

L'étranger dans le traitement du cinéma par la Ridiculous Theatrical Company (1967-1987)

**Marie PECORARI - Paris IV Sorbonne/
New York University**

L'apparition de l'esthétique Ridicule sur la scène américaine expérimentale d'après-guerre est le résultat d'un hasard faussement anecdotique : le refus d'une superstar d'Andy Warhol de jouer dans le film *Shower* en 1965 sur un scénario de Ronald Tavel conduit ce dernier à mettre en scène son œuvre sous forme de pièce. Cette transformation opportuniste d'un scénario en objet théâtral n'a rien d'étonnant dans le contexte pluridisciplinaire de la nouvelle avant-garde qui se met en place à New York à partir des années cinquante. Il s'agit à la fois de limiter les médiations entre l'art et son objet, de faire porter à l'œuvre les marques du quotidien, et d'abandonner la distinction entre les arts, distinction devenue ténue dans la mesure où l'on s'intéresse moins à l'œuvre finie qu'à ce qui l'encadre, c'est-à-dire son processus de réalisation et les modes de sa réception par le public. Le scénario devenu pièce *Shower* ayant rencontré un certain succès, il est bientôt suivi d'autres pièces de R.Tavel, qui ne se préoccupe pas davantage de la spécificité du médium théâtral. Le cinéma est intégré au théâtre de manière implicitement politique, comme bien de consommation culturelle populaire, image d'une Amérique enserrée dans des récits et des mythes qu'elle ne cesse de revendre sous une nouvelle étiquette. R.Tavel donne à son esthétique le nom de Ridicule, qu'il définit comme un dépassement de l'absurde (« We have passed beyond the absurd. Our position is absolutely preposterous. » Isaac, 1968, 108). Son écriture, verbale, souvent verbeuse, abandonne toute ambition de cohérence narrative, tout en recyclant des histoires connues, devenues fragmentées, parodiées et commentées. À la différence du théâtre de l'absurde, il n'y a pas dans l'écriture Ridicule de disjonction avec le référent dans le monde, ou plutôt, à cette disjonction se substitue un contournement du réel et un isolement dans l'artifice. Le texte lui-même importe d'ailleurs peu : c'est au metteur en scène que revient la tâche non pas de donner vie au texte, mais de s'en servir comme matière première pour créer une vision essentiellement théâ-

trale, c'est-à-dire visuelle. Les acteurs se servent eux-mêmes du texte comme trame et prétexte à improvisation et extrapolation. Le travail est rendu aisé par la connaissance des mythes et genres sous-jacents, littéraires parfois, plus souvent cinématographiques. Le Ridicule, qui sans être véritablement un mouvement a fait école, a été théorisé comme un théâtre anti-littéraire. Non tant à cause de son traitement du cinéma –après tout, il y a aussi du cinéma littéraire– que de sa désinvolture à l'égard du texte, passé en retrait. La fascination pour le cinéma, qui fait office de socle culturel commun à cette génération de praticiens de théâtre, sert de réserve de références, reproduites sur scène, modifiées, moquées, et commentées, pas toujours avec ironie. Au-delà de cette simple relation thématique, l'apport du cinéma n'est pas perçu autrement que comme un passage obligé : son intégration au théâtre, à la fois volontaire et insidieuse, rejoint une ambition poétique et politique. Ridicule, celle de tendre un miroir à la médiocrité de la société américaine et d'en mettre à nu les ressorts, sans militantisme ni didactisme.

Dans ce contexte, comment imaginer un traitement du cinéma qui permette de prendre ses distances, de restaurer la spécificité du médium théâtral tout en conservant la dimension politique du discours Ridicule ? La solution consiste à opérer un renversement, à revenir aux racines théâtrales du cinéma, devenues étrangères au fil des évolutions des modes de production. La dramaturgie, influencée par les techniques de montage, les habitudes des spectateurs, familiarisés avec des techniques narratives rendues possibles par la technique filmique, le jeu des acteurs, adapté aux exigences plus minimalistes de la caméra, ont déjà peu à peu investi le théâtre commercial comme le mouvement Off-Off-Broadway, qui prétend s'affranchir de Broadway, tant esthétiquement qu'économiquement.

