

REVUE DES LANGUES VIVANTES
TIJDSCHRIFT VOOR LEVENDE TALEN



CHRONIQUES — KRONIEKEN

LES GRANDES TENDANCES DU THÉÂTRE ALLEMAND
D'APRÈS-GUERRE

Essai de synthèse

I. LES ANNÉES CINQUANTE

1. Précautions oratoires.

Cet article est conçu comme un survol panoramique de la littérature dramatique d'expression allemande de 1945 à la fin des années 60; on n'y trouvera pas un exposé complet, mais plutôt une vue synthétique des tendances les plus représentatives. Il importait donc d'éviter au mieux les accumulations de noms et de détails, tout en essayant de ne rien négliger d'essentiel: j'aimerais assez servir le lecteur profane, sans trop décevoir le spécialiste... Le propos est ambitieux, car le théâtre occupe dans la littérature allemande de ces dernières années une place considérable — c'est peut-être le propre de tout art qui « renaît » —, et l'importance de ce nouveau théâtre allemand lui-même n'a cessé de s'affirmer dans le répertoire dramatique mondial⁽¹⁾. Une telle matière mérite bien un gros livre, et je n'ai que quelques pages à lui consacrer! Puissent-elles servir au moins d'introduction et de guide à qui voudra les lire...

2. Ruines et désolation...

Nul ne niera que le théâtre allemand revient de loin. La jeune génération, celle qui connaît la deuxième guerre mondiale par les livres d'histoire, *Darryl F. Zanuck* et autres *Metro Goldwyn Mayer*, doit fournir un effort d'imagination pour se représenter ce que les Allemands appellent l'année zéro. Cet effort vient de m'être facilité: je fouillais la *Wolfgang-Borchert-Sammlung*, conservée dans les caves de la *Staats- und Universitätsbibliothek* de Hambourg, lorsqu'au milieu de portraits de l'auteur de *Draußen vor der Tür*, de clichés de différentes représentations de sa grande pièce, de lettres et d'archives diverses, je trouvai un agrandissement cartonné d'une vue de la ville hanséatique daté de 1945. Ce genre de documents cauchemardesques — dont Hambourg n'a d'ailleurs pas le triste monopole — aide mieux qu'un long discours à apprécier le chemin parcouru. Imaginez des tas informes de décombres et de gravats, des kilomètres carrés de débris et de poussière, ci et là un pan de mur branlant

(1) Notre petit pays ne peut servir de référence en la matière: le théâtre chez nous n'est pas précisément l'art qui fleurit le plus harmonieusement, et les critères du choix du répertoire ont souvent le don de laisser rêveur. Ne parlons pas non plus de la façon dont nous est souvent transmis ce même répertoire: ce n'est pas l'endroit, et il y aurait beaucoup à dire...

et calciné, rescapé imprévu du bombardement « en tapis » — que Rolf Hochhuth décrira et décriera 20 ans après dans ses *Soldaten* (1967) (2)... —, tel fut le berceau du théâtre allemand d'après-guerre! Le livre de Hanns Braun, *Theater in Deutschland*, évoque la situation catastrophique de l'époque en insistant avec pertinence, entre autre, sur l'aspect matériel du problème:

« Die Bühnenhäuser beschädigt, der Fundus verbrannt, das Best-Erhaltene beschlagnahmt, die Ensemblebildung behindert, Ruinen und matte hungernde Menschen ringsum, und bis zum Sommer 1948 jedes Stück Leinwand, jeder Nagel eine Kostbarkeit » (3).

Certes, le théâtre c'est — et pour beaucoup — du bois, de la toile, des briques et des clous... et Braun d'avancer le chiffre de 50 % de théâtres allemands détruits. Mais c'est à l'homme qu'il appartient d'animer tout cela, et en 1945, l'Allemagne manquait aussi de matériel humain: du machiniste à l'acteur, en passant par le public et, bien entendu, le dramaturge, la guerre — ou le nazisme — avait fait ample moisson... Les dramaturges surtout retiendront ici notre attention.

3. A l'Ouest, du nouveau...

Rappelons-nous bien d'emblée que les « années brunes » (Die braunen Jahre), ainsi qu'on les appelle parfois très pudiquement, durèrent en Allemagne de 1933 à 1945: 12 années, qui constituent une rupture totale, inconnue jusque là, avec la tradition.

Avec la propre tradition allemande d'abord. Le drame expressionniste s'enlisait au sortir des années 20. Erwin Piscator, le metteur en scène (1893-1966), et Bertolt Brecht, le dramaturge (1898-1956), rendaient à peine un nouveau souffle — souffle d'ailleurs révolutionnaire — au théâtre allemand, que la botte nazie venait en 1933 briser son élan. Aux opposants irréductibles du régime — les Piscator, Brecht, Zuckmayer..., pour ne citer que quelques noms du théâtre — il ne restait qu'à fuir, « öfter als die Schuhe die Länder wechselnd » (4): la liberté était à ce

(2) Sauf indication contraire, les dates données pour les titres de pièces sont celles de la création scénique (*Uraufführung*).

(3) München, Bruckmann, 1956, p. 12. Cet ouvrage, aujourd'hui vieilli, garde une valeur de document, ne serait-ce que par le ton, particulier à ces années d'occupation alliée et de « Wiedergutmachung ».

(4) BRECHT, B., « An die Nachgeborenen ». In *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 9, Frankfurt am M., Suhrkamp, 1967, p. 725.

Manfred DURZAK vient d'éditer à cet égard un intéressant recueil d'essais: *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945* (Stuttgart, Reclam, 1973, 624 p.) où sont analysées les conditions de travail et différentes œuvres des grands exilés allemands.

Cfr. aussi Hans Albert WALTER, *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*. Bd. 1: Bedrohung und Verfolgung bis 1933; Bd. 2: Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1972, 2 vols. (Sammlung Luchterhand, 76/77).

Cfr. enfin: Hans Christof WÄCHTER, *Theater im Exil*. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters 1933-1945. Mit einem Beitrag von Louis Naef: « Theater der deutschen Schweiz ». München, Hanser, 1973.

prix. Les autres n'avaient plus qu'à faire ce pour quoi on les tolérerait: rester dans le rang! Le Reich veillait d'ailleurs bien à interdire aussi l'entrée à toute culture trouble venant du dehors et consommait ainsi sa rupture brutale avec la tradition étrangère.

En 1945 il fallut donc renouer et avec le passé et avec « les autres ». Les débuts ne furent pas simples. Car une nouvelle censure, autre mais aussi sévère, celle des forces alliées d'occupation, allait réglementer strictement le renouveau de la vie théâtrale allemande, jusque dans le répertoire classique: de Hebbel on pouvait jouer *Hérode et Mariamne* mais non sa trilogie des *Nibelungen*, de Schiller *Marie Stuart* mais ni *Wallenstein*, ni *Guillaume Tell*, de Kleist *Der zerbrochene Krug*, mais nullement le *Prinz von Homburg*, que Jean Vilar découvrait pour la France et qu'il montra également en Allemagne même dans une mise en scène remarquable. Il ne s'agissait bien entendu pas de nier la valeur esthétique de ces œuvres, mais on voulait « déshabituer » l'Allemand de certaines idées et on craignait qu'une littérature dramatique héroïque ne fasse obstacle à cet assainissement⁽⁵⁾. Et même *Des Teufels General* (1946, Zürich), écrit par Zuckmayer en exil, faisant l'éloge d'un saboteur de la Luftwaffe⁽⁶⁾, rencontra d'abord une forte opposition de la part du pouvoir occupant. Par ailleurs, la carence d'auteurs en mesure de « produire » immédiatement se faisait durement sentir: Hans José REHFISCH (1871-1960), un des dramaturges les plus joués avant 1933, auteur d'intéressantes pièces socio-politiques, émigré depuis 33 à Vienne puis à Londres, ne devait — comme bien d'autres — rentrer en Allemagne qu'en 1949; et un Hans REHBERG (1901-1963), dont les drames historiques teintés d'héroïsme nihiliste étaient tolérés par les maîtres du troisième Reich, pouvait doré et déjà être classé dans l'arrière-garde... Il y eut bien le grand cri d'horreur lancé par Wolfgang BORCHERT (1921-1947) dans *Draußen vor der Tür* (1947): Borchert, enfant chéri du théâtre allemand des années 50, fut bien le premier jeune dramaturge allemand — au sens géographique du terme — à traiter le thème, ô combien actuel à l'époque, de la guerre, au milieu même des ruines qu'elle avait engendrées. Mais emporté prématurément par la maladie, le jeune « Heimkehrer » ne put tenir ses promesses⁽⁷⁾.

