

## Etats-Unis /Avant-garde / noire / blanche /unies ?

### Contradictions et problèmes

*Cahiers Charles V*, n° 2, « Théâtre et société », avril 1980

Geneviève Fabre

Marie-Claire Pasquier

« Ladies and Gentlemen.

Ladies and Gentlemen.

The adventures that take place in America

Are adventures of the imagination. »

Richard Foreman

« Black is a country ».

LeRoi Jones

Il ne s'agira pas ici de décrire des spectacles américains choisis parmi les plus significatifs, ou les plus innovateurs, ou les plus originaux de ces dernières années. Plutôt, à partir d'une information sur ce qui s'est fait d'original, d'innovateur, et de significatif depuis les années soixante, d'essayer de réfléchir sur un terme équivoque, trompeur, et cependant toujours utile et mobilisateur, celui d'avant-garde, et de voir ce qu'il recouvre dans le double contexte où il est effectivement employé, celui de l'Amérique noire et des artistes noirs, celui de l'Amérique blanche et des artistes blancs. La décision de mettre en parallèle artistes blancs et artistes noirs nous amènera à dire « avant-garde blanche », « culture blanche », « artistes blancs », là où ces artistes eux-mêmes parleraient plutôt de culture et de contre-culture, ou d'avant-garde tout court, dans la mesure où la culture blanche, étant la culture dominante, n'est pas obligée de se situer à chaque instant comme culture blanche, ou non-noire, mais se

considère plutôt comme le tout de la culture. Autre difficulté : s'affirmer comme Blanc, c'est s'affirmer comme non-Noir, s'identifier aux Anglo-saxons protestants, c'est affirmer son appartenance à la culture dominante, au pouvoir blanc. Or les artistes que nous mettons en parallèle ici avec des artistes noirs s'affirment au contraire comme métèques : anti-WASP. D'origines très diverses, se rattachant très diversement à ces origines, ils se sentent, se veulent marginaux. Même si la marginalité, à New York, se porte triomphante, elle n'en est pas moins marginalité et le terme « blanche » lui convient moins bien que ne lui conviendrait *bariolée* (terme que le dictionnaire définit : « coloré de tons vifs, variés et bizarrement assortis »). On finirait presque par avoir le sentiment, au bout du compte, que blanc ne prend son sens que dit par les Noirs, par une construction linguistique qui sert de base à une affirmation politique. Le terme « théâtre noir » lui-même recouvre une ambiguïté dans la mesure où il a longtemps servi à désigner des spectacles sur les Noirs, spectacles qui pouvaient parfaitement être créés par des Blancs, pour un public blanc. Dans le sens actuel, et dans le sens où nous l'emploierons ici, il s'agit du théâtre produit par des hommes ou des groupes qui s'identifient, ethniquement et culturellement, comme Noirs. Rappelons que, pendant longtemps, même les troupes noires exclusivement noires avaient pour fonction de distraire des Blancs. Un acteur ou un danseur noir peuvent choisir de se considérer comme acteur ou danseur avant tout, ou comme acteur ou danseur américain, et non pas comme acteur-noir, danseur-noir. Un écrivain de théâtre, un groupe théâtral, aujourd'hui, doivent nécessairement se situer par rapport à une communauté, par rapport à la culture afro-américaine, dans sa différence d'avec la culture, la tradition blanches. Lorsque nous parlerons ici d'*avant-garde* noire, il s'agira des hommes et des femmes qui ont refusé l'assimilation, l'intégration, qui ont choisi de s'affirmer par la différence.

Et c'est bien parce que, parallèlement à l'action politique menée par les Noirs aux Etats-Unis, de tels groupes se sont créés, et ont décidé d'utiliser le théâtre comme instrument de leur lutte, qu'il est intéressant de comparer l'avant-garde qu'ils représentent, qui se veut *révolutionnaire* (autre terme fort de ses résonances et plus mobilisateur que précis, lui aussi), avec l'avant-garde telle que la conçoivent les artistes, new-yorkais surtout, de ce qui fut la contre-culture et de ce qui a tendance aujourd'hui à s'identifier plutôt comme « post-modernisme » — deux termes qui sont loin d'être équivalents, mais qui ne sont pas non plus tout à fait contemporains. Signalons déjà, avant d'aller plus loin, une difficulté ou un embarras qui n'apparaîtront que trop clairement au long de ces lignes : c'est que, quand nous parlons du

