

QUINZIÈME
BIENNALE INTERNATIONALE
DE POÉSIE

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LA REINE FABIOLA

POÉSIE ET THÉÂTRE

PALAIS DES CONGRÈS
LIÈGE
DU 30 AOUT AU 3 SEPTEMBRE 1986

ACTES
(1988)

MAISON INTERNATIONALE DE LA POÉSIE

POÉSIE ET THÉÂTRE EN ALLEMAGNE

Robert GERMAY

Répondant à la sollicitation de la Biennale, je me suis retrouvé bien dépourvu devant ma feuille blanche. Pas que les idées, les concepts eussent manqué. Bien au contraire, ils se pressaient en masse. Et je me suis senti alors comme l'Oskar Matzerath du « Tambour » de Günter Grass : devant une feuille encore « innocente » : le drame allait se nouer. Car tout allait pouvoir être retenu contre moi : aucune écriture — au sens le plus large du terme — n'est innocente, elles sont toutes chargées de sens, d'idées, d'idéologies qui peuvent échapper à leur auteur, le déborder. Et de toute façon, entre l'émetteur et le récepteur, que d'éléments brouillent l'écoute...

A commencer par les définitions... A commencer par celles qu'appelle la raison même de ma présence ici, à côté de la table :

— « communication » : je ne fais pas une communication, ce serait bien trop facile...

— « sur les rapports » : ceci est déjà à la limite de l'obscène : presque incestueux,

— « entre théâtre et poésie » : et voilà que je me trahis.

« Poésie et théâtre, on a dit ! »

— « dans le domaine germanique » : ici, c'est l'angoisse totale

devant le peu de temps dont je dispose (à la fois trop ou trop peu) face à l'ampleur du champ opératoire : * où commence et où finit la Germanie ? Par manque de temps je me limiterai à l'Allemagne.

* et que signifient ces mots Poésie et Théâtre en german ?

Prenons le teuton par exemple (mais c'est fort pareil en anglo-saxon), *Poesie* est un terme très général qui renvoie à *Dichtung* (partie de la littérature représentant la forme artistique la plus élevée de la langue) qui elle-même se subdivise en *Epik*, *Drama* et *Lyrik*, « les trois formes naturelles de la *Poesie* (dixit Goethe) ». Cette division classique en genres (*Gattungen*) est affaire de *Poetik* (la poétique), et à cet égard extrêmement fluctuante (cfr. les travaux de Croce, de Barthes, etc...) sur base de l'indivisibilité et de l'unité de tous les arts. *Dichtung* ne signifie, *en fait*, pas seulement poésie « lyrique » (au sens allemand du terme) mais écriture créatrice en général.

Quant au *Theater* il est, en allemand, au *Drama* — disons à la « Littérature dramatique » — ce que l'exécution musicale est à la partition. En ce domaine chacun peut reconnaître sur la portée un do, un ré, un bécar, un bémol... Les ennuis commencent avec les *largo*, *allegro ma non troppo* et autres *andante*. Et encore, sans parler des cas où — en plus — les musiciens n'ont pas d'oreille... Cette distinction entre Poésie et Théâtre, qui pourrait passer pour une évidence mesquine, ne l'est pourtant pas, loin s'en faut, à ce point : on va le voir, il sera bien nécessaire de la garder toujours à l'esprit.

Au début de ce siècle (1899), naissait une revue littéraire admirable « *Die Fackel* » (Le Flambeau) qui a marqué les lettres allemandes ; elle était l'œuvre du prolifique auteur viennois, Karl Kraus (1874-1936). Celui-ci a passé une bonne partie de sa vie à donner des « récitals » qu'il a regroupés sous le nom de « *Theater der Dichtung* » (Theatre of Poetry). Quelques chiffres : Karl Kraus a donné quelque 700 récitals publics (« readings ») (414 à Vienne, 105 à