(5) Ces données sont tirées de Hanns BRAUN, *op. cit.*, p. 28.

(6) La pièce reprend le modèle du couple Egmont-Orange, avec comme héros brillant Egmont (chez Zuckmayer, l'aviateur) et comme homme politique avisé et conscient Orange (chez Zuckmayer, le saboteur qui s'oppose au héros et qui, en définitive, est celui qui « a raison »).

Cfr.: Camille DEMANGE, « Le théâtre allemand et la deuxième guerre mondiale », in *Le théâtre moderne, II: Depuis la deuxième guerre mondiale*. Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot, seconde édition, Paris, Editions du CNRS, 1973, p. 205.

(7) Sa pièce, anti-belliciste mais certes pas anti-militariste, pleine de resurgences de l'expressionnisme, pose aujourd'hui, par son fond autant que par sa forme, de sérieux problèmes d'interprétation théâtrale.

Sombre tableau!... Pourtant, les années 1945-1960 allaient être des années de transition très importantes, sans lesquelles « l'explosion » de la littérature dramatique allemande dans les années 60 (avec les Walser, Weiss, Hochhuth, Handke, etc.) ne serait sans doute pas pensable: l'« Ouest » allait envahir, avec son répertoire naguère interdit, les théâtres allemands et leur rendre, par ailleurs, leurs grands exilés.

4. La tradition étrangère.

Dans son beau livre *Das moderne Drama in Deutschland* (8), Walter Hinck rappelle à juste titre que la division politique de l'Allemagne d'après-guerre a aussi influencé les répertoires dramatiques: les théâtres de la RDA programmaient surtout des auteurs soviétiques et socialistes au sens large du terme. Mais l'histoire de la littérature dramatique de l'Allemagne de l'Est sera abordée un peu plus loin et je me bornerai à traiter ici l'influence du théâtre « occidental » sur les programmes en RFA.

Les auteurs anglo-saxons en particulier enrichirent considérablement le répertoire des troupes théâtrales de la Bundesrepublik. Le premier grand succès de l'immédiat après-guerre fut sans conteste *Our Town* (*Unsere kleine Stadt*) de Thornton WILDER, créée dès 1938 à Broadway, et qui mit ainsi près de 10 ans à toucher le public allemand. *The Skin of our Teeth* (1942) du même auteur (9) connut aussi une belle carrière. Les grands thèmes de Wilder — la fatalité du malheur, l'effroi inévitable, l'abstraction des problèmes concrets de la guerre, la peur métaphysique de l'existence... — ne manquaient pas de trouver dans une Allemagne si durement éprouvée une profonde résonance. En outre, citons pêle-mêle John STEINBECK (*Of Mice and Men*, 1937), Tennessee WILLIAMS (*The Glass Menagerie*, 1944), Clare BOOTHE (*The Women*, 1936), Arthur MILLER (*Death of a Salesman*, 1949). Des noms comme Eugene O'NEILL, Elmer LAVERY, William SAROYAN apparaissaient, comme, avec des dizaines d'années de retard, ceux de J.M. BARRIE, T.S. ELIOT et Christopher FRY. L'analyse psychologique, la « mise en scène » d'états d'âmes sur arrière-fond social, communes à la plupart de ces auteurs ne pouvaient pas laisser indifférent le public allemand de 1945-1950. A côté des auteurs anglais et américains, on pouvait aussi lire enfin à l'affiche les noms des espagnols proscrits, tels Alejandro CASONA (*Los arboles mueren de pie / Die Bäume sterben aufrecht*, 1949; *La dama del alba retalbo / Die Frau im Morgenrauen*, 1944) et Federico GARCIA LORCA

(8) Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1973 (Sammlung Vandenhoeck), p. 152-153.

(9) La traduction allemande du titre surprend aujourd'hui: « Wir sind noch einmal davon gekommen »!

H. Elman

(*Doña Rosita la soltera / Donna Rosita bleibt ledig*, 1935). Quant aux Français, on ne peut pas dire qu'ils s'éloignent considérablement de la ligne tracée par leurs collègues étrangers: le psychologisme d' ANOUILH et de GIRAUDOUX avec leur peinture de la solitude humaine fondamentale, de l'impossibilité des contacts, de la vanité des efforts de l'homme aux prises avec son inexorable destin; les problèmes existentialistes de SARTRE avec ses réflexions désillusionnées sur la condition humaine, que l'homme doit assumer comme un fardeau — c'est le prix de sa liberté —... autant de sujets qui dans la conjoncture du moment devaient séduire. Erich Kästner à l'Ouest et Herbert Ihering à Weimar flairaient le danger et mirent en garde contre l'influence de ce théâtre de la résignation⁽¹⁰⁾. Mais nous allons voir que ces voix devaient longtemps prêcher dans le désert avant d'être entendues des dramaturges allemands. L'influence de ces nouveaux venus sur la scène allemande ne sera pas étrangère à l'évolution du genre dramatique le plus fécond des années 50 en Allemagne: le *Zeitstück*, ou « pièce d'actualité ».

5. « Das Zeitstück ».

Le mot n'est pas nouveau: dès les années 20 il désigne « le » genre dramatique par excellence du courant littéraire appelé « Neue Sachlichkeit », dont on connaît surtout les noms de Erich Mühsam, Friedrich Wolf, Anton Bruckner, Günter Weisenborn, Peter Martin Lampel et Ernst Toller (ce dernier ayant, il est vrai, d'abord connu une période expressionniste). La « Neue Sachlichkeit » peut être considérée comme manifestement anti-expressionniste. Fervente admiratrice des progrès techniques de l'Amérique des années vingt (cet « américanisme » touchera jusqu'au jeune « Bert » Brecht⁽¹¹⁾, dont on connaît l'admiration pour les grandes réalisations américaines — qui n'atténuèrent en rien sa critique du système économique-social capitaliste), la « Neue Sachlichkeit » se voulait d'abord un « retour à la réalité »⁽¹²⁾. Rejetant l'abstrait, le visionnaire de l'expressionnisme, elle se veut le reflet fidèle du temps — et annonce ainsi déjà le documentarisme des années 60; faisant fi des états d'âme, elle veut analyser des comportements (Behaviorisme): le dramaturge de la « Neue Sachlichkeit » se fait « reporter » et sociologue. Les pièces qui naissent de cet état d'esprit en portent

(10) Cfr. KOEBNER, Thomas, *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Hrsg. von —. Stuttgart, Kröner, 1971 (Kröners Taschenausgabe, 405), p. 359, où l'on trouvera, dans le chapitre « Dramatik und Dramaturgie seit 1945 » (p. 348-461), d'intéressants compléments d'information à mon trop bref panorama de la tradition étrangère.

(11) On sait que c'est sous l'influence de cet américanisme que Brecht préféra à Berthold le prénom de Bert(olt) à la consonance plus anglo-saxonne. Son œuvre de jeunesse fourmille d'ailleurs d'un vocabulaire emprunté au langage d'Outre-Atlantique, sans parler du sujet même de ses « fables ».

(12) « Rückkehr zur Wirklichkeit »: c'est sous ce titre général que Hinck classe son chapitre sur la « Neue Sachlichkeit » (*op. cit.*, p. 58).

témoignage: et dans leur forme « documentaire » (nombreux sont les drames de l'époque qui se passent au prétoire⁽¹³⁾) et dans leurs thèmes (erreurs judiciaires, peine de mort, problèmes sociaux — et sexuels! — de la jeunesse⁽¹⁴⁾...). L'actualité des problèmes pédagogiques et d'éducation en général, mais aussi le souvenir de la « dernière » guerre et les tribulations de ceux qui en reviennent, n'échappent pas à l'œil critique des auteurs de la « Neue Sachlichkeit », et, pour être communs aux deux tendances littéraires de l'époque, les « Antikriegstücke » et autres « Heimkehrerstücke » de la « Neue Sachlichkeit » ne peuvent certes pas être confondus avec leurs modèles expressionnistes⁽¹⁵⁾.

