# Le Living Theatre : Historique

L'art contemporain américain a été marqué depuis les années 50 par l'apparition d'une «nouvelle sensibilité», et cela en particulier dans les domaines musical, poétique et théâtral. À cette époque, John Cage, ancien élève de Schönberg, découvre le bouddhisme zen et, en s'appuyant sur le *I Ching* ou *Livre des changements*, il élabore une musique, puis un théâtre «aléatoires» qui ont pour composantes essentielles le hasard et l'environnement sonore. Parallèlement, Allen Ginsberg publie Howl et Jack Kerouac *On the Road*. Le mouvement beat prend corps et avec lui s'affirme la tendance à la rupture avec la société (dropping-out) qui engendrera plus tard la vague hippy.
C'est le 15 août 1951, à New York, que Julian Beck et Judith Malina créent leur propre théâtre dans leur appartement. Plus tard, Beck écrira: «Quand la révolution viendra, le théâtre de Broadway disparaîtra. Et le théâtre de boulevard parisien et les mensonges du West End londonien et le théâtre pompeux de l'Allemagne de l'Ouest et le théâtre off-Broadway qui travaillent dans et pour le capitalisme disparaîtront.»

(*Entretiens...*, p. 258.)

En attendant, ils ne peuvent que se situer résolument en marge de ce théâtre; ils sont inclus de fait dans ce qu'il est convenu d'appeler offoff-Broadway.

Quelle est donc la recherche de ce nouveau groupe? En cette première période, les recherches formelles dominent:

«Nous ressentions la nécessité pour le théâtre d'une sorte de rupture dans le domaine de la forme, aussi bien pour le langage que pour la production théâtrale. Ainsi tous nos efforts étaient tournés vers la poésie orale et la poésie plastique du théâtre.» (J. B., *History now*, Y/T, p. 21.)

«Nous choisissions des pièces en marge, qui faisaient une place prépondérante au langage, à un certain fantastique.» (J. B., *le L. T.*, p. 29.)

À leur programme on trouve alors Brecht, Lorca, Goodman; leur public est restreint, composé principalement d'amis artistes. Leur premier véritable théâtre se trouve dans Fourteenth Street; une centaine de leurs amis, acteurs, peintres, musiciens, sculpteurs, en font un lieu de rêve où, pour la première fois, scène et salle sont abolies «matériellement».

## «The Connection»

Parmi les pièces marquantes de leur répertoire, on note tout d'abord *The Connection*, spectacle qui met en scène un groupe de drogués qui attendent l'«intermédiaire», le fournisseur de drogue. Quatre musiciens de jazz improvisent pendant toute la durée de la pièce. Déjà, Beck et Malina font une tentative timide pour rompre la relation acteur-spectateur: le jeu du comédien oscille constamment entre l'improvisation feinte et l'improvisation réelle, il descend dans la salle à plusieurs reprises. Leur recherche d'une authenticité plus grande les amène, au contact des jazzmen, à se libérer peu à peu de la notion de «rôle»: «... C'est à partir de là que les comédiens ont commencé à se jouer eux-mêmes au Living.» (J. M., *le L. T.*, p. 44.) «Nous en parlions (de l'authenticité) mais nous sentions que soir après soir nous trompions le public. Nous faisions croire au public que c'était une bande de camés réunis par hasard sur une scène pour tourner un film (*The Connection*); [...] Nous faisions croire au public que nous étions en train d'improviser quelque chose avec un vague texte probablement inspiré de Pirandello (Ce soir on improvise) et mis en scène par Julian Beck. Et, en fait, beaucoup de spectateurs y croyaient, c'est ça le pire! [...] Nous étions très troublés parce que cela s'éloignait beaucoup de l'authenticité dont nous avions toujours tant parlé.» (J. B., *History now*, Y/T, p. 21.)

# «The Brig»

En mai 1963, le Living met en scène *The Brig* (la taule) de Kenneth H. Brown. Le thème est une journée dans un bagne militaire à Okinawa. L'importance de cette pièce est double: d'une part, le sujet violemment antimilitariste permet pour la première fois l'expression d'un «message» politique clair; d'autre part, sur le plan des méthodes de travail, The Brig laisse pressentir l'évolution ultérieure du Living. De surcroît, la pièce va provoquer le procès de Julian et Judith qui amènera leur départ pour l'Europe. C'est donc une pièce charnière à plus d'un titre.

