

Le théâtre

[(Ces deux textes visent à préciser la façon dont Julian Beck et Judith Malina envisagent leur travail théâtral. En ce qui concerne le détail des réalisations de la troupe, nous considérons que l'exposé succinct contenu dans l'historique du Living est très insuffisant. Le lecteur pourra se reporter avec profit au livre de Pierre Biner, «le Living Theatre» (cf. bibliographie).)]

Rôle du théâtre d'avant-garde

Le travail du théâtre d'avant-garde n'est pas seulement de porter un message politique, mais de rechercher des formes; car si l'homme voit que sur scène on peut «aller plus loin», il comprend que dans la vie également, on le peut, et cela l'encourage à agir. Il n'est pas nécessaire de dire seulement des choses directes; en dehors du rationalisme, il faut parvenir à une sorte de compréhension subconsciente, d'où naît la passion d'agir.

Il faut faire savoir aux ouvriers que la vie offre une infinité de possibles, que le fond même de la vie peut être changé. À mon avis, ce qu'il faut leur apporter, c'est le sens de la beauté – je n'aime pas ce mot, mais je n'en connais pas d'autre. Les ouvriers ne connaissent rien de la beauté, elle est coupée de leur existence. S'il peuvent envisager la possibilité d'une vie totalement différente de TOUT ce qu'ils connaissent dans le temps présent, ils peuvent trouver en eux la passion qui leur permet de commencer la révolution et d'aller jusqu'au bout.

L'ouvrier ne doit pas se contenter d'une idée abstraite de la liberté (travailler vingt heures par semaine, etc.), il doit pouvoir utiliser son imagination pour se construire une vie créative. Or, il ne connaît pas le sens du mot «création». La violence du système ne lui permet pas de se servir de son

imagination. C'est donc son imagination que nous devons toucher. Si l'art peut lui être de quelque utilité, c'est dans ce domaine.

Notre tâche est de montrer aux hommes le plus grand nombre de points vers lesquels ils peuvent se diriger; non pas la manière d'améliorer les conditions de vie selon les critères bourgeois, mais dire que la révolution permet une plus grande liberté.

Seulement, qu'est-ce que la liberté pour un ouvrier? ... Il n'en a aucune idée. Pour lui, la liberté représente une notion abstraite, une question de travail moins pénible, de partage des profits... autant dire rien de réel... L'ouvrier a peur de la révolution parce qu'elle signifie destruction... Alors, détruire la société pour quelque chose de nuageux?...

Nous devons l'amener à savoir aller au fond des choses, à penser, à développer son sens poétique, un sens coupé de lui, car si l'on garde un sentiment de poésie tout en travaillant dans une usine, on devient fou!

Ainsi, il me semble que l'art peut simplement aider le mouvement révolutionnaire en donnant aux ouvriers, à tous les déshérités une idée de ce que la révolution peut apporter. C'est de cette manière seulement que nous pouvons contribuer à la révolution. Nous ne pouvons ni la provoquer, ni la précipiter, mais nous pouvons lui donner une base en donnant l'idée d'une autre vie.

Je ne suis pas certain que nos spectacles aideront les ouvriers, mais c'est tout ce que nous pouvons faire, alors nous devons le faire. Nous risquons aussi peut-être de heurter les ouvriers et de les décourager, mais, ce risque, nous devons le prendre. Je ne dis pas: si le Living joue pour les ouvriers, ils feront immédiatement la révolution. Je dit: il faut simplement trouver les moyens de rencontrer les ouvriers pour leur proposer notre contribution à la révolution.

Julian Beck

(Publié dans *le Théâtre* 1969-1, Christian Bourgois éd.)

Théâtre et révolution

[(Extraits d'une discussion qui eut lieu à l'école d'art dramatique de Yale, le 16 septembre 1968, entre Judith Malina, des étudiants et des professeurs de cette école.)]