théâtre noir, notre distance par rapport à ce théâtre est un peu plus grande encore que par rapport au théâtre américain d'avant-garde, car NOUS NE SOMMES PAS LE PUBLIC AUQUEL CE THÉÂTRE EST DESTINÉ. Au contraire, nous sommes, même en France, le public auquel un Lee Breuer, un Bob Wilson, une Meredith Monk, un Andrei Serban s'adressent. Autre chose : lorsque nous parlons d'avant-garde, new-yorkaise par exemple, nous parlons d'une diversité de créations, de réalisations, d'où se dégagent des orientations communes parfois, ou convergentes, comme on peut en déceler dans ce qui constitue un « mouvement ». On peut distinguer une évolution, des tendances comme on le fait, disons-le, pour la mode. Mais ce que ces réalisations ont surtout en commun, c'est ce à quoi elles s'opposent : Broadway, l'Establishment, les grandes machines commerciales. Alors que quand nous disons « théâtre noir », ce qui n'est pas lui, ce à quoi il s'oppose, englobe aussi bien le théâtre de Broadway que celui de off ou off-off Broadway. Et, à l'inverse, ce qu'il englobe lui-même, c'est aussi bien la manifestation spontanée, sans lendemain, d'une communauté un jour de fête, ou un jour de crise politique, que l'élaboration lentement mûrie de l'œuvre d'un écrivain — LeRoi Jones ou Ed Bullins. On voit aisément que la symétrie que nous introduisons en appliquant aux deux phénomènes le terme d'avant-garde est une symétrie trompeuse. Pourrait-on y échapper en réduisant le propos, en ne comparant par exemple, terme à terme, qu'une troupe à une troupe — disons le Free Southern Theatre au Living Theatre, ou qu'un auteur à un auteur, disons LeRoi Jones à... mais à qui justement, car dans cette avant-garde dont nous parlons, il n'y a pratiquement plus d'auteurs, au sens classique ou littéraire. Nous sommes là encore dans l'impasse et c'est révélateur. Car pour coexister dans le temps et dans l'espace, les deux phénomènes n'en sont pas moins à des ères historiques de distance. Par la position dominée qu'ils ont longtemps occupée, les Noirs sont à la fois dans une position révolutionnaire, tournée vers l'avenir, et dans un retard historique et culturel comparable à celui des femmes par exemple. Il faut bien avouer, enfin, qu'en opposant théâtre noir à théâtre blanc nous laissons de côté, à tort, d'autres formes de théâtre choisies comme arme par d'autres minorités ethniques revendiquant leur identité : ainsi le théâtre des Chicanos, en Californie, ou le théâtre portoricain. Une étude centrée sur le théâtre politique aux USA, ou le théâtre des minorités, devrait à tout prix les faire entrer en ligne de compte.

## La notion de groupe

Le terme de groupe, qui semble innocent, recouvre des réalités bien différentes selon qu'il s'agit de théâtre noir ou de théâtre blanc. Lorsqu'on parle de « groupes » dans le sens où l'on a pu parler, dans les années trente, de « Group Theatre », ou, dans les années soixante, de « Performance Group », dans le sens également où l'on a pu dire que le Living Theatre ou l'Open Theatre étaient des groupes, on parle d'une conception de la création théâtrale qui cherche à se démarquer par rapport aux « troupes » professionnelles, pure alliance technique, ou même commerciale, qui n'implique en rien entre eux les individus qui la composent. Une *troupe*, c'est ce qui permet d'alimenter une distribution, c'est au mieux une équipe au service d'un spectacle, sous les ordres d'un maître d'œuvre, le metteur en scène. Un *groupe*, c'est tout autre chose : ce sont des gens qui se reconnaissent dans un projet commun, qui cherchent à élaborer ensemble une conception commune de leur art, et les moyens les plus appropriés pour la mettre en pratique ; c'est parfois même, comme dans le cas du Living Theatre, un style de vie commun ou, pour un temps, communautaire : on crée en commun des spectacles mais aussi on fait et on élève ensemble des enfants, par exemple. Dans les années soixante, l'esprit était aux communautés, ce fut un des traits de la « youth culture » comme de l'avant-garde. Par rapport au reste de la société, groupes et communes fonctionnaient comme de petites unités isolées, coupées du reste du monde et de tout ce qui vise, dans le reste du monde, à l'uniformisation, à la normalisation — media, jobs, voisins, écoles, etc. — et présentant un contre-modèle — refus du pouvoir et de l'autorité, refus de la division des rôles, etc. Une idéologie commune animait, si isolés qu'ils fussent, ces noyaux de refus. En ce qui concerne l'avant-garde, le refus de toute hiérarchie ou de la division des tâches, ne fut pas sans créer de sérieux problèmes d'organisation — ou, à l'inverse, des relations de fascination de type gourou, comble du pouvoir et de la manipulation : contradiction parmi d'autres qui avaient trait en particulier au rapport à l'argent, à la volonté de pauvreté quasi monastique et impossible à tenir, conduisant paradoxalement au cynisme, dans une société fondée sur le profit et l'éthique capitaliste.

En ce qui concerne les Noirs, la notion de groupe est nécessairement différente dans la mesure où il s'agit d'affirmer en premier lieu une identité historique plutôt qu'idéologique ou culturelle. Il s'agit d'un groupe ethnique partageant la même histoire — déracinement de l'Afrique et immigration forcée, esclavage et enfermement dans les ghettos des villes — d'un groupe aussi victime du préjugé qui a rendu les Noirs à la fois immédiatement identifiables et

