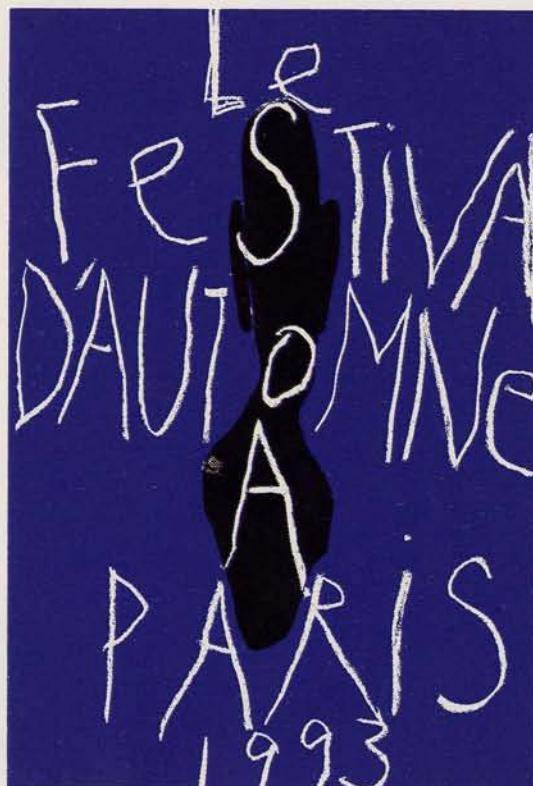


Du 23 novembre au 5 décembre

Théâtre Nanterre-Amandiers



COMPAGNIE DAR A LUZ

Deux spectacles de

REZA ABDOH

HIP-HOP WALTZ OF EURYDICE

du 23 novembre au 28 novembre

THE LAW OF REMAINS

du 1er décembre au 5 décembre



Photo : R. Kaufman

HIP - HOP WALTZ OF EURYDICE

HIP-HOP WALTZ OF EURYDICE

Ecrit et mis en scène par
REZA ABDOH

Production :	Diane White
Décors, Costumes :	Timian Alsaker
Lumière :	Rand Ryan
Son :	Raul Vincent Enriquez, Eric Blank
Vidéo :	Adam Soch
Maquillage :	Elena Maluchin Breckenridge
Dramaturgie :	Morgan Jenness
Directeur Technique :	David MacMurtry
Régisseur Plateau	Susan Slagle
Administrateur :	Thomas Pearl
Assistant à la mise en scène :	Sidney Montz

Avec

Alan Mandell	Le capitaine
Tom Fitzpatrick	Eurydice (Dora Lee) Un agent de voyage
Juliana Francis	Orphée (Tommy)
Reginaldo Inacio Santana	Borracha (un chien)
Ronaldo Estevan de Sa	Biecola (un chien)

Equipe technique :

Chef électricien :	Janine Silver
Chef machiniste :	Sandy Cleary Wade
Son :	Galen Wade
Vidéo et poursuite :	John Palmer
Maquilleuse :	Alix Hester
Machiniste :	Kelly Brady
Habilleuses :	Alix Hester, Brenden Doyle
Chorégraphie de La Valse :	Nicholas C. Fryman
Documentaliste :	Laurel Meade
Toile de Fond, Route 6, Eastham :	Edward Hopper

Spectacle créé par le Los Angeles Theater Center - LATC, 1991 et présenté en France au Sygma de Bordeaux 1992.

Prélude

La Cuisine

ACTE I

La Querelle

La Descente

Journée de travail avec le capitaine (1ère partie)

Le Cauchemar d'Orphée

ACTE II

La Métropole

Journée de travail avec le capitaine (2ème partie)

Le Meurtre d'Eurydice

A la recherche d'un carburant

ACTE III

Orphée accepte un forfait voyage

Le Trajet

Effacement des sens en forêt

La Traversée de la mer élyséenne

ACTE IV

Le Monde occulte

L'Interrogatoire

Orphée se révolte

Le Capitaine se souvient

La Guerre

ACTE V

Pastorale

HIP-HOP WALTZ OF EURYDICE

L'Amérique craque ! Projetant Rilke et Cocteau dans un univers Orwellien post-nucléaire revu par les frères Marx, voilà une déflagration en forme de valse démente où Orphée et Eurydice, tête rasée, batteries dans le cou et sexes intervertis, explorent un enfer punk où l'érotisme est strictement prohibé. Lancé à moto à l'assaut des ombres modernes, le célèbre musicien de la mythologie grecque a intégré le Kabuki, la danse martiale brésilienne, l'art de Marcel Duchamp et de Francis Bacon, les mots d'Artaud, de Brecht et de William Burroughs, les études psychiatriques, les guides de vins et fromages...

Bombardé d'images vidéo où défile le vingtième siècle, enfermé dans un monde d'âmes gelées qu'il voudrait purger du mal, il persiste à croire que *la sécurité est la condition la plus dangereuse qui soit*.

