

## Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais

Sophie Proust

Number 136 (3), 2010

L'oeuvre en chantier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63193ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Proust, S. (2010). Les processus de création de quelques metteurs en scène new-yorkais. *Jeu*, (136), 82–88.

SOPHIE PROUST LES PROCESSUS DE CRÉATION  
DE QUELQUES METTEURS EN SCÈNE  
NEW-YORKAIS

**Les observations et analyses qui suivent proviennent d'entretiens réalisés avec Elizabeth LeCompte, Judith Malina, Caden Manson et Richard Foreman et de l'observation directe d'une partie de leurs répétitions à New York de 2008 à 2010<sup>1</sup>, à l'exception de celles de Richard Foreman.**

**LIBERTÉ DE CRÉATION**

La majorité des créations théâtrales fonctionne par allers et retours entre les propositions des interprètes (verbales ou jouées) et les réactions du metteur en scène. Comme nous l'avons écrit ailleurs, « [m]ême si ce que l'acteur joue correspond exactement à ce qu'a dit le metteur en scène, cela ne coïncidera pas forcément avec ce que ce dernier pensait ou voulait voir. En cela, tout jeu tient de l'improvisation<sup>2</sup> ».

Les compagnies new-yorkaises d'Elizabeth LeCompte (Wooster Group), Judith Malina (Living Theatre), Caden Manson (Big Art Group) et Richard Foreman (The Ontological-Hysteric Theater) sont juridiquement du même type : « *non profit* ». L'autre qualification existante et qui correspond davantage aux productions à Broadway est « *profit theatre* ». Les deux types de structures peuvent engager des personnes appartenant à l'Actors' Equity, syndicat américain qui représente les acteurs et les *stage managers*, et impose un certain nombre de règles. Celles-ci ont une influence considérable sur les processus de création dans

1. Il s'agit des répétitions de *Vieux Carré* de Tennessee Williams (Wooster Group), *The Beautiful Non-Violent Anarchist Revolution: A Combination of Living Theatre Plays* (Living Theatre), et *SOS* de Jemma Nelson (Big Art Group).

2. Sophie Proust, « Direction d'acteurs et improvisations des interprètes », dans *Théâtre S*, Saint-Brieuc, Presses universitaires de Rennes, n° 24, 2006, p. 54-62. Ce texte propose une approche davantage théorique et générale des questions abordées ici.



SOS (Big Art Group). Photo de répétition, mai 2008. Texte et création sonore : Jemma Nelson. Mise en scène, scénographie et costumes : Caden Manson. Sur la photo : Mikeah Ernest Jennings, Caden Manson et Kathleen Amshoff. © Sophie Proust.



*The Beautiful Non-Violent Anarchist Revolution: A Combination of Living Theatre Plays* (Living Theatre). Photos de répétition, mai 2009. Mise en scène : Judith Malina. Sur la photo : Judith Malina, Claire Lebowitz, Judi Rhymer, Isaac Scranton et Erin Dowhour. © Sophie Proust.



Richard Foreman chez lui, à New York, en mai 2008.  
© Sophie Proust.

la mesure où, par exemple, elles imposent leur rythme de travail aux artistes par des arrêts systématiques toutes les 80 minutes pendant dix minutes précises. Si, désormais habitués, les metteurs en scène que nous avons interrogés ne sont pas vraiment gênés par le système, ce dernier interrompt tout de même la recherche à n'importe quel moment de son processus organique. D'emblée, les metteurs en scène n'œuvrant pas avec des productions labellisées Actors' Equity, comme c'est le cas des quatre évoqués ici, ont la liberté d'organiser les répétitions comme ils le souhaitent avec un rythme davantage dicté par leurs désirs que par l'application stricte des règles syndicales par les *stage managers*.

### POINTS COMMUNS ET DIFFÉRENCES

Bien que ces quatre compagnies partagent des points communs (structure juridique similaire, refus du travail à la table), leur approche artistique peut totalement différer sur d'autres aspects (recours aux improvisations, conception de la représentation).