Eva Vizzy: D'après ce que j'ai vu et d'après les renseignements que je possède, le L. T. a toujours été perçu comme un théâtre politique; or, cette représentation (il s'agit de *Mysteries and Smaller Pieces*) m'a frappée par son professionnalisme et par la beauté de leurs méthodes, de leur jeu, en particulier dans les exercices de concentration. Pour moi, c'était beaucoup plus important que l'aspect politique.

Judith Malina: J'en suis désolée. À ce niveau c'est un échec. Je veux dire dans la mesure où cela ne te touche pas politiquement. Mais peut-être cela te touche-t-il politiquement au sens où, esthétiquement, tu es intéressée – c'est ce dont tu parlais. Où fixons-nous la limite? Devons-nous en déterminer une entre certains aspects esthétiques et certaines positions politiques? Par exemple, on pourrait se demander si la révolution sexuelle est une révolution politique. C'est le genre de question qu'on est amené à se poser. Est-ce que tu comprends le lien entre ce que tu demandes et le pourquoi de ce que je dis? L'esprit révolutionnaire est une transformation du mode de vie. Je pense que lorsque nous disons «Changez le monde!», c'est ce que cela signifie: un style de vie qui n'aurait plus aucune commune mesure avec les institutions politiques telles que nous les connaissons. Or, si nous changeons les institutions politiques en transformant le mode de vie, tout ce qui a une réelle influence sur celui-ci aura une incidence sur la politique. Maintenant, cela ne signifie pas que l'art limité

au domaine esthétique puisse en aucune façon être satisfaisant, car j'ai dit au début que dans la mesure où la représentation ne t'apparaissait pas politique, elle était un échec. Elle se veut politique dans sa totalité. Son but est d'amener le public à envisager la possibilité d'une telle transformation sur un plan individuel. Ceci afin qu'après avoir accompli cette transformation il ne soit plus le même animal politique qu'avant. C'est l'idéal. Bien entendu, je ne dis pas qu'en une soirée le théâtre vous transforme à ce point. [...]

Gordon Rogoff: Y en a-t-il parmi nous qui puissent dire sans se laisser aller à l'enthousiasme qu'ils ont été transformés par cette expérience?

J. M.: Je ne suis pas certaine qu'il soit possible à quiconque d'évaluer cette sorte de changement si tôt. Laissez-moi vous dire où je pense qu'une réelle transformation peut avoir lieu et où je pense qu'elle ne le peut pas. Si notre intention est de radicaliser le public, chaque spectateur se trouvant à un degré d'évolution différent entre le révolutionnaire confirmé et l'individu complètement indifférent, nous voulons, où qu'il se situe, le faire progresser un tant soit peu. S'il est résolument révolutionnaire, nous ne pouvons que lui parler des possibilités d'actions utiles; s'il est tout à fait indifférent, nous tentons de l'intéresser, nous tentons de lui montrer qu'il est réellement concerné. Mais il est vraisemblable que tous les gens que nous pouvons toucher sont plus ou moins engagés dans la création d'un monde meilleur. Certains appartiennent à ce que j'aime appeler le Grand Camp adverse: tous ceux qui croient construire un monde meilleur en le rendant plus strict, plus ordonné, en renforçant les institutions existantes de façon qu'elles fonctionnent plus efficacement. [...] Ceux qui s'intitulent libéraux, radicaux, révolutionnaires, essayent de créer un monde meilleur en le rendant moins strict, plus ouvert, plus humain, plus simple et plus efficace à nourrir, loger et habiller chacun en

développant l'individualisme plutôt que l'enrégimentation. Nous sommes confrontés à ces deux tendances dans la plupart des publics et je sens bien qu'actuellement notre théâtre n'est pas le plus efficace pour sensibiliser le Grand Camp adverse car, je crois, nous rencontrons généralement un public pour qui, à ce niveau, le choix du camp est déjà fait. Peut-être pouvons-nous leur expliquer un peu notre lutte, clarifier certaines choses. Malgré cela je ne pense pas que nous soyons très efficaces en nous adressant à ceux qui sont très hostiles à notre égard. Je pense que nous avons une plus grande influence sur les gens qui, fondamentalement, partagent une certaine tendance révolutionnaire, pacifiste ou radicale avec nous. [...]