*invisibles* (au sens où l'entend Ralph Ellison). Cependant que les artistes blancs peuvent faire le choix de se marginaliser, de s'opposer à l'Establishment, les Noirs partent d'une situation d'exil et d'exclusion. Dans ce contexte le théâtre, nous y reviendrons, apparaît moins souvent au terme d'une démarche individuelle de volonté d'expression artistique (forme choisie par exemple après la peinture, ou la sculpture, ou avant le cinéma, comme ce fut le cas, dans cet ordre, pour Julian Beck, Peter Schumann, Richard Foreman). Il apparaît plutôt comme l'instrument qui va permettre au groupe en tant que groupe d'affirmer son identité, d'analyser sa situation au sein du monde Nord-américain, de mettre en œuvre des stratégies de survie et de lutte contre l'hégémonie du monde blanc. Et par groupe il faut moins entendre ici l'association d'un petit nombre d'artistes, qu'une communauté vivante qui comprend aussi bien le public auquel les spectacles vont s'adresser et qui va participer activement à leur déroulement (et même, dans certains cas, à leur genèse), comme dans une *fête*. John O'Neal, du temps du Free Southern Theatre, disait aux spectateurs : « Vous êtes les acteurs ». Le mouvement premier ne consiste pas à participer à un mouvement anti-establishment, mais à se sentir le porte-voix d'un peuple, celui que LeRoi Jones appellera le *Blues people*. C'est en faisant appel à l'histoire de ce peuple, à son passé, que les artistes noirs, à partir des années soixante, prennent la parole, non pas en leur nom personnel mais au nom du groupe. Cette parole est d'abord refus, insoumission, négation. Refus du silence, de la résignation. Refus d'une exclusion systématique, ou d'une assimilation réductrice.

## Itinéraires

La contre-culture blanche est elle aussi, nous l'avons dit, fondée sur le refus, elle s'inaugure par un mouvement de rupture. La frontière n'est pas toujours claire entre position « artistique » — refus des conventions établies, refus des genres et des catégories, volonté de déranger les gens, de bousculer leurs idées reçues—, et position politique — prise de conscience de l'impérialisme, refus de se mettre du côté des pouvoirs de domination, revendication de la différence. Envers du refus, la *quête*, à double horizon elle aussi, la mémoire et l'imagination se donnant pour fonction de rêver un ailleurs immémorial, un hier et un demain utopiques. Le trajet du Living Theatre est en ce sens exemplaire : Julian Beck et Judith Malina commencent par un travail expérimental, presque de laboratoire, portant sur « l'avant-garde » déjà étiquetée comme telle — voir en 1952 « An Evening of Bohemian

Theatre » qui comportait *Desire Trapped by the Tail* de Pablo Picasso, *Ladies' Voices* de Gertrude Stein, *Sweeney Agonistes* de T. S. Eliot. Ils se font connaître — jusqu'en Europe — en 1959, par un spectacle qui cherche à brouiller les frontières entre expérience et représentation avec *The Connection*, de Jack Gelber : les vrais musiciens de jazz sont-ils de vrais drogués qui se font filmer par de vrais techniciens de cinéma, ou des comédiens — mais drogués peut-être, malgré tout — qui jouent cette situation ? En 1963, au début de l'escalade de la guerre du Vietnam, ils présentent *The Brig*, réquisitoire contre les méthodes de déshumanisation scientifiquement appliquées aux Marines dans les pénitenciers militaires. L'exil leur permet de faire connaître dans toute l'Europe les grands spectacles de la maturité, qui correspond à la sensibilité de l'époque : *Mysteries*, *Frankenstein*, *Antigone*, *Paradise Now*. 1968 les voit à Avignon, puis en prison à Yale pour avoir défilés nus dans la rue ; on les retrouve ensuite dans les favelas du Brésil prêchant la révolution. Mais on peut aussi raconter leur histoire un peu autrement, rappeler que dès le début ils ont monté des textes de leur ami anarchiste Paul Goodman, et du Brecht, rappeler que s'ils durent quitter les Etats-Unis en 1963, c'était pour n'avoir pas payé leurs impôts, ce qui permettait au *Village Voice* de titrer « Living Theatre Goes Broke, Becks Brigged by Feds »). Dès le début, donc, ils se mettent ou sont mis en porte-à-faux par rapport au Système, le contestant dans la pratique et en subissant les conséquences. On peut aussi insister sur le fait que, contre le Système américain, ils vont se chercher ailleurs des racines culturelles et philosophiques — kabbale ou hindouisme. Selon l'éclairage on peut dire : carrefour de contradictions, progrès vers une prise de conscience, messianisme délirant de citoyens de plus en plus déçus par leur pays. Nous voudrions plutôt souligner leur cohérence. Dans une Amérique pourrie de contradictions, dans une Amérique prospère et pauvre à la fois, dans une Amérique qui prêche la démocratie et mène des guerres impérialistes, que peut faire l'artiste ? Présenter un contre-modèle, amour et pauvreté, errance et entêtement, exposer le corps nu, symbole à la fois de l'homme vulnérable et de l'homme plus fort que les forces qui l'oppriment, cultiver à la fois la rigueur et l'exaltation, rendre spectaculaire le dénuement, sensibiliser les autres et soi-même, par des agressions dérisoires, aux forces d'agression qui menacent. Ce qui a retenu les Beck, dans les premiers textes choisis, c'est l'honnêteté, le refus d'une certaine rhétorique du mensonge, le souci d'aller le plus loin possible, bref une *éthique* tout autant que des critères de talent ou d'originalité : les principes qui fondent le jugement sont moraux tout autant qu'esthétiques, il n'y a pas d'art pour l'art.

