d'entre nous de soutenir parfois qu'il n'existe pas: qu'il y a les mots, qui viennent du dramaturge, puis l'acteur, qui appartient au théâtre, mais pas de personnage entre l'acteur et le dramaturge.

Si vous deviez tracer une esquisse du New York théâtral actuel, quels en seraient les traits dominants?

R. S. — Le théâtre y est l'oeuvre de deux âges: les gens parfois trop vieux et les trop jeunes. Personne dans l'entre-deux. Les artistes dont l'oeuvre est actuellement signifiante à New York sont les mêmes qu'il y a quinze ou vingt ans. Je ne vois pas beaucoup de travail ayant une grande vitalité, émanant des plus jeunes; les plus brillants d'entre eux veulent faire du cinéma, ou bien n'entrent pas du tout dans le monde du spectacle, ou alors produisent un travail sans esprit, c'est-à-dire sans réel espoir, sans intuition vraie. En d'autres termes, si le travail de LeCompte est parfois très chaotique, il l'est activement et fortement, alors que le travail des autres est chaotique sans payer le prix du chaos; il s'agit d'une imitation du chaos, d'un chaos «de seconde main».

Dans certaines salles, à New York, des choses intéressantes sont présentées mais, encore une fois, ce sont ces figures connues (majeures) qui en sont les auteurs. Dans les trois ou quatre dernières années, les travaux les plus intéressants que j'aie vus sont, par exemple, ceux de Martha Clarke, une nouvelle chorégraphe de danse-théâtre, d'âge moyen, qui connaît la musique et les belles images parce qu'elle vient de la danse, et qui manie très efficacement les thèmes de la pourriture et de la décadence. Il y a aussi les spectacles de Pina Bausch, et ceux des artistes que j'ai mentionnés précédemment: Wilson, Foreman, Breuer, LeCompte, qui sont là depuis au moins dix ou quinze ans. J'assiste bien sûr maintenant à des représentations dans de nouveaux lieux, comme The Franklin Furnace, le PS 122 ou The Kitchen, mais je ne peux vous dire ce que j'y ai vu, parce que je ne m'en souviens pas; ça ne s'est pas imprimé vraiment dans ma mémoire... On prétendra que je suis trop vieux pour vibrer à cette nouvelle génération des théâtres expérimentaux; cependant, je mentirais si je disais que je crois que c'est le cas.

Je pense plutôt que la période de léthargie (ou de tranquillité) quant à cette sorte d'activité théâtrale persiste; c'est d'ailleurs pourquoi la plus grande partie de mon attention s'est tournée vers la performance rituelle, la performance dans le quotidien ou dans les autres cultures, et la théorie de la performance. Je continue de faire de la mise en scène, mais je ne me sens pas associé à une communauté expérimentale active de performance, qui s'engage dans des causes personnelles ou sociales, et qui fonctionnerait comme un mouvement. Mon intérêt principal maintenant est d'enseigner la théorie et de faire mes propres mises en scène, plutôt que de participer à un mouvement que je ne sens pas vraiment exister.

Malgré tout, avez-vous l'impression qu'il y a encore de la place, à New York, pour un théâtre engagé?

R. S. — Si vous entendez par là un théâtre qui s'engage politiquement ou socialement, il y en a très peu. Le Bread and Puppet vient à New York deux ou trois fois l'an — comme il le fait depuis longtemps —, et il est toujours engagé politiquement; mais encore là, il fait partie d'une tradition connue. Il y a des groupes de théâtre qui font des spectacles bénéfiques, qui disent, en d'autres termes: «Nous mettons notre travail au service des sans-abris ou des causes écologiques», etc. Mais je n'en connais aucun qui s'investit concrètement dans ces causes.

Je pense que la plupart des gens qui choisissent le monde du spectacle aujourd'hui y entrent comme dans une sorte de carrière; ils ne sont pas engagés dans une action politique, sociale ou personnelle. Ils espèrent plutôt passer des petites salles aux grandes au plus vite, atteindre au succès et pouvoir faire carrière grâce à leur travail. Ce ne sont pas de mauvaises gens, mais ils ne voient pas le spectacle comme un service à la société. Ils le considèrent de la même façon qu'un avocat ou un médecin envisage son travail, sa profession. En fait, ils ont perdu le sens de ce qu'est l'artiste: un visionnaire, critique face à la société. Et s'ils utilisent une certaine vision critique, c'est souvent plus ou moins pour mener de l'avant leur carrière personnelle.

propos recueillis et traduits par **solange lévesque**
mise en forme de l'entretien: **lorraine camerlain**

entre le boulevard et la ruelle

L'acteur doit, dit-on, nous faire croire à son jeu. De quels subterfuges doit-il user pour rendre crédible ce qui est d'emblée posé comme faux?

Comédien et metteur en scène, André Montmorency, dans ses moments de loisir, adore écrire; auteur d'un récit qu'il compte publier bientôt, il travaille également, depuis peu, à la rédaction de ses mémoires. La saison prochaine, il jouera entre autres dans *Bousille et les Justes*, à la Compagnie Jean-Duceppe, et dans *le Bourgeois gentilhomme*, au Théâtre du Nouveau Monde.

Je joue depuis trente ans, j'enseigne et fais de la mise en scène depuis dix-neuf ans et je me pose toujours — régulièrement — cette question, sans avoir encore été capable d'y répondre.

Quels subterfuges?

J'essaierai d'y répondre enfin, sans y répondre vraiment. Je poserai moi aussi la question en donnant un exemple.

1976. *Damnée Manon, sacrée Sandra*.

Mon premier vrai rôle dramatique. Le monologue final de Sandra. Le monologue de la rue Fabre. Quel bonheur d'enfin pouvoir ouvrir les valves, d'avoir enfin le morceau d'anthologie, le récit écrit presque sur mesure, de raconter la rue Fabre en pensant tout simplement à la ruelle Labrecq où j'ai grandi.

Dès la première lecture, l'émotion monte. La larme pointe déjà et je dois la refouler pour ne pas l'hypothéquer. Je n'avais pas ressenti pareille émotion depuis le temps où je me disais Rimbaud