En ce qui concerne les méthodes de travail proprement dites, Malina, qui assure la mise en scène, a fait voter un règlement rigoureux pour toute la durée des répétitions. L'atmosphère de la pièce est telle que Bob Brustein, doyen de l'école d'art dramatique de Yale, la décrit comme «une sorte de chorégraphie militaire qui comportait la violence physique la plus effroyable [...] qui soit infligée aux acteurs eux-mêmes.» (*History now*, Y/T., p. 19). À ce stade, il n'est plus question pour l'acteur de re-vivre certaines impressions comme le veut le jeu traditionnel, mais bien d'éprouver physiquement les situations. Nous nous rapprochons d'Artaud et de cette «alchimie des nerfs» que devait être pour lui le théâtre.

# L'occupation, le procès

En octobre 1963, The Brig est au programme depuis cinq mois. La compagnie est écrasée par les dettes; elle doit 4500 dollars au propriétaire du théâtre et plus de 28000 dollars à l'Internal Revenue Service (contributions directes). Un arrêt d'expulsion est prononcé pour le 17 octobre, Julian obtient un sursis jusqu'au 22 et, entre-temps, il tente d'organiser un soutien à la troupe.

Les comédiens, restés quelque peu extérieurs à ces

tracasseries jusqu'alors, décident un sit-in dans les locaux pour en empêcher la fermeture. L'IRS appose les scellés et ferme la salle. Trois jours durant, une action de soutien va se développer. Les acteurs occupent pacifiquement le théâtre tandis qu'à l'extérieur des piquets composés d'amis et de sympathisants se relaient pour montrer leur solidarité avec le Living.

Une représentation illégale de *The Brig* est donnée le 18; les acteurs et les spectateurs s'introduisent dans la salle par les issue de secours et par les toits. Les agents de l'IRS n'interrompent pas la pièce, mais ils sont présents. The Brig devient alors un «acte anarchiste», selon les propres termes de Julian.

Dans la nuit du 20 octobre, vingt-cinq personnes sont interpellées puis relâchées; Julian et Judith devront payer une caution de 500 dollars. Ils comparaissent devant le tribunal fédéral en mai 64, sous l'accusation «d'avoir empêché un officier fédéral d'accomplir son devoir». Julian résume ainsi le procès: «Nous dûmes affronter la situation d'un procès où nous étions accusés d'empêcher des agents fédéraux de faire leur "devoir"; je mentionne cela parce que tout le monde croit qu'il s'agissait d'un procès pour des impôts, alors que c'était bien plus qu'un procès pour des impôts; les impôts étaient un prétexte pour quelque chose d'autre, nous étions devant les alternatives habituelles, avec des amis qui nous incitaient à engager un avocat, mais, après tout, nous sommes des anarchistes, et dans un sens nous étions décidés à nous servir du procès comme d'une tribune pour nos idées. Nous avions pour nous beaucoup d'astuce, beaucoup de poésie, beaucoup d'imagination, de théâtralité, et beaucoup d'amis. [...]

«Je crois que techniquement nous avons très bien fait notre boulot en nous défendant nous-mêmes devant le tribunal; la preuve en est qu'on nous menaçait de trente ans de prison et que nous nous sommes retrouvés condamnés à presque rien,

trente et soixante jours de prison, et cela essentiellement pour irrespect envers le juge. Laquelle condamnation nous conduisit effectivement en prison, Judith et moi. Nous fûmes condamnés parce que, à la fin du procès, quand le verdict fut prononcé par le jury après six heures de délibération, nous avons senti que, malgré la manière exceptionnelle dont le procès s'était déroulé, il avait été dominé par la rigide frivolité anglo-saxonne et nous voulions nous débarrasser de ça, nous voulions y jeter quelque chose de latin, quelque chose d'hystérique, quelque chose de primitif. Nous ne voulions pas leur laisser croire que d'une manière ou d'une autre ils étaient parvenus à nous contenir et à nous faire taire. Alors nous fîmes une explosion, une très grande scène de vérité qui prit une apparence hystérique, et ce fut une très bonne chose.