En dépit des différences manifestes, on peut noter là un certain parallélisme avec la démarche poursuivie par les créateurs noirs dans leur lutte contre « l'Amérique blanche ». Ne nous hâtons pas de trancher, d'accorder des prix de vertu révolutionnaire, de choisir nos « champions ». Mais, d'autre part, qui pourrait prétendre à une description clinique, objective, du point de vue de Sirius ? Alternativement nous célébrons, nous cherchons à comprendre, nous nous emmêlons parfois nous-mêmes dans les contradictions, et ainsi peut-être nous témoignons de ces contradictions, nous les exposons, comme le font les artistes à leur façon. Il n'est pas facile de décrire tout uniment la position de l'artiste noir vis-à-vis de la communauté, car il y a eu de ce côté également des évolutions, un travail de prise de conscience lié de très près aux différents moments de la vie politique, aux différents mouvements de prise de conscience et de prise de pouvoir des Noirs américains, et puis des retombées, des déceptions. Le nouveau théâtre noir a d'abord été militant, qu'il se dise « théâtre de combat » ou « théâtre révolutionnaire ». Fondé dans le cadre de la campagne pour les droits civiques (Free Southern Theatre dans le Sud en 1963), puis de « l'été de la liberté », intégrationniste dans un premier temps, puis, après 1965, séparatiste, associé dans l'Ouest des Etats-Unis à l'action des Black Panthers (Black Art West), il doit aussi sa renaissance, paradoxalement, aux subventions données par des instances gouvernementales — par exemple dans le cadre du programme de lutte contre la pauvreté — dans un but qui semble avoir été de neutraliser le mouvement noir, ou, plus exactement, de le dépolitiser en favorisant des activités qu'on voulait purement culturelles. Et, puisque nous abordons cette question des subventions, notons que les mêmes problèmes — risque de récupération par les subventions, l'alternative étant d'être asphyxié faute d'argent — se sont posés aux artistes « subversifs » blancs à la même époque. Richard Foreman, dans une récente discussion, remarquait que lui et ses camarades avaient été « bought off » par le gouvernement fédéral à la fin des années soixante, et il est difficile, comme toujours, d'évaluer si, au bout du compte, le bilan est négatif ou positif. Ce qui est certain, c'est qu'il est vital, pour un artiste des « performing arts », d'être vu tout de suite et par le plus grand nombre possible de gens. Un peintre, un écrivain peuvent attendre. Mais il n'y a pas d'exemple d'homme de théâtre qui ait été reconnu à titre posthume... D'où la tentation, souvent grande, et qui peut être positive, pour un homme de théâtre, de se tourner vers le cinéma qui, en tous cas dans les fantasmes du créateur, se présente comme laissant une trace. Foreman vient de réaliser son premier film, sous le titre *Strong Medicine*.

Malgré ces ambiguïtés, en ce qui concerne le théâtre noir, il n'en fut pas moins conçu par les artistes qui le mirent en place comme un acte politique, comme une arme. Une des conséquences logiques (mais pas uniquement positive, là non plus) fut la rupture avec l'avant-garde dite « américaine ». Il s'agissait pour ces hommes de retourner vers le ghetto, vers la communauté noire : HOME. Ce terme de « home » devient un slogan mobilisateur. C'est ainsi que LeRoi Jones intitule son manifeste le plus important *Home*. Woodie King et Ron Milner reprennent le terme pour affirmer : « *Black Theater — go home!* » Deux itinéraires sont à cet égard significatifs : celui de LeRoi Jones, justement, et celui de Paul Carter Harrison. LeRoi Jones, poète, essayiste, toujours prêt à expérimenter, à innover, faisait partie de la bohème du Village. En 1964-65, ses pièces sont jouées off-Broadway, avec celles d'Albee. Ce jeune auteur dramatique iconoclaste apparaît comme cherchant à réconcilier, comme tant d'autres, Brecht et Artaud. Un Obie Award vient le récompenser. Mais Jones, rêvant d'un autre militantisme que celui que lui propose l'intelligentsia (entendre ici ce terme comme péjoratif) new-yorkaise quitte le Village pour Harlem : migration géographique et symbolique à la fois. Il y crée en 1965 le Black Arts Repertory. Il part ensuite pour Newark (une barricade supplémentaire contre les Blancs), il y fonde un centre culturel et développe l'idée d'un théâtre noir révolutionnaire, pour les Noirs par les Noirs sur les Noirs, et irréductible à tout autre théâtre. Selon l'état des dernières informations, quelque dix ans plus tard donc, Newark aurait aujourd'hui pratiquement cessé de fonctionner comme centre dramatique ; la dernière pièce de Jones — disons Imamu Amiri Baraka en hommage à son nationalisme culturel — aurait été jouée dans un petit théâtre d'avant-garde, et il préparerait un « Jazz Opéra » qui serait prochainement monté à Paris... La boucle serait donc bouclée (*the show must go on*). Faut-il le dire comme s'il y avait là une logique du cercle vicieux, faut-il y voir un signe de l'échec du séparatisme, ou bien au contraire une décrispation des rapports entre « les deux nations » ? Opposons à l'image du cercle vicieux celle de la spirale, qui laisse les chances de l'avenir intactes.