Enfin Adolf vint et l'homme retomba dans ses belliqueux errements, qu'il fait régulièrement endosser à l'histoire et son sempiternel recommencement par un habile « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil »... A mêmes causes, mêmes effets — ou presque — et un après-guerre chassa l'autre. La floraison nouvelle du *Zeitstück* dans les années 1945-1960 n'a en soi rien d'imprévu. Et peut-être est-ce aussi une conséquence des privations du temps de guerre, que le rythme de « production » des auteurs dramatiques ait bientôt dépassé toutes les prévisions: sans exagérer, et loin d'être exhaustif, on peut citer plus de 600 titres de pièces nouvelles en langue allemande, jetées — avec plus ou moins de bonheur — sur le « marché » de 1945 à 1962.

On le devine, il n'est pas simple de classer, d'étiqueter, de ranger en belles catégories, la masse d'œuvres dramatiques ayant pour thème l'actualité immédiate de l'époque. Pourtant certains sujets, tout en n'étant pas l'apanage exclusif de l'Allemagne, semblent avoir particulièrement tenté les auteurs d'Outre-Rhin; citons:

- les « drames juifs » (« Judendramen ») avec, par exemple, *Korczak und die Kinder* (1957) d'Erwin SYLVANUS, et *Wege zu Rahel* (1961) de David WECHSLER;
- les « drames de guerre » (« Kriegsdramen »), telle la première pièce de Erich-Maria REMARQUE, *Die letzte Station* (1956) (ou les derniers jours de la guerre vus à travers le destin d'un prisonnier évadé d'un camp de concentration) ou *Einer von uns* (1960) de Michael MANSFELD⁽¹⁶⁾,

(13) Que Brecht ait abondamment tiré parti de ce genre pour son propre théâtre — lui aussi « zeitbedingt » et « wirklichkeitsbezogen » — ne peut étonner!

(14) Surtout avec Bruckner, qui prend ainsi la relève de Wedekind, dont le *Frühlings Erwachen* date déjà de 1891!

(15) Je me bornerai à renvoyer aux pages 63-69 de Walter Hinck (*op. cit.*), où l'on trouvera de nombreux exemples frappants du répertoire de la « Neue Sachlichkeit ».

(16) Mansfeld est également le scénariste du film *Die Brücke*, qui a connu naguère un succès certain.

tels surtout les « drames de la résistance » (« Widerstandsdramen ») comme *Der Gesang im Feuerofen* (1950; la résistance en France) et *Des Teufels General* (1946; la résistance en Allemagne) de Carl ZUCKMAYER, ou *Philemon und Baukis* (1956; la résistance en Grèce) de Leopold AHLSEN;

— les « drames du retour » (« Heimkehrerdramen »), parmi lesquels je rappellerai *Draußen vor der Tür* (1947) de BORCHERT, *Kennen Sie die Milchstraße?* (1955) de Karl WITTLINGER, *Der Besuch aus der Zone* (1958) de Dieter MEICHSNER et *Die Uhr schlägt eins* (1961) de ZUCKMAYER;

— enfin les très nombreux « drames sur la bombe atomique » (« Atombombendramen »): ZUCKMAYER, *Das kalte Licht* (1955); Dieter ROSSMANN, *Testflug B 29* (1957); Christoph HAMM (DDR): *Heller als tausend Sonnen* (1959); et même *Das Testament des Friedens* (1951) de Otto C.A. ZUR NEDDEN, qui, changeant légèrement la perspective, met en scène l'inventeur de la dynamite, Alfred Nobel.

Les thèmes de ces grands groupes de drames ne sont pas neufs: ainsi par exemple, dès 1933, Ferdinand BRUCKNER (Autriche) avait traité dans *Die Rassen* le problème juif, et Brecht avait déjà donné en 1922 un extraordinaire modèle de *Heimkehrer* avec le personnage d'Andreas Kragler (*Trommeln in der Nacht*). Le sujet de la bombe, lui, est plus récent — et pour cause —, mais, par contre, n'est pas lié de façon directe à une situation spécifiquement allemande, ce qui rend plus remarquable encore la profusion de pièces de ce genre. Quoi qu'il en soit, ces quatre courants sont tout à fait caractéristiques de la littérature dramatique allemande des années 50.

Le reste — énorme — de la production de l'époque présente une multitude de thèmes plus généraux, moins propres à l'Allemagne, mais tout aussi déterminés par l'actualité. Dans leur grande diversité n'apparaît aucun courant prédominant, et on pourrait — si l'on cherche à tout prix une catégorie — les regrouper tous sous un titre très général du genre de « l'individu-dans-ce-monde-nouveau ». Citons pêle-mêle: Fred DINGER, *Wir heißen euch hoffen* (1946), ou: « la vie continue »; Reinhold SCHNEIDER, *Der große Verzicht* (1957) et Siegfried LENZ, *Zeit der Schuldlosen* (1961), ou: « faute et expiation »; H.H. JAHNN, *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* (1948) et *Thomas Chatterton* (1956), ou: « les relations humaines »; Leopold AHLSEN, *Sie werden sterben, Sire* (1964), ou: « l'isolement de l'homme »; Karl WITTLINGER, *Lazarus* (1958), ou: « la conjoncture économique ».

Tout cela n'est pas bien différent du répertoire autrichien de l'époque, par exemple, où étaient dévoilées la mascarade sociale du monde moderne (p.ex. dans l'œuvre de Raimund BERGER, *Die*

Helden von Albeville, 1951, ou *Das Reich der Melonen*, 1955), à côté d'autres questions d'actualité aussi diverses que les prêtres ouvriers (Helmut SCHWARZ, *Arbeiterpriester*, 1956) ou le colonialisme (Karl WIESINGER, *Gras für Büffel*, 1955).

Si l'intention de mettre en scène des thèmes d'actualité rappelle bien les *Zeitstücke* de la « Neue Sachlichkeit », si certains sujets sont communs aux deux époques, les circonstances, elles, ont pourtant bien changé: la « grande guerre » a fait place à la guerre suivante, et celle-ci a laissé l'Allemagne dans une situation jusque-là inconnue. C'est sans doute là qu'il faut chercher une des explications du ton très différent des pièces d'actualité façon 1950, où l'on voit ressurgir l'analyse d'états d'âme, le visionnaire, l'abstrait, bref, des traits fondamentaux de l'expressionnisme, contre lequel s'insurgeait naguère la « Neue sachlichkeit »... Tout cela, se mariant au psychologisme et à la résignation d'inspiration étrangère, donnait un théâtre finalement traditionnel dans son contenu et dans sa forme.

Faisant le bilan des années 50, Henning Rischbieter écrivait en 1961 dans *Theater heute* que le *Zeitstück*, héritier des années 20, avait largement fait son temps⁽¹⁷⁾, et un autre critique, Joachim Kaiser, reprochait à la pièce d'actualité sa structure stéréotypée. Prenant pour exemple l'« Atomdrama », il établissait le canevas suivant: un savant se laisse entraîner par sa soif de savoir et son « orgueil professionnel » sur une voie dorée, qui, selon les circonstances, conduit à la catastrophe; alors une voix — sa conscience, l'épouse, un ami avisé ou un adversaire politique éclairé... — le prévient qu'il fait fausse route; de là naît un conflit qui, selon les cas, conduira au suicide ou au prix Nobel. Et Kaiser de conclure: tel pourrait être l'aspect d'un « Atomdrama » et tel est bien l'aspect de pas mal d'entre-eux⁽¹⁸⁾.

En effet, du point de vue de leur structure, le moteur dramatique de tous ces drames est un conflit individuel, qui souvent paraît anecdotique et larmoyant en comparaison avec l'actualité réelle effroyable que le monde entier vient de subir. Ces pièces ont ainsi en commun une dramaturgie traditionnelle que Brecht — dans un souci de simplification — appelait « aristotélicienne » et qu'il mettait en cause dès 1920 dans son théâtre et plus précisément encore par la suite dans ses écrits théoriques: la problématique du sujet — le conflit intérieur du héros — est exposée, développée puis dénouée dans la « catastrophe »,

(17) « ... daß das 'Zeitstück', die aus den späten zwanziger (Verfalls-) Jahren hergeleitete Form zu eng, zu plump, zu ungeformt und zufällig der Zeit 'aufsitzt' — nicht aber sie durchdringt, konzentriert, in Form bringt ». *Deutsches Theater heute 1960-1967*, Eine Auswahl aus der Zeitschrift 'Theater heute', Velber, Friedrich, 1967, p. 12 (Sammlung Theater heute, 1).