D'un visionnaire radical qui a ébranlé la ville de Los Angeles, une célébration du désir taillée comme un diamant, la plus étincelante et la plus coupante des pierres précieuses : ce chant d'Orphée à la liberté en a le poli et la dureté.

Que se passe-t-il aux Etats-Unis en cette fin de siècle ?

Le mur de Berlin tombe, la Guerre Froide s'achève et le pire mal de notre société n'est plus le communisme, c'est le sexe. La violence est tout à fait acceptable - MTV n'a aucun problème à justifier l'imagerie sadomasochiste des groupes *heavy metal* - mais qu'en est-il du désir avoué ? Mieux vaut dire non.

Mais qui juge ce qui est pornographique ? Si un acte sexuel entre adultes consentants est illégal, pourquoi tous les actes sexuels ne le sont-ils pas ? Envisageons un instant les effets positifs d'une censure totale de la libido : plus de maladies transmises sexuellement ; réduction de la population mondiale ; identification et élimination de tous les déviants. Seuls les coupables auraient peur.

Tel est le scénario conçu par Reza Abdoh la nuit où il s'éveilla à trois heures du matin avec, en écho à un rêve troublant, ces mots de William Blake, poète britannique du 18e siècle : «Celui qui désire sans agir engendre la pestilence». Abdoh eut la vision d'une société orwellienne du 21e siècle où le sexe serait puni de mort. Il entendit un monstrueux représentant de l'escouade de la moralité crier à un couple marié nommé Orphée et Eurydice : «Tout ce que vous avez de désir, on va vous l'arracher».

Un intellectuel radical de la trempe de Abdoh crée une pièce en puisant à des centaines de sources littéraires et artistiques. (Quelques-unes des sources mises à profit dans *HIP-HOP* : «Sonnets à Orphée» de Rainer Maria Rilke ; «Le Théâtre et son double» de Antonin Artaud ; les oeuvres de Marcel Duchamp, Jasper Johns et Francis Bacon ; les textes des Marx Brothers Karl et Groucho ; la poésie de Bertolt Brecht ; «Blood Feast», le premier splatter film américain ; le théâtre nô et kabuki ; les oeuvres du futuriste J.G. Ballard dont une observation pourrait servir de repère à ce que vous êtes sur le point de voir : «*Dans un monde tout à fait sain, la folie demeure la dernière liberté*»).

Il n'est pas nécessaire d'analyser, de comparer ou d'opposer les différents niveaux de *HIP-HOP*. Ce spectacle n'a pas à être un formidable puzzle. Une pièce est quelque chose qui se vit, ce n'est pas un livre. Vous ne pouvez pas arrêter et revenir en arrière pour relire quelques pages. Au théâtre, on peut ne pas tout comprendre immédiatement. Les images voyagent sans bagages. Vous pouvez leur insuffler autant de contenu mythique que vous le souhaitez ou vous pouvez laisser agir l'imagerie sans juger. Tout ce qu'il faut, c'est un sens du merveilleux.

Ici, c'est comme à l'opéra : ce sont les rythmes, les images et les sons qui forment le contenu. Ce n'est pas par accident que le titre contient des termes de danses ; vous ne feriez pas l'analyse du capoeira, cet amalgame brésilien d'arts martiaux et de danses de rues, alors pourquoi s'interroger sur le sens de *HIP-HOP* pendant que vous regardez le spectacle ? Faites-en tout simplement l'expérience. La tornade multidisciplinaire qui est sur le point de se déclencher pour vous est conçue de façon à atteindre un impact maximum sans temps d'arrêt pour penser. C'est Rilke qui exprime ça le mieux dans les *Sonnets à Orphée* lorsqu'il dit qu'il faut danser le goût du fruit qu'on a goûté.

Selon Abdoh, quand une société flirte avec la censure, l'ironie désinvolte ne suffit plus. Tout comme l'a prescrit Artaud, Abdoh soutient que les artistes de théâtre doivent rager comme s'ils brûlaient au bûcher, comme s'ils faisaient des signaux à travers les flammes.

Richard Stayton

THE LAW OF REMAINS

Ecrit et mis en scène par

REZA ABDOH

Production :	Diane White
Décors :	Sonya Balsanian
Lumière :	Rand Ryan
Son :	Raul Vincent Enriquez
Costumes :	Liz Widulski, Alix Hester
Vidéo :	Adam Soch
Accessoires :	Marion Appel
Danse africaine :	M'Bewe Escobar
Danse de Bal :	Stormy
Directeur de Production :	Friedrich Firmbach
Directeur Technique :	Michael Casselli
Administrateur :	Thomas Pearl
Assistant à la Mise en scène :	Jennifer Loeb
Directeur de Plateau :	Mike Taylor

Avec

Sabrina Artel	Brenden Doyle
Anita Durst	Tom Fitzpatrick
Juliana Francis	Stephen Francis
Ariel Herrera	Priscilla Holbrook
Peter Jacobs	Veronika Pawlowska
Tom Pearl	Tony Torn
James McLaughlin	Kathryn E. Walsh

