

Le théâtre radical américain

1.

Trois points de repère pour une évolution

(par Marc Perri et Jean-Yves Touvais)

Parmi les membres du Squat Theatre de New York on raconte cette plaisanterie aux étrangers de passage : « Question : qu'est-ce qu'il y a de plus intéressant dans les années soixante-dix? Réponse : le fait que l'on en voit bientôt la fin! » Aux USA la période actuelle se définit pour beaucoup de manière négative par rapport à la décennie précédente. Nostalgie de ce « Mouvement » qui, dans les années soixante, a soulevé contre l'*american way of life* les étudiants en lutte contre la guerre du Vietnam, les Noirs des ghettos, les Chicanos, les femmes. Sur le plan culturel il s'agissait moins d'une rencontre autour d'une perspective politique claire que d'un état d'esprit créé par le rejet de cette « Amerika » impérialiste et raciste.

Bien entendu l'activité théâtrale n'est pas restée en marge de ce processus de radicalisation, et aujourd'hui les groupes de « théâtre radical » en ont aussi subi le reflux. Une fois la marée redescendue, il est possible de voir ce qui reste. Que sont devenus les inspirateurs des années soixante? Comment s'orientent les tentatives actuelles du théâtre américain? Les entretiens reproduits ici n'ont nullement la prétention d'apporter une réponse globale à ces questions. Ils peuvent seulement apporter quelques points de repère, éclaircir des démarches, et peut-être aussi montrer quelques contradictions révélées par les nouvelles conditions historiques dans lesquelles s'exerce l'activité théâtrale des États-Unis.

Avec le San Francisco Mime Troupe et le Bread and Puppet, le

Living Theatre et le Teatro Campesino ont été, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les groupes les plus marquants dans cette remise en cause du théâtre traditionnel. Malgré les différences entre leurs travaux, ces troupes avaient tout de même un certain nombre d'éléments en commun : refus de la coupure entre le politique et le privé, rejet de la structure du théâtre commercial ou subventionné, collectivisation du travail, importance du corps et des techniques gestuelles, tentatives d'abolition des barrières entre individus et acteurs, entre acteurs et spectateurs. Dans des directions différentes, ces troupes ont influencé de manière durable l'activité de nombreuses troupes européennes.

Le pain et l'argent

Cette influence tient d'abord à leurs innovations du travail théâtral. Des festivals comme celui de Nancy révèlent à la fin des années soixante le Bread and Puppet de Peter Schuman, le Living ou le Campesino.

« La structure collective de ces groupes, leur façon de concevoir et de mettre en scène des œuvres dramatiques, reflètent aussi bien leurs oppositions d'ordre esthétique, social et politique, à l'institution théâtrale et à la culture qu'elle véhicule » note T. Shank (*l'Envers du théâtre*, 10/18, p. 169). Et c'est ce qui restera de plus fort. La division traditionnelle du travail entre les comédiens, l'auteur, le dramaturge, le metteur en scène, est repoussée comme symbole de la division capitaliste du travail. On lui substitue la « création collective ».

La plupart de ces troupes vivent en communauté. Et ce n'est pas un élément secondaire : tout est partagé, du pain que l'on fabrique soi-même au Bread and Puppet, à l'argent que l'on exècre au Living. « La communauté du Living est d'une certaine façon l'aspect le plus important de notre travail, dit Julian Beck. C'est peut-être aussi l'aspect le moins parfait, pour le moment. C'est plus un concept qu'une chose réelle [...] l'aboutissement ultime de nos théories, c'est une société sans autorité. » (*Le Living... La Cité*, p. 173).

Cette contestation de l'institution théâtrale s'accompagne, et c'est là le deuxième point important, d'une insertion dans les forces d'opposition politique et sociale qui se développent aux

USA dans les années soixante. Le théâtre est une arme pour la lutte : le Campesino naît dans un piquet de grève lors des grèves des ouvriers chicanos, le Bread and Puppet anime les grandes manifestations contre la guerre devant la Maison-Blanche et organise plusieurs années durant les Noirs du Bronx. Le Living dont on se rappelle les passages en France en 1967-68 fut peut-être le moins inséré dans ces mouvements sociaux, même si ses spectacles se transforment aussi en manifestations contre la guerre ou pour la liberté sexuelle.

L'intervention de la Vierge

Ce sont ces deux éléments, innovation théâtrale et insertion dans des mouvements de lutte, qui ont fait l'énorme impact de ce théâtre en Europe, surtout après l'explosion de 68. Mais cette réussite n'était pas exempte de confusion et d'illusion sur la possible destruction de la culture bourgeoise. Julian Beck est probablement celui qui est allé le plus loin de ce point de vue, combinant des perspectives politiques populistes et anarchisantes avec une analyse rudimentaire et ultra-gauche de la culture. Cela a fait la puissance de son travail pendant toute la période de montée et de radicalisation contre l'*establishment* culturel et politique. Mais cette radicalisation entrant en crise, se confrontant à des problèmes plus complexes, l'ambition « contre-culturelle » d'un Julian Beck devient inefficace et tourne en rond. L'entretien que nous donnons ci-dessous le montre bien. Cette confusion, présente dans bien d'autres groupes, s'enlise aujourd'hui aussi dans des tentatives spiritualistes et mystiques. C'est le cas du Campesino ou du Bread and Puppet, chacun à sa manière.

On ne peut pourtant pas réduire les vestiges des années soixante à ces impasses culturelles. Notre propos n'est pas de généraliser à partir de quelques exemples, fussent-ils très significatifs.