«Le procès était un événement important, et c'est pour cela que beaucoup d'attention lui fut prêtée. Nous étions accusés d'avoir entravé l'exercice de la loi par la force ou par des menaces de force. C'est exactement comme ça qu'ils ont situé la chose. Plutôt, la question était celle ci: monter une pièce de théâtre, est-ce faire usage de la force? Refuser de quitter un immeuble, est-ce faire usage de la force? Utiliser une machine à coudre qui n'appartenait ni au gouvernement ni au théâtre, mais à ma mère, est-ce faire usage de la force? La question était très importante, parce que si dans un tribunal fédéral ils avaient accepté de reconnaître cette forme de résistance non violente que nous avions utilisée au cours du sit-in, dans notre théâtre et dans la pièce quand ils sont venus nous expulser, si nous avions pu prouver devant ce tribunal fédéral que la résistance passive n'était pas l'usage de la force, alors cela aurait pu être appliqué à tout le mouvement pour les droits civiques aux États-Unis.» (*Entretiens...*, pp. 38-39. )

Le verdict est rendu en juin: trente jours de prison pour Judith, soixante pour Julian, 2500 dollars d'amende pour le

Living Theatre et une période probatoire de cinq ans.

La compagnie ne voit plus de possibilité d'action dans le contexte américain; à la libération des Beck elle décide de partir pour l'Europe. «Les événements de 1963 qui ont amené la fermeture du théâtre, *The Brig* et notre départ pour l'Europe ont été pour nous une libération. À cette époque nous ressentions très profondément, non seulement en tant qu'individus, non seulement en tant qu'hommes en conflit avec le gouvernement et le monde, mais aussi dans notre théâtre, qu'il n'était plus possible de séparer les deux (l'art et la politique), probablement parce que nous ne le voulions plus. Assez curieusement, c'est à ce moment, à partir de *The Brig* et des réalisations qui suivirent [...], que nous nous sommes aperçus soudain que nous opérions enfin ce qui était pour nous la première innovation réellement satisfaisante dans le domaine de la forme. [...] Ce fut seulement après nous être soulagés de notre message politique que nous nous sommes sentis assez libres pour commencer à tracer ce que nous espérons être de plus profonds chemins dans le sens de l'extension des possibilités de la forme au théâtre.» (J. B. in *History now*, Y/T, p. 22.)

# L'exil: «mysteries and smaller pieces»

C'est dans cet état d'esprit que le Living arrive en Europe. *Mysteries* y est présenté en octobre 1964; neuf tableaux le composent, tous construits à partir d'exercices collectifs pratiqués quotidiennement dans la compagnie. «Spectacle de rupture, *Mysteries* résume le passé et annonce une évolution dont voici quelques éléments:

«L'improvisation collective: pour la première fois, le spectacle n'est pas écrit par un auteur unique, il est un collage de morceaux inventés par divers acteurs. Ce sera le cas de *Frankenstein* et de *Paradise now*.

«La participation du public: elle est provoquée par l'immobilité et le silence; par le passage des acteurs dans la salle; par des litanies que reprend le public. Et d'une manière plus agressive, par la confrontation.

«Une méthode de jeu: deux des morceaux de *Mysteries*, le *Chœur* et *Son et Mouvement*, ont été enseignés au Living par Lee Worley de l'Open Theatre. Inventés par Joe Chaikin, ils constituent désormais la base de jeu du Living. [...]

«L'anarchie: les exercices de Chaikin permettaient au Living Theatre de traduire en termes de théâtre les principes anarchiques qu'il a toujours défendus depuis les pièces de Paul Goodman: l'individu est libre (il improvise) mais sa liberté ne s'accomplit que par son apport à un ensemble (le Chœur) dont les structures demeurent ouvertes. Pour éviter qu'elles ne se figent dans l'autoritarisme, la communauté doit sans cesse se remettre en question (exercices de transformation).» (*Le Nouveau Théâtre américain*, pp. 103-104,)

## «Frankenstein»

Créé un an plus tard, ce spectacle revêt l'apparence d'un véritable opéra en sons et mouvements. Plastiquement admirable, mettant en valeur la qualité des comédiens, cette pièce reste cependant comme fermée sur elle-même, sans grande ouverture sur le public. La pratique du collage, déjà expérimentée dans *Mysteries*, est ici reprise à partir de la nouvelle de Mary Shelley et d'un grand nombre de thèmes annexes (le Golem, la légende de Bouddha, Faust, le mythe d'Icare, etc.).

L'idée essentielle que le Living cherche à faire passer se résume à l'impossibilité de créer mécaniquement l'homme nouveau; que seule la spontanéité permettra l'éclosion d'un homme et d'une société meilleurs. L'homme est «mauvais» certes, mais il doit être accepté tel qu'il est. La faute du Dr Frankenstein est de vouloir reconstruire la créature de

toutes pièces à partir de membres morts.