Percussion : Carlos Rodriguez

Equipe technique :

Chef Electricien :	Janine Silver
Chef Machiniste :	Sandy Cleary Wade
Son :	Galen Wade, Adam Kobald
Habilleuse :	Alix Hester
Sculpture :	Sash Noa
Photos :	Paula Court, Dominik Mentzos

THE LAW OF REMAINS

Avec sa compagnie new yorkaise reformée, Reza Abdoh - rebelle théâtral d'origine iranienne - trace un scénario impitoyable fait d'obsession, de sexe, de cannibalisme et de bruit assourdissant sur la vie intérieure du multiple meurtrier Jeffrey Dahmer, l'un des personnages centraux de la pièce avec Popikone Andy Warhol. *The Law of Remains* entreprend une descente aux enfers théâtrale dans le subconscient de la culture américaine actuelle - les univers visuels apocalyptiques de la violence et de la répression sexuelle : une réflexion choquante sur la mortalité, la solitude et l'espoir désespéré en une vie après la mort.

Jeffrey Dahmer: «Je vais manger ton cœur»

Milwaukee - Parfois, Jeffrey Dahmer levait la tête et souriait aux témoins, hochait la tête puis regardait de nouveau fixement dans le vide. Tracy Edwards parlait d'un film d'horreur, de menottes, de têtes dans le réfrigérateur, et du fait que Jeffrey voulait avoir son cœur - il parlait de ce jour où il s'échappa de l'appartement de Dahmer, menottes aux poignets. Troisième jour de procès contre le meurtrier en série présumé de Milwaukee. Déposition d'un survivant.

Un jour de juillet 1991, Dahmer apostropha Tracy dans une zone piétonne de Milwaukee, lui proposa 50 dollars s'il le suivait et acceptait qu'il prenne des photos de lui. Tracy accepta. Dahmer, dit-il, avait «été tellement gentil».

Ils regardèrent d'abord ensemble le film *L'Exorciste*. Dahmer chantait pendant le film, il posa la tête sur la poitrine de Tracy et dit : «Je vais manger ton cœur.»

L'inquiétude s'empara de Tracy. Commentaire de l'avocat de Dahmer : «Il ne mangeait que le cœur des gens qu'il avait vraiment appréciés». Dahmer confirme, et ajoute que «les cœurs humains ont un goût d'éponge».

Cet après-midi-là, devant le téléviseur, Tracy a dit qu'il préférerait aller chercher un Coca dans le réfrigérateur.

Dahmer a dit : «je t'en prie», et Tracy y est allé. Au lieu du Coca, il a trouvé des têtes humaines, et quand il s'est retourné, Dahmer était devant lui, portant une main d'homme découpée. L'avocat de Dahmer : «Dans sa folie, il voulait conserver un peu de ses amis».

Cet après-midi-là, il s'est rendu maître de Tracy devant le réfrigérateur, l'a attaché avec des menottes, l'a jeté au sol et l'a menacé de le tuer s'il s'enfuyait. Couché, Tracy voyait sous le lit - un cadavre y était allongé.

«Il n'a jamais laissé ses victimes plus de deux jours sans les découper», dit l'avocat. Cet après-midi, Tracy commença à parler avec Dahmer, il lui parla trois heures durant. Puis Dahmer voulut aller chercher quelque chose à manger - et Tracy prit la fuite. Quand la police arriva, Dahmer avait réparti des morceaux de corps dans l'appartement.

(APA / Oliver Tanzer. In : Der Standard du 3 février 1992)



Photo : Paula Court

VIOLENCE - MORT - THÉÂTRE

Un entretien avec Reza Abdoh

Dans votre pièce The Law of Remains, vous nouez les uns aux autres des fils tout à fait différents: d'un côté, le Livre des Morts égyptiens, de l'autre Andy Warhol, et vous établissez un lien entre eux et le meurtrier en série et cannibale Jeffrey Dahmer, dont les crimes n'ont été découverts que récemment. Qu'est-ce qui lie ces thèmes apparemment si disparates?

En deux mots : la mort. Une sorte de désir obsessionnel d'existence physique après la mort. Un problème qui préoccupe tout particulièrement notre culture, qui maltraite le corps et fait ainsi apparaître le problème. On peut l'observer quotidiennement à la télévision: utiliser le corps comme moyen pour prouver une jeunesse éternelle. J'appelle cela la désincarnation du corps, une manière de débarasser le corps de tous les défauts qui l'affectent - cette libération que présente, par exemple, la publicité pour les cosmétiques. C'est déjà en soi une possession, qui s'est tout particulièrement emparée de la culture américaine. Cette culture me paraît vouée à la mort, puisqu'elle tente constamment de la nier, d'une certaine manière.