C'est à travers cet objectif qu'il faut envisager l'entreprise théâtrale de Charles Ludlam (1943-1987), qui rejoint le mouvement Ridicule à ses débuts. Au départ acteur, puis dramaturge et metteur en scène, il finit par être les trois à la fois au sein de son propre groupe, The Ridiculous Theatrical Company. Plutôt que de laisser le passé en exil, Ludlam choisit de l'exhumer, d'aller le reprendre non dans l'idée de le réacclimater au présent, mais au contraire pour se servir de sa différence spectrale, faussement familière mais devenue monstrueuse. Il s'agit ici de montrer comment l'objectif de réappropriation du théâtre entrepris par Ludlam, loin d'être un retour en arrière, possède une visée expérimentale, et constitue aussi son étrangeté parmi les pratiques théâtrales contemporaines.

L'avant-garde américaine d'après-guerre n'opère pas de séparation nette entre cinéma et théâtre. Les deux activités sont vécues comme contiguës, et les deux milieux se recoupent en grande partie. Il y a pourtant une différence majeure entre le type de cinéma créé, très éloigné des canons des studios hollywoodiens, et la culture des praticiens eux-mêmes, qui connaissent souvent très bien un pan important de la production, y compris des films médiocres, conventionnels ou obscurs. Le cinéma d'avant-garde commence à utiliser largement des éléments thématiques, techniques, issus de la pratique commerciale. Le but est de commenter les fondements de la culture américaine, de réécrire une histoire jusque-là imposée sans distance critique, d'interroger ce qui est devenu canonique. Des cinéastes comme Kenneth Anger, les jumeaux Kuchar, Paul Morrissey ou John Waters et surtout, pour la relation cinéma/théâtre qui nous intéresse ici, Jack Smith, font refonctionner des genres, des schémas narratifs, des personnages archétypaux. Accumulant les références plus ou moins érudites à des films et à des acteurs, sans masquer leurs sources, ils rejouent des scènes, parfois de manière quasiment littérale. Ces reprises intégrées à leur œuvre personnelle, font l'effet de bandes de film dégradées directement découpées dans d'autres films. Il serait réducteur d'évoquer sans autre forme d'explication le détournement ou la parodie, car la portée de la démarche est assez complexe à décoder : le geste va plutôt dans le sens d'une réinscription sur du familier, à la fois mis à distance, coupé de son contexte d'origine, et réinvesti par un point de vue singulier, radicalement autre. On a affaire, en somme, à la prise en charge d'une ambivalence par la reproduction du mouvement de création. (voir Wees 2002). La relecture par des artistes majoritairement homosexuels d'un canon cinématographique hétérosexuel construit sur l'exclusion et l'oblitération de l'autre a été largement théorisée. Le renversement de perspective en faveur de l'exilé de l'écran, contraint jusqu'alors à s'exprimer par des détours, devient une prise de parole directe, parfois violente, reprenant la matière incriminée pour lui imposer de révéler ce qu'elle dissimulait. On ne s'attardera pas ici sur la relecture *queer* mais retenons tout de même l'idée d'expression personnelle, presque expressionniste, d'une singularité, qui prend appui sur le collage/montage d'un matériau existant. Le mimétisme en jeu n'a bien entendu rien à voir avec la reproduction du réel, mais plutôt avec la reproduction de l'artifice, à la fois en tant qu'univers esthétique, et en tant que conditions de production.