(18) Joachim KAISER, Préface à *Junges deutsches Theater von heute*, éd. par Joachim Schondorff, München Albert Langen, Georg Müller, s.d., p. 9-18.

sans ruptures, ni commentaires; le spectateur est entraîné par l'action jusqu'à la « catharsis » finale: le rideau, en se baissant pour la dernière fois, met un point final définitif au problème représenté sur la scène. Et les tentatives de « modernisation », telles, par exemple, les techniques pirandelliennes introduites par un Wittlinger dans sa comédie *Kennen Sie die Milchstraße?* (19), restent souvent des effets purement formels, qui ne modifient en définitive pas profondément la structure dramatique traditionnelle du *Zeitstück* moderne.

6. L'absurde.

A côté des drames psychologiques, pièces d'introspection sur arrière-plan « actuel », un autre genre dramatique a marqué les années 50 en Allemagne: le théâtre de l'absurde. C'est aussi un pur produit d'importation: descendant direct du surréalisme, le drame absurde est essentiellement un phénomène français — même si ses représentants les plus illustres ne sont pas strictement d'origine française (Beckett, Ionesco, Arrabal, Adamov). Les auteurs allemands ont d'ailleurs donné une copie relativement servile de leurs maîtres français (20). D'autre part, seule la problématique individuelle de l'homme aux prises avec l'absurdité de la condition humaine, qui était, à l'origine, le fondement de la philosophie de l'absurde (Ionesco, Tardieu, Audiberti...), franchit le Rhin: la dimension sociale dont Adamov — directement influencé par Brecht —, Beckett et Arrabal « enrichissent » bientôt le théâtre de l'absurde, ne se retrouve guère chez les auteurs allemands.

Dans son contenu et dans sa forme, l'absurde au théâtre est aussi, comme le remarque justement W. Mittenzwei (21), une polémique indirecte contre le théâtre existentialiste de Sartre, dont la « faconde », la « verbosité » métaphysique (« die Geschwätzigkeit ») sur la condition humaine serait poussée jusqu'à l'absurde par la distorsion, la destruction même du langage. La forme tout entière des pièces absurdes — langage et structure — est, pour leurs auteurs, une démonstration « par l'absurde »

(19) Il faut dire toutefois que le comique porte en soi, un élément de distance propre à séduire Brecht lui-même, et que, par là, un Wittlinger ou un Herbert Asmodi, avec ses comédies cyniques, (*Nachsaison*, 1959; *Tierjagd*, 1959; *Die Menschenfresser*, 1961, etc.) occupent une position plutôt originale dans le courant de l'époque.

(20) Werner MITTENZWEI a mis en évidence le caractère épigone du théâtre absurde allemand par rapport au français dans son article: « Wie modern ist das moderne Theater », in *Sinn und Form*, Berlin, 1968 (Jg. 20), H. 1, p. 37 ss. Cfr. aussi e.a. Henning RISCHBIETER: « Blick auf die jungen Dramatiker in England und Deutschland », in *Theater heute*, 1961 (Jg. 2), H. 1, p. 56. Pour le théâtre de l'absurde en général, je renverrai e.a. à Martin ESSLIN, *The Theater of the Absurd*, London, Eyre and Spottiswoode, 1962, que l'on aura soin de nuancer, voire de corriger par: Arnold HEIDSIECK, *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969.

(21) *op. cit.*, p. 51.

de l'inanité complète de toute tentative de justification ou d'explication de la vie, du monde et de la condition humaine. Si les absurdes empruntent à Sartre⁽²²⁾ sa technique dramaturgique du « Huis clos », — et ceci jusque dans la structure cyclique de ces pièces où rien n'arrive, rien ne finit, tout recommence —, ce n'est pas, comme chez l'auteur existentialiste, pour provoquer une salutaire introspection de leurs héros, mais plutôt pour mettre en doute, de façon éclatante, la réalité même du monde extérieur.

De plus — et ceci est propre à l'Allemagne —, le théâtre de l'absurde est une réaction contre la pièce d'actualité d'après-guerre. La guerre, la résistance, le retour au foyer, le juif, l'atome..., autant de thèmes qui le laissent indifférent; le cadre lui est trop étroit, trop actuelle la problématique. La dramatisation d'une misère humaine liée à des conditions précises doit faire place à la représentation, en quelque sorte stylisée, de l'éternelle et irrémédiable absurdité de l'existence.

L'auteur le plus représentatif du théâtre allemand de l'absurde est sans conteste Wolfgang HILDESHEIMER. On retiendra de lui surtout trois pièces: *Pastorale* (1958/1965), *Landschaft mit Figuren* (1959), *Die Uhren* (1959) réunies sous un même titre: *Spiele, in denen es dunkel wird*, titre qui doit être pris au sens strict, puisqu'en effet les jeux de lumières — du plein-feu au noir — jouent un rôle important dans la structure même de ces pièces. Chez Hildesheimer comme chez les autres auteurs de l'absurde, la scène nous montre des images, à travers lesquelles le monde apparaît comme « vide de concepts » et le « réel comme irréel »⁽²³⁾. Ces images, on peut à peine les décrire: un quatuor grotesque dans une prairie (*Pastorale*), l'atelier d'un peintre, encombré des objets les plus hétéroclites et des personnages les plus farfelus (*Landschaft mit Figuren*), une aberrante accumulation d'horloges (*Die Uhren*)... Et il n'est guère plus simple de résumer l'intrigue: elle est en fait remplacée par un fouillis de gestes, de situations et de dialogues sans suite. Quant aux personnages qui animent ces images et ces intrigues, ce sont des figures dont les traits ridicules ou invraisemblables sont poussés à l'absurde. Le commun dénominateur de ces images, de ces situations et de ces personnages est bien leur constante absurdité et la vie, le monde dont la scène est le reflet, y apparaît comme un jeu perpétuel entre le rêve et la vie, l'apparence et la réalité. Le temps, l'espace, l'action, le langage même se dissol-

(22) Strindberg fut un des premiers à utiliser le procédé et Sartre le rendit définitivement célèbre en l'utilisant comme titre même d'une de ses pièces (1944).

(23) Selon Ionesco, que cite HILDESHEIMER: « die Welt... leer von Begriffen » et « das Wirkliche unwirklich » (« Über das absurde Theater ». Eine Rede, in *Wer war Mozart? / Beckett 'Spiel' / Über das absurde Theater*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1966 (édition suhrkamp, 190), p. 84 s.

vent, se désagrègent pour dévoiler les tromperies (« die Täuschungen ») de la réalité: pour Hildesheimer le théâtre doit être « une parabole sur l'étrangeté de l'homme dans le monde »⁽²⁴⁾, une représentation théâtrale, une concrétisation scénique de la réalité, qui, elle-même, n'a pas de sens⁽²⁵⁾.

A réalité absurde, théâtre absurde: c'est la leçon essentielle de Hildesheimer. Dans ses essais, il affirme clairement que ce serait faire injure à ce théâtre, que de le considérer comme un phénomène purement formel et avide d'expérimentation; au contraire, c'est avant tout un théâtre philosophique et, en tant que tel, moins une rébellion contre une forme traditionnelle de théâtre que contre une vision traditionnelle du monde⁽²⁶⁾. C'est pourquoi ce théâtre doit servir à confronter le public avec l'Absurde: en mystifiant le spectateur, il lui fait toucher du doigt sa propre absurdité.