Il y a donc une correspondance entre les momies égyptiennes, le corps congelé d'un américain qui espère ressusciter plus tard, le temps gelé dans le cinéma et, de l'autre côté, un homme comme Jeffrey Dahmer, qui provoque un choc en nous confrontant avec les morceaux de corps, les restes en décomposition (the remains).

Oui, c'est exact. Avec mon théâtre, j'exerce une critique contre les modèles culturels établis qui refoulent la mort dans sa matérialité. Je le fais en brossant le portrait de l'un de ces êtres devenu fou dont les actions ne s'intègrent pas dans le modèle de sublimation. Mais à côté de cette orientation, qui vise à une critique culturelle et sociale, je cherche aussi un sentier philosophique qui n'est pas donné d'avance, qui peut aussi, tant il est ouvert, mener vers le sombre et le destructeur, et dont, en tous les cas, la direction n'est pas tracée d'avance par les panneaux d'interdiction culturels. C'est selon moi le plus important dans mon travail, cette remise en question permanente du patriarcat, de la domination patriarcale exercée sur toute discussion concernant la religion, la société et les structures politiques. Les modèles donnés d'avance ne peuvent plus me servir, à moi en tant qu'artiste, mais ils ne peuvent plus servir non plus aux gens opprimés. C'est le côté politique.

Et le côté philosophique?

Dans ce domaine, je m'intéresse par exemple à cette étrange schizophrénie qui caractérise le jugement moral que l'on porte sur la violence et la destruction. Le tabou est mis sur l'une comme sur l'autre. Mais cet interdit n'a aucune crédibilité, puisque tout le progrès de notre culture se fonde sur la violence et la destruction.

Vous voulez dire que l'idée de l'évolution est conçue d'une manière trop idéaliste? Pas d'histoire sans violence et sans destruction?

Oui, car dans les faits, on a exercé et vénéré, on continue d'exercer et de vénérer la violence, nous avons tous des cadavres dans nos caves. Quand les USA déclenchent la Guerre du Golfe, peu importe pour quelle raison, on légalise la violence. Et dans la rhétorique politique, tout cela est célébré comme une victoire du bien sur le mal. Mais comment peut-on dire qu'un acte de violence commis dans la rue est plus immoral que la mise à mort de centaines de milliers d'Arabes? C'est bien de la schizophrénie. Toute la substance de l'argument moral consiste à mettre un déguisement à l'acte de violence ou de destruction. Dans notre culture, on accepte toujours la violence quand elle s'exerce au nom du progrès. On le voit clairement ici : il ne s'agit pas de morale, mais de domination.

A propos de Jeffrey Dahmer: il est impossible de justifier ses actes, même en le concevant comme un «Terminator» devenu fou. Dahmer est homosexuel, ses atrocités ont uniquement frappé des gens de couleur avec lesquels il avait un contact sexuel. Devant le tribunal, on l'a considéré responsable de ses actes. D'où vient cette funeste association de la violence et de la sexualité?

Jeffrey Dahmer est un sous-produit de cette stigmatisation que l'on considère comme normale dans cette société. Cet homme a réprimé son origine, sa sexualité, tout son moi, et il s'est ainsi conformé à un modèle dominant d'auto-répression. Dahmer est ouvrier spécialisé, il est homosexuel, il se sent attiré par les gens de couleur - des stigmates, où qu'on porte le regard. Entre son moi et son sur-moi s'est établie une tension violente à laquelle Jeffrey Dahmer a réagi par la destruction, car celui qui a appris à réprimer sa sexualité n'est pas capable d'amour. Fait caractéristique, après son arrestation, il n'a pas nié ses meurtres, mais son homosexualité. En prison, il traitait les Noirs et les Latino-américains de «niggers» ou de «spicks» et disait qu'ils avaient mérité de mourir, alors même qu'il se sentait sexuellement attiré par les gens d'une autre couleur de peau. On le voit clairement : Dahmer ne peut pas assumer son moi. Il ne s'agit donc pas, dans son cas, d'un démon privé, mais d'un produit du sur-moi collectif américain qui, dans son absolutisme, décide de ce qui est juste et de ce qui est faux.

Certes, Dahmer est à la fois victime et coupable. Considérez-vous son caractère destructeur comme un reflet de ce que vous appelez le modèle patriarcal (américain)?

C'est l'expression d'un paradoxe. Dahmer a grandi dans une culture où l'on acceptait, où l'on accepte encore sans la moindre objection que soient exercées la violence et la destruction quand c'est pour son propre pays, sa propre culture, son propre peuple. Quand la Guerre du Golfe s'est achevée, on a vu partout aux USA des parades à confettis et des fêtes triomphales pour les héros nationaux. Mais la violence de Dahmer, elle, est méchante, démoniaque.

Dans votre mise en scène, on se livre à une célébration macabre des meurtres de Jeffrey Dahmer : des danses et des chants succèdent immédiatement aux viols et aux meurtres. Vous renvoyez ainsi au paradoxe que nous venons d'évoquer, mais aussi à la stratégie de la télévision, celle qui consiste à présenter la violence comme un divertissement. Dans votre mise en scène, Jeffrey Dahmer donne ainsi une interview télévisée pendant l'abattage...