Le temps généralement octroyé aux répétitions est court aux États-Unis : de trois à cinq semaines, même si les compagnies mentionnées ici font exception. Richard Foreman répète systématiquement quatorze semaines d'affilée, le Wooster Group travaille par périodes fragmentées, tout comme le Big Art Group et le Living Theatre, essentiellement pour des raisons logistiques et financières, et non artistiques.

Si dans les trois cas (le Wooster Group, le Living Theatre et le Big Art Group), le processus de création est envisagé comme collectif et les interprètes sont vus comme des créateurs, la mise en scène est toujours signée par un metteur en scène, directeur artistique de la compagnie dans chacun des cas cités ici. En revanche, pour Richard Foreman, dans son processus de création, ses « acteurs n'inventent rien<sup>3</sup> », et il précise ne pas croire en une collaboration dans la création artistique. Afin de ne pas galvauder sa pensée, il est important d'indiquer que le directeur artistique de l'Ontological-Hysteric Theater dit publiquement produire beaucoup de « merde durant les répétitions<sup>4</sup> » : il veut en être le seul auteur et que les comédiens ne s'en sentent ni responsables ni coupables<sup>5</sup>. Ainsi, pour lui, les acteurs sont là pour servir sa « vision » et sont libres de ne pas l'accepter en ne travaillant pas avec lui. *De facto*, l'improvisation des acteurs sera évidemment sollicitée chez les trois premières compagnies et absente chez la quatrième.

### L'IMPROVISATION DES INTERPRÈTES COMME MODE DE RECHERCHE THÉÂTRALE

Le cas de Richard Foreman provisoirement mis à part, différentes formes d'improvisations apparaissent. Elles peuvent porter sur une situation, un personnage, la langue de l'auteur, etc. Dans les cas présents, elle n'est jamais réalisée *ex nihilo*. Pour le Wooster Group, par exemple, la finalité des improvisations consiste autant à parvenir à la création d'une scène qu'à nourrir les acteurs et le metteur en scène. Le fait que les répétitions soient filmées laisse aux interprètes la possibilité d'aller chercher dans des pistes différentes sans se soucier de la mémorisation des versions précédentes, car celles-ci auront été sauvegardées. Leurs spectacles sont d'ailleurs de véritables palimpsestes dont la lecture des différentes strates et improvisations est cependant impossible pour le public alors qu'elles constituent une véritable nourriture dramaturgique pour les interprètes. Comment en effet deviner en assistant à *Vieux Carré* de Tennessee Williams au Centre Pompidou à Paris en 2009 que des répétitions se seront transformées en de vraies séances de basket à même le plateau pour essayer certains déplacements, ou encore

3. « I want to be responsible for all. », Sophie Proust, entretien avec Richard Foreman, New York, le 4 mai 2008.

4. Discussion publique avec Richard Foreman, animée par Richard Schechner après la représentation de *Deep Transe Behavior in Potatoland*, mis en scène par Richard Foreman à la Saint Mark's Church, à New York, le 15 avril 2008.

5. Sophie Proust, entretien avec Richard Foreman, déjà cité.

en des séances de danses traditionnelles japonaises ? Pour cette compagnie comme pour le Living Theatre, il ne s'agit pas de réinventer le texte tel que Stanislavski le proposait comme méthode, mais d'en explorer les différentes couches.

Au Wooster Group comme au Living Theatre, les improvisations du comédien tiennent lieu de propositions et participent à l'élaboration de la conception de l'espace et de la mise en scène. Selon que la configuration de l'espace se dessine avec les acteurs, ce qui favorise une mise en place évolutive, ou qu'elle leur est imposée au début des répétitions par une mise en place immédiate, les metteurs en scène vont se livrer à un travail d'improvisation avec les interprètes dans le premier cas et adopter une phase plus directive dans le second. Pour les deux compagnies citées, les acteurs cherchent leur jeu en circulant dans l'espace, comme celui-ci se construit par les acteurs cherchant leur jeu. Pour le Wooster Group, un espace existe ordinairement en amont ; toutefois, les interprètes le feront évoluer, car il s'agit souvent de plateformes amovibles, d'éléments coulissants sur lesquels et avec lesquels ils jouent. Pour le Living Theatre, généralement, les improvisations participent totalement de la construction de la scénographie puisque la mobilité des corps sur la scène dessine elle-même l'espace, de surcroît amovible et pouvant entraîner la circulation des spectateurs, comme c'est le cas pour leurs processions.

