



HAL
open science

Vers une poïétique du hasard : les fresques vivantes du Living Theatre

Frédéric Lefrançois

► **To cite this version:**

Frédéric Lefrançois. Vers une poïétique du hasard : les fresques vivantes du Living Theatre. Recherches en esthétique : revue du CEREAP, 2017. hal-01818319

HAL Id: hal-01818319

<https://hal.science/hal-01818319>

Submitted on 19 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Vers une poétique du hasard : les fresques vivantes du Living Theatre

Frédéric Lefrançois

« Le hasard est [...] le mécanisme se comportant comme s'il avait une intention ».

Henri Bergson¹

L'ambiguïté caractérolgique souvent attribuée au hasard trouve probablement son origine dans le désir de rationaliser l'incontrôlable, propre à l'esprit humain. Ainsi, le hasard peut-il être perçu comme une force adverse immanente et sibylline, gardant jalousement les secrets de l'imprévisible, ou, *a contrario*, comme un puissant allié, se muant *ad libitum* en source féconde d'inspiration, dont artistes et créateurs peuvent librement tirer parti pour nourrir et enrichir leur pratique.

Quelle que soit l'acception choisie, le hasard demeure, à travers les âges, un objet de fascination pour les esprits réceptifs au plaisir esthétique – étymologiquement lié au jeu – que procure l'observation de ses effets. Tel est le cas d'Henri Bergson, pour qui le hasard « se comporte comme s'il avait une intention ». Par-delà son caractère hypothétique, l'assertion du philosophe laisse transparaître un questionnement sur le rôle et la légitimité du hasard dans l'élaboration du processus de création.

Tel un *leitmotiv*, cette préoccupation a guidé les expérimentations des surréalistes et du mouvement Dada qui ont imprégné l'imaginaire esthétique des artistes et dramaturges américains. En 1952, elle donne naissance à un évènement fondateur d'un genre nouveau, le premier « happening », intitulé *Évènement sans titre* ou *Pièce de théâtre 1*, signé par un collectif d'artistes de premier plan : le compositeur John Cage, le chorégraphe Merce Cunningham, le pianiste David Tudor et le peintre Robert Rauschenberg.

Dans leur sillage, les troupes de théâtre expérimental américain, dit d'avant-garde, s'efforcent de trouver, au cours des années cinquante et soixante, des passerelles entre l'art et le hasard, par le biais d'audacieuses innovations. La pionnière en la matière est incontestablement le Living Theatre. Mieux connue pour son activisme politique, cette compagnie théâtrale s'est également distinguée sur le plan dramaturgique par une exploitation originale du hasard. Son travail colossal en ce

domaine a considérablement enrichi le répertoire mondial de l'improvisation, du happening et de la performance artistique.

Toute l'énergie déployée par le Living Theatre pour légitimer la présence du hasard sur scène s'est traduite par des écarts de réception extrêmement importants, en partant de l'indifférence la plus totale jusqu'à la consécration la plus officielle, à savoir l'obtention d'un Obie Award². Le hasard a-t-il joué le rôle marginal et accidentel d'un simple catalyseur dans ce travail ? Ou a-t-il représenté, au contraire, un agent structurant, voire déterminant, dans la dynamique des processus de production et de réception de l'art ? Quid de son ambivalence ? Il conviendra d'étudier les modalités d'appropriation de cette « mécanique de l'imprévisible »³ en restreignant notre champ d'investigation à l'œuvre dramaturgique produite par le Living Theatre entre 1951 et 1970. Avec de telles prémisses, il s'agira de mettre en lumière – sur le versant de la production comme de la réception – les principes esthétiques régissant la poïétique du hasard dans sa pratique théâtrale.