Oui, c'est exact. J'utilise ce procédé de contraste ; ce n'est cependant pas pour dédoubler les choses, mais pour les critiquer en les mettant au grand jour. Et cela effraie les Américains, car ils savent que c'est vrai. Simplement, c'est beaucoup plus commode de le consommer à la télévision, parce que tout est tellement éloigné ; et puis les images ne créent jamais cette tension que l'on ressent au théâtre : à la télévision, on n'a jamais qu'une dynamique unidimensionnelle, on a jamais cette dialectique faite d'action et de réception qui anime le théâtre.

Croyez-vous qu'avec cette méthode, vous pouvez secouer le public et l'amener à réfléchir à la violence et à la morale ?

Certains sont très touchés, d'autres sont pris de fureur, d'autres encore restent indifférents. En tout cas, il est très difficile de jouer tranquillement de mon travail, on ne peut pas se caler confortablement dans son fauteuil. Quelque chose s'anime dans les spectateurs, ma pièce appuie sur des boutons à l'intérieur d'eux-mêmes. On ne peut pas en dire autant, aujourd'hui, d'un grand nombre de travaux théâtraux : aujourd'hui, le théâtre se soucie avant tout de lui-même, il pratique l'auto-réflexion sans aspirer à tenir un rôle de guide intellectuel. Mais pour moi, le théâtre doit avoir cette ambition, cette énergie, afin d'établir un lien avec la psychologie de la société. Il faut risquer sa peau pour son travail, comme le dirait Artaud. Car je pense que le théâtre est l'un des rares lieux où l'on peut être créatif sans angoisse, en ayant la ferme conviction de créer une relation avec ce que les gens ont de plus profond, en étant sûr de les atteindre. On peut abhorrer ce genre d'approche, mais moi, cela ne m'intéresse absolument pas de faire de la jolie comédie.

Etes-vous un adepte de la théorie de la catharsis, croyez-vous à la puissance de purification de la terreur mise en scène ?

Je n'y crois pas tant dans le sens d'une purification, mais plutôt dans celui d'une fête des sentiments. Je ne veux pas faire traverser le purgatoire aux spectateurs, mais atteindre à une ouverture, une ambiance de fête des sentiments. Savez-vous que les Tibétains

portent leurs morts au sommet des montagnes, les y découpent et les y consomment ? Pour quelqu'un qui vient du monde occidental, c'est inacceptable, parce que ça s'oppose à toute conception orale. Mais pour les Tibétains, c'est un acte de rédemption, de purification. En faisant cela, ils sont absolument conscients du fait qu'ils découpent de la chair humaine. Ils ne se laissent pas bercer par l'illusion selon laquelle le corps, après la mort, serait autre chose qu'un morceau de viande.

Ça ne devient problématique que lorsque les illusions entrent en jeu - comme dans notre société fixée sur le corps, cette société qui ne connaît pas de transcendance. Dans le monde occidental, la mort n'est pas acceptée comme une condition d'existence du corps, mais comme un défaut, un vice de construction.

Votre théâtre est choquant. Vous travaillez avec les moyens de la cruauté et de la pornographie. Le choc est-il une méthode pour atteindre le public ?

Non, je ne crois pas qu'il soit encore possible de choquer aujourd'hui. Comment pourrions-nous obtenir au théâtre un effet analogue au *Massacre à la Tronçonneuse* ? C'est tout simplement impossible. Au théâtre, on ne peut animer le public en le choquant que dans la mesure où l'on a une thèse à défendre, où l'on a quelque chose à dire. Quand on n'a plus rien à dire, on devrait arrêter.

Pour moi, le choc n'est donc pas une méthode, mais tout au plus le résultat d'une découverte. Et pourtant, le théâtre a aussi un potentiel beaucoup plus important. A mes yeux, le théâtre est le lieu où l'on peut donner forme aux idées, une sorte de forum pour l'échange d'idées.

Tant que les gens ressentiront le besoin de dialogue, le besoin de s'entendre, tant qu'ils voudront échanger des idées, il y aura du théâtre. Si ce besoin disparaît ou devient tellement cynique que nous ne le jugeons plus crédible - et il existe quelques personnes pour affirmer que nous nous dirigeons à grands pas vers ce point-là -, alors le théâtre disparaîtra lui aussi. Les médias électroniques mènent à l'isolation, on le sait bien. On peut passer toute sa vie chez soi, avec un télécopieur, un téléphone, un ordinateur et une télévision : on aura une relation impeccable avec le monde extérieur, et l'on sera pourtant totalement isolé. Le théâtre, au contraire, a une fonction de pont, il permet de sortir de l'isolement.

(Interview extraite de *Theaterschrift* 3. L'entretien avec Reza Abdoh a été mené par Mardi Bergelt et Hortensia Völckers le 24 octobre 1992 à Minneapolis (USA).

Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni.

REZA ABDOH

Le semeur de troubles
par Richard Stayton

Quand on est séropositif et qu'on n'est pas le superathlète Magic Johnson, quand on est un immigré iranien et un artiste révolutionnaire, quand on s'acharne, rebelle, à sortir de l'anonymat et que l'on est fier d'être un avant-gardiste, on ne se retire pas avec un sourire pour aller tranquillement se promener dans la nuit. On écume. On agresse. On offense, on blesse. On travaille tandis qu'autour de soi, lentement, les feux de la scène s'éteignent. On jette la vérité au visage de la société.

On fait tout cela quand on est Reza Abdoh. *The Hip-Hop Waltz of Eurydice* et *Bogeyman*, deux parties d'une trilogie sur la mortalité et la survie, étaient ses dix-neuvième et vingtième productions, sans compter la quantité d'œuvres qu'il a écrites et montées dans sa jeunesse. En février 1992, *The Law of Remains*, la dernière partie de cette trilogie, a été présentée pour la première fois dans la salle de bal d'un établissement désaffecté, le Diplomat Hotel, dans la 44ème rue, à New York.

Le style d'Abdoh est celui d'un gremlin débridé, d'un Artaud ressuscité qui transpose dans les années 90 le théâtre de la cruauté. Abdoh est convaincu que dans une société qui flirte constamment avec la censure, l'ironie, à elle seule, ne suffit plus. Comme Artaud, il tient à ce que les comédiens soient possédés par une rage intérieure, comme s'ils étaient en train de brûler sur le bûcher et regardaient à travers les flammes.

Abdoh est né à Téhéran. Sa mère, Homa, était Italienne et son père, Ali Muhammed Abdoh, Iranien ; Ses parents avaient une relation qui reposait plus sur la peur que sur le respect mutuel ; ils vivaient dans un « autoritarisme dominateur et patriarcal ». Bien qu'Abdoh ne conçoive pas son art comme une thérapie, l'extrême imagination que l'on trouve dans ses œuvres récentes reflète beaucoup de scènes de son enfance. « Ma mère et moi-même étions souvent victimes de violences physiques », raconte-t-il à propos de son enfance. « Si mon esprit est empli de ces démons du passé - et il l'est -, alors, on voit percer dans mon art toute cette violence, cette mise en esclavage que des êtres humains imposent à d'autres êtres humains pour assurer leur propre pouvoir ».

Sa famille part s'installer à Londres. « Les Perses riches s'installaient volontiers en Angleterre. C'était une atmosphère de décadence. Les gens avaient beaucoup d'argent et ne savaient pas quoi en faire ». À l'âge de sept ans, la nurse de Reza l'emmène voir une représentation du *Songe d'une nuit d'été* mis en scène par Peter Brook - cet événement marquera durablement son imagination. La chorégraphie acrobatique de ses pièces, l'irruption subite d'un théâtre déchaîné, la communication directe avec le public - autant de traits tellement caractéristiques du travail d'Abdoh - pourraient être ramenés à ce premier contact avec le théâtre.

Pendant une visite à des parents, en Iran, en 1972, Abdoh, alors âgé de neuf ans, se rend au Shiraz Arts Festival : un metteur en scène américain à peu près inconnu, nommé Robert Wilson, fait passer des auditions : il cherche un enfant anglophone. C'est ainsi qu'Abdoh a joué dans l'événement monté par Wilson sur 168 heures, *Overture for KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE, a Story about a family and some people changing*. Son rôle était simple : marcher en rond et prononcer une phrase unique : « Je suis allé au supermarché, mais je n'ai pas eu de chocolat ».

« J'ai compris qu'il y avait une sorte de beauté originelle dans le fait que les gens aillent et viennent, tout simplement, et se moquent doucement d'eux-mêmes », dit-il à propos de ses débuts de comédien. « Intellectuellement, je n'avais bien sûr aucune idée de ce qui m'arrivait ». A treize ans, Abdoh quitte le domicile familial. Il travaille au National Youth Theatre. Une année plus tard, ce théâtre lui donne sa première chance de metteur en scène : il monte le *Peer Gynt* d'Ibsen.

Ensuite, il travaille comme artiste de rue. Pendant un voyage en Inde, il étudie la danse kathakali ; au retour, il crée la chorégraphie du spectacle *Vazz Pazz*. En Iran, Khomeini prend le pouvoir - le père d'Abdoh, un ami du shah, est condamné. Forcé à la fuite, Ali Muhammed choisit de s'exiler à Los Angeles.

Abdoh est fasciné par ce mélange de cultures asiatique, latino-américaine et occidentale.

En 1984, il met en scène *Le Roi Lear*. Il auditionne plus de 400 comédiens avant de fixer la double distribution de la pièce. Quand le directeur du LATC (Los Angeles Theater Center), Alan Mandell, en entend parler, il découvre un talent qu'il fallait soutenir.