## «Antigone»

Le texte joué est la traduction de l'*Antigone* de Brecht par Judith Malina. C'est une ode à la désobéissance civile qui insiste sur la nécessité pour un peuple de prendre en main son destin et de lutter contre le pouvoir. «Chez Brecht, Etéocle est un «bon» soldat, qui combat pour Thèbes sans penser plus loin. Polynice, un déserteur qui a refusé de participer à une guerre qui lui semble injuste: il s'est enfui lorsqu'il a vu le cadavre d'Etéocle piétiné par les chevaux des guerriers. Créon est au pouvoir depuis un certain temps. Il combat pour s'emparer des mines de fer d'Argos. C'est une guerre économique; mais qui a le fer a les armes. [...] «Au long de la pièce, Antigone se manifeste non pas comme une héroïne, non pas comme une révolutionnaire; ce qu'elle fait est juste, mais elle vient trop tard. Elle aurait dû ouvrir les yeux avant. Et d'autres avec elle. Elle enterre Polynice parce que la loi de Créon est une loi humaine; c'est pourquoi un être humain peut briser cette loi. L'*Antigone* de Brecht est la tragédie du «trop tard!» Antigone vient trop tard, comme Ismène, comme Hémon. Quant au chœur, il devient chez Brecht le peuple de Thèbes, qui, par son silence, acquiesce à tout ce que fait Créon. Le peuple ne pourra plus, vers la fin, ignorer la catastrophe qui se prépare (et qui est l'extermination de Thèbes, déjà décimée par la guerre, par les Argiens); il abandonnera Créon. Trop tard aussi.» (*Le L. T.*, pp. 152-153.)

Antigone est encore un spectacle classique bien que le Living assigne au public le rôle des Argiens et que les scènes de batailles se déroulent dans la salle. Le bruitage produit par les comédiens est constant et d'une richesse exemplaire. Le Living pratique au cours de la pièce une distanciation toute brechtienne en s'interrompant pour résumer dans la langue des spectateurs (la pièce est jouée en anglais) les paroles des protagonistes. La recherche gestuelle atteint ici un niveau

élevé mais, pour le Living, cela demeure insatisfaisant. Nous en sommes toujours à un théâtre à structures fixes qui n'autorise aucune participation du public.

## Mai 68

En 1968, *Mysteries*, *Frankenstein* et *Antigone* sont au répertoire du Living. En prévision du festival d'Avignon ils préparent un nouveau spectacle: *Paradise now*. Les événements de Mai viennent interrompre leur travail; Beck, Malina et quelques autres quittent leur retraite de Cefalu en Sicile pour monter à Paris où ils se trouveront mêlés à l'occupation de l'Odéon.

«Nous étions à Paris pendant la révolution de Mai. [...] La réalité du théâtre, là, dans les rues, dépassait n'importe quel théâtre artificiel. Nous nous sommes rendu compte très rapidement que ce qui se passait sur les barricades était du théâtre pur. Ils jouaient une pièce épique, le Peuple contre les forces de la répression. Ils la jouaient magnifiquement et monter n'importe quelle pièce artificielle à ce moment-là aurait semblé très "ancien régime". C'était fini, on ne pouvait plus faire ça. Ils (les artistes) ont parlé de prendre certains théâtres dans Paris; mais l'idée de jouer dans de tels théâtres... c'est-à-dire d'occuper l'Odéon, la Comédie française, d'y aller et de jouer... quoi? Des textes révolutionnaires? ou Ionesco? Ç'aurait été tout bonnement un putsch; ç'aurait été prendre le pouvoir afin de faire quelque chose de différent, mais qui, fondamentalement, revenait au même. Je crois que nous nous sommes rapidement rendu compte de ça. La décision fut, finalement, d'occuper l'Odéon et de le transformer non pas en un endroit où des films seraient projetés, où des pièces seraient jouées, mais d'en faire un lieu de théâtre vivant où chacun puisse devenir acteur.