Les connexions du hasard

L'itinéraire artistique du Living Theatre n'a rien à voir avec la linéarité d'un long fleuve tranquille. C'est un parcours accidenté, imprévisible, parsemé d'heureuses rencontres, mais aussi d'embûches et de dangers, qui fait penser à une longue partie de jeu d'échecs. L'avantage du premier coup reviendrait sans doute au hasard, qui signe l'acte de naissance du Living Theatre en 1943, à l'occasion d'une simple discussion entre William Merchant et Judith Malina. Celle-ci lui fait part de son désir de monter une troupe de théâtre indépendant et d'innover en matière de scénographie. Il se trouve, comme par hasard, que Merchant connaît justement un jeune homme – un certain Julian Beck – qui poursuit les mêmes idéaux. Sans cette confiance, Beck et Malina auraient très bien pu ne jamais se rencontrer, mais Merchant les présente l'un à l'autre et déclenche, sans le savoir, une réaction alchimique de premier ordre. D'un côté, le jeune Julian, alors âgé de 18 ans, est un passionné de peinture et de théâtre qui vient d'abandonner ses études à l'Université de Yale dans l'espoir de devenir scénographe. De l'autre, Judith, d'un an sa cadette, s'est réfugiée avec sa famille à New York pour fuir la montée de l'antisémitisme. Elle s'est inscrite aux cours d'art dramatique dispensés par Erwin Piscator à la New School for Social Research pour devenir comédienne. C'est une élève studieuse, mais tout aussi contestataire que Beck. Elle rêve de gloire et de reconnaissance. Entre les deux jeunes gens, le coup de foudre est immédiat.

En 1944, Julian Beck fait également la connaissance de Paul Goodman et de Peggy Guggenheim qui l'introduisent dans le cercle des expressionnistes abstraits. Il est totalement subjugué par la puissance évocatrice du hasard qui se dégage des *drippings* de Pollock. Beck reconnaîtra plus tard que cette expérience lui a révélé l'existence d'« une vie dont le théâtre n'avait pas connaissance, d'un niveau de conscience et d'inconscience rarement observable sur la scène »⁴. Parallèlement, Judith Malina qui vient de terminer son cursus universitaire réalise qu'elle possède des prédispositions d'actrice, mais aussi de metteur en scène. Le couple, devenu

inséparable, envisage de s'éloigner des circuits officiels pour trouver un espace de création bien à lui.

L'itinéraire artistique du couple décrit une trajectoire tantôt dictée par le hasard, tantôt infléchie par la volonté humaine. Beck et Malina souhaitent bouleverser l'orthodoxie formelle du théâtre américain. Par où commencer ? Pour eux, les pistes se trouvent d'abord dans les écrits des surréalistes, prônant la libération de l'instinct créateur et de l'inconscient. Puis, le théâtre épique de Piscator théorisé par Brecht leur fournit les objectifs à atteindre : un théâtre actionniste, abolissant la frontière entre acteur et spectateur. Les pièces de Jean Cocteau et le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud leur serviront de modèles. Cette communauté de vues les conduit à fonder dès 1947 leur propre troupe, le « Living Theatre », une décision qui répond au désir de créer un théâtre révolutionnaire, vivant, capable de renouveler l'imaginaire politique du public.

Mais c'est encore le hasard qui reprend la main en 1948, quand il oriente leur destinée grâce à la découverte accidentelle d'un texte qui bouleversera à jamais leur vie intellectuelle. Malina retranscrit l'évènement dans son journal intime, dont Beck reproduit ici un extrait :

« Un seul texte, tombé entre mes mains par hasard, aura suffi à faire de moi une anarchiste. En lisant l'article sur l'Anarchisme individualiste rédigé par Émile Armand dans *L'Encyclopédie anarchiste*, j'ai tout de suite compris. Je l'ai montré à Julian qui m'a tout de suite emboîté le pas »⁵.

Les pièces du puzzle se mettent enfin en place. L'anarchisme apparaît comme le substrat idéologique permettant l'articulation organique entre une théorie de l'action et une praxis dramaturgique engendrant le théâtre du hasard. Dans cette relation, c'est souvent le hasard qui assure le trait de continuité entre la vie et le théâtre.

Une autre rencontre fortuite, survenue en 1949, a un impact décisif sur la trajectoire du Living Theatre. Tandis que le couple Beck arpente les rues de Taxco, au Mexique, un jeune mendiant les interpelle pour leur quémander de l'argent. Ils se retournent et, constatant avec horreur qu'on lui a arraché les yeux, courent loin de lui « mais en même temps vers lui, vers les millions de pauvres hères comme lui. [...] » Depuis ce jour, nous dit Beck, en souvenir du mendiant, « Judith ne s'est jamais séparée de la conviction qu'elle avait à l'époque : que notre travail doit aboutir à l'effacement de toute sa souffrance, sa pauvreté, sa maladie... et de leurs causes »⁶.