Au Big Art Group, l'improvisation des comédiens sert habituellement de base à l'écriture du texte que produira Jemma Nelson. Ils ne participent pas à la construction de l'espace, généralement conçu par Caden Manson et souvent composé d'écrans vidéo de tailles diverses qui environnent l'acteur à des hauteurs différentes. La direction d'acteurs de ce dernier se focalise donc en grande partie sur la partition de l'interprète en relation avec la vidéo, la bande-son et les accessoires, autant d'éléments spécifiques à l'esthétique du Big Art Group dans un rythme très soutenu, un débit ultra-rapide et des couleurs acidulées. Le metteur en scène se concentre à la fois sur la présence directe de l'interprète et la reproduction simultanée de sa performance sur la multitude d'écrans disséminés dans l'espace qui constituent la scénographie. Les images projetées, malgré l'appareillage technologique visible, ont la particularité de donner à voir les acteurs dans une autre réalité que celle qui est pourtant filmée devant nous par la jonction de fonds d'écran les transportant dans des lieux ou des ambiances improbables (autoroute, tremblement de terre...). L'addition artisanale d'accessoires divers filmés en direct ou ajoutés à l'écran participent du ludisme total du Big Art Group au service d'une satire de la société contemporaine. L'interprète ne peut contrôler la démultiplication hétéroclite qu'il offre aux spectateurs. C'est pourquoi la direction d'acteurs de Caden Manson est très précise dans le nécessaire contrôle qu'il doit avoir de cette profusion à la fois visuelle et sonore. En conséquence, l'improvisation de l'interprète, suscitée dans la phase de répétitions où les bases du texte sont conçues, devient plus difficile ensuite en raison de la précision requise dans la coordination de son jeu avec les différents éléments techniques. On pense alors à Robert Wilson, dont Caden Manson a été stagiaire, qui affirme que si la structure est rigide pour l'interprète, la forme interne demeure libre<sup>6</sup> et finalement improvisée. Bien que nous soyons en présence d'esthétiques différentes, la rigueur est similaire à celle du Wooster Group pour l'intégration au jeu de l'acteur de données liées au son, à la vidéo et aux accessoires.

**Le Wooster Group** est un ensemble d'artistes établi à New York qui, sous la direction d'Elizabeth LeCompte, fondatrice de la compagnie en 1980 avec le désormais disparu Spalding Gray, réalise un théâtre d'avant-garde couvrant un large répertoire en mêlant danse et nouvelles technologies. **Le Living Theatre**, fondé en 1947 à New York par Julian Beck, aujourd'hui disparu, et Judith Malina, toujours à la tête de la compagnie, a joué des spectacles engagés et politiques, alternatifs au théâtre commercial. La compagnie a voyagé dans le monde entier et influencé grand nombre d'artistes. Tout en proposant de nouveaux travaux, elle s'attache aujourd'hui à la construction de son répertoire. **Le Big Art Group**, fondé en 1999 à New York par Jemma Nelson, concepteur son et auteur dramatique, et Caden Manson, directeur artistique de la compagnie, metteur en scène, scénographe et concepteur vidéo de la plupart des productions, utilise les nouvelles technologies et les différentes formes de la performance pour créer des spectacles culturellement transgressifs. Richard Foreman a fondé **The Ontological-Hysteric Theater (OHT)** en 1968 à New York dans le but de proposer un théâtre expérimental très personnel en conjuguant ses intérêts pour des thèmes complexes (la mort, la philosophie, la psychanalyse...) à des constructions scénographiques et sonores qui envahissent le plateau et dont il est également l'auteur. Voir leur site respectif : <[www.thewoostergroup.org](http://www.thewoostergroup.org)> ; <[www.livingtheatre.org](http://www.livingtheatre.org)> ; <<http://bigartgroup.com>> et <[www.ontological.com](http://www.ontological.com)>.