L'apparition du mouvement théâtral Ridicule, qui se propose de prolon-

ger sur scène les principes esthétiques explorés à l'écran n'a rien de surprenant : d'une part, le milieu artistique new-yorkais de l'époque est largement interdisciplinaire, les cinéastes ont donc depuis le départ été en contact avec le théâtre Off-Off Broadway. D'autre part, les films réalisés ne cessent de dévoiler leurs modes de fabrication, afin de rompre avec l'illusion hollywoodienne créée par la présentation d'un objet parfait. Jack Smith, par exemple, filme dans *Flaming Creatures* (1963) des amateurs déguisés, mélange de drag queens et de marginaux divers, sur le toit de son immeuble, jouant pour la caméra le rôle déjà hautement théâtralisé qu'ils incarnent dans la vie. Aucun effort n'est fait pour cacher les conditions du tournage dans une mauvaise imitation de studio, le tout filmé par une caméra au mouvement tremblé, cadré de manière déconcertante, et monté sans respect envers les conventions narratives hollywoodiennes. L'effet produit est très proche de la captation d'une répétition, du reportage sur un tournage plutôt que d'un résultat abouti ou d'une œuvre détachée de son contexte de création. De plus, Jack Smith s'intéresse davantage à la « performance » des acteurs qu'à la trame narrative, puisqu'il n'y en a pas –il est plus juste de parler de performance que d'interprétation ou de jeu ici, s'agissant surtout de non-professionnels. Susan Sontag, dans l'article qu'elle consacre à la défense de *Flaming Creatures*, interprète cette « crudité technique volontaire » (« willful technical crudity ») comme une tentative romantique de retour à l'immédiateté, comme un moyen de contourner la sophistication de l'intellect – ce qui pourrait fonctionner s'il y avait méconnaissance de la technique, et non évitement systématique.

La transposition du cinéma au théâtre : aspects et problèmes

Puisque le film lui-même paraît avoir été tourné dans des conditions proches du processus théâtral, il faut s'interroger sur la légitimité d'une transposition théâtrale réelle, qui serait, suivant cette logique, redondante –d'autant que certains éléments théâtraux sont déjà intégrés avec succès aux films. Les conditions de la représentation théâtrale ouvrent cependant des possibilités autres, qui sont exploitées dans la même direction –celui du commentaire sur le cinéma– au début du mouvement Ridicule. Le passage au théâtre permet essentiellement de prolonger le temps d'exposition, puisque les acteurs ont l'occasion de refaire et de parfaire leur interprétation au fil des représentations. Il est davantage question d'apporter des variations au spectacle, dans le

sens d'une improvisation, plutôt que de rejouer à proprement parler. Le scénario comme le texte de théâtre sont secondaires, et servent de canevas à des œuvres se distinguant par leurs qualités visuelles. Mais cette mise en valeur de l'acteur pose problème : alors que le mépris de la technique au cinéma, remplacé par l'élaboration d'une contre-technique virtuose, laissait subsister un point de vue prenant en charge la vision esthétique, c'est précisément ce qui manque au théâtre. Les acteurs se distinguent en effet par leur amateurisme, dont la traduction théâtrale est moins satisfaisante que son équivalent cinématographique. Le concept de « superstar », développé par Andy Warhol à partir d'une idée de Jack Smith, entretient un rapport métonymique avec l'idiotie – c'est-à-dire à la fois la bêtise et la singularité radicale – glorifiée par Warhol. L'immédiateté, la nullité, le simple acte de présence sont requis de l'acteur ; à partir du moment où il acquiert une forme de maîtrise, même peu orthodoxe par rapport aux conventions de jeu connues, il contredit l'objectif de départ et n'a plus qu'à être remplacé par un plus naïf. L'acteur ne peut dépasser son double rôle d'objet trouvé et de commentateur – le premier rôle subsumant largement le second. L'acteur est en somme condamné à rester un monstre. Cette mise en valeur de l'absence de technique vise à reproduire les conditions de production des films hollywoodiens de série B, illustrant à la fois le désir de réussite et le manque de compétence de l'acteur débutant. Jack Smith fait ainsi de la figure de Maria Montez la « déesse » tutélaire de son œuvre, jugeant Montez la plus grande actrice de cinéma à l'encontre des critiques, qui s'accordent sur sa médiocrité extrême. Au-delà du simple renversement de valeur, le raisonnement de Jack Smith cristallise la relation singulière du Ridicule à l'incarnation : Maria Montez jouant une reine exotique dans un décor pseudo-oriental est en même temps peu crédible et fascinante, non parce qu'elle représente un personnage, mais parce qu'elle croit représenter un personnage et ne représente qu'elle-même. À la différence de l'aliénation brechtienne, il n'y a pas disjonction entre la personne et le personnage qu'elle incarne, mais absence totale de séparation. Maria Montez est une star ambitieuse et aveugle, et c'est cette persona qui apparaît en permanence à l'écran. Jack Smith lui-même va plus loin, puisqu'il manipule la figure de Montez plutôt que de reproduire sa démarche : parce qu'il est metteur en scène et toujours visible lorsqu'il dirige d'autres acteurs, sa solution est différente de celle de l'interchangeabilité autodestructrice des acteurs de Warhol. Pourtant, de la part de Jack Smith comme de Warhol, le passage cinéma-théâtre n'est pas vraiment problématisé ; on a l'impres-