Quant à Paul Carter Harrison, il commence par quitter l'Amérique pour l'Europe, choisissant de s'exiler à la fois sans doute pour se mettre à l'école de l'Europe et pour apporter à l'Europe une voix américaine. En 1972, il lance la théorie d'un théâtre néo-africain (*The Drama of Nommo: Black Theater in the African Continuum* est le titre du livre qu'il fait paraître aux éditions Grove Press en 1972) et cherche les sources de son art non plus vers l'Europe mais vers l'Afrique. A la différence de Jones, il ne se tourne pas vers la réalité vivante du ghetto mais vers un monde mythique inscrit — ou qu'il souhaite contribuer à inscrire — dans la mémoire

collective. Il définit ainsi une nouvelle avant-garde, un art noir inspiré d'éléments africains empruntés à la culture populaire, un théâtre « magique » qui invite à transformer le monde par le pouvoir du Verbe. C'est entre ces deux pôles — l'esthétique révolutionnaire préconisée par Jones et la recherche d'une sensibilité africaine proposée par Harrison — que vont s'organiser les expériences de la nouvelle avant-garde noire. Une constante, semble-t-il : l'importance donnée à la musique, au corps, à la voix. Harrison énonce trois principes qui doivent ordonner l'écriture textuelle et scénique : « drum, dance, and song ». Pourquoi *drum* ? Parce que le tambour est retour aux sources africaines, mais aussi parce qu'il est symbole de résistance, d'endurance.

### Un théâtre en forme de procès

Une autre constante : pour dramatiser la révolte, ou la prise de conscience, le théâtre noir préfère au réalisme la mise en scène de mythes, de rituels. Vieille querelle, et peut-être fausse querelle, que celle qui oppose ce choix d'un style à l'autre. John Arden l'avait dit jadis : le théâtre a toujours été un lieu de rituel social. Dans la presse blanche, on reprochera parfois aux auteurs noirs de refaire l'histoire à leur goût, et de se réfugier dans le mythe chaque fois que les faits historiques sont en désaccord avec leur vision apologétique (voir Erika Munk sur Ed Bullins dans *The Village Voice*, le 8 novembre 1976, dans un article intitulé « I Had My Way With Her »). Mais il faut bien poursuivre un sens. Quoi qu'il en soit, on voit fleurir dans la nouvelle dramaturgie les rituels de vengeance et de purification, les formes allégoriques (*Black Mass* ou *Slave Ship*), et les formes théâtralisées à l'extrême, telles que le procès. En un sens, on peut dire que ce théâtre est procès : il instruit une affaire, toujours la même affaire, il est jugement, tribunal populaire, il distribue des sentences, rend justice aux victimes (terme que Jones préfère à celui d'opprimé), victimes qui deviennent, par un retournement exemplaire, héros de la révolution noire. Le théâtre se présente comme le lieu symbolique où vont pouvoir être renversées les valeurs, où va pouvoir s'instaurer, solennellement sinon effectivement, une nouvelle justice. C'est ainsi que le « bad nigger », rattaché à certaines figures du folklore noir, devient un type nouveau de héros. Le groupe s'érige en juge de la conduite de l'individu, le nègre est accusé, au même titre que le libéral, d'être le complice aveugle du pouvoir blanc. Le schéma suivi est souvent le même : l'offense entraîne le châtiment, sous forme d'exclusion, cette exclusion étant suivie de la réintégration au groupe. Après la rupture, la réconciliation.

Les rituels célèbrent ainsi l'existence collective du peuple noir, sa cohésion, sa solidarité. On comprend qu'un certain terrorisme de l'exclusion soit nécessaire pour fonder un sentiment de communauté, on comprend que ces événements ritualisés n'aient de sens que pour un public exclusivement noir, qui participe d'emblée à la grande geste retracée par la nouvelle dramaturgie, à l'épopée d'une nation qui sort régénérée, victorieuse, de toutes les épreuves imposées par l'histoire. Le mythe s'efforce de rejoindre la réalité historique, et l'on ne s'étonnera pas que de nombreuses pièces adoptent une structure cyclique.

### Le post-modernisme : de la voix vers le regard

Ainsi donc coexistent dans le théâtre noir, souvent même dans un seul spectacle, les deux pôles de l'épopée et de la vie quotidienne, du mythe et de la réalité vivante du ghetto. Du côté de l'avant-garde blanche, il y a eu un temps pour les grands mythes collectifs mis en spectacle, ce fut l'époque de *Frankenstein* (Living Theatre), de *Terminal* (tous les rituels de la mort et de la résurrection mis en fresque animée par l'Open Theatre), *Dyonysus in 69* (Performance Group). Le sentiment que l'on a aujourd'hui, si l'on porte ses regards sur la nouvelle avant-garde, est très différent. Dans une période de marasme politique, quoi d'étonnant à ce que l'attention se déplace du conflit vers l'intériorité, du territoire vers l'espace dit « émotionnel », des formules mobilisatrices aux jeux avec et sur le langage, de la voix vers le regard. Le temps est venu de faire retraite, d'approfondir. Bonnie Marranca voit venir un temps où le théâtre ne sera plus le champ clos des conflits mais un écran blanc où se peignent des images. L'accent est mis sur le *moi* : non pas un retour aux problèmes-individuels par opposition aux problèmes-collectifs, mais le moi dans toutes ses dimensions géologiques, comme un vaste paysage inexploré, dont les strates enfouies révèlent des trésors saugrenus parfois, fragiles, toujours émouvants. Paradoxe théâtral puisque cela veut dire renoncer à la structure de base du théâtre qui est celle de la confrontation. Nombreux sont les spectacles où l'affrontement, s'il n'est pas totalement évité, est rendu ténu, minime. Dans les « Animations » de Lee Breuer, des Mabou Mines, un animal — cheval, castor, ou levrette — sert de support visuel, de projection, de réconfort nocturne, d'objet transitionnel, au moi du créateur. Là comme ailleurs, le dialogue disparaît au profit du monologue, d'une série de monologues. La narration — fragmentaire, ludique, trompeuse, envahissante comme la mémoire — occupe toute la plage visuelle et sonore qui relie le spectacle aux spectateurs. Plus