«Finalement, ils ont baissé le rideau; il n'y avait plus ni scène ni salle, ils ont sorti tout ce qu'il y avait dans le

théâtre et ce fut essentiellement une confrontation-débat vingt-quatre heures sur vingt-quatre. N'importe qui pouvait entrer, d'où qu'il vienne, prendre la parole et obtenir une réponse. Il régnait une effervescence terrible. Ce qui s'est passé à l'Odéon est le plus grand théâtre que j'aie jamais vu, mais j'espère en voir beaucoup plus. Nous parlons beaucoup de cela dans *Paradise*, de la nécessité de se débarrasser de l'architecture élitiste qui produit la séparation, de détruire la barrière entre l'art et la vie, d'introduire le théâtre dans la rue et la rue dans le théâtre.» (J. B., *History now*, Y/T, pp. 26-27.)

## «Paradise now»

Pour ce travail Julian Beck a dessiné une charte qui va permettre aux acteurs et aux spectateurs de parcourir les étapes des diverses facettes de la révolution (sociale, culturelle, sexuelle).

«Cette pièce est un voyage de la multiplicité à l'unité et de l'unité à la multiplicité. C'est un voyage spirituel et politique, un voyage pour les acteurs et pour les spectateurs. La charte en est le plan: elle représente une progression en huit échelons, une ascension vers la révolution permanente. Chaque échelon consiste en un rite, une vision et une action qui engendrent l'accomplissement d'un aspect de la révolution. Les rites et les visions sont joués principalement par les acteurs. Les actions sont présentées par les acteurs et jouées par les spectateurs avec l'aide des premiers. Les actions sont introduites par un texte dit par les acteurs; les rites sont des cérémonies rituelles, physiques et spirituelles qui culminent en un éclatement de sons. Les visions sont des images intellectuelles, des symboles, des rêves joués par les acteurs; au cours des actions, les spectateurs jouent la situation politique d'une ville particulière, mais en suggérant une action révolutionnaire ici et maintenant.

«La révolution dont parle la pièce est la révolution anarchiste non violente.

«Le but de la pièce est d'amener à un état qui rende l'action révolutionnaire non violente possible.» (*We, the L. T.*, pp. 170-171.) *Paradise* est une création collective qui implique l'entrée en jeu du public; aux critiques qui en ont déploré la longueur, Julian Beck répond: «Dans beaucoup des actions qui se passent sur scène, même les plus difficiles [...], il y a une exaltation et une joie qui s'emparent de ceux qui participent, que ce soient des membres de la troupe ou non, mais pour ceux qui ne font que regarder, c'est parfois très ennuyeux. Et c'est ainsi que cela doit être, car *Paradise now* n'est pas une pièce à regarder.» (*Entretiens...*, p. 177).

Malgré son apparence ludique, Paradise est loin d'être un jeu stérile pour initiés, limité à ce champ clos qu'est le théâtre. Le Living vise avec cette création à une confrontation plus brutale encore avec le public pour lui faire sentir les nécessités de la lutte. L'idéal serait que le public passe directement du jeu théâtral à l'action révolutionnaire, mais les conditions sont rarement satisfaisantes et les spectateurs, dans le meilleur des cas, s'amusent à participer pour retourner ensuite à l'ennui. Pour n'avoir pas su voir au-delà du défoulement hystérique, ils enferment le Living dans le ghetto culturel, font de Paradise une parenthèse dans le quotidien et, de ce fait, lui ôtent toute efficacité.

# Avignon 68

Bien avant les événements de mai le Living avait signé un engagement pour le festival d'Avignon. C'est dans cette perspective que *Paradise* avait été élaboré. La présence de gauchistes venus contester le «supermarché de la culture» et celle du Living allaient provoquer un grand nombre d'incidents et amener la troupe à prendre une position sans ambiguïté face

au pouvoir. Très vite l'idée de jouer *Paradise* dans la rue s'est imposée; plus que jamais, il fallait sortir du cadre strictement théâtral.

Une représentation gratuite de *Paradise* prévue dans un quartier ouvrier fut non seulement interdite, mais la pièce elle-même fut bannie du festival. «Dans le synopsis que nous lui (le maire d'Avignon) avions présenté, nous l'avions prévenu qu'il s'agissait d'un théâtre de joie composé d'aperçus du monde post-révolutionnaire. Il va de soi que le monde post-révolutionnaire est dans la rue, pas sur une scène. Néanmoins, la "marchandise" que les autorités avaient prévue n'était qu'un spectacle restreint et châtré, ou bien une image, comme *Antigone* ou *Mysteries*; mais lorsque cette image devient action, alors elle menace le pouvoir. La civilisation occidentale fonctionne grâce à un consensus qui garantit sa sécurité: si on peut maintenir les individus de la masse dans un état passif d'observateurs et de consommateurs et que la culture demeure entre les mains des intellectuels bourgeois, tout restera en place. La culture reste isolée, compartimentée et inoffensive. Ils ont voulu se servir du Living Theatre pour satisfaire la jeunesse et pour pouvoir prétendre que le festival d'Avignon est un festival moderne. Nous devions servir d'excuse et d'alibi au système répressif. [...]