sion de deux arts communiquant, l'un vivant et fugitif, l'autre enregistré et revisionnable. Jack Smith passe à côté de l'aspect collaboratif du théâtre et élabore une technique de jeu aussi frustrante que le modèle qu'il commente, quoiqu'indéniablement autre. Quant à Warhol, il coupe court à toute velléité d'autonomie de ses acteurs, qui n'existent que dans l'œil de la caméra ou le regard des autres, comme images fixes plutôt que comme interprètes.

Ces deux solutions traitent le cinéma et le théâtre comme deux arts contigus, réduisant ou contournant leurs différences. La fusion, ou la confusion, des deux media fait perdre de vue la singularité de leurs propriétés et de leurs possibilités respectives. C'est le théâtre qui paraît le plus affecté par la rencontre, en raison de la présence récurrente de la métaphore cinématographique, aussi bien thématiquement que formellement. Comment parvenir alors, sans pour autant postuler un état fictif adamique antérieur au cinéma, à restituer au théâtre son étrangeté ?

Modalités de la rethéâtralisation : l'apport de Ludlam

Seul un travail systématique d'analyse permet d'y parvenir : il faut commencer par séparer, c'est-à-dire souligner, plutôt que passer sous silence, les points de divergence entre les deux arts. Cela suppose une connaissance diachronique et interculturelle du théâtre, afin d'échapper d'une part à la vision naturaliste majoritaire de la scène commerciale, redevable à l'esthétique cinématographique, et d'autre part aux solutions expérimentales précédemment mentionnées, et insatisfaisantes de ce point de vue. Redonner au théâtre sa spécificité est un des sens du projet de Charles Ludlam. L'originalité du projet tient à ce que Ludlam ne revient pas en arrière, n'essaie pas d'oblitérer l'héritage et la présence du cinéma. Ce dernier est au contraire mis au service de son entreprise théâtrale. Il s'agit d'opérer un retournement et de faire passer le théâtre avant le cinéma pour éviter que le contraire ne se produise.

Ludlam intègre les cercles du Ridicule à sa sortie de l'université, où il a reçu une formation théâtrale traditionnelle, tout en prenant déjà ses distances avec elle. Il désire dépasser les conventions du théâtre commercial et possède une connaissance encyclopédique de l'histoire des formes théâtrales et cinématographiques, ce qui le distingue de la majorité des praticiens du Ridicule. Ludlam décide au départ d'embrasser l'esthétique Ridicule, dans laquelle il voit une solution de sortie à la fois du réalisme et de l'abstraction. Acteur d'abord, puis dramaturge et metteur en scène, il adhère aux principes

