Document généré le 10 mai 2024 18:26

Jeu
Revue de théâtre

« Jamais le regard ne réussit à se fixer… »
Réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman

Chantal Pontbriand

Numéro 22 (1), 1982

URI : https://id.erudit.org/iderudit/29218ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Pontbriand, C. (1982). « Jamais le regard ne réussit à se fixer… » : réflexion sur la performance et le travail de Richard Foreman. *Jeu*, (22), 71–83.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

« jamais le regard ne réussit à se fixer... »*

réflexion sur la performance et le travail de richard foreman

À ce moment, je désire faire une revendication que je ne peux espérer prouver ou justifier mais que je crois néanmoins vraie: à savoir, que le théâtre et la théâtralité sont aujourd'hui en guerre, pas seulement avec la peinture moderniste (ou la peinture et la sculpture modernistes), mais avec l'art en tant que tel — et dans la mesure où les différents arts peuvent être considérés comme modernistes, avec une sensibilité moderniste en tant que telle. Cette revendication peut être divisée en trois propositions ou thèses:

1) *Le succès et même la survie des arts en est arrivé à dépendre de plus en plus de leur capacité de faire échouer le théâtre. [...]*

2) *L'art dégénère quand il se rapproche du théâtre. [...]*

3) *Les concepts de qualité et de valeur — dans la mesure où ceux-ci sont essentiels à l'art même — sont significatifs ou entièrement significatifs, seulement dans le cas particulier de chacune des disciplines. Tout ce qui se situe entre les arts est théâtral.*[1]

Si nous nous sommes donné la peine de relever cette citation du critique américain Michael Fried, c'est surtout pour en souligner l'ambiguïté. D'une part, il affirme que « le théâtre et la théâtralité sont en guerre avec l'art en tant que tel », d'autre part, que « tout ce qui se situe entre les arts est théâtral ».

Dans le premier cas, ce que dit Fried, c'est que le théâtre comme art est une impossibilité. Dans le second, il oppose à la notion inadmissible de théâtralité, celle de spécificité.

Malgré ce qu'en pense Fried, ce qui a fait bouger, ce qui a même ébranlé la scène des arts pendant les années soixante et soixante-dix, c'est bien une sorte de théâtralité, produite par une remise en question des codes catégorisant les arts: peinture, sculpture, architecture, poésie, musique, danse, etc., par des glissements de terrains entre ces codes, par une emphase aussi, mise sur un dispositif qui s'apparente au théâtre, celui du spectateur / scène / spectacle, vu comme processus. Tout ce phénomène, on le nomme performance.

* Ce texte fut donné en conférence au colloque sur la théâtralité qui eut lieu à Toronto en novembre 1980. Les actes du colloque seront publiés en français chez Didier Canada au cours de l'année et, en anglais, dans la revue *Modern Drama* au printemps prochain.

1. FRIED, Michael, « Art and Objecthood », dans Gregory Battcock, *Minimal Art*, New York, Dutton, 1968, p. 116-117.

Richard Foreman tel qu'on le voit dans un film que Berenice Reynault a réalisé sur sa pièce qui n'a finalement jamais été présentée au public: *Madness and Tranquillity*. Photo: Robert Del Tredeci.

Pour Fried, l'échec du théâtre est synonyme de la survie des arts et même de leur succès. Il n'y a qualité ou valeur qu'à l'intérieur d'une même discipline et non pas entre les diverses disciplines. Une oeuvre, une installation audio-visuelle, ou une performance réunissant des éléments filmiques, textuels, et sonores, ne saurait répondre aux critères de qualité et de valeur mis de l'avant par les critiques greenbergiens comme Fried, qui considèrent que la performance, comme le théâtre, est un échec.

Notons d'abord que, pour ces critiques, il n'y a pas de distinction entre le théâtre et la performance. La performance correspond à leurs yeux à une manifestation régressive sans aucun intérêt, puisqu'elle n'est pas la recherche exclusive de la spécificité de la forme, telle que véhiculée par le modernisme. La performance correspondrait à une ultime décadence du théâtre, que le modernisme, s'y sentant mal à l'aise, a tenté d'escamoter en en faisant un théâtre de l'absence, du vide, du néant.