Berlin ; 57 à Prague ; 17 à Munich ; 10 à Paris ; le reste en Allemagne, Autriche, Suisse, Tchécoslovaquie, Hongrie, Italie, etc...). Dans ces « lectures », on retrouve, en vrac, Liliencron, Arno Holz, Hauptmann, mais aussi Shakespeare (dont Kraus a fait de nouvelles adaptations), Wedekind, Brecht, Goethe, Gogol, Stindberg, Nestroy, Raimund, et... Offenbach, dont Kraus était un « fan ». Ces lectures publiques d'œuvres littéraires s'accomplissaient dans une « mise en scène » réduite à sa plus simple expression : une table, une chaise, deux bougies. Elles connurent toujours un énorme succès. Selon Kraus lui-même, elles constituaient pour lui « un acte de restauration et de restitution linguistique et dramatique » et ce, à l'encontre des efforts techniques d'un Piscator ou de l'opulence scénique d'un Max Reinhardt (On sait que Kraus rompit avec la religion (1923) lorsque Max Reinhardt obtint la permission de monter le « Jedermann » de Hugo von Hofmannsthal sur le parvis de la cathédrale de Salzbourg !). Cette détermination de Karl Kraus à lire ces grands textes indique à la fois sa grande admiration pour l'écriture dramatique (il a, par exemple, été à l'origine de la renaissance du grand auteur de théâtre populaire autrichien, Johann Nestroy) et sa grande méfiance pour un certain état du *Theater* à ce moment-là, méfiance qui s'exprime sans doute également dans la conception même de sa pièce la plus célèbre « *Die letzten Tage der Menschheit* » (Les derniers jours de l'humanité) qui compte plus de 900 pages et plus de 2000 personnages : la partition semble ici se refuser délibérément à l'exécution... (Elle sera pourtant créée, dans une forme très abrégée à Vienne en 1964 : on n'échappe pas à son destin.)

Kraus est ainsi l'exemple immense d'un malaise, d'un fossé entre Théâtre et *Drama* : ce malaise pourrait reposer sur un malentendu existant depuis la période classique entre le texte et sa représentation, entre la partition et son exécution.

Le texte du drame classique dans la perfection formelle — la poésie — de sa langue (prose ou vers) rend compte d'un monde ordonné, totalement appréhendable, par le langage. Comme le dit Barthes : « Que signifie en effet l'économie rationnelle du langage classique sinon que la Nature est pleine, possédable, sans fuite et sans ombre, tout entière soumise aux rêts de la parole ? (...) Le langage classique est porteur d'euphorie parce que c'est un langage

immédiatement social. Il n'y a aucun genre, aucun écrit classique qui ne suppose une consommation collective et comme parlée : l'art littéraire classique est un objet qui circule entre personnes assemblées par la classe, c'est un produit conçu pour la transmission orale, pour une consommation réglée selon les contingences mondaines : c'est essentiellement un langage parlé, en dépit de sa codification sévère », autrement dit, forme et contenu, en parfaite harmonie, renvoient ici à un monde connu, conforme, rassurant. Ajoutons à cela l'enjeu idéologique (« à qui reviendra le pouvoir artistique » ?) et on comprendra que le XVII^e siècle — en France d'abord, mais le mouvement fera tache d'huile — va « sacraliser » le texte, provoquant par là une hiérarchisation des genres qui met en tête « les formes de théâtre qui reposent sur la domination du Texte » (Roubine) (tragédie, grande comédie...) en marginalisant les formes qui donnent au spectacle une part plus importante (comédie-ballet, farce, pantomime, *comedia dell'arte*) et ce, en dépit du goût du public populaire pour ces genres. (Notons au passage que l'importance du texte au théâtre est, de toute façon, un phénomène essentiellement occidental. Le théâtre oriental repose sur d'autres codes — faut-il rappeler l'importance qu'a eu, par exemple, le *No* japonais dans les réflexions de Brecht sur la théâtralité...).

Bref, dans le « théâtre » classique, le langage — l'art — identifie le monde. A la fois sujet et objet, il donne une image claire et transparente ; il se suffit à lui-même, il se « porte » lui-même, lu ou déclamé : le texte classique n'est pas en manque de théâtre.