Ainsi, au cours des années 1940, le hasard aura joué le rôle d'un catalyseur dans la formation d'une conscience esthétique et politique, avant de devenir le fondement même de la vie et de la pratique théâtrale du Living.

Le hasard au centre de la scène

Le Living Theatre reste un projet embryonnaire jusqu'à son premier spectacle produit en août 1951 dans l'appartement des Beck. L'étonnante aventure du Living Theatre menée par le couple mythique débute alors. Julian et Judith animeront

pendant près de 40 ans l'un des théâtres les plus anticonformistes des années soixante et soixante-dix, un théâtre qui refuse toutes les concessions du spectacle commercial et de divertissement.

Sur scène, le hasard se révèle être un partenaire de choix. À ses côtés, Judith aiguille les acteurs dans leur jeu, tandis que Julian compose les décors et costumes le plus souvent confectionnés avec des matériaux de récupération. Les membres de la troupe brillent par leur polyvalence : tantôt régisseurs, metteurs en scène, managers ou acteurs, ils stimulent toutes les initiatives et les efforts allant dans le sens d'une création collective. Bien que l'ensemble s'avère assez disparate et difficile à gérer, le Living oscille entre les productions sans script, guidées par des indications scéniques très générales, et les représentations structurées par un texte, en s'efforçant de toujours introduire une part de hasard et d'incertain sur scène.

Dans les premières années de leur carrière, leur répertoire se compose de drames écrits dans la veine surréaliste comme *Le Désir attrapé par la Queue* de Pablo Picasso, et d'autres pièces écrites par Pirandello, telle que *Ce soir, on improvise*. Le Living connaît son premier vrai succès avec *An Evening of Bohemian Theatre*, un spectacle composé de plusieurs pièces joué au théâtre Cherry Lane.

Sur le versant de la réception, le hasard n'est pas toujours un allié, car synonyme de risque incontrôlé. De ce point de vue, le témoignage d'Al Pacino est édifiant : « Les spectacles du Living Theatre vous faisaient l'effet d'entrer dans un univers inconnu, je voulais y rester, mais j'avais peur. On ne savait jamais à quoi s'attendre. C'était si vivant... comme si on entrait dans l'anatomie de quelqu'un. On sent son souffle, les pulsations de son cœur »⁷. Le public n'étant pas toujours fidèle au rendez-vous, le Living connaît de gros problèmes de trésorerie. Incapable de payer son loyer et ses impôts, la compagnie, piégée dans la spirale du surendettement, joue à cache-cache avec ses débiteurs et sillonne les États-Unis, au hasard des opportunités trouvées.

Ce nomadisme rebelle était aussi la conséquence de l'orientation politique du groupe et d'un contexte socio-politique marqué par le conformisme américain. L'énergie de la Beat Generation souffle dans les voiles du Living et l'entraîne vers des rencontres inattendues, mais enrichissantes. Cette trajectoire aléatoire s'incurve sous « l'effet Paul Goodman ». Ce génie de la révolte adolescente américaine, auteur de *Growing Up Absurd*, propose au Living *The Young Disciple*, en 1955, une pièce qui offre une interprétation très libre de l'Évangile selon Marc. Goodman les met en rapport avec Merce Cunningham qui accepte d'en diriger la chorégraphie. L'adaptation du Living, fondée sur un jeu entièrement improvisé et une liberté totale vis-à-vis de la musique, reçoit un accueil mitigé. Cette performance contribuera toutefois à l'évolution des mentalités et à l'essor du mouvement Off-Off-Broadway dans le paysage théâtral américain.

La fabrique du hasard

L'année 1959 marque un tournant décisif dans la carrière de la troupe. Ses membres ont tiré quelques leçons des inconstances du hasard, et décident de le contrôler davantage. Cela leur réussit. Grâce au succès de *The Connection*, pièce

écrite par Jack Gelber, le Living Theatre connaît sa première réussite d'envergure. La qualité principale de la représentation réside dans sa structure éclatée et volontairement déséquilibrée, signe de la grande liberté prise vis-à-vis du script originel.