«Nous avons fait la seule chose qu'il nous était possible de faire, sur le moment, en accord avec nos principes anarchistes. Notre action politique consistait à créer cette pièce sans faire de concession. Comme tu sais, après ce qui venait de se passer en mai et juin, beaucoup de nos amis nous ont demandé pourquoi nous acceptions de participer à ce festival. Vers le 15 mai, nos amis nous disaient qu'on ne pouvait plus prêter son concours aux institutions bourgeoises. Nous leur avions répondu que nous pensions que *Paradise now* était notre contribution au mouvement révolutionnaire. [...]

«Nous nous sommes infiltrés dans l'industrie culturelle, comme on s'infiltre dans l'armée pour y faire de la propagande

antimilitariste. [...]

«La répression a été longtemps voilée ou indirecte, maintenant elle se démasque. Mao dit qu'il faut forcer l'ennemi à montrer ses couleurs. C'est exactement ce que nous avons fait à Avignon: nous avons montré la réalité permanente de la répression. » (J. B., *Entretiens...*, pp. 168 à 171. )

À la suite de l'interdiction, le Living décidait de se retirer complètement du festival et publiait la déclaration en onze points que nous reproduisons ci-dessous:

Le Living Theatre a décidé de se retirer du Festival d'Avignon:

1. Parce que, sans que le mot d'interdiction ait été prononcé, *Paradise now* a été interdit par la municipalité sous menace d'action répressive et judiciaire;
2. Parce que les responsables du festival, représentés par le maire d'Avignon, ont interdit toute représentation gratuite dans les rues d'Avignon alors que la totalité des places payantes étaient vendues. Ces responsables affirment catégoriquement que la population n'a pas le droit d'accéder au théâtre sans payer;
3. Parce que nous avons le choix entre subir la contrainte de la municipalité qui supprime notre liberté d'expression et travailler pour assurer notre propre liberté et celle des autres;
4. Parce que nous avons le choix entre nous incliner devant une exigence appuyée par une sommation d'huissier et nous retirer du festival qui veut nous empêcher de jouer ce qu'il nous a demandé de jouer;
5. Parce que nous voulons choisir la solution propre à diminuer le climat de violence qui règne dans la ville;
6. Parce qu'on ne peut servir Dieu et Mammon, le peuple et l'Etat, la liberté et l'autorité, parce qu'on ne peut à la fois dire la vérité et mentir, parce qu'on ne peut

substituer à un spectacle interdit une pièce, Antigone, dans laquelle une jeune fille, au lieu d'obéir à des ordres arbitraires, accomplit un acte sain;

7. Parce que le moment est venu pour nous de commencer enfin à refuser de servir ceux qui veulent que la connaissance et les pouvoirs de l'art appartiennent seulement à qui peut payer, ceux-là mêmes qui souhaitent maintenir le peuple dans l'obscurité, qui travaillent pour que le pouvoir reste aux élites, qui souhaitent contrôler la vie de l'artiste et celle des autres hommes;
8. Parce que le moment est venu pour nous de faire sortir l'art du temps de l'humiliation et de l'exploitation;
9. Parce que le moment est venu pour nous de dire non avant qu'aient disparu nos derniers lambeaux de dignité;
10. Parce que notre art ne peut être mis plus longtemps au service d'autorités dont les actes contredisent absolument ce à quoi nous croyons;
11. Parce qu'enfin, bien qu'il nous déplaise d'invoquer la justice et la loi, nous sommes convaincus que le contrat avec la ville d'Avignon a déjà été rompu du fait de notre empêchement de jouer *Paradise now*. Nous nous sentons donc totalement libres de prendre cette décision nécessaire.

## «Le living est devenu une institution culturelle...»

Mai 68 et Avignon avaient conduit certains membres de la troupe à une conscience plus aiguë des problèmes qui se posent à une communauté théâtrale révolutionnaire; leur tournée aux Etats-Unis soulignera avec plus d'acuité encore les problèmes essentiels: la lourdeur de la machine Living Theatre (34 adultes et 9 enfants en mai 69) et la récupération par l'industrie culturelle.