J'ai dit plus haut, « tache d'huile » : la poétique allemande du XVIII^e, avec Gottsched, va reprendre à son compte, et radicaliser la rigueur des règles classiques françaises, bannissant du drame le 'Hanswurst', l'irrationnel, le merveilleux, le populaire, mais aussi l'opéra et... Shakespeare. C'était oublier que le monde change et que c'est à travers l'Histoire et non pas les règles que « s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné » (Barthes) : le langage classique (qu'il soit épique, lyrique ou dramatique) appréhende (possède) de moins en moins bien ce monde du XVII^e siècle où se font jour des fuites et des ombres.

Pour identifier et s'identifier au monde, l'écriture du drame doit changer : les *contenus* du drame, d'abord. Le drame bourgeois

(Lessing, Hebbel, etc...) va s'attacher à montrer l'influence pernicieuse du social sur l'individu ; les héros changent : c'est Franz Woyzeck de Büchner, premier grand « aliéné » du drame et du monde moderne, à qui manquent même les mots pour appréhender le monde ; la *structure* change et le « fragment » ouvre des brèches (des fuites ?) dans la forme fermée du drame ; le *ton* change : l'ironie — héritage du romantisme allemand — qui fait, entre autre, que l'auteur se met lui-même en scène : Tieck, et pour moi plus drôle encore, Grabbe, qui à la fin de « Plaisanterie, satire, ironie et sens plus profond » (le titre à lui seul est déjà un « poème ») vient jouer, en se nommant, le « Deus ex machina », provoquant la fuite de ses personnages et par là-même, la chute du rideau. (L'auteur qui se dévoile derrière ses créatures, qui leur coupe les fils, c'est déjà en 1822 un peu Magritte qui signe d'un « Ceci n'est pas une pipe », ou le calligramme d'Apollinaire, ou le poème-objet de A. Breton qui portent la trace dessinée des auteurs, et plus près de nous, de Fellini agitant sa mer de plastique noir sous un navire en carton... .)

Le contenu, le héros, la structure, le ton, mais aussi et enfin la *mise en scène* changent. Si le style déclamatoire correspondait bien à l'adéquation de la langue classique au monde représenté, il devient boîteux quand la langue, pour représenter le monde, se cribble de trous, de silences, de non-parole. C'est la crise. Pour combler ces « vides » il faut de la matière : ceci touche le jeu de l'acteur, mais aussi la scénographie, et le naturalisme va s'appliquer à faire correspondre au mieux possible la réalité et sa représentation et pour bien exposer sa création, image prétendument fidèle du monde extérieur, il va la mettre en vitrine en refermant par un mur invisible la petite boîte à l'italienne qui la renferme, mettant ainsi hors de portée l'objet d'art : « regarder mais pas toucher ». La rupture est consommée et signifiée entre émetteur et récepteur ; le dialogue — si important au théâtre — entre la scène et la salle impossible : seuls restent l'identification, le constat. Cette rupture de contact c'est la négation même de la fonction du théâtre, art de rassemblement social. (Alfred Jarry dans son « Ubu » — certes il n'est pas germanique, mais il vaut la peine d'être cité — ne tourne-t-il pas le naturalisme totalement en dérision, quand il remplace les acteurs par des marionnettes, le décor par des pancartes, qu'il truffe son texte

pseudo-naturaliste de gros mots et de contre-pèteries). Bref, croyant sauver la mimesis essentielle du théâtre, le naturalisme la pervertissait et produisait ainsi les agents de sa propre contestation : il mettait ainsi en cause la notion même de la représentation, de la référence au réel. (Notons que le phénomène sera général dans les arts : je ramène ici la pipe de Magritte, les dessins d'Apollinaire et de Breton, le plastique de Fellini... .) Le théâtre du XX^e siècle naissant allait devoir entamer une nouvelle et profonde réflexion sur sa propre esthétique.