question de bruyante participation, d'agressions attendues et inattendues, d'exaltation pacifiste. Un moi s'adresse à moi, le saisit dans son secret en s'exposant lui-même, il y a là communication discrète, intime, troublante, qui ferait mal l'objet d'applaudissements ou de huées.

Mais, en même temps, le jeu se développe grâce à des moyens technologiques « sophistiqués », à la vidéo qui, d'un même geste, semble enregistrer, reproduire et produire, et invite à un certain délire du passage à l'image de toute réalité visuelle ou sonore si éphémère soit-elle : la plus fugace de mes expressions, mes entrailles ou leur fruit, en noir et blanc et en couleurs sur écran de télévision ou sur tee-shirt, il y a là de quoi encourager le narcissisme tous azimuts, faisant écho au comment-vais-je-et-moi-même attribué jadis aux deux psychanalystes qui se rencontraient dans la rue. Une mythologie personnelle, et non plus collective, déroule ses volutes, ses *private jokes*, ses fugitives révélations, ses anamnèses culturelles. Logiquement, on voit se dérouler non plus le groupe mais le « Performer alone » : Robert Anton et ses minuscules marionnettes à son image, qui s'entoure de cercueils et de strip-teaseuses à une échelle microscopique ; Warrilow qui, sur le texte de Beckett *The Lost Ones (Le Dépeupleur)*, manipule de toutes petites figurines de plastique comparables à celles que les enfants chargent de leurs fantasmes ; Stuart Sherman qui, dans un discours de bonimenteur-mime, multiplie les accessoires en situation et les associations saugrenues. Même Bob Wilson, en alternance avec d'ambitieux « opéras » qui mettent en scène les grandes figures mythologiques de notre temps — Staline, la Reine Victoria, Einstein, Edison —, présente un spectacle intitulé, si l'on peut dire, *I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating*, dit par lui-même, puis répété, dans une séquence d'où il est absent, par Lucinda Childs : l'homme, la femme, situation identique, texte identique, jeux de scène identiques ; présence vocale, corporelle et gestuelle radicalement irréductibles l'une à l'autre. Solitude peuplée d'échos, de réminiscences, discours fait d'une multitude de discours, rapiécés en un seul texte continu/discontinu.

Un bon témoin de l'évolution de l'avant-garde, des années soixante vers les années quatre-vingt, est la revue *The Drama Review* qui, avec vigilance, enregistre, analyse, orchestre ce qui se fait de plus significatif sur la place de New York et ailleurs. Le théâtre noir se voit consacrer par elle deux importants numéros spéciaux, l'un en 1968, l'autre en 1972. Un numéro de 1968 s'intitulait « Politics and Performance », un numéro de 1970 « Power Plays ». En 1975 on trouve encore un numéro consacré à « Political Theatre », mais déjà la même

année un numéro sur « Post-modern Dance ». En 1977 un numéro s'intitule « Theatricalism Issue ». Ces indications sont relatives, mais elles nous paraissent signe d'une orientation que d'autres observations viennent confirmer. Tout à fait dans le même sens, The Drama Book Specialists publient une anthologie sous le titre *The Theatre of Images* (Wilson, Foreman, Breuer) et, en 1979, la revue *Performing Arts Journal*, créée en 1976, consacre un numéro à « The American Imagination: a Decade of Contemplation ». Rapprochés, ces termes « theatricalism », « post-modern », « images », « imagination », voire même « contemplation », sont révélateurs de ce qu'on a pu appeler ailleurs un « paysage après la bataille ». On pourrait aussi dire : après la bataille, le paysage.