Mandell insiste alors pour que l'équipe du LATC aille voir ce *Lear* éclectique. Il en résulte une relation durable avec la productrice Diane White, le directeur artistique Bill Bushnell, le dramaturge Adam Leipzig, le décorateur Timian Alsaker, le compositeur Fred Myrow, etc... Un peu plus tard, Abdoh trouvera un nouveau mentor : Marta Holen, un membre du Los Angeles Ballet. Marta Holen produit le spectacle d'Abdoh *A Medea : Requiem for a Boy With a White Toy* dans une salle de basket de Hollywood. Abdoh adapte la tragédie d'Euripide, bâtit le décor, dirige la mise en scène et vend les tickets lui-même. Il couvre le terrain de basket de feuilles rouges, baptise l'espace « L.A. Experimentaltheatre » et pousse ses comédiens sur la scène comme des figurines humaines sur un jeu d'échecs. On lit à voix haute une lettre à « Dear Abby », on glisse des poèmes de Gertrude Stein et des textes de Shakespeare entre les chansons et les intermèdes musicaux : Jason et Médée jouent aux cartes, leurs enfants sont représentés par deux oeufs.

Encouragé par une bourse de la Fondation Rockefeller, le LATC confie à Abdoh une pièce sur la pollution de l'environnement. Il imagine, met en scène et écrit (en collaboration avec Mira-Lani Oglesby) *Minamata* : un montage de danse théâtre, désordonné, intense et furieux, sur l'empoisonnement au mercure de pêcheurs japonais. *Minamata* marquera la percée d'Abdoh.

Abdoh n'a jamais cru au théâtre traditionnel qui raconte des histoires, avec son principe de la cause et de l'effet. Le décorateur Alsaker décrit le travail d'Abdoh comme une « peinture », et le processus de mise au point comme les « couleurs d'essai de l'artiste ». Ses pièces sont faites de fragments de peintures, de danse, d'opéra et de cinéma. Sa technique de composition à plusieurs strates est influencée par des sources littéraires, telle la méthode concise de William Burroughs ou les textes denses, elliptiques et fragmentaires de Heiner Müller. « Quand on va dans un théâtre et que l'on y retrouve exactement ce que l'on vient de voir en banlieue ou dans la rue », demande Müller, « pour quoi aller au théâtre ? Mieux vaut alors rester dans la rue. Les fragments ont

aujourd'hui une valeur exceptionnelle, parce que toutes les histoires cohérentes que nous avons utilisées pour nous raconter à nous-mêmes le sens de la vie ne nous ont menés qu'à l'effondrement». Tout comme Müller, Abdoh refuse la scission entre le théâtre d'une part, la politique et l'histoire, de l'autre. Et les deux artistes croient que, pour reprendre l'expression de Müller, «l'art doit éveiller le désir d'un autre monde, et ce désir doit être révolutionnaire. Le théâtre ne peut pas être une réplique de la réalité».

«Mes pièces sont des rêves», explique Abdoh. «Mes rêves sont les rêves d'un avenir meilleur dans lequel nous pourrions vivre dans une paix véritable, pas dans une paix en trompe-l'œil. Mais avant que nous y soyons arrivés, il faudra encore mener à bien beaucoup de processus de purification. C'est aussi ce qui explique pourquoi mon travail est souvent tellement sombre.

Après *Minamata*, Abdoh décide de présenter ses visions à Manhattan. Un entrepôt désaffecté et une grande zone dans le secteur de l'abattoir à Manhattan deviennent la scène de *Father Was a Peculiar Man*, son interprétation «off-Broadway» du roman de Dostoïevski *Les Frères Karamasov*. Le public étonné suit le groupe de Walter Thompson et ses rythmes de jazz ; depuis l'abattoir, on le mène à un coin de rue et, plus loin, à une gigantesque table de banquet qui s'étale sur un demi pâté de maison de la 12th Street West. Tandis que les comédiens se poursuivent avec des tronçonneuses, une reine de beauté (miss Arizona) se pavane sur la table, poursuivie par des équipes vidéos qui font un reportage sur l'eau empoisonnée. A l'intérieur de l'entrepôt en ruines, le public, assis épaulé contre épaulé avec les quarante cinq membres de la compagnie, assiste à une scène dans laquelle des hommes nus s'embrassent sous la douche tandis qu'un autre est suspendu la tête en bas à un croc de boucher et qu'un autre encore, peint en vert, est accroché à la croix, comme Jésus.

«Il nous faut célébrer le viscéral, l'androgynisme, les forces dionysiaques, pour ne pas rester prisonniers de ce chaos apollinien».

Après que la critique très positive du *New York Times* lui ait donné un nouvel élan, il rentre rapidement en Californie pour répondre à l'invitation de Peter Sellars, au Los Angeles Festival. Avec *Pisadas en la Oscuridad*, Abdoh s'est trompé dans ses calculs. Donner une parodie de plus de trois heures des «*Telenovelas*» en Espagne et utiliser pour ce faire des travestis sud-américains comme amuseurs, en ne leur accordant que deux semaines et demie de répétition, est un pari trop hardi. Le résultat : une pièce déséquilibrée.