La période d'avant la première guerre mondiale sera caractérisée par une nouvelle écriture dramatique, l'expressionnisme (Georg Kaiser, Hasenclever, Fritz von Unruh, Kokoschka, Ernst Toller, etc...) qui se détourne résolument du naturalisme au profit de textes anti-réalistes, aux contours marqués, aux accents pathétiques, extatiques... Parallèlement à ce travail des écrivains sur la langue, les gens du théâtre, acteurs, techniciens et scénographes, sous la direction de metteurs en scène comme Max Reinhardt travaillent sur l'outil « théâtre » : la mise en scène expressionniste propose une scénographie symbolique, des éclairages qui soulignent les effets du texte, des rythmes forcenés, des gestuelles non-réalistes, etc... et ce non seulement pour les pièces de leur époque, mais aussi pour des reprises de grands classiques.

C'est dans ce climat de grand chambardement de la tradition, tant du texte que du théâtre que le jeune Bertolt Brecht va mûrir lentement et sa pratique et sa théorie du théâtre. A la fois auteur et metteur en scène, Brecht va tenter la synthèse du travail sur la littérature dramatique et sur le travail théâtral. Le texte d'abord : il va délibérément en casser l'unité de style, la structure organique au profit d'un texte anorganique où coexistent côte à côte, sans se mélanger, en rupture donc : l'épique (par exemple dans les projections lumineuses de textes écrits), le lyrique (les songs, que l'acteur sortant de son rôle adresse au public), tout cela en commentaires explicatifs, ouvertement didactiques des scènes dramatiques proprement dites : c'est le texte pluriel. Brecht rompt le *continuum* traditionnel du texte dramatique et fait s'entrechoquer des « blocs » de langues — tantôt épique, tantôt lyrique, tantôt dramatique — : la technique de montage interdit toute tentation naturaliste, empêche l'identification et pousse à la réflexion.

Au service du texte et déterminés par lui, toutes sortes d'effets techniques concernant aussi bien le jeu d'acteur que l'éclairage ou la scénographie : Brecht affiche la théâtralité du texte et la matérialité de l'outil théâtral. Brecht, finalement proche parent des romantiques dans la démarche, a voulu donner une clé de compréhension du monde, mais le monde d'après la catastrophe ressemblera de moins en moins à l'image qu'il donne : la clé brechtienne devra bientôt être abandonnée : « Jouer Brecht aujourd'hui sans le mettre en question, c'est le trahir » dira Heiner Müller.

Et de fait, Brecht est aujourd'hui trop souvent déjà traité comme un « classique » au sens le plus étroit et péjoratif du terme. C'est que constituant une transition très signifiante entre l'ancien et le nouveau, il a préfiguré ainsi en pratique et en théorie presque tout le théâtre à venir en Allemagne après le séisme nazi :
— son esthétique de la rupture, de l'interstice où peut se glisser le spectateur, a sonné le glas de la Fable traditionnelle, l'histoire avec une « queue et une tête » qui veut ressembler à la réalité. Les pièces d'actualité (*Zeitstücke*) de l'immédiat après-guerre sur les thèmes de la guerre, du juif, de la bombe atomique, etc... (j'en ai dénombré plus de 500 rien que dans les années '50), sorte de retour au naturalisme sur fond d'histoire psychologique, n'ont pas tenu le coup. Qui connaît encore aujourd'hui les David Wechsler, Erwin Sylvanus, Dieter Meichsner, Michael Mansfeld... et j'en passe des dizaines. Peter Weiss, lui, dans les années soixante, a bien compris la difficulté d'utiliser le langage dramatique traditionnel pour rendre compte de la réalité terrible des horreurs nazies : il a renoncé à l'anecdote, à la fable, pour recourir au document historique dans « L'instruction », qui déroule les procès de Nürenberg sous la forme d'un oratorio. Il n'est pas jusqu'à Frisch et Dürenmatt — Suisses ceux-là — qui, sans être marxistes, ont essayé d'appliquer les techniques brechtiennes et ont rapidement disparu de la scène des grands théâtres (par « grand », j'entends ici ceux qui font avancer le théâtre). Ai-je le temps de citer Frisch ? Interviewé en 1978, à la question : « Aucun des grands metteurs en scène actuels du théâtre allemand ne met en scène vos pièces. Le théâtre s'est-il détourné de votre manière d'écrire pièces et dialogues ? », Frisch répondait (beau joueur) : « oui, et j'ajouterais, Dieu soit loué. C'était expressément nécessaire. Nous étions dans une phase, une