Le moment théâtral peut aller d'une expérience de transformation totale dans le domaine de l'esthétique, ce qui est tangible, jusqu'à une expérience extatique qui dure une heure et demie ou une semaine et s'estompe ensuite. Mais il est plus vraisemblable qu'il soit une partie de quelque chose de différent et de plus grand. Il sera une composante du mouvement révolutionnaire ou de l'absence de ce mouvement.

Je pense qu'évaluer combien une soirée au théâtre nous a transformés est peut-être une mauvaise question. La question correcte serait peut-être: «Que savons-nous après cette expérience que nous ignorions auparavant, en fonction de ce que nous allons faire, de la façon dont nous allons vivre, de la façon dont nous allons nous *conduire* dorénavant?» C'est ça le changement. Je crois que réellement la seule vraie transformation est celle qui conduit à un changement dans notre action ou dans nos activités. Bien entendu, ceci inclut le processus intellectuel, mais notre théâtre n'est plus exclusivement intellectuel. Néanmoins, il ne doit pas en revenir à un niveau émotionnel, sentimental, car il peut s'y perdre aussi bien que dans un cadre intellectuel.

Il y a six mois, notre but était de radicaliser notre public. Ce n'est plus notre intention. Nous rencontrons un public qui

est déjà radicalisé. Etre radicalisé signifie être perpétuellement dans une situation d'interrogation et d'inconfort due à la rapide évolution historique. On se trouve dans l'incapacité de faire face à l'étape suivante; on est constamment confronté à des décisions morales. En un certain sens, c'est cela être révolutionnaire. Cela signifie que l'on essaie toujours d'enfoncer une cheville carrée dans un trou rond.

Mais si le public est déjà radicalisé, nous nous heurtons à la question suivante: «Comment notre théâtre peut-il vous servir, vous les étudiants ou vous individus de vingt-cinq ans plus jeunes que moi?» Dans *Paradise now* nous essayons le plus possible de laisser la scène au public et d'apprendre cela. Mais même *Paradise* est bâti à partir de thèmes que nous jugions pertinents il y a six mois, des problèmes qui nous préoccupaient en France dans un milieu politique précis. Ici, nous nous trouvons dans un autre milieu politique.

À la question: «Comment avez-vous été transformés par *Mysteries*?» ou «De quelle façon vous êtes-vous sentis touchés?», je substituerai la question: «Comment le théâtre peut-il servir la révolution?». C'est ce que je veux que vous me disiez. Ceci signifie que vous devez, vous aussi, être la révolution, vous savez... Nous vous demandons d'être la révolution! Nous avons été longtemps absents, certains d'entre nous sont plus vieux et ont laissé tomber, mais vous et nous partageons le problème d'être des artistes ou d'être engagés dans les arts – dans l'industrie culturelle ou autre – et c'est un problème, parce que c'est une séparation.

Maro Riofrancos: J'ai trouvé que *Mysteries* tendait à changer mes instincts. Je pense que c'est un domaine dans lequel vous pouvez être le plus utile. Tant que nous n'apprenons pas à réagir instinctuellement d'une façon révolutionnaire, nous serons toujours des vendus, nous serons toujours récupérés, nous serons toujours absorbés par le système. N'importe qui peut tolérer une opposition positive, c'est-à-dire une

opposition intellectuelle à la guerre du Vietnam. Le système peut tolérer ça. C'est ce qu'ils veulent. Ils veulent qu'on discute calmement de la guerre du Vietnam, mais ils ne peuvent tolérer que des gens vomissent la guerre dans les rues. Si vous pouvez travailler dans ce sens et que les gens vomissent le système, c'est ça qui va le miner.