Ce qui rapprocherait la performance du théâtre et de la théâtralité, c'est bien cette notion de présence dont la critique est l'objet d'une partie de la philosophie moderne. Reparler de présence aujourd'hui, dans un cadre théorique, peut effectivement sembler rétrograde. Mais de quelle présence s'agit-il au juste? La présence dont il est question en art contemporain quand il y a rencontre entre le *performer* et son public, quand il y a situation de performance, est-elle pareille à celle qui préoccupe la philosophie classique? Le rapport en est-il continu ou discontinu: s'il est continu (espace-temps a priori), il faudrait effectivement conclure à la décadence. Mais n'est-il pas plus intéressant et plausible, que cette néoprésence soit en rupture avec l'ancienne ou, même sans être en rupture, qu'elle soit simplement différente?

Si l'on cherche dans la performance ce qui pourrait nous aider à comprendre le sens d'une présence réactualisée, ce qui vient à l'idée en premier lieu, c'est l'ici et maintenant de la performance, son caractère événementiel ou situationnel, comme on le mentionnait tantôt.

La présence est une temporalité. Et ce qui nous intéresse essentiellement en art contemporain, c'est ce critère de temporalité, c'est le devenir; en anglais, la présence caractéristique de la performance pourrait être dite *presentness*. C'est-à-dire que la performance se déroule essentiellement au temps présent. Mais, ceci n'est pas suffisant puisqu'il s'agit de démarquer la présence classique de la présence postmoderne. Encore faut-il dire que la performance se déroule dans un temps réel et dans un lieu réel, sans a priori d'un espace-temps imaginaire ou transcendantal, que la performance *actualise* ce temps et ce lieu. En d'autres termes, la performance présente, elle ne re-présente pas. Cette distinction éclaire déjà la marge qu'il peut y avoir entre la présence classique, qui est dépendante de la problématique de la représentation, et cette forme nouvelle de la présence / situation.

Dans son célèbre essai, *l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin a longuement traité de la présence en rapport avec l'oeuvre d'art, soit l'*aura* qu'il décrit comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être »[2]. La reproductibilité technique dans l'optique de Benjamin en a signalé la

2. BENJAMIN, Walter, *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 178.

« Tout chez Foreman est question de focalisation, de capturer, de rattraper l'espace qui est donné à voir. » Photo: Robert Del Tredeci.

disparition qui consiste à « rendre les choses spatialement et humainement plus proches »[3]. La reproductibilité rendit l'art plus accessible, et ce, par le biais d'une *actualité*. « En permettant à l'objet reproduit de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelle circonstance, elles [les techniques de reproduction] lui conférèrent une actualité. »[4] Benjamin voit dans une valeur temporelle, l'actualité, une chose de première importance pour l'art contemporain. (Rappelons ici que la critique formaliste greenbergienne s'est élevée contre l'usage du temps au profit d'un travail sur l'espace propre à la peinture et à la sculpture. D'où le jugement hostile que Fried a porté sur tout ce qui pouvait se rapprocher du théâtre.) Avec la performance, prime l'actualité, donc la situation, la présentation.

Ailleurs, dans son essai, Benjamin aborde indirectement cette idée de présentation: il explique que la valeur d'exposition a remplacé la valeur culturelle. C'est-à-dire que la valeur culturelle, dépendante de l'unicité de l'oeuvre, se trouve à être considérablement amoindrie par l'avènement de la reproductibilité qui permet de rendre l'oeuvre multiple, de la rendre accessible, proche. Les techniques de reproduction confèrent à l'art une proximité, une immédiateté, qu'on peut dire en anglais *presentness*, une matérialité aussi, inconcevables auparavant.

Pour poursuivre le raisonnement de Benjamin en l'appliquant à la performance, il faudrait presque en conclure que plus la performance se médiatise par des moyens techniques, plus elle a des chances de s'éloigner du théâtre, ou de la théâtralité; plus elle s'éloigne de la représentation pour n'être que présentation, plus elle s'éloigne de l'aura pour n'être qu'actualité, plus elle s'éloigne de la présence classique pour

3. *Ibid*, p. 178.
4. *Ibid*, p. 176.

affirmer une présence nouvelle et différente, une présence radicale. La médiation technique serait donc une condition nécessaire à une *bonne* performance, une performance où la présence serait autre qu'au théâtre.