Si Hildesheimer n'est pas vraiment le seul auteur allemand de ce courant, du moins en est-il le représentant le plus pur et le plus conséquent. Les premières pièces de Günter GRASS, par exemple (*Hochwasser*, 1957; *Noch zehn Minuten nach Buffalo*, 1959; *Die bösen Köche*, écrite en 1957, créée en 1961...), sont, par leur thème et leur structure, et même leurs dialogues, très proches de l'absurde: leur philosophie y est fort semblable à la vision du monde d'un Hildesheimer. Ainsi, dans *Noch zehn Minuten nach Buffalo* se désagrège complètement l'identité des choses et des gens: un peintre (Kotschenreuther) peint une frégate avec une locomotive pour modèle; la machine, qui en réalité n'avance pas, est « conduite » par d'anciens marins qui prennent les vaches dans les champs pour des baleines; seul Axel, un personnage habillé en campagnard — ce qui ne prouve en rien qu'il est un paysan — parviendra à mettre en mouvement la machine pour se rendre à Buffalo... où, bien entendu, il n'a rien à faire... Par contre, ces pièces contiennent aussi très souvent bon nombre d'éléments fantastiques, qui, comme l'auteur se plaît à le dire lui-même, relèvent plus de Tieck, de Grabbe, de Büchner, etc. que de Ionesco ou de Hildesheimer (par exemple: des rats qui parlent dans *Hochwasser*).

La théorie — très cohérente en soi — de Hildesheimer ne s'applique en somme de façon rigoureuse qu'à son propre théâtre: ailleurs, la forme absurde conduit vite à l'expérimentation; le contenu disparaît devant la forme, le message devant l'effet; le courant philosophique devient mode. C'est ainsi que des au-

(24) *Ibid.*, p. 99.

(25) *Cfr.* le titre éloquent d'un article de Hildesheimer: « Die Realität selbst ist absurd », in *Theater heute*, Velber, 1962 (Jg. 3.), H. 1, p. 7 ss.

(26) « Über das absurde Theater », *ibid.*, p. 82: « ... weniger eine Rebellion gegen eine hergebrachte Form des Theaters als gegen eine hergebrachte Form der Weltsicht, wie sie sich des Theaters bedient und sich auf ihm manifestiert ».

teurs, comme Hermann MOERS, Paul PÖRTNER, ou même Fritz HOCHWÄLDER, autrichien vivant en Suisse, ont « tâté » de l'absurde, introduisant dans l'une ou l'autre de leurs pièces, tout comme Grass, des « techniques » de ce théâtre — surtout sur le plan du langage. Mais le mouvement, tel qu'il était défini — et souhaité — par Hildesheimer, ne devait pas survivre aux années 50. En 1961, Hildesheimer en écrivant *Die Verspätung*, permettait à Henning Rischbieter une pointe facile: « *Die Verspätung* kommt zu spät » (27). A quoi le dramaturge lui-même répondait, un mois plus tard, dans le même périodique, par deux questions: « Zu spät wozu? Zu spät für wen? » (28). Ces questions étaient certes légitimes, mais l'histoire devait donner raison au critique. Le jeu illusion-réalité, l'incommunicabilité, le désespoir de l'homme — thèmes fondamentaux chez un Hildesheimer — continueraient à nourrir le théâtre allemand contemporain, mais, pour les représenter sur scène, on allait rejeter la forme absurde, cet aveu d'impuissance à expliquer le monde et la condition humaine.

7. Le théâtre allemand hors d'Allemagne.

Faisons le point. Dans la littérature dramatique allemande des années 50, on peut souligner quelques traits communs aux différents courants que nous avons considérés jusqu'ici. Le théâtre étranger « importé » au lendemain de la guerre, ainsi que la pièce d'actualité se caractérisent tous deux par la dramatisation d'états d'âme: les conflits intérieurs des héros sont le moteur même de l'action et le seul et unique centre d'intérêt. Le milieu, le social, restant purement et simplement un cadre qui situe le conflit de l'homme éternel face à son destin. Le théâtre de l'absurde, lui aussi, considère uniquement l'éternelle condition humaine en refusant même de la situer dans le temps, l'époque ou le social. L'homme éternel et sa condition humaine, objet de la dramatisation, constitue donc le dénominateur commun de ces différents groupes: le théâtre se veut *miroir de l'individu*.

Pourtant, les années 50 allaient apporter du neuf dans ce domaine, mais c'est la Suisse — de langue allemande — qui fut le berceau de la tendance vraiment nouvelle et originale du théâtre allemand d'après-guerre: Max FRISCH et Friedrich DÜRRENMATT allaient tenter de faire du théâtre un *miroir de la société*.

On peut dire qu'à eux seuls, Frisch et Dürrenmatt forment un nouveau groupe, une nouvelle tendance dans le théâtre allemand des années 50: un groupe certes moins important par la quantité, mais, par contre, dont la qualité lui a valu — au con-

(27) In *Theater heute*, 1961, (Jg. 2), H. 12.

(28) *Idem*, 1962, (Jg. 3), H. 1, p. 7.

traire de la majorité des auteurs allemands cités plus haut — de franchir les frontières géographiques et linguistiques, et d'être joué, avec succès, un peu partout dans le monde. Ce succès, les deux auteurs suisses le doivent aussi à la dimension sociale dont ils ont enrichi le théâtre de l'époque et qui leur a permis de quitter le plan individuel pur et simple.

Une fois n'est pas coutume, cette position nouvelle d'un « groupe » de dramaturges n'est pas le fait d'un conflit de générations: Frisch et Dürrenmatt, nés respectivement en 1911 et 1921, sont même plutôt à ranger parmi les aînés des auteurs dramatiques qui commencèrent à s'exprimer dans l'immédiat après-guerre (Leopold Ahlsen: 1927, Richard Hey: 1926, Paul Pörtner: 1925, Siegfried Lenz: 1926, Karl Wittlinger: 1922, etc.). Il s'agit bien plus, comme le fait justement remarquer Thomas Koebner, d'une question géographique⁽²⁹⁾. La Suisse offrait un beau poste d'observation et la distance interdit — gêne? — l'identification, aiguise — permet? — la critique: au contraire des auteurs allemands, les dramaturges suisses pouvaient être témoins, voire juges, mais ni victimes, ni coupables, ni conciliateurs.

Cette position de « témoin », de « tiers »⁽³⁰⁾ transparait dans le contenu des pièces des deux auteurs. D'abord, le cadre de l'action change: abandonnant le plan de l'« anecdote » réaliste de l'immédiat après-guerre, ce sont les relations humaines d'aujourd'hui en général que visent à dévoiler Frisch et Dürrenmatt par l'usage de la « parabole » et du « modèle ». De plus, ils s'attachent à montrer le rapport déterminant qui existe entre ces relations humaines — la société — et la problématique de l'individu, en soulignant le déterminisme des circonstances, du social d'une part, et la responsabilité — individuelle et collective — de l'homme à l'égard de ces mêmes circonstances, de cette même société, d'autre part; bref, ils mettent en évidence le jeu dialectique de la relation individu-société, tout en laissant à chacune des deux parties une importance quasiment égale. De là devait toutefois ressortir l'élément neuf, fondamental dans la thématique du théâtre allemand contemporain: la responsabilité de l'homme face à son propre destin. Cet homme, que le *Zeitstück* voyait comme une victime d'événements qu'il ne contrôle pas, cet homme, que l'absurde dépouillait de toute grandeur en le plantant dans des poubelles⁽³¹⁾ et en le définissant comme la pièce maîtresse, le fleuron d'un monde insensé, cet homme, Frisch et Dürrenmatt le voient et le montrent responsable de soi-même et des autres. C'est clair dans le *Biedermann*

(29) *op.cit.*

(30) *Tiers* provient de la racine *tri* (drei): celui qui se tient à côté des parties qui s'opposent (cfr. BÄNZIGER, H., « Max Frisch. Der Protest eines Skeptikers », in *Universitas*, Stuttgart, 1970 (Jg. 25), H. 5, p. 482).

(31) Voyez *Fin de partie* de Beckett...

und die Brandstifter (1958) de Frisch, où le « héros », sorte de Monsieur Tout le Monde petit-bourgeois, attire sur lui-même, par sa propre stupidité et son propre aveuglement, une catastrophe qu'il attribue pourtant au destin; c'est clair aussi dans *Andorra* (1961), où l'auteur dévoile comment — sinon pourquoi — chacun peut devenir, et rapidement, le juif d'autrui. Chez Dürrenmatt la responsabilité de l'homme apparaît avec évidence par exemple dans *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953), où l'on voit l'homme d'abord refuser la grâce (l'ange), puis accabler de reproches le ciel qui l'a abandonné; dans *Der Besuch der alten Dame* (1956), c'est la responsabilité de l'homme qui cache ses forfaits dans le dangereux anonymat de la masse meurtrière, que Dürrenmatt démasque avec le talent qu'on lui connaît.