J. M. : Je suis d'accord avec toi. Néanmoins, il semble qu'il y ait un autre aspect de ce problème. Des actions de protestation suffisamment percutantes vont ébranler le système et faire cesser toutes ces choses atroces et je suis d'accord avec toi, c'est 50% de ce que nous devons obtenir. Pourtant il me semble que pour les 50% qui restent nous devons donner aux gens la conviction qu'il existe une quelconque solution de rechange qui soit constructive; la conviction qu'ils peuvent travailler pour autre chose que ce qui nous fait vomir. Sinon ils diront simplement qu'on a l'estomac fragile et qu'on ne supporte pas la réalité. Nous devons construire une autre réalité. Je ne parle pas d'utopies, de la réalisation d'idées paradisiaques parce qu'alors, on nous attaque sur ce point, mais si nous convenons d'un but, alors nous pouvons progresser vers les étapes convenues. Autrement, tout ce que nous pouvons faire se réduit à brûler notre enthousiasme dans des actions de protestation. Nous savons que nous avons besoin d'actions spécifiques, alors nous regardons autour de nous et nous nous demandons: «Qu'est-ce qui est pourri par ici?» Nous devons faire la queue trop longtemps pour obtenir notre repas parce qu'il devrait y avoir deux comptoirs au lieu d'un. Alors on proteste, parce que c'est dégueulasse et que la moitié d'entre nous ne mangent pas correctement. À ce moment-là on est réellement sensibilisé. Et puis ils construisent les deux comptoirs et ils disent: «Vous voyez, maintenant vous avez deux comptoirs, soyez gentils, faites la queue, vous avez tout ce que vous désirez.» On doit protester contre un abus, mais la suppression de cet abus rend la situation plus intolérable. C'est comme les manifestations pour de meilleures conditions de vie en prison. (Rires). S'il y a des prisons, il doit y

avoir l'eau courante dans chaque cellule et si ce n'est pas ainsi dans toutes les prisons, je manifesterai pour l'obtenir. Mais c'est ridicule de manifester pour ça et cela vous a fait rire pour des raisons évidentes. [...]

Ayons un programme qui ne s'intéresse pas seulement aux abus, mais aussi aux revendications qui ne peuvent être satisfaites par la structure sociale. Nous devons demander ce qu'ils ne peuvent nous donner. Ce sera bel et bon pour nous, de notre point de vue. Qu'ils pensent que c'est bien ou pas ne fait aucune différence. Si nous trouvons quelque chose qui soit beau et bien et complètement illégal, alors nous aurons une bonne base de départ (Rires). Mais il faudra que ça leur soit néfaste. Quel genre de société pouvons-nous désirer, créer et construire qui soit belle, agréable, utile et complètement illégale?

[(Ce dernier texte relate une tentative de «participation» à l'un des spectacles du Living. Les motivations de ce geste furent diverses: lassitude face à l'apathie et au suivisme de pseudo-révolutionnaires, besoin ressenti de détruire effectivement la barrière acteur/spectateur. L'exemplarité même de l'acte en atténuait considérablement la portée (tous ne pouvaient faire de même). De plus, plus que d'annuler la séparation entre l'acteur et le spectateur, il semble que nous l'ayons sautée pour finalement nous retrouver dans le camp du Living. C'était un peu l'attitude des jeunes qui montaient en scène et qui, désorientés, traitaient de «sale bourgeois» le quidam dans son fauteuil. En détruisant pour certains la relation acteur/spectateur nous renforçons la séparation entre «eux» et «nous».)]

«Changez le monde»

à Toulouse, le 22 mai 69

Mysteries and Smaller Pieces. Un homme sur scène, le torse déjeté en avant, d'une immobilité de marbre, d'emblée provoque

la salle à sortir de sa torpeur coutumière. Théâtre libre! Car *Mysteries* n'est pas spectacle mais célébration rituelle de la révolution-conversion anarchiste, communautaire, non violente.

Ce pourrait être alors sur la scène, lieu protégé, épanchement et délectation pour les «happy few» ayant atteint la libération...

Le choix du Living est inverse: scène et salle sont ensemble investies, et le «public», malmené dans sa conscience définie d'avoir payé pour voir, se retrouve – sous le coup des provocations – acteur conscient ou inconscient du seul drame qui se joue: «Pourquoi, moi, suis-je assis, passif, inhibé?»