Mais n'y a-t-il pas un autre moyen d'arriver à cette matérialité de l'oeuvre que cherche Benjamin? Pour poursuivre son raisonnement, si ce qui confère son actualité à l'oeuvre, c'est la valeur d'exposition, ne peut-on concevoir que cette valeur d'exposition correspond à deux choses: 1) son accessibilité et, donc, sa proximité, son immédiateté; 2) sa multiplicité. Il y a deux façons d'entendre multiplicité: soit dans le sens de multiplication, ce qui est une conséquence directe de la reproductibilité; aussi, dans le sens de la division des parties d'un tout, de la désarticulation, du démembrement d'une oeuvre. Très souvent, la performance ne se présente pas comme une totalité a priori, mais plutôt comme la somme de toutes ses parties, perçues ou non en fonction du tout. La performance se présente davantage comme désarticulation du tout que comme totalité signifiante. La performance à cet égard présente une aversion pour la métaphysique, à preuve tout le travail qui s'est fait ces dernières années sur la voix (Joan La Barbara, Meredith Monk, Demitrios Stratos) et sur le corps (Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer), sur le son (Phillip Glass), comme matériaux. Ce travail sur le matériau sans concession à l'idée provient du minimalisme.

Le minimalisme a poussé à bout la spécificité de l'objet telle qu'avancée par la critique formaliste. Freid en revendique d'ailleurs l'impérieuse nécessité pour une oeuvre de valeur et de qualité. Il est de plus en plus clair que le théâtralité que Roland Barthes voyait comme une « épaisseur de signes » ne correspond pas à la performance où il ne saurait être question d'opacité, mais de transparence du signe. Le matériau n'est d'ailleurs pas utilisé pour signifier, mais pour présenter; il signale plus qu'il ne signifie.

En ce sens, la performance pousse plus loin la spécificité minimaliste en confrontant

Le travail sur le corps: Simone Forti. Photo: Babette Mangolte.

Le travail sur la voix: Meredith Monk.

le public à un processus, à un morcellement inchoatif, alors que l'oeuvre minimaliste cherchait encore à incarner pour ainsi dire, à codifier un sens (cette volonté correspond à une fonction iconique ou symbolique; la performance introduit la fonction d'indice). La performance veut montrer le réel, sans mystification. (Notre définition de la performance exclut toute action mystifiante, toute performance « chamanisante », par exemple celles d'un Hermann Nitsch, régressive pour ces raisons.)

La volonté de montrer le réel dans la performance passerait hypothétiquement par la médiation technique. Elle en serait une conséquence directe. D'une part, si la médiation technique sert à amplifier une oeuvre — pensons à la carte postale pour la peinture, ou à l'amplification sonore pour un concert — elle sert, d'autre part, à modifier l'oeuvre et à l'actualiser d'une autre façon que celle préconisée par Benjamin.

Benjamin pensait à l'actualité comme distribution ou comme dissémination, mais rien ne nous empêche d'y penser en tant que conséquence de la reproductibilité comme moyen d'actualiser l'art et de le changer. C'est effectivement ce qui est arrivé, les formes d'art traditionnelles ayant recherché, à la suite de la diffusion des techniques de reproduction, leur spécificité en tant que *genre* et ayant abandonné l'unicité de l'oeuvre à la faveur de la prolétarisation de l'art. Mais l'avènement des techniques de reproduction a généré de nouvelles formes d'art, comme par exemple le cinéma, qui est le principal objet de référence dans *l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.*

Une conséquence de la reproductibilité technique est la performance, cette volonté de trouver (non pas de re-trouver puisque rien n'a été perdu dans le cas présent, il s'agit bien d'une présence évidente, non pas d'une présence recherchée ou représentée) un ici-maintenant qui serait sans référent autre que lui-même. La question de la médiation est épineuse puisqu'elle participe du phénomène performance d'une part, et la performance est, d'autre part, une réaction envers la médiation, en temps que distanciation vis-à-vis de l'origine, en tant que perte et manque.

L'écueil consiste à penser la médiation encore une fois comme représentation. Pour que la médiation fonctionne dans le cadre de la performance, il faut qu'elle soit comprise dans le sens mcluhanien d'une extension du corps et des moyens de perception. La médiation est essentiellement transformation, c'est-à-dire déplacement d'énergie et succession d'intensités. Elle est une inscription dans le temps présent: la performance actualise le matériau dans le temps présent. La répétition qui caractérise la reproduction actualise le matériau, lui rend sa présence, son temps présent. Dans une performance où sont présentés divers modes de présentation et de reproduction, les éléments se jouent entre eux et d'eux-mêmes de façon à créer une interférence. La collision des éléments fait surgir une énergétique, qui à elle seule peut mettre en doute le jugement péremptoire que portait Fried sur la multidisciplinarité.