Si la distance a produit des thèmes nouveaux, elle a aussi favorisé le développement d'une dramaturgie nouvelle: l'identification devait céder la place à la prise de conscience, l'illusion, à la critique. Il fallait rendre au spectateur une distance propice au jugement que ne lui offraient pas le *Zeitstück* avec sa dramaturgie traditionnelle, ni le théâtre de l'absurde par son absurdité même⁽³²⁾. Cette « distanciation » du spectateur, Frisch veut la provoquer par l'emploi de techniques chères à Bertolt Brecht, telles la structure épique de ses pièces (de *Santa Cruz* - 1946 - à *Biografie* - 1968), l'emploi de masques (*Die chinesische Mauer*, 1946), les commentaires et les adresses directes au public (*Die chinesische Mauer*, *Biedermann*, *Andorra*), les titres — épiques — des scènes (*Graf Öderland*, 1951), le chœur et la parodie de la tragédie classique (*Biedermann*) etc., etc...

Excepté dans *Frank V* (1959), Dürrenmatt a moins souvent recours que son compatriote à ces techniques théâtrales brechtiennes, mais la volonté de « distanciation », de critique, est tout aussi évidente: en baptisant Dürrenmatt « l'aristotélien de la Suisse » Hans Bänziger⁽³³⁾ manque singulièrement de nuance. En effet, si des pièces comme *Die Physiker* (1962) ou *Romulus der Große* (1949/1964) présentent une structure dramatique traditionnellement aristotélienne, il en va tout autrement de *Der Besuch der alten Dame*, *Frank V* ou *Herkules und der Stall des Augias* (1963), pour ne citer qu'elles. D'ailleurs, la distanciation n'est pas seulement servie par des techniques de mise en scène; l'écriture, le choix du sujet même y contribuent déjà: c'est le cas chez Dürrenmatt, où le parti-pris du comique grinçant et

(32) Hildesheimer écrit: « Er [der Zuschauer] soll sich so heimisch fühlen, daß, hat er einmal die Ausgangssituation akzeptiert, ihn auch das absurdeste Element nicht mehr aus dem Gleichgewicht bringen kann... » (*op. cit.*, p. 92). La formulation — « se sentir chez soi » — exclut *ipso facto* la distanciation critique!

(33) H.B., *Frisch und Dürrenmatt*, Bern/München, Francke, 5. Auflage, 1967, p. 185.

du grotesque⁽³⁴⁾, la parodie de l'Histoire, la parabole, le montage dialectique ou la « fin ouverte » sont autant de procédés destinés à provoquer réflexion et prise de conscience.

Certes, la sphère de la vie privée et la condition humaine ne sont pas absents des thèmes frischien et l'importance du « doigt du Dieu calviniste » dans les pièces de Dürrenmatt n'est plus à démontrer. Une analyse plus fouillée — qui ne serait pas ici à sa place — permettrait de montrer le paradoxe des deux auteurs, balançant constamment entre l'individu et la société, le privé et le politique⁽³⁵⁾. Mais, dans le contenu de leur œuvre, les relations humaines restent une constante, et une même volonté didactique détermine la forme — « anti-illusion », « anti-identification » — de leur théâtre.

Ce besoin « d'enseigner » nous ramène à un auteur bien allemand celui-là, mais exilé jusqu'en 1948: Bertolt Brecht.

8. Brecht et ses suites.

Il ressort clairement des principaux ouvrages théoriques de Frisch et Dürrenmatt⁽³⁶⁾ que les deux auteurs suisses ont bien connu Brecht et que l'œuvre de leur génial aîné ne pouvait manquer d'être pour eux un fructueux objet de réflexion.

Pendant l'exil, Brecht n'eut, pour ses pièces, dans la majorité des cas, que l'audience assez restreinte de petits cercles d'émigrés: *Die sieben Todsünden*, Paris 7.6.1933; *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, Copenhague 4.11.36; *Die Gewehre der Frau Carrar*, Paris 16.10.37; *Furcht und Elend des Dritten Reichs*, Paris 21.5.38. Mais c'est la Suisse — seul pays neutre de langue allemande disposant encore d'une infrastructure théâtrale suffisante⁽³⁷⁾ — qui vit la création de trois des plus importantes pièces du Brecht de la maturité: *Mutter Courage* (Schauspielhaus Zürich, 19.4.1941), *Der gute Mensch von Sezuan* (*idem*, 4.2.1942) et *Das Leben des Galileo Galilei* (*idem*, 9.9.1943). Et immédiatement après la guerre, en 1948, c'est respectivement à Chur et à Zürich que furent créées l'*Antigone-Modell* (15.2.48) et *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (5.6.1948). Frisch et Dürrenmatt ont ainsi été parmi les premiers de leur génération

(34) Cfr. Arnold HEIDSIECK, *op. cit.*, p. 68: « Das Groteske als Stilprinzip bedeutet Verfremdung im höchsten Maße, das Unerträgliche ist kenntlich und unerträglich gemacht ».

(35) La fameuse « Reprivatisierung » chez Frisch et les problèmes ethico-religieux chez Dürrenmatt ont déjà fait couler beaucoup d'encre.

(36) FRISCH, M., *Tagebuch 1946-1949*, München/Zürich, Droemer Knauer, 1965 (Taschenbuchausgabe, 100); *Tagebuch 1966-1971*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972; *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967 (edition suhrkamp, 209).

DÜRRENMATT, F., *Theater-Schriften und Reden*, Zürich, Die Arche, 1966.

(37) Curieusement, on peut dire que, près de 30 ans après la guerre, l'œuvre de Brecht n'a pas encore vraiment pris pied en Autriche. Y aurait-il là matière à un travail sociologique?

à découvrir le « théâtre épique » de l'écrivain d'Augsburg, qui a indéniablement influencé le contenu et surtout la forme de leur propre théâtre.

Après la Suisse, l'Allemagne entière, mais aussi l'Europe et le monde, allaient donner au théâtre de Brecht une importance que seuls les grands classiques — Shakespeare en tête — pouvaient prétendre lui disputer. Mais c'est évidemment surtout en République Démocratique Allemande qu'allait naître une véritable école brechtienne, tant du point de vue du jeu des comédiens que de celui de l'écriture : en 1948, de retour des Etats-Unis — où il dut fuir la « chasse aux sorcières » du MacCarthysme — Brecht, après un passage à Paris et un bref séjour en Suisse, se vit refuser, par les autorités américaines d'occupation, la permission de s'installer à Munich ; il accepta alors le pont d'or (en tout cas : les énormes facilités) que lui promirent les autorités russes, s'installa à Berlin-Est et y fonda bientôt le fameux « Berliner Ensemble » (38). C'est donc à l'Est qu'allèrent se manifester les plus purs disciples de Brecht, dont le plus célèbre et le plus important fut, dans les années 50, Peter Hacks (1928).

Alors que Heinar Kipphardt et Hartmut Lange quittèrent la RDA respectivement en 1959 et 1965 pour s'installer à l'Ouest (Düsseldorf et Berlin-Ouest) (39), Peter Hacks suivit le chemin inverse : venu de RFA, il ne s'est installé qu'en 1955 à Berlin-Est, où il vit encore aujourd'hui. Mais dès ses premières pièces, *Das Volksbuch vom Herzog Ernst* (écrite en 1953, créée en 1967) ou *Die Eröffnung des indischen Zeitalters* (1955, Munich), on retrouve des traces flagrantes de l'influence de Brecht : l'accentuation du social, le démontage des mécanismes des relations humaines, la nécessité et la possibilité de changement de ces mêmes relations — voilà pour la thématique ; et pour la dramaturgie : la « Verfremdung » de la réalité, l'utilisation de techniques épiques brechtiennes (projections, songs, titres de scène, etc...), la structure épique et la fin ouverte des pièces... Et cette influence continue à se faire sentir par la suite — sans pour autant mettre en péril l'originalité de l'œuvre de Hacks (*Die Schlacht bei Lobositz*, 1956 et *Der Müller von Sanssouci*, 1958, par exemple).