### L'imagination américaine : primauté de l'expérience

Le *Performing Arts Journal* parle — à juste titre — d'imagination américaine, et ici, en Europe, nous sommes à l'affût de ce que cette imagination nous apporte de toujours neuf, toujours étonnant. C'est un exercice risqué que de se pencher sur l'âme-des-peuples, nous ne nous y risquerons pas. Il reste que certaines représentations que les artistes d'un pays se font d'eux-mêmes et de leur spécificité ne manque pas d'influer sur leur art. Comme du temps de Mark Twain et de ses *Innocents Abroad*, comme du temps de Henry James et de ses *Ambassadors*, le mythe fonctionne encore selon lequel, à l'Europe sophistiquée, civilisée, s'oppose une Amérique primitive, innocente, voire naïve. S'il faut en croire Richard Foreman, ce que les Français aiment chez les Américains, ce serait précisément ce qui leur manque, « une certaine vulgarité rafraîchissante du corps » (« a certain refreshing vulgarity of the body »). Ce qui caractériserait également l'art américain, en face des tendances théorisantes de l'Europe, ce serait la primauté accordée, en Amérique — et ceci chez les artistes noirs comme chez les autres — à l'expérience. Un terme fréquemment employé, et nouveau, est celui de « experiential » : non pas l'expérience au sens expérimental, mais, comme on dit « existentiel », « expérientiel ». Aux Etats-Unis, même dans le plus conventionnel des théâtres, l'accent est mis sur ce qui se *fait*. Le terme même de *performance*, qui s'oppose au terme français de représentation, et qui a donné naissance au *performance art*, à la *performance dance*, indique clairement que ceci est ressenti par la conscience collective. Paul Foster faisait remarquer un jour, dans une interview, une autre distinction significative à ses yeux — ou à son oreille : celle entre « voir une pièce » et « to hear a play ». Même si nous avons parlé, dans

une autre perspective, du passage de la voix au regard, l'accent mis sur ce qu'on entend va dans le même sens « expérientiel », insistant sur le processus, le *work-in-progress*, plutôt que sur ce qui est donné tout ensemble, statistique, et analysable. L'expérience peut soit se rapprocher de l'action, comme dans le *performance art*, où peu est dit, soit renvoyer à ce qui est ressenti — et l'on se rapproche alors du terme « Soul » tel qu'il est employé par les Afro-Américains pour désigner toute une forme de sensibilité, de rapport au monde, qui leur serait propre et dont ils se réclament. L'expérience, c'est aussi, pour quelqu'un comme Schechner qui va chercher ses sources dans l'hindouisme, ce qui se compose de deux éléments, *maya* et *lila*, qu'il traduit par l'illusion et le jeu, *illusion and play*. On pourrait croire qu'on se rapproche alors de la représentation, mais ce qu'il cherche à dire, c'est plutôt qu'on peut faire sans dire, c'est-à-dire sans tenir un discours même gestuel, sans signifier à tout prix. Quand Bob Wilson ralentit le mouvement, il joue avec les rapports entre durée et mouvement, mais il n'y a aucune conclusion à en tirer, aucune interprétation à faire.

Voyons bien que même s'ils affirment leur spécificité, les artistes américains de leur côté se laissent également fasciner par l'Europe — disons plus particulièrement Paris, Berlin, l'Italie. Le numéro de *The Drama Review* qui était consacré au « theatricalism » s'ouvrait par un hommage à Max Reinhardt et rendait compte de spectacles de deux Allemands — Peter Stein et Klaus Michael Grüber, d'un Français — Patrice Chéreau, et d'un Italien — Luca Ronconi. Comment rendre compte de cela ? D'abord, il y a le fait de renouer avec la tradition des années vingt ou trente, où la culture américaine se développait, en marge du provincialisme qui régnait aux Etats-Unis, grâce aux écrivains expatriés provisoirement ou définitivement — Hemingway, Pound, Eliot, Gertrude Stein... Or cette époque, vue d'aujourd'hui, représente une sorte de temple de l'avant-garde avec, en vrac, les futurismes, l'expressionnisme allemand, le Bauhaus, le surréalisme. D'où nostalgie, et sentiment d'appartenance. Ensuite, il y a le désir inverse, et tout naturel chez un artiste d'avant-garde, de rencontrer l'Autre — alors que trop souvent, à New York, de loft à loft, l'intelligentsia ne se heurte qu'à du même. L'illusion est que le public parisien, par exemple, recevra d'un œil neuf ce qu'on lui apporte et en renverra une image neuve. On valorise donc sa faveur. Il existe sûrement, il faudrait l'analyser, une manière subtile dont sont modifiées les créations sous l'influence de tel ou tel public. Prenons l'exemple de Richard Foreman. Sa pièce, *Le Livre des Splendeurs*, fut créée à Paris en français dans une distribution mixte ; Foreman, dans une expérience de ce genre, apprend à savoir ce qu'il peut attendre de différent de « performers » français. On le voit maintenant citer volontiers *Tel Quel*

et se présenter en expert de la culture française. En ce qui concerne Wilson, c'est la France — Nancy puis Paris — qui a en partie assuré son succès qu'on peut aujourd'hui qualifier d'international, et c'est en s'appuyant sur ce succès que son style s'est modifié, allant vers des machines plus lourdes, un plus grand professionnalisme, une distance prise par rapport au travail accompli avec des handicapés mentaux, allant aussi, diront certains, vers un affadissement dans la mondanité.

