

## 4.

### Ironie d'une décennie

(Entretien avec le Squat Theatre)

Nous avons commencé en 1971 en Hongrie. Deux ans plus tard, nous étions interdits. Jusqu'à ce moment-là, le groupe travaillait dans un centre culturel. Ensuite, nous avons dû jouer dans l'appartement de l'un d'entre nous. Le public était composé d'amis à nous et de leurs amis. Un à deux milliers de personnes ont vu nos spectacles pendant ces cinq années. Jouer dans un appartement était une situation très spéciale. C'est là que notre théâtre a acquis sa forme actuelle.

— *Et son nom?*

— Non. Ce nom date de notre passage en Europe en 1976. Pendant longtemps, nous avons été le seul « Appartement-théâtre », et aussi le seul théâtre indépendant de toute agence ou organisation culturelle d'État. Certains d'entre nous avaient déjà travaillé dans des théâtres. Le noyau, de 3 ou 4 personnes, faisait partie d'un groupe universitaire. Les autres sont venus de professions très diverses. Parce que nous n'appartenions apparemment à personne, et parce que nous faisons ce que nous voulions, nous avons commencé à avoir des problèmes. C'est devenu une situation très compliquée. Les autorités culturelles hongroises et la police nous ont tourmentés de diverses manières et nous ont pris nos passeports. Certains ont donc demandé le visa d'émigrant. A cette époque, on pouvait encore l'obtenir. Ils pensaient qu'il

valait mieux partir. Ils ont obtenu leur visa un an et demi plus tard. Les autres ont quitté le pays avec des visas touristiques ordinaires. Finalement, la totalité du groupe a quitté le pays en l'espace d'un mois, en janvier 1976. En fait, c'était très drôle, et ça a créé un réel événement en Hongrie. C'était la première fois qu'un groupe entier partait comme ça, d'un seul coup. Nous avons été très soutenus.

— *Pourquoi avez-vous choisi de venir à New York?*

— D'abord, nous sommes passés par Paris, à cause de nos visas. Mais nous n'avons pas tellement aimé y vivre et y travailler. La situation était trop calme. Et puis New York nous attirait depuis longtemps. On avait beaucoup entendu parler des États-Unis, surtout à cause de ce qui s'y passait pendant les années soixante. New York nous apparaissait un peu comme le centre du monde.

— *Et c'est vrai?*

— En fait, nous n'avons pas trouvé ce que nous attendions, toute l'activité spirituelle, intellectuelle, artistique. Il n'y a rien. Mais la vie de la ville elle-même est tellement forte. C'est fantastique. On peut constamment construire quelque chose à partir de ce qui se passe dans les rues, le mode de vie, les événements. Quelque part, c'est mythique, et nous avons besoin de ça. Avec ce que nous avons trouvé, nous avons fait cette pièce.

— *Justement, j'ai été impressionné par l'utilisation que vous faites de cette vitrine, au rez-de-chaussée, qui s'ouvre sur la rue. A un moment, vous cassez même un des carreaux. Dans quelle mesure n'y a-t-il pas là une marque des happenings des années soixante?*

— L'idée d'utiliser cette vitrine est venue de deux choses. La première, c'est que nous jouions dans un appartement. On utilisait toute la signification concrète et spirituelle de l'appartement. C'était une situation très vivante d'y jouer pour un petit nombre de personnes, environ 40. En plus, on y habitait. C'était une situation très personnelle, très intime, et par ailleurs très démocratique. Ensuite, quand nous avons quitté la Hongrie, il nous a fallu trouver une situation comparable, où l'on puisse à nouveau mettre en relation le lieu de travail, l'époque et l'art dont nous avons besoin.

## « Happenings » hongrois

A Rotterdam, où nous avons d'abord été jouer, nous étions installés dans une boutique comme celle de New York, et c'est ce qui nous a donné l'idée d'employer la vitrine. En Europe de l'Ouest, nous n'avions ni amis, ni appartement, mais nous avions la rue et la ville qui servaient de contact vivant avec l'endroit. C'est à la fois la même chose et l'inverse d'un appartement.

Par ailleurs, et c'est la deuxième raison, il est vrai que les *happenings* nous ont beaucoup influencés dans notre activité théâtrale. Pour nous, il n'y avait plus eu de théâtre depuis mille ans. Je ne dis pas que les *happenings* étaient forcément du théâtre, mais ils lui ont apporté quelque chose de très important.

— *Qu'est-ce que vous connaissiez des happenings en Hongrie?*

— Nous n'y avons jamais vu le Living Theatre ou l'Open Theatre, mais il y avait des photos, quelques films, des publications. La Hongrie est un pays assez petit, et toute cette information y circulait. Par ailleurs, dans les années soixante, la Hongrie était très proche de Prague et très ouverte sur le reste du monde. Si quelqu'un voulait apprendre quelque chose, il le pouvait.