Dans cette production, qui fait l'objet d'un enregistrement filmique, le hasard est plus maîtrisé qu'auparavant. Sur le rythme syncopé du jazz joué sur scène, la performance théâtrale se décline en une succession de « tranches de vie », ou de tableaux traduisant le désespoir complaisant du toxicomane Leach et de ses acolytes. Leurs relations conflictuelles, voire destructrices, montrent la profonde dépression affectant l'Amérique de la marge : les Noirs, les immigrés, les chômeurs et les déviants. Matérialisé dans l'espace scénique par le choc des corps⁸ et le fétichisme des objets, le « mal américain » cerné par Goodman et explicité par Gelber, est ici révélé dans toute son ampleur. Pour l'Amérique des années cinquante, un réalisme si cru s'avère déjà choquant. Mais pour Judith Malina, influencée par le radicalisme d'Erwin Piscator, il ne faut pas en rester là.

Le véritable enjeu se trouve dans la capacité du théâtre radical à provoquer un électrochoc des consciences. Il est hors de question de se cantonner à la traditionnelle relation acteur-spectateur, dans laquelle l'auditoire est passif, sinon la portée politique du message deviendrait stérile. Le défi est de réunir les conditions permettant aux acteurs et aux musiciens de s'exprimer avec suffisamment de naturel, pour brouiller tout indice d'improvisation. Ainsi, la place est laissée au hasard, mais à un « hasard programmé ». Les interactions suscitées avec le public sont fréquentes, mais pas totalement incontrôlées. C'est le cas lors de l'intervention de deux toxicomanes présumés, payés à l'avance par Judith Malina pour jouer avec le plus de fidélité et d'honnêteté le rôle de leur propre vie.

À chaque performance, l'imprévisible de la rencontre, avec l'*autre* (le public) s'érige en moteur de la création. L'imaginaire politique se voit alors fécondé par un processus de défamiliarisation : les objets du quotidien, et tout particulièrement les corps des acteurs sont transmués en armes psychologiques employés comme autant de bombes symboliques contre le capitalisme bourgeois. Cet actionnisme révolutionnaire n'est pas sans rappeler les principes du symbolisme minimalisme prônés par Erwin Piscator, lui-même élève de Bertolt Brecht.

De la mécanique de l'imprévisible à celle de l'inconscient, il n'y a qu'un pas, rapidement franchi lorsqu'on a les oreilles rivées aux palpitations aléatoires du monde. Celles-ci sont mises en scène dans une série de performances réunies sous le titre de *Mysteries and Smaller Pieces* jouées pour la première fois en 1964 à Paris. Le spectacle fait accéder le Living à la notoriété, grâce à l'accueil d'un public, mieux préparé qu'à ses débuts, et donc plus enclin à adhérer aux exigences, voire aux extravagances d'un art total qui se vit dans l'action et dans l'instant présent. Comme cela sera souvent le cas pour les productions ultérieures, l'instant de la rencontre entre l'œuvre et le public sacralise l'inattendu. Par exemple, le *Mystère n° 3*, inspiré par la trouvaille accidentelle d'un régisseur après une coupure de courant, ouvre une passerelle entre silence et hasard. Ce « mystère » débute par une période de silence prolongé. Pendant tout ce temps, Beck recueille et absorbe les réactions et

les émotions du public. Puis la salle, plongée dans l'obscurité totale, se transforme petit à petit en un océan de scintillements aléatoires provoqués par des bâtonnets d'encens incandescents que promènent les acteurs, assistés des spectateurs choisis au hasard. Ainsi, les conventions traditionnelles du théâtre dit bourgeois sont mises à bas par l'attitude déstabilisante des acteurs. Lors d'une interview donnée en 1975, le directeur artistique du Living Theatre s'explique sur les raisons de ce choix qui va à l'encontre des préceptes aristotéliens :

« La liberté, tout de suite ! Nous sommes une communauté d'utopistes non autoritaires ; même les pièces que nous concevons n'ont ni but, ni direction »⁹.

En effet, l'avènement d'une telle catharsis, provoquée par le hasard, ne constitue pas le parachèvement d'un processus paroxystique artificiellement construit, mais la condition *sine qua non* d'une réception libre et entière de la performance. Le silence prolongé qui pousse l'auditoire à l'exaspération est donc un préalable, avant de provoquer une seconde réaction plus ancrée dans le plaisir esthétique de la participation.