C'est la crise. Judith résume les choses ainsi: «Le problème

que nous affrontons maintenant n'est pas celui du contenu de la pièce, ni même de sa forme, mais plutôt du lieu où elle est jouée. Dans cette question pratique réside la réponse aux deux autres questions. Vis-à-vis de notre travail à venir, il faut que nous trouvions le moyen de réorganiser entièrement la structure du Living Theatre, en tant que communauté de gens vivant ensemble et en tant que groupe créateur. Par rapport à un monde qui a été déformé par l'empire capitaliste, il faut nous réorganiser pour qu'une nouvelle forme d'expérience de la culture (remplace ce mot par ce que tu voudras) puisse être trouvée: un nouvel espace, un nouveau temps. Nous ne faisons pas exception, nous subissons les mêmes problèmes que tout le monde. Nous avons été, nous aussi, psychologiquement, physiquement, biologiquement (comme dit Marcuse) déformés par la culture, par la société d'exploitation. Nous restructurer, c'est comme une opération autochirurgicale nécessaire. Ce n'est pas si facile. Par contre, il est facile de gueuler au visage des bourgeois: "Changez! votre vie est horrible!" Mais se transformer soi-même est une autre histoire. Nous avons atteint le stade où nous sommes au pied du mur. À cause de ce qu'il en est du mouvement révolutionnaire et même à cause de ce que nous avons accompli nous-mêmes. Nous sommes dans la position étonnante d'être contraints de nous transformer. Nous savons que la difficulté vient surtout de ce que nous sommes attachés à un mode de vie pour lequel la culture nous a conditionnés.» (J. B., *Entretiens...*, pp. 209-210.)

«Nous avons décidé de ne plus faire de théâtre bourgeois dans les théâtres bourgeois, dans les lieux où l'art existe comme produit de consommation, mais d'en faire une nouvelle forme d'arme révolutionnaire que nous porterions vers ceux qui n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre, pour les déshérités de la culture, qui sont presque toujours les déshérités économiques et sociaux. [...]

«Le Living, c'est évident, est devenu une institution culturelle et une institution de consommation. [...] Les

salles sont combles, les imprésarios nous cherchent parce qu'il y a le profit. Maintenant, une grande partie du public vient, s'assied dans son fauteuil et attend d'être choquée. "Ils" achètent le choc. Et, dans un sens, nous sommes vraiment devenus des "putains de la culture": nous nous vendons nous-mêmes, nous vendons notre temps, notre corps, notre esprit... Il nous faut trouver une autre solution pour notre vie et notre travail.

«En plus, le Living, c'est une tribu d'environ quarante personnes, plus neuf enfants, et un tel groupe existait d'une façon logique parce que nous avions un produit à vendre qui pouvait plus ou moins faire vivre cette quarantaine de personnes.» (*Le Monde*, 11-12/1/70.)

Une telle évolution ne pouvait que se solder, à plus ou moins long terme, par une disparition du Living en tant que tel. En avril 70, la communauté publiait la déclaration suivante, annonçant l'atomisation du groupe en plusieurs cellules autonomes. Seules, deux d'entre elles virent le jour, l'une en Inde, l'autre au Brésil.

«Les structures de la société croulent. Toutes les institutions en ressentent les secousses. Comment répondez-vous à ce rayonnement d'énergie?

«Pour une plus grande mobilité, le Living Theatre se divise en quatre cellules. L'une d'elles est actuellement implantée à Paris et son orientation est principalement politique. Une autre se trouve à Berlin et s'intéresse aux problèmes de l'environnement. Une troisième est implantée à Londres et son orientation est culturelle. Une quatrième est en route pour l'Inde, elle est tournée vers la spiritualité. Pour aboutir à une transformation, les structures de la société doivent être attaquées de toutes parts; tel est notre but.

«Dans le monde d'aujourd'hui de nombreux mouvements sont voués à la transformation des structures du complexe

capitaliste-bureaucratique-militaire-autoritaire-policier en son contraire, un organe communautaire non violent. Les structures s'effondreront si elles sont ébranlées correctement. Notre but est d'apporter notre soutien à toutes les forces de libération.