En plus, nous faisons nous-mêmes des *happenings*. En Hongrie, cela avait une autre signification, plus politique. Pas tellement parce que le concept lui-même avait un contenu plus politique, mais parce que l'activité elle-même avait un poids particulier. Le fait de réunir des gens, une certaine forme de liberté. C'était très politique, même si cela n'apportait pas de solutions à ces problèmes politiques concrets. C'était un peu une cassure des formes esthétiques.

— *Dans le spectacle, vous vous servez de films, d'équipements vidéo et vous intégrez dans la pièce l'activité des passants. Il y a par exemple ce personnage, Crazy Eddie, qui apparaît à plusieurs reprises pendant le film que vous projetez, et qui est une référence connue de tous les spectateurs, puisqu'il se manifeste une dizaine de fois par jour à la télévision. Qui est-ce exactement?*

— C'est le propriétaire d'une chaîne d'équipements audio-visuels, qui fait sa propre publicité. C'est très efficace. Ses publicités sont toujours les meilleures. Et ça, ce n'est pas facile. Il y a une fantastique concentration de matière grise autour de la publicité, et c'est

de plus en plus élaboré du point de vue technique. Par exemple, Crazy Eddie emploie très intelligemment tout le courant disco, qui est aujourd'hui au centre de la consommation.

— *Il y a aussi cette femme, que vous présentez comme une sorcière, et qui effectue un certain nombre de rites devant nous. Est-ce une comédienne?*

— Non, c'est une sorcière, une sorcière américaine. Nous l'avons rencontrée ici à New York. Ici, tout le monde la considère comme une sorcière.

— *Quel genre de sorcière?*

— Je ne sais pas exactement ce que ça veut dire qu'être une sorcière. C'est seulement ce que tu as vu.

— *Dans ce que vous dites, dans ce que vous écrivez, on sent le poids des années soixante. Par ailleurs, vous parlez de la possibilité pour le théâtre « d'exister enfin ». D'après vous, où en est le théâtre de ce point de vue aux États-Unis, avec ses expériences isolées, comme celles de Bob Wilson, de R. Foreman, qui sont tout de même en rupture avec la décennie précédente?*

— D'abord, j'espère que nous pourrions rester ici jusqu'à ce qu'il se passe quelque chose. Je ne sais pas ce que ce sera, mais nous voulons être là.

Pour ce qui est des années soixante et de l'opposition que tu fais entre un « mouvement dans le théâtre » à l'époque et des expériences éclatées maintenant, je ne suis pas tout à fait d'accord. Le mouvement théâtral n'a jamais existé en tant que tel. A un moment, il y a eu un grand nombre de groupes, mais ces groupes se ressemblaient, et se définissaient par rapport à 2 ou 3 expériences comme celles du Living Theatre et de Bob Wilson. La différence, c'est qu'à l'époque il existait une certaine communauté spirituelle qui n'existe plus aujourd'hui. Pour ce qui est du théâtre lui-même, il n'y a pas une telle différence. Il y a encore un grand nombre de groupes, mais ils ont perdu beaucoup de leur importance.

— *Ils ont perdu de leur influence politique?*

— Forcément. Parce que la situation politique a changé. Ces théâtres étaient surtout des théâtres de contestation, orientés

autour du problème noir, du Vietnam. Ils ont disparu, ou ils ont perdu de leur influence.

— *En France, une expression assez à la mode veut que le théâtre soit « l'art social par excellence ». Qu'en pensez-vous ?*

— Je pense que cette appréciation est fautive. Toutes les formes d'art ont un aspect social. C'est très prononcé pour le cinéma par exemple. Bien sûr, le théâtre a une influence sociale immédiate, mais pourquoi lui mettre cette étiquette ? Quand on est dans une ville, ou n'importe où ailleurs, le théâtre inclut la politique, parce que cet aspect existe dans la tête des spectateurs et dans la nôtre. A partir d'expériences vécues, de la lecture de journaux, à partir de tout. Mais ce n'est pas spécifique au théâtre.

— *Dans un de vos textes, vous écrivez cette phrase curieuse : « Les années 60 ont marqué l'échec de toute réalisation possible de l'utopie de totalité. »*

— L'utopie en général, celle qui fait bouger les artistes, et tout être humain, n'existe plus. L'idée d'utopie. C'est l'échec de toute tentative de rapprocher l'utopie et la réalité. En ce sens, Andy Warhol, autour de qui nous avons en partie construit notre spectacle, a joué un rôle très important : d'une certaine manière, il a fait cela : rapprocher l'utopie et la réalité, l'art et la vie de tous les jours. Il n'y a plus de raison de ne pas faire les choses, sous prétexte qu'il s'agit d'une utopie. Il n'y a plus de différence entre l'art et la vie : il n'y a pas plus de nécessité pour l'un que pour l'autre. On peut dire que l'art sacrifie la vie et réciproquement.

## **Andy Warhol et Ulrike Meinhof : deux exigences totales**

Warhol dit deux choses. D'abord, il n'y a plus de place pour le mensonge, pour des illusions trompeuses, dès lors qu'il est possible d'intervenir dans l'art comme dans la vie. En effet, il y a en quelque sorte une révolution entre les différents niveaux de la vie : il n'y a pas cette division entre le politique, l'artistique, le privé, le public, etc. Quand Warhol détruit le concept même de l'art, c'est aussi un acte très politique.