époque de fin, où le théâtre — en fait — consistait en ceci que l'on illustrait physiquement en scène un texte littéraire (quand tout allait bien, un bon texte). Ce qui en fait n'était pas une entreprise vraiment créatrice, et alors vint ce mouvement désireux de développer à nouveau le théâtre à partir de ses origines, danse, pantomime, la langue directe du corps : cette tempête d'images était expressément nécessaire ». Dans la bouche d'un auteur — non seulement de théâtre, mais aussi romancier — aussi célèbre, la remarque est significative.

La nouvelle structure de la littérature dramatique allemande c'est le fragment à la Stefan Schütz, Thomas Brasch ou Heiner Müller. Je cite ce dernier : « la fragmentation d'un événement souligne son caractère de processus, interdit l'évanouissement de la production dans le produit, la commercialisation, et fait de la reproduction un champ expérimental où le public peut participer à la production ». On croirait entendre Brecht parlant du théâtre de l'ère scientifique.

— Brecht a aussi montré les limites du dialogue. Le dialogue traditionnel, depuis Euripide — avec des nuances trop longues à exposer ici — répond à une « rhétorique destinée à faire plier l'adversaire, à le faire consentir à son propre destin (...). Dans le dialogue traditionnel, le dire était en même temps agir et l'élocution se plaçait sous le contrôle d'une pensée » (Sarrazac), qui résolvait le conflit dans le tout organique de l'écrit théâtral. Le dialogue brechtien expose la thèse et l'antithèse, mais il éjecte la synthèse, la projette hors du champ scénique réservant l'agir aux spectateurs. N'est-ce pas déjà en quelque sorte l'annonce du dialogue de sourd de ces personnages qui ne dominent plus le langage mais sont agis par lui : c'est « Le bouc » de Fassbinder, c'est « Scènes de chasse en Bavière » de Martin Sperr ou « Stallhof » de Franz Xaver Kroetz. Plus évident encore — presque une démonstration, un démontage du mécanisme — c'est le « Gaspar » de Peter Handke où l'on voit se former une « personnalité » sous le terrorisme, la torture du langage. Le personnage, incapable de générer une langue n'a plus à se mettre sous le dialogue que les clichés, les stéréotypes des idéologies maîtresses : le conflit est entre ceux qui font la parole et ceux qui la subissent.

— Ceux-ci sont d'ailleurs dans le théâtre d'aujourd'hui foule, multitude : Woyzeck, le premier « prolétaire de la parole » avait

encore en face de lui un maître à qui tenter de parler. Aujourd'hui le maître se cache, n'est présent qu'à travers des mises en scène, mises en ondes, mises en calicots, en dépliants et autres auto-colants : le contact direct est rompu. Brecht là aussi avait annoncé la fin du dialogue entre le maître et le valet : si Matti avait encore son maître Puntila pour adversaire/partenaire, la Mère Courage ou le brave soldat Schweyk, Simone Machart et même son patron se battent contre la Guerre — avec un grand G — derrière laquelle se cachent ceux qui tirent les ficelles. Simone Machart et son patron, réunis-désunis dans une même défaite, c'est un peu « Le pupille et le tuteur » de Peter Handke qui se livrent un combat muet : le tuteur ne veut rien dire, le pupille ne peut rien dire : la parole d'ailleurs ne changerait rien, seule l'action va inverser les rôles.

