

## Le nouveau théâtre américain et l'Europe

*Cahiers Européens*, 2/78, avril 1978

Marie-Claire Pasquier

Sans doute faut-il dire un mot d'abord sur ce que l'on entend ici par « nouveau théâtre américain ». Nous voulons parler de ce mouvement qui, puissamment, a ébranlé, au cours des années soixante, la notion même de théâtre. Refusant tout cloisonnement entre des formes culturelles jusqu'alors distinctes telles que l'art dramatique proprement dit (dans sa fonction qui consistait à « mettre en scène » des « pièces de théâtre ») et l'opéra, la danse, la musique, ou même la peinture ou la sculpture, ce mouvement a refusé également de se laisser enfermer dans un « lieu » théâtral, et déclaré que le théâtre c'était la vie même, et que tout était théâtre.

Il entreprenait ainsi un travail de sape qui laisse sa trace, aujourd'hui encore, sur l'ensemble de la « scène » américaine, si l'on entend par là moins l'institution culturelle héritée des Grecs, puis des Italiens (dans le sens où l'on dit encore « scène à l'italienne ») que la configuration d'une société à un moment donné. Ce bouleversement est un phénomène spécifiquement américain, lié entre autres à l'éclatement, chez le peuple américain, de la conscience de son bon droit au fur et à mesure que progressait l'escalade de l'engagement au Vietnam, aux mouvements de protestation contre la guerre, au fossé grandissant entre une Amérique restée prospère et celle qu'on a appelée « l'autre Amérique ». Dans les années soixante on voit des milliers de jeunes gens se mettre en marge du « système » et faire de leur vie une démonstration quotidienne de l'utopie, une mise en scène du refus, dans des communautés de *hippies* ou de *flower people*, de *beautiful people* fondées sur le retour à la nature, la non-agression, la non-compétition, la non-productivité. Au même moment, sans qu'il puisse s'agir d'un hasard, on voit le théâtre investir la rue, les hangars, les églises, renoncer aux conventions établies telles que texte, scène, décor, action, jeu des acteurs et se

constituer en contre-culture, inventer des formes nouvelles (*art total, happenings, environments, théâtre de guérilla*) où se mêlent l'avant-garde, l'agitation politique, l'expression corporelle, le travail collectif, l'improvisation, la participation des spectateurs. Si américain qu'il soit, ce mouvement est moins coupé de l'Europe qu'il n'y paraît au premier abord, et nous voudrions interroger ici les échanges, les points de contact, les convergences entre une Amérique qui se remet en question et une Europe qui n'est pas à l'abri, au cours des mêmes années, de bouleversements en tous genres. Nous chercherons, dans un premier temps, qui a pu servir de modèle, ou de détonateur, parmi les novateurs, les prophètes, les inventeurs, des mouvements culturels européens. Puis nous tâcherons de voir comment le mouvement américain a pu, en retour, laisser sa trace, et servir de modèle où d'inspiration à ce qui se fait en Europe.

Au tout premier rang des apports qui ont marqué le théâtre américain dans ce qu'il a aujourd'hui de plus original, il faut mentionner Stanislavski. Son influence a été déterminante, et ceci, dès les années trente, grâce à des disciples tels que Harold Clurman, Stella Adler, Lee Strasberg, qui fonderont le *Group Theatre*. Formés par le fondateur du Théâtre d'Art de Moscou, par le grand théoricien du jeu de l'acteur, par celui qui a su mieux que tout autre viser à la vérité en construisant le naturel, l'authenticité, ils assoupliront, significativement, son « Système » en « Méthode », cette même « Méthode » qui servira de base à l'enseignement du fameux Actors' Studio. C'est de la « Méthode » que partira Joe Chaikin lorsqu'il fondera, en 1963, l'Open Theatre, c'est elle qui lui servira de base de départ pour mettre au point les exercices de « transformation », d'improvisation collective, destinés à établir entre les comédiens une communication autre que verbale, à atteindre en quelque sorte « l'intérieur » d'un personnage.