Car, s'il y a un facteur qui puisse jouer en faveur d'une énergétique en art contemporain, c'est bien cette position mitoyenne, cet *entre,* rejeté avec véhémence par Fried. Ce qui nous intéresse dans la modernité, c'est la mobilité des instances du discours qui fait qu'à tout moment le destinateur devient destinataire et vice-versa, qu'il y a continuel enchaînement, continuel déplacement entre ces instances et que le récepteur / destinataire est continuellement en mouvement, en déplacement, en repositionnement. Ceci implique que si la position du récepteur est multiple, l'objet est aussi divisé et multiple (voir les tentatives du futurisme et du cubisme en ce sens).

La performance est circonstancielle. Elle tient compte du *performer,* de la situation (l'ici — maintenant) et du public. C'est ce dernier point, celui de la problématique du spectateur, qui est le plus radical dans la performance.

Benjamin stipule, toujours dans ce même essai, que le cinéma a eu pour conséquence un approfondissement de l'aperception. C'est-à-dire qu'il nous fait voir le réel comme jamais auparavant. En comparant le cinéma à la psychanalyse, Benjamin prétend que le cinéma (donc l'art qui dérive aussi du cinéma comme la performance) nous fait voir les lapsus de la vie courante. La quotidienneté est labourée et tout remonte à la surface. Comme nous le disions précédemment, tout est *exposé.* Les techniques de reproduction, dit Benjamin, permettent « l'analyse de réalités qui jusqu'alors se perdaient, sans qu'on y prît garde, dans le vaste flot du perçu »[5].

De nouveau, nous avons recours à ce qui est habituellement laissé pour compte, cet *entre* qui recèle ce à quoi on ne prête pas attention, cet *entre* qui se situe entre les instances du discours. « Il est bien clair, dit Benjamin, que la nature qui parle à la caméra est tout autre que celle qui s'adresse aux yeux. Autre surtout parce que, à l'espace où l'homme agit avec conscience, elle substitue un espace où son action est

5. *Ibid,* p. 199.

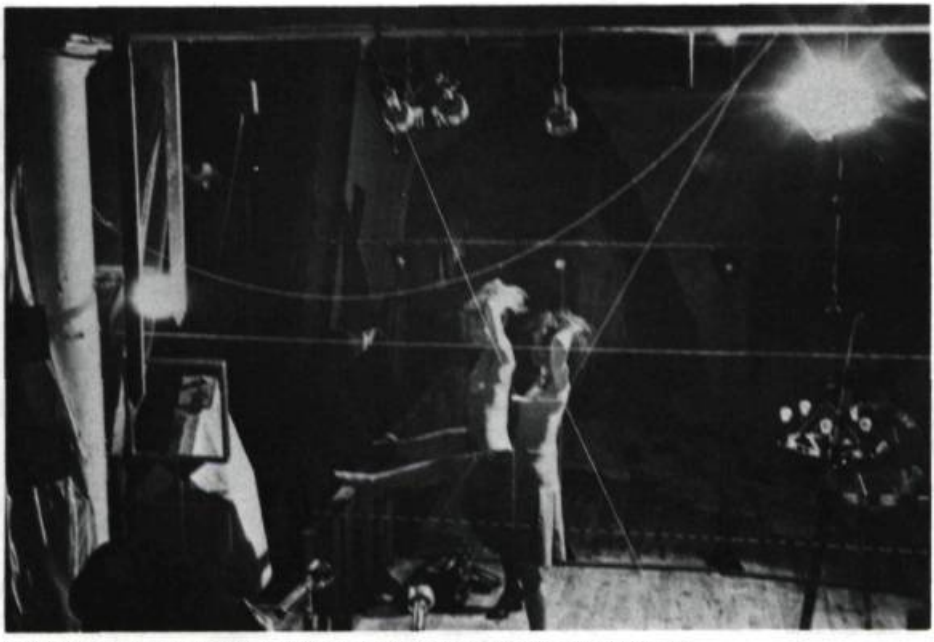
Classical Therapy ou *A Week under the Influence...* « Foreman est lui-même intégré au jeu des acteurs. Habituellement assis au-devant de la scène, le dos tourné aux spectateurs, il commande la régie, règle le son et l'éclairage au vu et au su de tous. » Photo: Babette Mangolte.