(Pendant ce temps, semblablement en France et en Angleterre, Vladimir et Estragon attendaient Godot, et Rosencrantz et Guildenstern attendaient des instructions « pour continuer ».) L'aboutissement ultime de ce déclin du dialogue se manifeste surtout dans les monologues d'Achternbusch ou de Heiner Müller : ici le personnage en parlant ne construit rien ; sa seule action consiste à débiter la parole qu'il a dans sa mémoire : dans « Ella » d'Achternbusch, le fils profère avant de se suicider ce qu'il a acquis de sa mère ; dans « Hamletmaschine », le personnage — qui dit d'emblée ; « Je suis Hamlet »... ben voyons — parle tout à la fois de l'impossibilité de jouer Shakespeare et de l'impossibilité de s'en passer : questionnement majuscule du théâtre lui-même, et à travers lui de notre culture, de notre civilisation, de nos idéologies. Ici l'auteur dramatique devient rhapsode : le vieil Eschyle tient la dragée haute à ce gamin d'Euripide. Enfin, last but not least, Brecht a mis en évidence les ressources de la théâtralité, du théâtre-outil porteur de sens tel qu'en lui-même : la représentation (l'exécution) n'illustre plus, n'accentue plus le texte : elle existe, autonome, en rupture avec lui. C'est la voie tracée déjà au Tanztheater de Pina Bausch à Wuppertal, ou au Tanztheater de Reinhild Hoffmann à Brême. Se libérant et du texte et du ballet et de la pantomime, ces artisans du visuel, de l'espace, du mouvement, des trois dimensions, écrivent un théâtre qui affirme son existence poétique parallèlement à la littérature.

Je cite Heiner Müller — encore lui, mais il est incontournable — : « L'écriture des pièces est de plus en plus l'affaire de ceux qui

écrivent des pièces et la mise en scène celle de ceux qui mettent en scène ». Voilà qui confirme la distinction entre l'écrit et le spectacle. Du même coup, si « poésie » vient du grec ποιειν (faire), elle se retrouve tout autant dans le savoir-faire du metteur en spectacle que dans celui du metteur en mots, et voilà qui instaure enfin la vraie collaboration de deux langages (Peter Stein et Botho Strauss, Uta Birnbaum et Stefan Schütz, Philippe Sireuil et Paul Emond...). L'essence de la poésie réside toujours dans la densité sémantique : le théâtre d'aujourd'hui, privé de sa structure linéaire, du dialogue, du personnage, voire du texte, mais doté d'un langage polysémique, voit se stratifier sur scène sa densité poétique propre. Or, scène implique spectateur : le « produit » spectaculaire qu'on lui propose n'est plus le reflet trompeur de la réalité extérieure, mais la manifestation évidente et affichée de la subjectivité de ses créateurs : pour la décoder, le spectateur doit se faire acteur. Il lui revient ainsi une part du ποιειν. Décidément, la poésie vraie est un moyen d'agir, de se libérer de l'idéologie.

« J'ai des rêves de ^{guerre} en mon âme inquiète,
J'aurais été soldat, si je n'étais poète. »

(Hugo, Victor, né à Besançon, 1802-1885)

N.B. : La « chose » que voilà est un texte de commande rédigé — hélas — à la hâte. Il demande à être revu, fouillé, retravaillé... (Artaud, Grotowski, les « absurdes », la performance, les grands metteurs en scène contemporains, etc...). J'ai appelé spécialement à mon aide :

Robert ABIRACHED, « La crise du personnage dans le théâtre moderne », Paris, 1978 ;

Roland BARTHES, « Le degré zéro de l'écriture », Paris, 1972 ;

Jean FANCHETTE, « Psychodrame et théâtre moderne », Paris, 1971 ;

FRIEDRICHS THEATERLEXIKON, ed. Henning Rischbieter, Velber bei Hannover, 1969 ;

« Littérature et Langages, Les genres et les Thèmes : le langage, le théâtre, la parole et l'image », Paris, Nathan, 1975 ;

Jean-Jacques ROUBINE, « Théâtre et mise en scène, 1880-1980 », Paris, 1980 ;

Jean-Pierre SARRAZAC, « L'avenir du drame. Ecritures dramatiques contemporaines », Lausanne, 1981 ;

Gero von WILPERT, « Sachwörterbuch der Literatur », Stuttgart, 1959.

Ils me furent d'un grand secours. Tout ce qui cloche ici est de moi.