J'ai lu cette phrase il y a quelques jours, et je l'aime beaucoup. C'est un proverbe yippie : « La liberté d'expression, c'est le droit de crier : C'est du théâtre ! au milieu d'une foule prise dans un

incendie.» Je ne suis pas sûr que les Yippies prenaient cette phrase très au sérieux. Si ce n'était pas le cas, cette phrase pourrait faire une bonne réplique pour le théâtre. Nous ne croyons pas que le théâtre soit une manifestation « à propos » de la révolution, à propos de la politique ou de l'art. Nous pensons que le théâtre est ce que la vie elle-même devrait fournir. Le théâtre est le concept de la totalité, de l'unité de la vie, de la réunion de ses différents niveaux.

— *Pourquoi avoir choisi de travailler sur Andy Warhol? C'est un peu curieux de la part d'un groupe de Hongrois immigrés depuis peu de temps.*

— En Hongrie, lui et quelques autres signifiaient beaucoup pour nous. Quand nous sommes arrivés ici, nous voulions vraiment en savoir plus. Au début, il nous a semblé qu'il n'avait rien fait depuis dix ans. Et puis, tout d'un coup, nous nous sommes rendus compte que, bien qu'il ne fasse rien, enfin rien d'important pour nous dans son art, l'ensemble que constituent ses attitudes, ses phrases, son style de vie, avaient une forme très cohérente. D'une certaine manière, il a un point de vue total sur la vie. Pas un point de vue européen, idéologique. Quelque chose de pur. Il y a une très grande tristesse dans sa personnalité, et une conscience très aiguë du monde qui l'entoure. Le monde tel qu'il est, pas le monde destiné à être changé en autre chose. C'est très important : il ne fabrique pas d'illusions.

— *Une des choses qui m'ont frappé dans votre spectacle, c'est l'idée de décadence. Vous dites par ailleurs que le travail de Warhol exprime une sorte de décadence. C'est peut-être vrai aussi pour la Rote Armee Fraktion.*

— Je ne dirais pas une décadence, mais plutôt une ironie, une sorte de tristesse, de cruauté... Une espèce d'exactitude. Ne pas répondre quand on ne peut pas, quand on n'est pas sûr. C'est une sorte de décadence pure.

— *Qu'est-ce que c'est qu'une « décadence pure »?*

— Ne pas enseigner des illusions obscures. Ne parler que de ce dont on est sûr. Dans les livres de Warhol, dans certains de ses films, sans parler de ses conceptions révolutionnaires en matière d'art, il y a cette ponctualité, cette acuité.

— *Et Ulrike Meinhof? Est-ce qu'elle n'a pas créé d'illusions?*

— C'est une autre sorte d'acuité, exactement opposée. Elle a créé une illusion, mais une illusion finale. C'est la chose la plus importante au monde pour nous, l'illusion absolue.

— *Je ne comprends pas bien. Je comprends des désirs absolus, mais dans son cas, je ne partage pas les illusions.*

— L'idéologie ne nous intéresse pas. Pour autant que je sache, elle se référerait à certains schémas marxistes-léninistes très orthodoxes. Ça ne nous intéresse pas. Nous avons une expérience personnelle des résultats, et de cette tentative de salut du monde par l'idéologie.

Mais sa vie, ses attitudes, sa mort, ses désirs ultimes sont extrêmement importants pour nous. Ce qui nous intéresse dans le travail, ce sont les questions absolues pour le monde et les solutions absolues. Chez Andy Warhol, il y a une identification totale avec le monde tel qu'il est. Chez Ulrike Meinhof, il y a à la fois un désir absolu et l'absolue impossibilité d'une solution réelle de ce désir. Je pense vraiment que ces deux aspects opposés fonctionnent en relation l'un avec l'autre. Il n'y a pas de frontière, pas de mesure, pas de borne.

— *C'est tout de même, avec Ulrike Meinhof, une borne un peu sombre.*

— Mais nous mourons. Nous allons mourir. C'est une pierre noire dans sa vie. C'est quelque chose de très réaliste. Devoir mourir, et savoir pourquoi.

— *C'est du romantisme. Tu es un romantique.*

— Pas plus qu'Ulrike Meinhof. Très romantique avec Ulrike Meinhof, et très réaliste avec Andy Warhol. Cet été, le pape a dit que la mort d'un pape était semblable à celle de tout autre être humain. Je n'ai pas aimé cette déclaration. Il est d'ailleurs mort très peu de temps après. Parce que le pape n'est pas semblable. S'il l'est, il n'y a plus de pape. Cette déclaration est exactement contraire à ce que nous avons joué dans notre spectacle. Une pareille déclaration d'humanisme ne veut rien dire, alors, il a perdu.

**Propos recueillis par Marc Perri à New York**

# esthétique