inconsciente. »[6] À cela, Benjamin rajoute un exemple, entre autres, qui est celui de l'homme qui marche et de notre connaissance de ce mouvement en fonction d'une fragmentation à la seconde près comme le permet le cinéma. Et pour conclure ce paragraphe, il dit que la caméra « nous ouvre l'expérience de l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous livre l'expérience de l'inconscient instinctif »[7].

De même, peut-on dire que la performance nous ouvre l'expérience de l'inconscient, visuel, auditif, gestuel, instinctif ou autre. Plus loin, Benjamin conclut: « De spectacle attrayant pour l'oeil ou de sonorité séduisante pour l'oreille, l'oeuvre d'art, avec le dadaïsme, se fit choc. »[8]

Le spectateur est heurté, bousculé. L'attitude à prendre n'est plus celle de la contemplation paisible comme devant un tableau. Les images défilent, se succèdent sans concession au présent ni au passé. Le spectateur est placé en position d'anticipation et c'est ce qui traumatise. Face au démembrement et au décentrement de l'oeuvre d'art, le spectateur est toujours en attente. On pourrait dire de ce spectateur, puisque la performance a avant tout caractère d'événement, qu'il est comme le témoin involontaire d'une situation. Benjamin définit ce spectateur nouveau comme un « examinateur qui se distrait », quelqu'un chez qui « jamais le regard ne réussit à se fixer »[9]. De même, peut-on dire que la performance est une oeuvre sur laquelle « jamais le regard ne réussit à se fixer ».

6. *Ibid*, p. 201.
7. *Ibid*, p. 201.
8. *Ibid*, p. 204.
9. *Ibid*, p. 204.



Pain(t) de Foreman: le jeu des ficelles multifonctionnelles. Photo: Kate Davy.

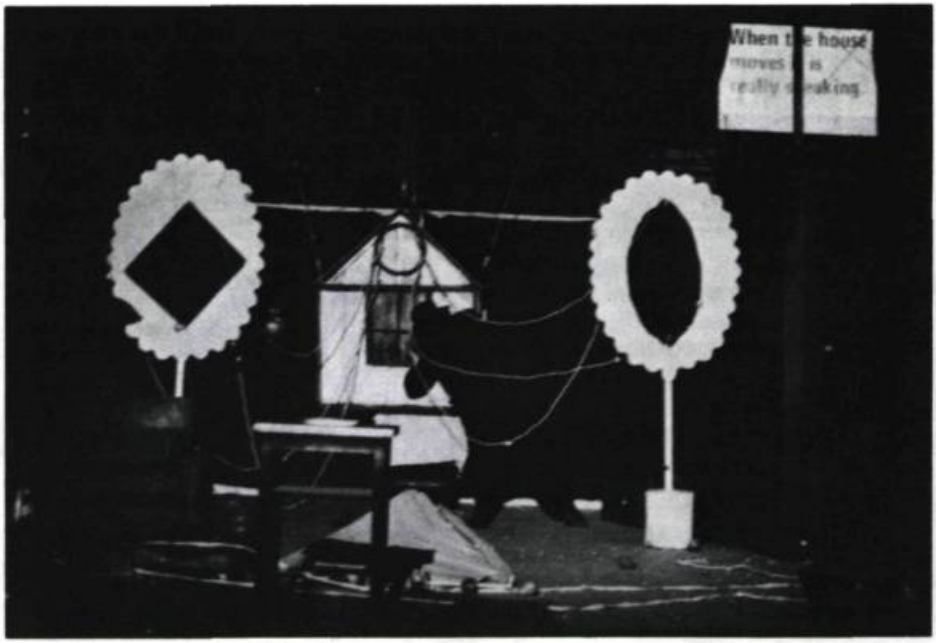
Le théâtre « hystérique ontologique » de Richard Foreman exemplifie ce *regard* qui *jamais ne réussit à se fixer.* Foreman, après avoir réalisé près d'une douzaine de pièces et la mise en scène d'un opéra, a fermé, il y a un peu plus d'un an, le théâtre qu'il avait sur Broadway depuis 1968 pour retourner au cinéma et créer un film qui s'appelle *Strong Medecine* et qui sortira sous peu[10]. D'ailleurs, il est intéressant de noter, en passant, que Foreman, dès son arrivée à New York dans les années soixante, fut en contact avec le cinéma expérimental et qu'il avoue que son théâtre a été nettement influencé par ce cinéma.