Le coup suivant ne tarde pas. Le LATC, qui se trouvait dans une situation financière très précaire, ne peut monter le projet qu'il envisage de lancer ensuite, intitulé *Bogeyman*. On annonce alors à Abdoh qu'il devra soit produire un projet moins ambitieux, soit attendre l'année suivante.

Abdoh apprend qu'il est séropositif. Il n'y aura peut-être pas d'année suivante.

Il se réveille à trois heures du matin, la tête emplies d'une citation de William Blake : «Celui qui désire sans agir engendre la peste». Abdoh invente alors une société à la Orwell, au XXI^e siècle, dans laquelle le sexe est puni de mort. Il entend la police des mœurs crier à un couple marié qui a pour nom Orphée et Euridyce : «Nous allons vous arracher le plaisir!». Le projet suivant est ainsi trouvé : ce sera *The Hip-Hop Waltz Of Euridyce*. Avec cinq comédiens seulement, il parvient à créer une pièce sur le goût des Américains pour la censure, un thème qui ne cesse de réapparaître dans ses rêves éveillés. *Hip-Hop* est en outre la première partie d'une trilogie qui doit se prolonger avec *Bogeyman* et *The Laws of Remains*. Le LATC se dit alors enthousiasmé par l'idée de produire les trois pièces.

Au Festival de Théâtre des Amériques, qui a lieu en juin 1991 à Montréal, *Hip-Hop* est porté aux nues : on le dit «contradictoire, inattendu, inspiré» ; ce début de reconnaissance internationale l'amène aussi à fonder sa propre compagnie : Dar A Luz. Dans la traduction littérale, Dar A Luz signifie «donner de la lumière», mais Abdoh a choisi ces mots parce que les femmes de l'Equateur les utilisent comme synonyme du mot «naissance».

Bogeyman voit le jour en plein chaos financier : une sorte d'acte héroïque. Les ombres de la mort planent au-dessus du théâtre et d'Abdoh. Le jeu déchaîné auquel on assiste, sur scène, rend la décadence perceptible. La pièce devient un sujet de conversation dans toute la ville ; elle se jouerait encore aujourd'hui si le LATC n'avait pas été contraint de fermer définitivement ses portes. Abdoh, désormais sans port d'attache, se demande alors s'il doit revenir à New York. Avant de prendre définitivement congé, il écrit encore pour le producteur et vidéaste Adam Soch, un film à petit budget intitulé *The Blind Owl*, dont il assure aussi la réalisation et auquel participent beaucoup d'anciens comédiens de *Bogeyman*. Puis, avant le début de l'année suivante et son engagement au Long Beach Opera, il peut encore se rendre sur la Côte Est pour lancer *The Law of Remains*. Selon les indications fournies par Abdoh lui-même sur le contenu de l'oeuvre, *The Law of Remains* est d'une part «la description des sept étapes d'un voyage qu'accomplit l'âme dans le Livre des Morts égyptiens ; d'autre part, elle évoque le cannibalisme émotionnel, intellectuel et physique. Sur un troisième plan, on voit apparaître sur un fond sombre une histoire d'amour entre un meurtrier et un saint-homme, un vendeur de voitures et un filou, un junkie et un marin».

Abdoh est décidé à faire de l'art pour une société dans laquelle le mot «artiste» a déjà, en soi, quelque chose de sulfureux. A une époque où le théâtre est manipulé par les médias et les groupes publicitaires, Abdoh relève le drapeau de l'avant-garde, celui qu'Artaud, Cocteau et Grotowski avaient été les derniers à tenir. Il brandit ce drapeau avec la sauvagerie dont notre théâtre vieilli a tellement besoin s'il veut survivre. Si nous refusons ses visions, nous le faisons à nos risques et périls.

(Texte publié dans : *American Theater* vol. 8, n° 11, février 1992 (abrégé).

Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni.



Photo : Paula Court

Le Monde

ARTS • SPECTACLES

P r é p a r e z - v o u s à s o r t i r



"Tiens, tiens, il reste encore deux places au balcon.
Bizarre, bizarre !"

Louis Jouvet / Don Juan (Molière) © LIPNITZKI-VIOLETT

Le Monde Arts et Spectacles vous donne envie de sortir.

Chaque mercredi dans *le Monde* daté de jeudi, plus de dix pages sont consacrées

à l'actualité culturelle : portraits de metteurs en scène, analyse de l'œuvre

d'un artiste à l'occasion d'une exposition, critique de concerts, de films, de spectacles...

De plus, les journalistes du *Monde* vous proposent une sélection de loisirs culturels :

théâtre, cinéma, danse, musique (classique, rock, jazz), expositions,

à Paris et en régions...

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

1- FRCAL - 1993 - TH - 08 - PRGS

W H O ' S P A R T N E R