## Impossible bilan

Finalement, tout effort d'analyse, d'évaluation, se heurte au difficile problème des critères. C'est pourquoi une revue comme *The Drama Review* s'en tient au parti-pris dogmatique de la description, à l'exclusion de tout jugement. Nous-mêmes, quels critères avons-nous cherché à appliquer ? Des critères d'efficacité ? Ce sont les plus difficiles à apprécier, dans la mesure où l'efficacité est difficilement quantifiable, où elle n'est pas donnée une fois pour toutes, pour n'importe quel public, où chaque projet doit inventer la sienne. De plus, on se trouve rejeté vers le problème suivant : efficacité en vue de quoi ? La révolution ? Le plaisir du public ? Sa prise de conscience ? D'ailleurs, cette prise de conscience, comment l'évaluer ? Rappelons-nous Peter Brook s'estimant heureux si, au terme de *US*, un spectateur ou deux repartaient éclairés et prêts à agir en conséquence. Deux heures un soir, c'est peu, constatait-il, si l'on compare aux heures dont un psychanalyste dispose pour modifier son patient. Peter Brook ne pense pas, comme certains, que *Les Noces de Figaro* aient été le point de départ de la Révolution française ; il doute que Goya ou le *Guernica* de Picasso aient contribué à éloigner les horreurs de la guerre.

Des critères de perfection, ou d'accomplissement ? Mais, par des voies différentes, le théâtre d'avant-garde (au moment des *happenings*, par exemple), comme le théâtre militant noir, refusent ces critères. Le terme *slick* recouvre d'un vernis péjoratif tout ce qui serait trop achevé, trop abouti, trop lisse et joli. Pourtant, si nous affirmons qu'il n'y a d'art, finalement, que s'il y a quelque part une prime de plaisir, si nous pensons, avec Peter Schumann, qu'il faut de la beauté même pour transmettre l'horreur, nous scions à l'avance toute branche sur laquelle nous serions tentés de nous asseoir. Quand le théâtre noir s'est tourné du côté de ses racines afro-américaines, il s'est appuyé sur une tradition même pour tenir un discours révolutionnaire. Et quand il a prétendu faire table rase, il lui est arrivé de tomber dans

l'académisme. Croire participer à l'universel, c'est se masquer que l'on appartient à la culture dominante. Mais croire que l'on représente avant toutes choses un groupe opprimé, c'est se permettre, sous le parapluie de la « cause », tous les poncifs, toutes les facilités, les slogans, dans la complicité bon enfant avec un public tout acquis. Un mouvement qui compte aujourd'hui dans l'avant-garde américaine, le féminisme, n'a pas toujours échappé à ces pièges. Il n'est pas bon, peut-être, que ce que l'on a à dire soit trop simple, trop univoque. Il est bon de laisser parler, aussi, ce qu'on n'aurait pas forcément voulu dire, si l'on veut que l'Autre, aussi, s'y reconnaisse. Par un paradoxe sur lequel nous terminerons sans penser en avoir fini, les femmes noires américaines ont peut-être été plus loin, et que les hommes noirs, et que les femmes blanches du « mouvement », d'être prises dans un réseau de contradictions dont elles ne peuvent se démêler par des mots d'ordre ou en prenant leurs désirs pour des réalités. Doublement opprimées, elles sont peut-être en prise, mieux que d'autres, avec l'avenir de l'avenir. Un spectacle comme *For Colored Girls Who Have Considered Suicide/When the Rainbow is Enuf*, écrit par Ntozake Shange et présenté devant un public mixte en 1976, était, malgré ses limites, un signe avant-coureur de ce qui pourrait, dans les années quatre-vingt, contribuer à réconcilier les diverses avant-gardes.

## Éléments de bibliographie

### Auteurs

Bullins, Ed

*The Duplex (A Black Love Fable in Four Movements)*, New York, Morrow, 1971

*Five Plays*, New York, Bobbs-Merrill, 1968

*Four Dynamite Plays*, New York, Morrow, 1972

Harrison, Paul Carter *The Drama of Nommo*, New York, Grove Press, 1962.

Jones, LeRoi

*Dutchman, The Slave*, New York, Apollo Editions, 1964

*Four Black Revolutionary Plays* (« All Praises to the Black Man »), New York, Bobbs-Merrill, 1969

*Home*, New York, Grove Press, 1968

## Anthologies

Bullins, Ed., ed., *New Plays from the Black Theatre*, New York, Bantam Books, 1969

Hatch, James V. ed., *Black Theater, USA*, Riverside, The Free Press, 1974

King, Woodies, & Milner, Ron, eds., *Black Drama Anthology*, New York, New American Library, 1971

Turner, Darwin T., ed., *Black Drama in America: An Anthology*, New York, Fawcett, 1971

## Périodiques

*Black Theatre* (de 1968 à 1972)

*The Drama Review*

*Negro Digest. Black World* (jusqu'en 1976)

*Performance. Scripts* (de 1971 à 1973)

*Performing Arts Journal*

*Travail théâtral*

*Yale /Theatre*

## Essais critiques

Jotterand, Franck, *Le Nouveau théâtre américain*, Paris, Le Seuil, 1970

Kourilsky, Françoise, *Le Théâtre aux Etats-Unis*, Paris, La Renaissance du Livre, 1967

Marranca, Bonnie, ed. *The Theatre of Images*, New York, Drama Book Specialists, 197

Pasquier, Marie-Claire, *Le Théâtre américain d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978

Sainer, Arthur, *Radical Theatre Notebook*, New York, Avon, 1975

Schechner, Richard, *Essays on Performance and Theory*, New York, Drama Book Specialists, 1977