du mouvement tout en se distinguant par la virtuosité de son jeu d'acteur, qui tranche avec celui des autres, en majorité peu expérimentés. Il trouve dans le cinéma, particulièrement le répertoire des débuts du parlant jusqu'aux années cinquante, matière à reprise scénique. Ses premières pièces sont un collage de citations littéraires, et surtout cinématographiques, manière de prendre ses distances avec la notion d'autorité. Les bribes de scènes de films rejouées au théâtre le sont de manière à rompre avec leur contexte d'origine. Reconnaissables, elles sont resémantisées par le déplacement sans pour autant être intégrées à une nouvelle trame narrative : il y a ainsi évocation sous-jacente d'une dramaturgie qui est reprise, remise en jeu sous une forme absolument étrangère. La domination de la dramaturgie aristotélicienne dans le cinéma hollywoodien est contrecarrée par l'accumulation de fragments d'histoires, organisées autour d'une logique non narrative plus proche de l'association d'idées et qui pourtant continue à fonctionner en creux comme une entité encore intègre. Le référent n'est pas le monde, mais l'artifice dont le fragment a été extrait – la connaissance de l'hypotexte est ainsi essentielle, sans quoi le texte d'arrivée paraît absurde.

La première pièce de Ludlam, *Big Hotel* (1965), a pour référent un ensemble de films de genres et d'époques différents, ayant pour trait commun une relation analogique à *Grand Hotel*, film de prestige de 1933 avec Greta Garbo, Joan Crawford et John Barrymore. L'association, plus ou moins lâche, prend différentes formes : elle peut être spatiale (*The Cocoanuts*, film des Marx Brothers situé aussi dans un hôtel, mais dont l'esthétique burlesque contraste avec le sérieux de *Grand Hotel*), liée à un acteur (on trouve des allusions à la filmographie de Garbo), à un archétype (celui de la diva déclinante, représentée dans *Grand Hotel* par le personnage de Garbo, la ballerine Grushinskaya, a pour double le personnage de Norma Desmond dans *Sunset Boulevard* ; la figure de la femme fatale est déclinée à travers des références aux films de Maria Montez, de Marilyn Monroe et au personnage de Salomé). Les allusions se font écho, mais on ne peut pas dire pour autant que le texte d'origine soit rejoué, car sa fragmentation et son insertion dans un réseau de références étrangères modifient son sens, même lorsque les mots du scénario sont conservés verbatim. Le traitement des morceaux arrachés à leur référent met en scène la confrontation au texte d'origine, qui porte en lui plusieurs niveaux d'écriture : narration, éléments visuels, expressions et voix des interprètes... La relation à l'hypotexte est compliquée par la présence de références déjà spéculaires : dans le film de Billy Wilder, Norma Desmond

(que reprend et joue Ludlam dans sa pièce) nourrit son narcissisme exacerbé en revisionnant sans cesse ses films de jeunesse, et rêve de jouer Salomé. Le personnage, que le narrateur compare à Miss Havisham, est cloîtré dans un palais isolé, et vit dans un entredeux entre réalité et fiction. En outre, Gloria Swanson, qui joue le rôle de Norma, est elle-même une ancienne actrice du temps du muet, et ce sont ses propres films qu'elle/Norma regarde, dans un rôle qui touche à l'auto-parodie.

On pourrait développer d'autres exemples de cette méthode poétique que Ludlam qualifie de « collision » (Samuels 1992, 99) ; contentons-nous ici de noter qu'on a affaire à un théâtre d'initiés, mais sans recherche d'hermétisme. Ludlam conserve en grande partie le canon du Ridicule, qui est plus largement celui du *camp*, de la culture homosexuelle masculine. Utiliser le cinéma comme matière à commentaire permet ainsi de multiplier les possibilités de rencontre, par comparaison par exemple avec le texte littéraire, ou le texte de théâtre traditionnel, dont on ne connaît le plus souvent que la dimension écrite. C'est en ce sens que Ludlam pense le cinéma comme un conservatoire, ce qui signifie d'abord un conservatoire du théâtre. Même après la disparition du cinéma muet, l'apport des praticiens de théâtre au cinéma est évident, tant que le nouvel art traverse encore une phase de transition et d'émancipation par rapport à la scène. Lu dans sa dimension de témoignage, le matériau filmique est un « texte de performance », pour reprendre le terme de Richard Schechner, certes coupé de tout réseau de transmission traditionnel, mais qui peut servir d'école pour celui qui réussit à en retracer le fonctionnement. Le cinéma révèle sans le vouloir des conventions théâtrales oubliées, et devient un instrument dont se sert Ludlam pour élargir l'offre théâtrale dominée par les orthodoxies réaliste et formaliste. Dans un même mouvement, la mise en valeur des images du passé établit le théâtre comme le domaine de l'étrange, du monstrueux. Les exemples qu'en tirent Ludlam vont systématiquement dans ce sens : les conventions théâtrales obsolètes acquièrent alors une double dimension d'étrangeté, diachronique et synchronique. D'une part, elles évoquent le spectre des défunts, embaumés sur pellicule et pourtant absents, geste qui va à l'encontre d'une culture fascinée par la nouveauté, c'est-à-dire en fait par la fixité et l'interchangeabilité (cf. superstars de Warhol), qui est mise devant l'exhumation d'une histoire exilée. L'étrangeté fonctionne aussi de manière synchronique, comme solution contournant les deux pôles de la représentation réaliste et du formalisme abstrait ; il n'est donc pas nécessaire de replacer les images dans leur contexte historico-esthétique pour éprouver