Dans le même temps éclosent les talents de Erwin STRITTMATTER (*Katzgraben*, 1954) et de Helmut BAIERL (*Frau Flintz*, 1961), qui veulent traiter surtout de l'établissement du socialisme dans la jeune République Démocratique. A leurs côtés,

(38) Il y aurait aussi beaucoup à dire sur l'évolution du B.E. après la mort de Brecht (1956) puis d'Helene Weigel, sa femme (1971) : plusieurs séjours à Berlin, et de nombreux contacts avec les milieux du théâtre de l'endroit m'ont démontré que le B.E. n'est plus, et ce pour de multiples raisons de « cuisine intérieure », ce qu'il fut.

(39) Des pièces du premier il ressort que le passage de l'Est à l'Ouest fut total et définitif, tandis que je considère que H. Lange appartient encore — philosophiquement, intellectuellement et affectivement — à l'Est.

on peut citer pêle-mêle les noms de Friedrich WOLF (déjà connu avant la guerre, 1888-1953), Hedda ZINNER, Arnolt BRONNEN, Alfred REICHWALD, Harald HAUSER, Alfred MATUSCHE, Hans PFEIFFER, Werner SALCHOW, Hans LUCKE, Hans J. KÜHNE, Gerhard FABIAN, Jochen KOEPEL, Manfred RICHTER, Fritz KUHN, Rainer KERNDL, Franz FREITAG, Horst KLEINEIDAM, Helmut SAKOWSKI, Rolf SCHNEIDER, KUBA (Kurt Barthel), Claus HAMMEL, etc... Tous ne connurent pas un égal succès, mais la plupart d'entre eux mettent en scène la RDA et le socialisme⁽⁴⁰⁾.

Mais il ne faudrait pas croire que tous ces auteurs sont des disciples de Brecht. L'histoire en RDA — tant au point de vue de la littérature dramatique qu'à celui de la production de spectacles — est au contraire profondément marquée par l'opposition, souvent grave et hargneuse, de deux conceptions de l'art dramatique, le réalisme critique brechtien et le réalisme socialiste stanislawskien.

Dans les premiers temps, la situation du théâtre en RDA semblait assez favorable. Les autorités soviétiques d'occupation n'exerçaient leur censure que contre les tendances nazies ou militaristes, accordant assez facilement les autorisations de création de théâtres ou de pièces. C'est ainsi que l'Allemagne de l'Est connut, comme celle de l'Ouest, le retour dans le répertoire des auteurs interdits par les nazis (Sternheim, Wedekind, Bruckner, Toller, Zuckmayer, F. Wolf, etc...) et l'apparition d'auteurs étrangers (Rachmanov, Jewgenij Schwarz, Odets, Priestley, Anouilh, Salacrou...) (41). Brecht aussi vécut le succès de la première de *Mère Courage* à Berlin.

Dès 1950, toutefois, se font jour les premiers signes d'une stricte réglementation officielle de la vie culturelle en général et du théâtre en particulier: apparaissent alors les premières escarmouches du combat contre ce qu'on a appelé le « formalisme », combat qui allait bientôt faire de l'art une marchandise de propagande. Brecht fut le premier visé, et l'Etat d'interdire sur le champ *Die Tage der Commune*, *Das Verhör des Lukullus*, pièces considérées comme « objectivistes » et « défaitistes », et même *Die Mutter*, accusée d'être « historiquement fausse et politiquement néfaste ». Les instances officielles n'acceptent plus que l'art « utilitaire », à savoir celui qui peut exercer une fonc-

(40) Le Henschelverlag, Berlin, a édité en 1968 une intéressante anthologie qui rassemble dix des auteurs dramatiques les plus significatifs de RDA, avec une pièce très représentative de leur œuvre (Matusche, Hauser, Strittmatter, Müller, Baiarl, Sakowski, Kerndl, Kuba, Hammel, Kleineidam): *Sozialistische Dramatik, Autoren der DDR*. Nachwort von Karl-Heinz Schmidt, Berlin, Henschel, 1968.

(41) Pour plus de documentation détaillée, cfr. Heinz KERSTEN, 'Theater und Theaterpolitik in der DDR', in *Theater hinter dem 'Eisernen Vorhang'*, Basel/Hamburg/Wien, Basilius Presse, 1964 (Theater unserer Zeit, 6), p. 14-54. On y lira d'intéressantes statistiques sur la composition des répertoires en RDA au lendemain de la guerre.

tion politique dans la confrontation Est-Ouest (nous sommes en pleine « guerre froide ») ou, sur le plan intérieur, dans l'édification de l'Etat socialiste: et l'on voit fleurir et se multiplier les « Brigaden- », « Sabotage- », et autres « Betriebsstücke », dont le thème principal est le rendement industriel. C'est le lancement du théâtre « réaliste socialiste », copié sur le modèle stalinien, qui, bannissant la distanciation brechtienne, se caractérise par une dramaturgie aristotélicienne traditionnelle: point de raisonnement ni de critique, l'illusion réaliste (la « tranche de vie ») doit entraîner l'« hypnose » dirigée du spectateur (le « *Mitgerissen-sein* » que Brecht combattait). Le didactisme critique fait place à l'endoctrinement, et cette conception de l'écriture dramatique entraîne un autre style de jeu du comédien: Stanislawski est alors opposé radicalement à Brecht. Etonnante et vaine polémique, si l'on songe que Brecht, bien avant la guerre, avait déjà pris position sur la méthode stanislawskienne, dont il se plaisait à louer la « Fortschrittlichkeit », tout en la distinguant clairement de la sienne propre.

Que voulait Stanislawski? Tout comme, en France, Jacques Copeau (1879-1949) réagissait contre le naturalisme pédant d'Antoine (1858-1943), ainsi, en Russie, Stanislawski rejetait, à peu près à la même époque, le style traditionnel du théâtre qui recherchait l'« effet » dans la mise en scène, au profit d'un théâtre « vrai », optant pour la précision et la justesse de l'expression. A cet égard, il développa et mit au service du comédien des techniques de jeu fondées sur l'introspection et la concentration psychologique de l'acteur.

Brecht ne pouvait refuser la « justesse » de l'expression scénique, lui qui l'avait recherchée scrupuleusement toute sa vie — comme écrivain et comme metteur en scène —, et puisque la méthode de Stanislawski y contribuait, il n'était pas question de la rejeter en bloc. Simplement, chez l'Allemand, l'accent est ailleurs: il n'est pas sur la justesse de l'introspection et de la reproduction du moi de l'acteur; ce qui importe, c'est la vérité, la justesse et l'efficacité de l'analyse sociale; ce qui compte, c'est la représentation de la situation du personnage. L'introspection de l'âme⁽⁴²⁾ est subordonnée à l'observation du monde extérieur dont il s'agit de faire éclater les contradictions sociales.

Cette polémique apparaît, avec le recul, d'autant plus vaine que son acuité semble avoir toujours été fonction directe du climat politico-idéologique du régime, et on sait que l'histoire de la RDA est, dans ce domaine, une longue suite de hauts et de bas. Ainsi, il est remarquable que les pièces « brechtiennes »

(42) Ce processus psychologique fut parfois poussé jusqu'à la psychanalyse dans le travail de l'Actor's Studio, qui, suivant les principes de Stanilawski, forma aux Etats-Unis dans les années 50, les Marlon Brando, James Dean, Paul Newman et autres Marylin Monroe.

de Peter Hacks citées plus haut ont vu le jour précisément à une époque de « dégel » du stalinisme (*Tauwetter*), époque où d'autres auteurs se permettent également la critique: je pense en particulier à Heinar KIPPHARDT qui connut un des grands succès du moment avec son *Shakespeare dringend gesucht* (1952), une satire dans laquelle il ridiculise de façon caustique toutes les manifestations de la politique culturelle staliniste; de même apparut alors une plus grande liberté du choix des répertoires, et on revit à l'affiche nombre d'auteurs de l'Ouest, d'Anouilh à Cocteau, en passant par de Hartog, Synge, Zuckmayer et Curt Goetz; de même aussi, c'est vers 1956 que les pièces de Brecht purent quitter la capitale, Berlin, et être « distribuées » sur les scènes de province.