6. Benoît Rossel, *Wilson-Huppert : un mouvement dans le temps et l'espace* [mise en scène d'Orlando de Virginia Woolf], 2001 (1995), Suissimage, 22 min.



*Hamlet* de Shakespeare (Wooster Group, 2007). Photo de répétition. Mise en scène : Elizabeth LeCompte.  
Sur la photo : Elizabeth LeCompte, Kate Valk et Judson Williams. © Paula Court.

## COMPRÉHENSION DE L'ŒUVRE PAR SA MISE EN JEU

Dans le cas de chacune de ces compagnies, la compréhension et la création de l'œuvre se font directement par sa mise en jeu, ce qui signifie qu'Elizabeth LeCompte comme Richard Foreman, par exemple, ne se livrent pas à des lectures de l'œuvre à la table. Pourtant, cela ne veut pas dire que la construction sémantique du sens s'opérera de la même manière pour chacune de ces compagnies. En effet, alors que pour le Wooster Group l'improvisation se substituera à un travail dramaturgique effectué à la table et participera de l'exploration polysémique du texte, Richard Foreman imposera immédiatement une mise en place aux acteurs, sans improvisation de leur part. Dans le cas d'Elizabeth LeCompte, laisser place à l'improvisation dans le processus de création permet donc de pénétrer les zones de l'inconscient de l'acteur. Cela montre aussi qu'elle n'a pas nécessairement d'idée préconçue de la réalisation d'une scène. Richard Foreman, au contraire, qui tente de traduire ses rêves sur la scène, utilise les acteurs au service de son inconscient. Afin de concevoir le monde qu'il crée sur scène, il juge alors inutile l'improvisation des comédiens, ne requiert pas leur point de vue, ne leur explique pas forcément les raisons éventuelles qui gouverneraient leur déambulation dans l'espace et l'accomplissement de leurs actions.

Selon les œuvres mises en scène, le Big Art Group effectue ou non des lectures à la table, ce qui n'empêchera pas le travail sur le plateau et toutes les interactions déjà citées de faire évoluer le texte. Pour la création de *SOS*, qui ne représente pas un cas isolé pour la compagnie, les répétitions ont commencé sans que le texte soit achevé.

La difficulté au théâtre n'est pas forcément de trouver quelque chose mais d'être en mesure de le réitérer et également d'opérer la sélection de la version des scènes qui formeront le spectacle. L'effervescence imaginative avec laquelle opère Elizabeth LeCompte, par exemple, entraîne de nombreux changements au cours de l'avancement des répétitions : de nouvelles inventions viennent défaire le travail qui a été précédemment réalisé. Cette recherche théâtrale en perpétuelle ébullition, où des trouvailles scéniques en effacent constamment d'autres au fur et à mesure de l'avancée du processus de création, correspond à un système hélicoïdal des répétitions. Bien qu'il ne dialogue pas avec ses acteurs, Richard Foreman adopte le même système. Après six semaines de répétitions, il réalise un enchaînement et se voit prêt à tout modifier à la suite de cette première version du spectacle. Ce recours au filage, de la totalité des scènes ou de fragments, peut intervenir à n'importe quel moment des répétitions. Il permet au metteur en scène d'effectuer des modifications. Celles-ci peuvent souvent être suscitées par des retours critiques provenant de l'équipe de création ou d'invités. Caden Manson, par exemple, a un assistant à la mise en scène qui ne vient qu'après un certain nombre de répétitions pour justement apporter un regard neuf sur la création en cours. À l'opposé, un artiste comme Richard Foreman veut se protéger des opinions des autres afin de préserver sa vision.