Quiconque a assisté à une représentation de Foreman a effectivement éprouvé une forme de frustration due au fait que, réellement, chez lui jamais le regard ne réussit à se fixer. Ni l'oeil, ni l'oreille d'ailleurs. Le spectateur des pièces de Foreman est bombardé par une multiplicité d'événements visuels et sonores.

Au niveau visuel, notons les changements continuels de ce décor géométrique, même à l'intérieur d'un seul acte. Ces changements consistent en des déplacements de meubles et de parties de scène qui en modifient le contexte, soit en lui donnant davantage de profondeur, soit en créant divers plans superposés en profondeur ou en hauteur.

L'éclairage, lui aussi, est modifié continuellement. Ces modifications se produisent lentement ou rapidement, selon le cas. Elles toucheront la scène et la salle, car il

10. Depuis le temps où ce texte a été écrit, Foreman aurait abandonné ses « rêves de cinéma » pour poursuivre sa carrière d'homme de théâtre. Je n'en demeure pas moins persuadée que son oeuvre est essentiellement cinématographique dans son origine. Comme beaucoup d'oeuvres postmodernes, celle de Foreman est enrichie de par son hybridité fondamentale.



Hotel China. Photo: Babette Mangolte.

arrive que les spectateurs soient brusquement inondés de lumière quand les projecteurs sont soudainement braqués sur eux.

Du point de vue sonore, notons que tout est enregistré: bruits de klaxon, sirènes, coups de sifflets, bribes de jazz, en plus du texte lui-même. Ce texte se présente par fragments constitués de courtes phrases « aphoristiques », sans lien les unes avec les autres.

À l'occasion, le texte est repris par un ou plusieurs acteurs qui en attrapent quelques mots au passage et les répètent sur un ton neutre et sans émotion. On pourrait presque dire que le texte est gueulé. Les acteurs-automates exécutent des mouvements très précis, interrompus comme en plein vol, répétés, qui pourraient plus facilement être qualifiés de déplacements au coeur de l'architecture scénique. Certains de ces mouvements servent à modifier des éléments de ce décor, ce qui participe d'une régie intégrée chez Foreman.

Foreman est lui-même intégré au jeu des acteurs. Habituellement assis au-devant de la scène, le dos tourné aux spectateurs, il commande la régie, règle le son et l'éclairage au vu et au su de tous.

Foreman ne se limite pas, dans la réalisation de ses pièces, qu'à cette intervention au niveau de la régie. Il contrôle tout de façon très stricte. Rien ne saurait rappeler chez lui la manière d'un John Cage et son utilisation des procès du hasard. Tout au contraire, le hasard crée une attente qui est beaucoup trop rassurante et prévisible pour Foreman, chez qui tout doit être surprenant. C'est par un réglage minutieux d'une mise en scène sans aucune relation de cause à effet que Foreman arrive à

désarçonner son public. Par une succession rapide d'effets de tout genre, le spectateur éprouve cet effet de *choc* recherché par Benjamin et doit se prêter à l'*actualité* de l'oeuvre à laquelle il est confronté.

Afin de garder le contrôle de tous ses effets, Foreman est tour à tour écrivain, dramaturge, metteur en scène, régisseur, acteur, architecte-décorateur. Malgré cela, il avoue que pour lui, et ce, à l'inverse de toute la performance qui cherche à s'éloigner du texte pour investiguer la matérialité même des choses, en partant du corps et de la voix, *c'est le texte qui prime.*

Dans son deuxième manifeste, il dit de ce texte syncopé, brisé, qui le caractérise:

> « Le désir d'écrire une espèce de phrase (de geste) est apparenté au désir de vivre-d'être-de faire que le monde soit d'une certaine manière. (L'art comme une solution à ce qui est. — Musil. À travers les plus petites unités possibles. Les briques déterminent un style d'architecture, la pierre une autre, etc.) »[11]