Mais après le beau temps vint la pluie: l'année 1957 introduisit un nouveau durcissement et entraîna un retour au théâtre d'actualité orthodoxe, c'est-à-dire au réalisme socialiste, s'accompagnant d'une campagne violente contre le théâtre épico-dialectique qui n'est plus, il est vrai, traité de « formaliste », mais, cette fois, rejeté comme « décadent ». L'intrusion administrative de l'Etat dans la vie théâtrale bouleversa à nouveau les répertoires et même le personnel des théâtres. Ainsi furent licenciés jusqu'en automne 1959, 22 « Intendanten » (directeurs) sur 63, et c'est au même moment que Heinar Kipphardt, « Chefdramaturg » du « Deutsches Theater », quitta la RDA; objet de critiques fréquentes, il avait aggravé son cas en refusant de programmer *Studentenkomödie* (1959), une pièce de Gustav von WANGENHEIM, auteur « orthodoxe » et « Nationalpreisträger » de la DDR. Par contre, l'Etat interdit, par exemple, *Das Schwitzbad* (1930) de Wladimir Majakowski⁽⁴³⁾, une satire qui fait furieusement penser à une autre œuvre critique, grand succès des saisons précédentes, le *Shakespeare dringend gesucht* de Kipphardt. Les ennuis commencèrent aussi pour un auteur comme Peter Hacks avec sa pièce *Die Sorgen und die Macht* (1960); abandonnant la parabole historique, l'auteur y traitait sur le mode brechtien des problèmes actuels de production en RDA; la pièce fut interdite et l'auteur — qui en 1957 avait obtenu le prix Lessing — en quelque sorte disgracié⁽⁴⁴⁾; aussi

(43) Créée en 1930 à Moscou, par Meyerhold, la pièce fut interdite sous Staline, puis reprise avec succès en 1953 à Moscou, mais interdite en 1959 en RDA (après 5 représentations).

(44) Voici un court extrait de la prise de position officielle du « Deutscher Schriftstellerverband » (DDR) sur l'« affaire » *Die Sorgen und die Macht*: « In dem Schauspiel werden die Wirklichkeit und Gestalten der Arbeiterklasse verzerrt dargestellt, die Konflikte versimpelt. Unsere Wirklichkeit wird von einer kleinbürgerlichen vulgär-marxistischen Position aus gesehen und pseudo-dialektisch gestaltet. [...] Das Stück 'Die Sorgen und die Macht' von Peter Hacks kann nicht als Beitrag des sozialistischen Realismus betrachtet werden. Das Schauspiel orientiert nicht nach vorn und kann insgesamt gesehen die Menschen nicht für unsere Aufgaben mobilisieren. » (« Abschließende Stellungnahme des Sekretariats des Deutschen Schriftstellerver-

n'est-il pas étonnant que Hacks ait consacré son talent artistique dans les années 60 à des adaptations — moins dangereuses — d'œuvres connues (e.a. *Der Frieden*, d'après Aristophane, 1962; *Die Kindermörderin*, d'après Heinrich Leopold Wagner; *Die schöne Helena*, d'après Meilhac et Halevy, 1964; *Polly*, d'après John Gay, 1966; *Amphitryon*, 1968, etc.). Ce talent indéniable d'une part, les fluctuations de la politique d'autre part, devaient progressivement valoir à P. Hacks sa « réhabilitation » ; il est aujourd'hui un des auteurs officiels les mieux « cotés » de RDA, et sa comédie *Adam und Eva* a été un des succès de la saison dernière, tant à l'Est qu'à l'Ouest.

La physionomie du théâtre allemand de l'Est n'a pas changé de façon marquante depuis 1960. Je n'y reviendrai donc pas dans la seconde partie de mon article, me limitant à dire ici que, si Peter Hacks peut être considéré comme l'auteur Est-allemand le plus intéressant⁽⁴⁵⁾ des années 50, le titre revient sans doute, pour les années 60, à Heiner MÜLLER. On citera de lui, par exemple: *Der Lohndrucker* (1958), *Der Bau* (1966/67), *Philoktet* (écrit en 1958-1966; créé en 1968 à Munich), *Herakles 5* (écrit en 1964-1966) et plus récemment *Omphale* (1973/74) et *Zement* (1973; d'après le roman de Fjodor Gladkow, 1925).

Curieusement, la carrière de H. Müller ressemble fort à celle de Hacks, et lui aussi n'a cessé de se heurter à des problèmes politico-administratifs innombrables. Quoi d'étonnant alors de retrouver dans son œuvre des adaptations de Shakespeare (*Wie es euch gefällt*, 1968), de Sophocle/Hölderlin (*Ödipus Tyrann*, 1967), de Molière (*Don Juan*, 1968)... Et il ne surprend pas non plus de remarquer que ses pièces sont souvent éditées et jouées à l'Ouest bien longtemps avant de l'être à l'Est même. Toutefois, la situation est aussi en train d'évoluer favorablement pour H. Müller, qui, après son succès certain à l'Ouest, est parvenu, malgré tout, à se tailler sa place dans le théâtre « reconnu » de RDA: il « fonctionne » depuis peu comme « Dramaturg » au Berliner Ensemble, où il peut ainsi participer activement à la mise en scène de ses propres pièces (e.a. *Omphale*).

Les avatars de ces deux auteurs sont exemplaires: ils donnent un reflet assez exact de l'histoire de la littérature dramatique — et du théâtre — en DDR, où les vagues de libéralisation et de durcissement de la censure se succèdent ou se chevauchent au grand dommage souvent de la qualité de l'art.

La question « Qu'est-ce qui est permis? » est encore et toujours très actuelle en République Démocratique Allemande; il

bandes zu 'Die Sorgen und die Macht', in *Neue Deutsche Literatur*, Berlin, 1963 (Jg 11), H. 3, p. 117/118).

(45) Ce jugement est forcément très relatif: « intéressant » de notre point de vue « occidental » !

s'ensuit souvent que beaucoup d'auteurs dramatiques — ou gens de théâtre — renoncent à l'« expérimentation », qui peut être dangereuse, au profit de la tradition orthodoxe et sécurisante. (Et il est amusant de constater que nous faisons plus haut la même remarque à propos du *Zeitstück* — à l'Ouest — dans les années 50!).

Essentiellement opposées par leur dramaturgie — identification et imitation (*Einfühlungsdramatik*) d'une part, distanciation et critique (*episch-dialektische Dramatik*) de l'autre — les deux tendances qui caractérisent le genre dramatique en RDA ont pourtant en commun le thème fondamental des relations humaines et de la société; elles partagent également la même volonté de représenter la lutte, le combat nécessaire à l'établissement d'un monde (socialiste) différent et meilleur; enfin, la résignation leur est à toutes deux étrangère et elles soulignent avec espérance le rôle irremplaçable de l'homme, qui se doit d'être le « forgeron de son propre bonheur ».

En terminant ce « chapitre » de la littérature dramatique en République Démocratique Allemande, j'ai bien conscience d'avoir été très schématique; mais la complexité du problème, autant que le cadre même de ce panorama, ne me laissaient pas le choix. Qu'on me permette ici de renvoyer, sans vouloir être exhaustif, à des ouvrages plus importants, et par le volume et par la qualité, consacrés exclusivement à la RDA. Tout d'abord, quatre livres, déjà célèbres, écrits et publiés à l'ouest: Konrad FRANKE, *Die Literatur der Deutschen Demokratischen Republik*, München/Zürich, Kindler, 1971 (Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart in Einzelbänden); Fritz RADDATZ, *Traditionen und Tendenzen, Materialien zur Literatur der DDR*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972; Hans-Dietrich SANDER, *Geschichte der schönen Literatur in der DDR. Ein Grundriß*, Freiburg, Rombach, 1972; Manfred JÄGER, *Sozialliteratur. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR*, Düsseldorf, Bertelsmann, 1973 (Literatur in der Gesellschaft, 14).

Enfin, je citerai un remarquable livre en deux volumes, publié en RDA, abondamment documenté et illustré, consacré à la fois à la littérature dramatique et au théâtre, et qui est sans doute actuellement un des meilleurs outils de travail sur le sujet: *Theater in der Zeitenwende. Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der DDR, 1945-1968*, Berlin, Henschel, 1972, 2 vols.

(à suivre)

(Université de Liège)

Robert GERMAÏ

in :

Revue des langues vivantes/Tijdschrift voor levende talen

XLI — 1975, n°2, Bruxelles, M. Didier, pp.162-182