Autre influence capitale : celle d'Antonin Artaud. *Le Théâtre et son double* (1938) ne sera traduit qu'en 1957, mais tout le travail de Julian Beck et de Judith Malina au Living Theatre à partir des années cinquante peut être vu comme une mise en pratique de ce théâtre physique, de ce théâtre fait pour agir comme la peste, qui avait été la vision prophétique d'Artaud. *The Brig*, en 1963, pièce qui traite de l'entraînement militaire des Marines, est placé sous le signe du *Théâtre et son double* : « La peste prend des images qui dorment, un désordre latent, et les pousse tout-à-coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes, et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout ». Les Becks ont commencé par un répertoire qu'on pourrait appeler d'« avant-garde littéraire » fortement européanisée : *Ubu Roi* de Jarry en

1952, *Le Désir attrapé par la queue* de Picasso, *La Sonate des Spectres* de Strindberg, *Ce Soir on improvise* de Pirandello, *Orphée* de Cocteau (1954), en même temps que par des pièces d'auteurs américains fortement influencés eux-mêmes par l'Europe tels que Gertrude Stein (*Doctor Faustus Lights the Lights*) ou T.S. Eliot (*Sweeney Agonistes*). Puis ils cherchent à recréer au théâtre l'illusion de la vie vécue avec *The Connection*, de Jack Gelber, faisant alors une place plus grande à l'expérience purement américaine (la drogue ou la guerre) sans renier pour autant leur sens de l'expérimentation théâtrale. Leur théâtre ne sera jamais aussi fortement imprégné d'Artaud que dans leurs dernières créations collectives telles que *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) ou *Paradise Now* (1968) où l'on voit le corps de l'acteur utilisé à des fins liturgiques, en même temps que soumis à une volonté d'expression exacerbée.

Disons aussi que, sans qu'on puisse parler d'influence directe, consciente, le mouvement des années soixante renoue avec l'avant-garde européenne, du début du siècle. En particulier les *happenings*, ces manifestations qui refusent la structure dramatique, qui remplacent le jeu de l'acteur par des « tâches », qui animent les objets cependant qu'ils transforment les personnes en choses, renouent avec le futurisme qui avait inventé les « poèmes bruitistes » et avec le mouvement Dada. Le rapprochement s'impose entre le *Manifeste dadaïste* publié dans le dada-Almanach à Berlin en 1920 (signé entre autres par Tristan Tzara, Richard Hulsenbeck, Van Rees et Hans Arp), et qui proposait des innovations telles que le poème simultané ou le poème statique, et des inventions telles que celles de John Cage, qui s'ingénie à intégrer les bruits dans la musique et qui dégage un univers phonique complexe en intitulant un « mouvement silencieux : 4'33 ». Il faut rappeler l'expérience du *Black Mountain College*, à laquelle participaient John Cage, le peintre Bob Rauschenberg, le danseur et chorégraphe Merce Cunningham, le musicien David Tudor, et qui présentaient des « actions », des expériences visant à brouiller toutes les catégories entre les différentes formes d'art. On a pu dire (Serge Fauchereau) de ce *Black Mountain College* qu'il était une sorte de « Bauhaus en Caroline du Nord ».

Dans une tout autre direction, on peut se demander si, parmi les innovateurs du théâtre européen du XXe siècle, Bertolt Brecht a influencé les créateurs américains — on sait qu'il fut, pendant la guerre, en exil aux États-Unis. S'il faut répondre en quelques mots, disons que les Américains ont été conscients de son importance, mais qu'ils l'ont perçue à distance, et que refusant — tout-à-fait brechtiens en cela — de subir son apport passivement, ils l'ont intégré dans leurs recherches en le transformant complètement. Citons à titre d'exemples le

Living Theatre qui, en 1960, présentait *In the Jungle of Cities* {Dans la jungle des villes}, et en 1962 *Man Is Man* (*Homme pour homme*) avec Joe Chaikin qui faisait encore partie de la troupe, dans le rôle de Galy Gay : rien n'est moins brechtien que leurs spectacles collectifs tels que *Frankenstein* ou *Paradise Now*.