C'est à Avignon lors du festival de l'été 1978 que nous avons rencontré le Theatro Campesino, où il n'a passé qu'une journée. Invité par le théâtre de l'Olivier, le groupe de Luis Valdez a présenté devant un public enthousiaste *la Carpa de los Rascuachis*, son plus célèbre spectacle. Il traite des problèmes des travailleurs mexicains qui émigrent aux États-Unis, les Chicanos, pour se libérer. Ils y rencontrent une société agressive qui les exploite,

mais qui aussi les transforme, au point qu'ils se transforment eux-mêmes en exploités. Ils oppriment leur femme, deviennent pour quelques-uns flics. Le spectacle, très percutant, fonctionne à un rythme très rapide, avec une succession de sketches et de chansons et beaucoup d'humour. Conçu pour être joué dans la rue ou dans les plantations du Sud, il est très direct.

Deux solutions au problème posé sont suggérées dans la deuxième partie : l'action syndicale et l'intervention miraculeuse de la Vierge. Cette dernière intervention, à peine suggérée dans la version que nous avons vue à Avignon, est très développée dans la version intégrale. Elle est d'ailleurs très contestée dans les milieux chicanos. Elle concrétise les tentations mystiques de ce groupe, aujourd'hui séparé du mouvement syndical, au sein duquel il est né.

Nous avons rencontré le Living Theatre à Amiens, en novembre 1978. Il y présentait trois spectacles. *Six Actes publics* était une série d'interventions dans la rue devant des édifices-symboles (hôtel de police, banque, cathédrale...). Mais l'effet de surprise qui naissait à la vue de ces comédiens habillés en jaune, rouge, orange, gesticulant dans les rues de la ville, disparaissait vite devant le ton déclamatoire des acteurs, l'absence d'événement dramatique, l'uniformité du jeu et des interventions. Même impression avec *les Sept Méditations sur le sado-masochisme en politique*, où réapparaissait cette composition rigide, apparemment inévitable dans l'anti-théâtre dont se réclame le Living : présentation d'une ou de plusieurs courtes scènes, auxquelles est systématiquement superposé un texte lu ou dit; dans une deuxième phase, dispersion des acteurs dans le public pour engager la discussion.

Devant le commissariat

Mais c'est *Prométhée* qui nous a semblé le plus caractéristique de l'évolution actuelle du groupe. Dans une première partie, par moment d'une réelle beauté plastique, était repris le mythe de Sisyphe; puis, dans une ambiance un peu boy-scout, la troupe se transposait en 1917 et, avec le public, mettait en scène la prise du Palais d'Hiver; enfin, le spectacle, assez long, se terminait, en pleine nuit, par un « acte public » devant le commissariat de police. Nous sommes longuement revenus avec Julian Beck sur la

complexité de ce cheminement initiatique proposé au spectateur, qui nous a semblé témoigner d'une réelle ambiguïté.

Deux éléments contribuent, selon nous, à expliquer cette situation : d'une part, on l'a vu, le reflux des mouvements de masse des années soixante place le Living Theatre dans une situation de décalage par rapport aux facultés de mobilisation de son public. Aussi les dénonciations passionnées et les incantations sur la nécessité de « s'organiser » tombent-elles forcément un peu à plat. Mais surtout, par-delà le discours anarchiste, cette impasse tient à la conception du rôle joué par le théâtre et de façon plus générale par la culture comme facteurs de subversion, comme moyens de favoriser une prise de conscience. La production artistique y apparaît de façon générale comme totalement subordonnée à l'idéologie bourgeoise. D'où, naturellement, une méfiance par rapport à toute recherche formelle, susceptible d'être récupérée. Les « vieilles formes » ne sont utilisées qu'à titre de contre-exemple. Les nouvelles n'existent pas encore. Cette approche ultra-gauche aboutit à un effacement de toute théâtralisation, et à un accent porté sur le contenu, posé comme refuge, comme garantie contre toute récupération éventuelle.

Le théâtre est une forme (insatisfaisante) qui véhicule un discours qui porte une vérité. Si le Living Theatre ne se résume pas à ce didactisme, il y perd malheureusement une grande partie de sa force théâtrale et, parallèlement, de son impact politique.

Par contre le Squat Theatre, composé d'émigrés hongrois, marque un des jalons les plus originaux des jeunes troupes actuelles. *Le Dernier Amour* d'Andy Warhol est joué dans un curieux endroit. Première partie : une salle voûtée toute en longueur où une femme manipule des écouteurs sur ses oreilles, et un vieux poste de radio. Ambiance de complot. Des personnages silencieux se livrent à un rituel bizarre, par exemple se tapotent respectivement la fesse droite, avant de se lancer dans l'action. Apparition d'Ulrike Meinhof, sous les traits d'une vieille fille.

Deuxième partie : en rez-de-chaussée d'une boutique s'instaure un rapport tout à fait original entre le public, les comédiens et la rue ; utilisation du cinéma, d'une caméra de vidéo ; miroirs. A un moment, l'un des comédiens, à l'intérieur, brise un carreau de la vitrine et, le plus naturellement du monde, passe sa bouteille à un autre membre de la troupe qui danse à l'extérieur sans discontinuer. Intervention réaliste d'Andy Warhol : un comédien masqué lui emprunte son visage. Il y a là une scénographie tout à

fait spécifique où le public est tour à tour spectateur pour les comédiens et les passants, avant de devenir objet de spectacle pour les passants et de se regarder lui-même par l'intermédiaire de la vidéo.

Il y a là, comme dans le travail des Mabou Mines où le spectacle reposait toutefois plus sur une certaine fascination visuelle, une préoccupation de recherche formelle importante. Installé à New York, le Squat Theatre y respire, par chaque ouverture de sa devanture, les vapeurs d'un capitalisme mythique encore riche en suggestions de formes théâtrales.

Jean-Yves Touvais
Marc Perri