le choc de leur altérité.

Il va sans dire qu'une telle entreprise demande des interprètes autonomes, capables de maîtriser les références dont ils se servent, de les confronter et de les faire dialoguer. À l'utilisation initiale d'acteurs naïfs, pris pour leur qualité d'« objets trouvés » plutôt que pour leurs compétences, et manipulés plutôt que laissés libres, se substitue la constitution d'une troupe permanente d'acteurs hautement entraînés. Voici comment Stefan Brecht, commentateur du théâtre d'avant-garde et auteur d'un ouvrage sur le théâtre queer, décrit l'effet produit par ces acteurs :

That the rapidity of succession of complete gestures of hypocritic concern is incredible means (1) growth, transition, continuity of the character are intercepted, and (2) no putting on of any mask of coyness is observable. Thus on the one hand we are prevented from assuming a sane natural man in his various outward turns, on the other, we cannot discount these grimaces as mere artifice. Hypocrisy thus is presented as the nature of social expression itself, intercourse as insincerity. It is the ability of the actor scared into his wits that provides this frightful comment: less ability would not.

(Brecht 1978, 104)

L'hypocrisie, qu'il faut entendre aussi ici au sens premier, celui de l'acteur avançant masqué, rejoint le commentaire social. Brecht trouve dans l'adoption de l'artifice absolu une solution à la représentation de la réalité, à l'opposé du jeu de la Méthode développé à la même époque : au lieu de penser avant d'agir, l'acteur est forcé à agir sans répit, c'est-à-dire à réagir et à interagir dans l'instant. Sans technique ni connaissance, on ne verrait plus qu'un acteur mis à nu, comme Maria Montez. C'est pourquoi il est nécessaire d'apprivoiser l'étrange, finalement aussi conventionnel que l'idée de naturel, afin que, par le jeu de la maîtrise technique, il devienne un instrument docile. L'effet d'étrangeté est ainsi transféré de l'interprète vers le spectateur, et prend tout son sens lorsque l'interprète peut en contrôler les effets, à distance, au lieu d'en subir les contraintes. Brecht se sert d'ailleurs de la métaphore cinématographique pour décrire l'action des interprètes, devenus les projectionnistes d'un montage d'images imprévisibles, incarnant à la fois la présence et l'absence.

It's a strange art. One strange thing about it is that even the audience it works for, a poetic audience, [...] is apt not to realize what is

happening to them: they see and keep seeing a bunch of clownish performers, some more awkward, some very skillful, while all the time these really colorful pictures are building up and moving, but as though somewhere else, detached from these performers, to whom nevertheless they are grateful. This capacity for conjuring up detached fantastic images seems to distinguish the theatre from the movies : the challenge that it can perform this feat: whereas the actor's photo on the screen slips right into it, ready made for it, prefabricated day dream.