Citons en sens inverse Richard Foreman, formé par l'avant-garde new-yorkaise (on a vu à Paris deux productions de son « théâtre hystérique-ontologique », fondé sur la manipulation maniaque d'une iconographie saugrenue, *Classical Therapy* (1973) et *Le Livre des Splendeurs* (1976), et qui a fait beaucoup parler de lui en montant à New York, pour le Lincoln Center, *l'Opéra de Quat'sous* (*Three Penny Opera*) dans une mise en scène visuelle et sarcastique qui sans se détourner de Brecht, lui rendait hommage à distance. Citons encore Andrei Serban, metteur en scène new-yorkais, mais plutôt international (d'origine roumaine, il a travaillé avec Peter Brook) qui, après avoir monté au terme d'une recherche sur la voix et sur le langage *Fragments d'une Trilogie* (*Médée, Electre, les Troyennes*), a créé en 1975 une *Bonne Ame de Se-Tchouan* (*The Good Lady from Setchuan*) qui, retrouvant la fraîcheur de l'imagerie populaire, reflétait une Chine mythique telle qu'elle pouvait être vue d'Amérique sans passer par le relais de l'orthodoxie brechtienne.

Venons-en à la deuxième partie de notre propos : y a-t-il une influence du mouvement américain sur le théâtre en Europe ? Et commençons par une question préalable : dans quelles conditions le théâtre peut-il voyager, s'exporter, s'expatrier ? Un spectacle n'est-il pas un produit « périssable », à consommer sur place ? N'est-il pas monté en fonction d'une scène particulière, destiné à un public qu'il convient de bien connaître si on le prend pour cible ou si l'on veut établir avec lui une complicité ? Oui, ceci est vrai, en tout premier lieu, de spectacles qu'on pourrait appeler « d'intervention », et qui sont liés à un événement, à une manifestation. Ainsi c'est vrai du Teatro Campesino, troupe créée en Californie par Luis Valdes pour les ouvriers agricoles qui, en 1965, entamèrent une grève de cinq ans sous l'impulsion de Cesar Chavez et de son syndicat, la National Farm Workers Association : un tel théâtre perd une partie de son sens, de sa vertu mobilisatrice, lorsqu'il se coupe de son public pour aller faire des tournées à l'étranger, même si c'est dans l'intention louable de faire connaître le mouvement chicano, la « Cause », et même si son don de communication, ses inventions foisonnantes, lui valent une sympathie méritée. Un théâtre fondé sur la participation du public et sur l'improvisation (comme l'Open Theatre jusqu'en 1973, ou le Living Theatre) rencontre aussi des difficultés avec un public européen moins rodé à ce genre d'exercices, moins réceptif,

moins en confiance. Mais tout théâtre « de texte » rencontre par ailleurs la barrière de la langue : on ne double pas une pièce de théâtre comme on double un film. Dans cette mesure, les échanges ont été privilégiés entre les Etats-Unis et la Grande-Bretagne : Peter Brook a pu aller jouer aux Etats-Unis *US*, spectacle collectif sur la guerre au Vietnam (encore qu'il n'aille pas de soi, pour des spectateurs américains, de se voir renvoyer le miroir de leur bonne conscience ou de leur mauvaise conscience par des acteurs britanniques), dans l'autre sens les spectacles multiples montés par la MaMa de New York (dirigée par l'infatigable Ellen Stewart) viennent sans difficulté se produire à Londres. Un auteur comme Edward Albee est joué en Angleterre presque aussi vite qu'en Amérique, encore que là encore il convienne de souligner qu'il s'agit d'un auteur fortement marqué par l'influence européenne, celle du théâtre de l'absurde.

Le théâtre qui apparemment voyage le mieux est le théâtre qui est à mi-chemin entre la pantomime, la danse, et le théâtre proprement dit, ou encore un théâtre d'images, ou un théâtre de marionnettes. Le succès en France du théâtre de Robert Wilson (*Le Regard du Sourd — Deafman's Gance*, puis *Ka Mountain*, créé pour le festival de Chiraz, puis *Lettre à la reine Victoria (A Letter to Queen Victoria)*, puis *Einstein on the Beach*, le succès également du théâtre créé par Peter Schumann, Allemand fixé aux Etats-Unis, sous le nom du Bread and Puppet Theatre, semble en témoigner. Il faut pourtant faire, là encore, une réserve : ainsi un spectacle comme le *Domestic Resurrection Circus*, de Peter Schumann, est une cérémonie qui se déroule une fois l'an dans la ferme de Glover, dans le Vermont, résidence actuelle de la Compagnie. Elle dure deux jours, fait collaborer à sa préparation et à sa représentation la population locale, elle se déroule en plein air en utilisant les ressources propres à ce lieu champêtre. Si l'on ne veut pas manquer cet événement, c'est là qu'il faut aller. Mais, affirmons-le, les idées voyagent, les hommes voyagent, les images voyagent, et il n'est pas de créateur aujourd'hui qui ne se tienne au courant, plus facilement qu'autrefois, de ce qui se fait ailleurs. Le provincialisme n'est plus possible en art, encore que l'échange ait tendance aujourd'hui à être unilatéral, dans le sens Amérique-Europe, et que l'Amérique ait l'air de trouver sur son propre continent tout l'apport exotique dont elle a besoin.