## CONCEPTION DU SPECTACLE

La manière dont le metteur en scène conçoit la première représentation (comme une partition fixe ou modulable) va avoir une grande influence sur le processus de création. Ainsi, l'idée du spectacle comme un « art duplicable » est très éloignée de la conception d'Elizabeth LeCompte. Son théâtre se veut un acte vivant qui rend très fragile sinon inexistante cette fixation, au point qu'elle continue à répéter après la première représentation, comme c'est aussi le cas de Caden Manson. Si cette démarche peut paraître étrange pour certains, il faut peut-être la comprendre selon le point de vue des artistes. Pour eux, le spectacle demeure vivant. Ce n'est pas qu'il leur manque trois répétitions supplémentaires pour le finaliser dans les jours qui suivent la première, comme cela pourrait arriver. À partir des *previews* qui

constituent globalement des avant-premières jusqu'à la première représentation (*opening*), à partir de laquelle la presse pourra venir, il est d'usage aux États-Unis que les metteurs en scène bénéficient des commentaires des spectateurs afin d'apporter d'éventuelles modifications à leur spectacle. Les *previews* sont généralement à tarif réduit. Notons ici que, par contrat, les compagnies embauchant des comédiens appartenant à Actors' Equity modifient rarement le spectacle après la première. Se dessine alors la liberté de compagnies comme celles du Wooster Group, du Big Art Group ou encore du Living Theatre qui refusent cet usage en n'adhérant pas à Actors' Equity. Bien que Richard Foreman ne travaille pas non plus avec des productions labellisées par ce syndicat, il adopte une position singulière. Pour lui, il est impossible de répéter après la première représentation dans la mesure où il dit qu'il ne pourrait jamais montrer un spectacle s'il n'était pas prêt. Il rajoute même qu'il serait humiliant pour lui que les gens voient quelque chose qu'il ne jugerait pas achevé. Dans son théâtre, à partir du moment où les spectateurs sont présents et paient leur place, ils assistent à un spectacle abouti dès les *previews*. Il est intéressant de remarquer qu'à quelques exceptions près dont Richard Foreman fait partie, les metteurs en scène américains ne sont pas du tout gênés par ce système d'entrée payante pour un spectacle officiellement encore en construction pendant les *previews*.

### **IMPROVISATIONS LORS DE LA REPRÉSENTATION ?**

L'improvisation pendant les répétitions n'implique pas un jeu improvisé pendant les représentations. Parmi les quatre compagnies dont il est ici question, trois (le Wooster Group, le Big Art Group et le Living Theatre) utilisent l'improvisation comme méthode de recherche et uniquement une d'entre elles (le Living Theatre) encourage et travaille l'improvisation durant les représentations. L'Ontological-Hysteric Theater en revanche ne laisse place à l'improvisation ni durant les répétitions ni durant la représentation.

La seule lecture des spectacles ne permet pas de voir les méthodes de travail des metteurs en scène, ce pourquoi l'étude des processus de création peut mériter tout notre intérêt pour montrer, entre autres, la singularité de leurs approches. ■

**Sophie Proust** est maître de conférences en Études théâtrales et chercheuse au CEAC à l'Université de Lille 3 ainsi que chercheuse associée au CNRS (ARIAS). Elle est l'auteure de *la Direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine* (L'Entretemps, 2006), ouvrage préfacé par Patrice Pavis. Elle a suivi un parcours international d'assistante à la mise en scène auprès d'Yves Beaunesne, de Denis Marleau et de Matthias Langhoff et a été stagiaire à la mise en scène de Robert Wilson. De 2008 à 2010, elle est chercheuse invitée au Martin E. Segal Theatre Center à New York (CUNY) pour poursuivre sa recherche sur les processus de création de metteurs en scène américains pour laquelle elle est récipiendaire d'une bourse Fulbright en 2010.