Paradise Now : la puissance émancipatrice du hasard

Au lieu d'attendre la fin d'une représentation pour libérer le spectateur de ses passions, Beck et Malina ont pris le parti d'opérer, dès les premières minutes de leurs performances, une déprogrammation visant justement à assumer ses passions et instincts. Par le biais de ce rituel libératoire et cathartique, intitulé « The Rite of Universal Intercourse », conçu comme une sorte d'exorcisme anti-consumériste et « néofreudien »¹⁰, il s'agit surtout de purger l'esprit du public des réflexes marchands conditionnés par le diktat d'une société de consommation. Pour ce faire, acteurs et spectateurs sont invités à se rejoindre dans une étreinte physique, simulant l'acte sexuel.

L'inquiétude éprouvée par une grande partie de l'Amérique bien-pensante et de l'Europe conservatrice, face à ce genre de performances, se reflète dans l'épisode de 1968 en France. Après le succès rencontré par la troupe aux États-Unis, le programmateur du festival d'Avignon, en la personne de Jean Vilar, invite le Living Theatre à venir y présenter une de ses représentations. Mais une fois arrivés sur place, les membres du groupe sont sommés de jouer l'*Antigone* de Brecht, à la place d'une seconde représentation de *Paradise Now*. La pièce est beaucoup trop subversive et érotiquement chargée pour l'élite dirigeante du festival. La troupe refuse de se plier à cette injonction et s'en va.

La retenue de l'intelligentsia, face à un théâtre total, livré aux caprices du hasard, serait-elle liée à la crainte d'une sanction sociale ou économique ? Pour Brigitte Gauthier, la censure opère à plusieurs niveaux du conscient et de l'inconscient, en ce sens où elle occulte toute possibilité de se livrer à l'arbitraire du hasard, perçu comme une régression au stade de la barbarie. D'où peut-être les craintes générées par les manifestations possibles d'un désir imprévisible et incontrôlable :

« Se conduire comme un être dyonisiaque, laisser s'écouler les flux orgasmiques

et orgiaques, refuser les limites entre l'individualité humaine et la proximité des vibrations animales, serait-ce dévier à jamais hors des normes de la société ? »¹¹ ; Une expérience esthétique de cette nature n'est *a priori* accessible qu'à ceux qui possèdent la chance et l'audace requises pour saisir l'opportunité, parfois unique, d'infléchir le cours de leur propre destinée.

Pour Julian Beck, la jouissance esthétique consiste justement à abandonner l'intellectualisme pour exalter les surgissements imprévisibles de la liberté :

« *Paradise Now* était une excursion dans les formes de plus grande liberté, jusqu'à l'état de transe extatique, grâce auquel nous investissions les rues pour réintégrer les prisons du monde »¹².

Hasard et idéologie

L'année 1970, beaucoup moins faste, marque le temps d'une pause salutaire pour faire le bilan et envisager de nouvelles orientations. Il faut bien se rendre à l'évidence : le hasard n'a pas toujours joué en faveur du Living, et l'impact de son théâtre révolutionnaire, anarchiste, n'a pas suffi à provoquer le changement d'attitude souhaité chez ses compatriotes américains. Les Beck attribuent cet échec à une erreur de ciblage. Il aurait mieux valu s'adresser directement aux classes sociales défavorisées, plutôt que de choisir les circuits de production commerciaux, destinés aux classes moyennes américaines. En effet, celles-ci ne connaissent pas les mêmes contingences matérielles que le prolétariat, et s'accommodent du système. Leurs manifestations de sympathie à l'égard du Living n'est qu'un simulacre. Ce cynisme complaisant se voit contesté dans les faits par l'activisme d'un théâtre de rue, ouvert à tous les possibles.

« Tout ce que vous avez à faire, c'est vous lever et faire quelque chose là où vous vous trouvez, *peu importe l'action*, elle montrera tout de suite à ces gens qu'il y a quelque chose d'autre qui se passe sous leurs yeux »¹³.