Insistons sur l'importance en Europe des Festivals qui ont permis de faire connaître des troupes venant d'un peu partout : Festival d'Avignon, Théâtre des Nations, Festival de Venise, Festival de Nancy, Festival de Belgrade, Festival de Salerno... nous en oublions. C'est en partie grâce à eux qu'en Europe, en face d'un courant proprement européen dérivé de l'absurde

(Pinter ou Storey pour l'école anglaise, Max Frisch ou Dürrenmatt pour l'école germanique — encore qu'on cite, parmi les influences qu'aurait subies celui-ci, l'Américain Thornton Wilder) tout un nouveau courant théâtral a été non seulement modifié mais sans doute en partie suscité par ce qu'on pourrait appeler le nouveau regard américain.

Prédominance de l'image, lenteur rituelle ou onirique des mouvements, extrême importance attachée à la « bande-son », transgression des limites de la scène, expérimentation avec le langage pouvant aller jusqu'à la création d'un type de communication inconnu jusqu'alors, telles sont quelques-unes des particularités de cette école américaine. Nous avons cité Andrei Serban. Ses recherches sur la voix, sur l'exploration de la musique du son-parlé, rejoignent le travail qu'avait fait Peter Brook avec *Orghast*, présenté au Festival de Chiraz-Persépolis en 1972 et pour lequel le poète anglais Ted Hughes avait reconstitué une langue cérémonielle de l'Iran antique. Dans *Les Troyennes*, Serban et Elizabeth Swados élaborèrent un langage comprenant du grec ancien mais aussi de l'aztèque, du sumérien, des chants des Balkans et d'Amérique du Sud. Lamentations rituelles, gémissements et cris d'une extraordinaire intensité dramatique. Plutôt que de décider qui est redevable à qui, parlons de convergence.

Les courants souterrains sont les plus puissants, et on résiste mal à une influence dont on n'est même pas clairement conscient. Bousculer les catégories, aller toujours plus loin dans le dépouillement, l'exigence, chacun le fait à sa façon. En Italie, c'est l'influence du Living Theatre qui a sans doute été la plus forte. On sait que le Living Theatre, en exil, a pendant plusieurs années, jusqu'en 1968, parcouru inlassablement toutes les principales villes d'Europe, et son souvenir est sans doute plus vivant à Amsterdam, Florence, Venise, Berlin, Munich, Francfort, Anvers, Vienne, Sienne, ou Avignon, qu'en Amérique même. Carmelo Bene, avec son sens de l'excès, de la provocation, Luca Ronconi, avec son sens de la participation du public qui n'exclut pas de multiples procédés de distanciation, sont probablement de ceux qu'on peut inscrire dans cette filiation. Strehler participe, c'est flagrant, du « nouveau regard ». Nouveau regard, aussi, en Allemagne, chez un Peter Stein. Et en France, citons Patrice Chéreau, Claude Régy, plus récemment Daniel Mesguich. Mais encore une fois, précisons-le bien : il ne s'agit pas d'une influence directe, avouée, détectable. Plutôt d'un courant qui prolonge à sa manière ce qu'a été le mouvement américain au cours des années soixante puis des années soixante-dix. C'est un courant qui se manifeste plus nettement dans la mise en scène que dans une nouvelle écriture dramatique, pour des raisons qu'on pourrait analyser.

« Le théâtre », a dit fort justement Peter Brook, « est un art qui toujours se détruit lui-même, il est toujours écrit sur du vent ». C'est dans cette mesure qu'il se crée toujours au présent, ici et maintenant, et que toute tentative trop systématique pour établir des filiations, ou bien pour attribuer une dette, serait vaine.