(Brecht 1978, 105)

Cette libération du jeu conduit Ludlam à opérer une révolution analogue dans la dramaturgie de ses propres pièces : il finit par reprendre à son compte le terme de « pièce bien faite » – à l'anarchie dramaturgique des débuts succède une réorganisation a posteriori, fondée en grande partie sur la réécriture d'improvisations initiées par sa troupe. Il s'agit, là encore, de dérouter le spectateur en lui projetant une histoire dont les articulations narratives sont désormais aplaties, mais comprenant en creux une multiplicité d'images et de fragments étrangers, de sorte que la continuité ne cesse de révéler des béances, sans pourtant se rompre.

Ludlam exploite le théâtre autrement que comme du cinéma non filmé, à une époque où les conventions du cinéma sont transférées sur scène sans que les rapports entre les deux arts ne soient forcément problématisés. En allant chercher des pans d'histoire exilée, grâce à la conservation permise par le cinéma, Ludlam élabore une poétique libérée des discours dramaturgiques dominants. Son étrangeté ne tient pas à sa nouveauté, mais au processus de recyclage mis en œuvre : l'exhibition des restes du passé devient monstrueuse –c'est-à-dire à la fois douée de puissance scénique et étonnante-, parce qu'elle témoigne d'une époque dans laquelle théâtralité et artifice étaient des qualités et non des repoussoirs, et par là même, crée les conditions d'un choc visuel. Cette poétique fonctionne car elle ne s'appuie pas sur la reproduction des modèles, dans un esprit passéiste ou nostalgique : afin d'éviter cet effet, seules les qualités théâtrales défiant les conventions contemporaines en sont extraites.

À la fois très verbales et faussement lisibles, les pièces de Ludlam souffrent de leur arrachement à leur attache scénique initiale. La postérité du dramaturge est ainsi sérieusement compromise. C'est finalement par le biais du

cinéma, en confrontant les références identifiables à la lecture que Ludlam en offre, qu'on est contraint d'aborder ses œuvres – ce qui ne permet pas totalement de rendre justice à l'intégrité de ces objets scéniques.

Cet alliage subtil de la dramaturgie et de l'art de la performance est difficilement réductible à ses éléments simples : cela explique vraisemblablement à la fois que l'admiration pour l'art de Ludlam n'ait pas cessé depuis sa mort en 1987, et que les tentatives de commentaire critique soient quasiment absentes ou peu satisfaisantes. Son étrangeté continue à intriguer, faisant de nombreux émules, mais sans véritable continuité. Tony Kushner, qui revendique explicitement l'héritage du Ridicule, est peut-être aujourd'hui le dramaturge le plus convaincant de la lignée, même si sa vision reste cantonnée à l'écriture.

Eléments bibliographiques

Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre : a History*. New York et Londres : Routledge, 2000.

Bottoms, Stephen. *Playing Underground : A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*. Ann Arbor : University of Michigan Press. 2004.

Brecht, Stefan. *Queer Theatre*. New York et Londres : Methuen. 1978.

Isaac, Dan. « Ronald Tavel : Ridiculous Playwright ». *Tulane Drama Review*, Vol. 13, No.1, Automne 1968, 106-115.

Kaufman, David. *Ridiculous! The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*. New York : Applause Theatre and Cinema Books, 2002.

Ludlam, Charles. *The Complete Plays*. New York : Harper and Row. 1989.

Samuels, Steven, ed. *Ridiculous Theatre : Scourge of Human Folly*. The Essays and Opinions of Charles Ludlam. New York : Theatre Communications Group. 1992.

Hoberman, J. et Leffingwell, Edward, ed. *Wait for Me At the Bottom of the Pool : The Writings of Jack Smith*. New York: Serpent's Tail. 1997.

Schechner, Richard. *Performance Studies : An Introduction*. New York et Londres: Routledge. 2006.

Smith, Patrick S. *Andy Warhol's Art and Films*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1986.

Sontag, Susan. « *Jack Smith's Flaming Creatures* », in *Against Interpretation*. New York : Doubleday. 1966, 227-231.

Suárez, Juan A., *Bike Boys, Drag Queens and Superstars; Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996.

Wees, William C. « The Ambiguous Aura of Hollywood Stars in Avant-Garde Found-Footage Films ». *Cinema Journal* Vol. 41, No. 2, hiver 2002.