Ainsi, il fragmente, il disjoint les éléments du texte. Tout se passe sur scène, comme dans la tête. Et Foreman dit que son désir est aussi:

> « Atteindre le pré-conscient: écarter la personnalité. Faire que les actes de la pièce ne soient pas l'objet d'une visée, mais qu'ils soient isomorphes avec le pré-conscient et sa richesse.
>
> En d'autres mots, des actes qui à chaque occasion évoquent la *source* — plutôt que des actes (comme dans la vie quotidienne) qui choisissent un objet au désir et qui, en isolant cet objet de tout champ constituant, sont les vrais moyens par lesquels nous nous coupons de la source. »[12]

Ce que montre Foreman, ce que son texte donne à voir, c'est en fait, et en ce sens il est en règle avec la logique de la performance, la matérialité même du texte. Un texte à l'état brut, un texte actualisé, un texte en procès avec lui-même, en lui-même. Foreman se sert paradoxalement du texte mis en scène pour désarticuler le théâtre, pour en nier le code. Ici, le théâtre se retourne sur lui-même, alors que les instances sont brouillées et confondues les unes avec les autres.

> « *Être un vrai spectateur consiste à être en deux endroits à la fois.*
> 1) voir où ça est (l'art);
> 2) voir où vous êtes (en train de regarder). »[13]
>
> « L'art devrait réveiller le désir d'une immersion dans la conscience du processus. »[14]

Foreman, et c'est ce qui justifie sa maniaquerie pour la manipulation des effets, veut que le spectateur ne se centre pas sur la chose, mais que son regard s'infiltre entre les choses et que son ouïe capte ce qu'il y a entre les mots. D'où l'ultime fragmentation des éléments et leur parcellisation.

Pour finir, j'aimerais revenir sur le « voir où ça est / voir où vous êtes », mais pour insister sur cette idée d'« équivocité » et de brouillage des instances du code théâtral chez Foreman. Car, de cette double position duchampienne du regardeur re-

11. FOREMAN, Richard, « Manifestes hystériques ontologiques 2 et 3 », dans *Erres*, 1977, p. 76.
12. *Ibid*, p. 76.
13. *Ibid*, p. 84.
14. *Ibid*, p. 84.

Rhoda in Potatoland. « La littéralité saugrenue, la désarticulation des allusions sexuelles qui ponctuent la nudité des corps et une multiplicité des gestes explicites constituent une distanciation de toute esthétique de la séduction, de tout plaisir du spectateur. » Photo: Kate Davy.

gardé au voyeurisme, il n'y a qu'un pas. Cela fait partie par ailleurs de l'ironie chez Foreman.

Que fait Foreman de l'érotisme au théâtre? La littéralité saugrenue, la désérotisation des allusions sexuelles qui ponctuent la nudité des corps et une multiplicité de gestes explicites constituent une distanciation de toute esthétique de la séduction, de tout plaisir du spectateur. Mais tout cela contribue au procès du théâtre que fait Foreman, soulignant le fond sexuel latent de tout geste théâtral qui se situe entre l'exhibition (le jeu des acteurs) et la manipulation (celui du metteur en scène). L'« équivocité » se poursuit, passé le regardeur regardé, dans la manière qu'a Foreman de faire le procès du théâtre par l'exhibition des processus.

La toute dernière remarque que je ferai au sujet de Foreman, et c'est l'utilisation constante qu'il fait du langage visuel qui me pousse à cela, consiste à relever son obsession du cadrage. Tout chez lui est question de focalisation, de capturer, de rattraper l'espace qui est donné à voir. D'où les modifications constantes des décors, d'où le jeu des acteurs sous forme de tableaux, d'où l'important jeu des ficelles multifonctionnelles dans leur manière de relier les objets entre eux, de tirer les décors, de démultiplier les plans.

L'espace chez Foreman est un espace cinématographique capable de révéler l'ensemble comme le détail par la succession des plans. Le temps est aussi cinématographique, temps séquentiel qui défile devant les yeux du spectateur et qui l'emporte avec lui, dans une attente de l'inconnu et de l'immémorial.

Pour revenir à l'hypothèse héritée de Benjamin, le théâtre de Foreman montre que le théâtre d'aujourd'hui, pour contrer l'impossibilité du théâtre, passe par le cinéma.

chantal pontbriand