«Mais d'abord nous devons nous sortir du guêpier où nous sommes tombés. Les édifices qui portent le nom de théâtre sont un piège architectural. L'homme de la rue n'entrera jamais dans un tel lieu:

– Parce qu'il ne le peut pas: le théâtre appartient à ceux qui ont les moyens d'y pénétrer ; tous les bâtiments sont maintenus en la possession de l'Establishment par la force;

– Parce que la vie qu'il mène hors de son travail et le travail lui-même l'épuisent;

– Parce qu'à l'intérieur du théâtre on utilise un langage-code qui ne l'intéresse pas et ne se situe pas dans le champ de ses préoccupations.

«Le Living Theatre ne veut plus jouer pour l'élite privilégiée car tout privilège est une violence faite aux déshérités.

«C'est pourquoi le Living Theatre ne veut plus jouer dans les théâtres. Il faut en finir, l'édifice croule!

«Le Living Theatre ne veut plus être une institution. Il est on ne peut plus clair que toutes les institutions sont sclérosées et apportent leur soutien à l'ordre établi. Après vingt ans d'existence la structure du Living Theatre s'est institutionnalisée. Toutes les institutions s'effondrent; le Living Theatre devait lui aussi disparaître ou se transformer.

«Comment vous tirerez-vous de ce piège?

– Affranchissez-vous le plus possible de votre dépendance du

système économique. Il n’a pas été facile au Living Theatre de diviser la communauté, car nous vivions et travaillions ensemble dans l’affection. Seuls des besoins radicaux et non les dissensions nous ont séparés. Un petit groupe peut survivre avec de l’audace et de l’ingéniosité. Il est temps maintenant pour chaque cellule de trouver des moyens de subsistance sans devenir un produit de consommation.

– Abandonnez les théâtres! Créez d’autres moments théâtraux pour l’homme de la rue. Créez les circonstances qui amèneront l’action, la plus haute forme théâtrale qui soit. Créez l’action!

– Trouvez de nouvelles formes. Détruisez la barrière de l’art. L’art est prisonnier des structures mentales des dirigeants. C’est ainsi que l’art est conçu pour servir les besoins de la classe dominante. Si l’art ne peut servir les besoins du peuple, que l’on s’en débarrasse. Nous n’avons besoin de l’art que s’il permet de dire la vérité, afin que devienne clair ce qui est à faire et comment le faire.» (*International Times*, 24/4/70.)

# La rupture, et après?

L’activité du Living au Brésil est fort peu connue à ce jour. Nous savons que la compagnie préparait un spectacle exceptionnel qui serait intitulé l’*Héritage de Caïn* (*le Monde*, 18-19/7/71). À la suite de trois représentations gratuites dans la rue dont une faite en collaboration avec des écoliers, les membres de la troupe ont été arrêtés les 1er et 3 juillet dernier et inculpés de “subversion” et de “détention de marijuana”. Depuis, la plupart des comédiens ont été expulsés vers les États-Unis ou vers leur pays d’origine.

Nous reproduisons leur appel lancé le 14 juillet dernier de la prison de Belo Horizonte:

«Le Living Theatre s’est rendu au Brésil parce que des artistes brésiliens lui ont demandé de soutenir leur lutte de libération dans un pays dont ils décrivaient la situation comme “désespérée”.

«Nous avons dit oui parce que nous croyons que le temps est venu pour les artistes de commencer à faire don de la connaissance, et du pouvoir de leur talent, aux damnés de la terre.

«Au Brésil, nous avons tenté, en mettant à contribution notre art dans son expression la plus haute et en nous adressant aux plus pauvres d’entre les pauvres, aux ouvriers d’usine, aux mineurs et à leurs enfants, d’étendre le champ de la conscience et de révéler la nature de l’univers.

«L’exercice de notre art dans ces secteurs tabous a fait s’abattre sur nous la colère des forces de la répression; et nous nous trouvons présentement accusés de subversion et, d’autre part, de détention et de trafic de drogue.

«Nous ne souffrons pas — au sens où souffrent soixante-dix millions d’hommes dans ce pays, quotidiennement torturés par la faim; mais nous sommes maintenant prisonniers du camp adverse dans la lutte à la vie et à la mort que nous menons en vue de libérer entièrement les facultés de la conscience sur cette planète.

«Nous lançons un appel pressant à nos amis, à nos alliés, partout dans le monde, pour qu’ensemble ils nous apportent toute l’aide possible, une aide de toute nature; pour qu’ils fassent pression, de toutes les manières, afin que nous soyons remis en liberté et que nous puissions continuer à développer et à exercer notre art au service de ceux qui sont les prisonniers de la pauvreté.» (*Le Monde*, 18-19/7/71.)