Autant dire: le Living ne vise rien moins que donner mauvaise conscience.

Or, voici dans *Mysteries*, après un processionnal au pas lentement feutré de porteurs d'encens, que Julian Beck s'assied en tailleur sur la scène. Mais alors: en avant pour le festival de la banalité hurlante – Changez le monde – À bas la répression – À bas la police – et autres «cenékindébu». À la voix du maître, rassurée, l'assemblée recto tono embouche ses slogans.

Le 21 mai, à Toulouse, nous avons vécu déjà quatre fois *Mysteries*. Nous: Patrice Antona et moi-même, objecteurs en «service civil». L'un et l'autre chaque fois déçus de cette soudaine chute dans la facilité, nous avons l'occasion de discuter assez longuement avec William Shari (du Living), et de lui parler de ce point précis: les slogans en litanie dits «Street Songs». À quoi il nous répond qu'au fond lorsque Julian crie «Changez le monde», l'attente toujours déçue de la troupe, c'est que les gens se lèvent et sortent, quittent le théâtre, pour agir effectivement.

C'est à partir de cette discussion que nous arrêtons nettement le projet de «faire quelque chose». J'ai avec moi mon livret militaire, peut-être en cette occasion peut-il encore servir:

les «Chansons des rues» du lendemain auront leur feu de joie.

Nous nous ouvrons de nos intentions à quelques amis du groupe toulousain de soutien aux objecteurs. L'accueil est mitigé: crainte en particulier que cet autodafé ne soit vu comme un coup de tête, une vapeur activiste. La portée de l'acte en sera diminuée, sa signification altérée. Quelques explications auprès des spectateurs-participants pourraient éviter ce désamorçage. Le 20 mai, Patrice a pu constater la très grande réceptivité du public à des tracts qui reproduisaient les lettres ayant accompagné le renvoi des livrets militaires de deux camarades bordelais. En appoint pour la circonstance, plutôt que de rédiger un texte particulier, pourquoi n'écrirais-je pas à mon percepteur, qui attend des nouvelles du second tiers provisionnel d'impôts directs que je n'ai pas l'intention de lui verser? Je ferai cette lettre assez explicite pour qu'elle puisse être distribuée au cours de *Mysteries*.

Le 22 mai au soir, avec en main la lettre ronéotypée à 500 exemplaires, nous sommes au théâtre pour notre cinquième *Mysteries*.

«Changez le monde» crie Julian Beck. «Changez les hommes» réplique quelqu'un. Mais la masse se satisfait de faire déveautement écho, comme chaque soir. «Arrêtez les guerres» crie Julian. Nous nous levons, Patrice et moi, et nous allons nous placer derrière lui. À voix forte, je me mets à lire la couverture du livret: «Ministère de la Guerre» «matricule 1 43 02 59 512 084» ... La salle s'est tue. Imperturbable, Julian continue seul à scander, ne sachant pas très bien ce qui se passe dans son dos. «Don't talk. Do it!» (Pas de paroles, des actes!) crie un plaisantin, d'une voix de fausset. Julian s'est tu. Patrice craque une allumette. Le silence se fait à la profondeur de l'attente. Un geste: pages déployées, le livret brûle. Délivrés, avec les hourrah, joie et enthousiasme déferlent de partout. Julian s'est relevé vivement, touché, heureux. Patrice élève le large cendrier de terre cuite où

brûle l'ex-livret et avance sur la scène. On le suit. On forme le cercle. On forme un deuxième cercle derrière le premier, car il y a afflux exceptionnel de spectateurs sur scène. Et c'est «le chœur», temps fort de participation aux *Mysteries*, où par la seule vertu des voix unies en un seul son crescendo et decrescendo, se crée entre tous le sentiment intime de la communion.

À l'«entracte» sera distribuée la lettre au percepteur. Mais vous n'êtes pas tenus de la lire: «Don't read. Do it!»

Bernard Vandewiele