Cette exhortation de Julian Beck s'adresse à toutes les générations et toutes les classes sociales. Tout au long de ses soixante-neuf années d'existence, le Living Theatre, la « légende vivante » du théâtre expérimental américain, s'est employé à diffuser sous divers modes, et dans différentes langues, son message révolutionnaire, à célébrer l'irruption cathartique du hasard sur scène. La puissance symbolique léguée par le Living Theatre reste intrinsèquement liée à la mécanique de l'imprévisible préludant au croisement des arts de la scène et de la vie. Elle prend toute sa dimension métaphorique par le truchement d'un heureux hasard grâce auquel, deux artistes venant d'univers voisins, mais alors disjoints, se sont retrouvés pour vivre ensemble une formidable aventure : celle du surgissement imprévisible, épiphanique, des désirs refoulés, puis libérés de toute emprise surmoïque, à la lumière de la vérité. C'est dans la matière brute, incontrôlable de l'inconscient esthétique que leur théâtre, épique et libérateur, trouve une source intarissable d'inspiration. Parce que leur message transcende les contingences

temporelles dans lesquelles elles ont été produites, les fresques vivantes du Living Theatre poursuivent par-delà les âges, leur action féconde et vivifiante, suscitant au hasard des rencontres l'élan poétique, l'inéluctable rêverie sans lesquelles le monde deviendrait un désert aride et glacé. ■

NOTES

¹ Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1932, p.155.

² Obie Awards furent créés en 1955 à l'initiative de Jerry Tallmer, alors rédacteur en chef du *Village Voice*, pour récompenser le travail des compagnies théâtrales et des acteurs du circuit Off-Broadway. À partir de 1964, ce prix fut également décerné aux artistes de la sphère Off-Off-Broadway, dont le Living Theatre faisait justement partie.

³ Nous faisons référence ici au concept exposé dans l'ouvrage de Pierre Saurisse, *La Mécanique de l'imprévisible. Art et hasard autour de 1960*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴ Julian Beck, *The Life of the Theatre : The Relation of the Artist to the Struggle of the People*, San Francisco, City Lights Books, 1972, p.9.

⁵ Judith Malina citée par Julian Beck dans *The Life of the Theatre*, p.75. Texte original : « I became an anarchist [...] by having read a single article that fell into my hands by chance. Emile Armand's piece on Individualist Anarchism, written for the *Anarchist Encyclopedia*, and I knew right away and showed it to Julian who picked up on it right away [...] » Traduction de l'auteur.

⁶ *Ibid.*, « [...] but at the same time towards him, towards his millions of doubles [...] Judith never let go of an understanding she had at the time : that our work must ultimately aim at wiping out his pain, his poverty, his sickness... and their causes ». Trad. de l'auteur.

⁷ Voir « Al Pacino's Theatre », <https://www.youtube.com/watch?v=4IYOqkzeSJQ>, document en ligne consulté le 7 mai 2016.

⁸ P.Feldman, interviewé par Peter Hulton dans «The Sound and Movement Exercise as Developed by the Open Theatre », in P.Hulton, *Arts Archives, Theatre Papers*, n° 1, 1977, Exeter, Arts Documentation Unit.

⁹ Julian Beck, propos recueillis lors de la conférence de presse du 13 janvier 1962. Texte original : « Freedom now ! We're a community of non-authoritarian utopists. Our plays have no goals nor direction ». Trad. de l'auteur.

¹⁰ Le terme est de Brigitte Gauthier. Elle entend par là une caractéristique du « Performance Theatre [...] dans la mesure où il refuse de considérer que le principe de réalité doit l'emporter sur le principe de plaisir. » Voir B. Gauthier, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.90.

¹¹ *Ibid.*, p.89.

¹² J. Beck « Paradise Now was a voyage into freer forms, until high, we would into the street and re-entered the world prison. », C.W.E Brigsby, « Performance Theatre » in *A Critical Introduction to the Twentieth-Century American Drama*, 3, *Beyond Broadway*, Cambridge University Press, 1985, p.88, Julian Beck, *The Life of the Theatre*, San Francisco, City Lights, 1972, Rpt. Limelight Editions, 1997, Section 7,7. Trad. de l'auteur.

¹³ J. Beck cité dans A. Rostagno, *We, The Living Theatre*, New York, Avon Books, 1975, p.43. Texte original : « All you have to do is get up there and do something, anything, and it just tells those people right away that there's something else out there that's happening ». Trad. de l'auteur.