

Zadek/Stein : metteurs en scène allemands

Bernard Dort

Number 19 (2), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28844ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dort, B. (1981). Zadek/Stein : metteurs en scène allemands. *Jeu*, (19), 47–57.

zadek/stein: metteurs en scène allemands

entre mirage et « misère »

Aujourd'hui, le théâtre allemand est un objet d'admiration: son organisation, sa stabilité, sa richesse en font moins un modèle (nous n'osons même pas espérer en être là un jour) qu'une sorte d'Eldorado dont on rêve sans jamais essayer d'y aborder. Sans doute, une des raisons du rapport ambivalent que les Français ont au théâtre allemand vient-elle de leur méconnaissance ou, du moins, de leur connaissance fragmentaire, à éclipses, de celui-ci.

Le théâtre allemand demeure sans cesse partagé entre une officialité quelque peu monumentale et une radicalité tentée par la destruction (et l'autodestruction). Sur-tout, un tel partage n'y recoupe pas le diptyque institution/marginalité, académisme/avant-garde, voire réaction/progrès... La séparation n'y est pas si nette: ses deux versants ne sont pas séparés par une ligne de faite apparente. Entre la radicalité et l'officialité du théâtre allemand, se produisent bien des cohabitations, bien des échanges. La figure de Goethe en est emblématique. On le sait: ce jeune poète du *Sturm und Drang* est devenu, après un long silence, le sage de Weimar et l'étalon-or de tout classicisme allemand; Werther s'est transformé en Faust, et ce Faust-là s'est mis au service du duc Charles-Auguste... Il a connu, compris, aidé et acculé à l'échec Lenz, puis Kleist. C'est même à propos d'une pièce de ce dernier qu'il a parlé de « théâtre invisible » — terrible et admirable formule qui signe à la fois une condamnation sans appel et le plus beau, le plus clairvoyant aussi, des hommages.

Effectivement, le théâtre allemand ne cesse d'osciller entre un théâtre trop visible, trop sûr de lui-même et de son public, et un « théâtre invisible » qui n'emploie les formes établies que pour les miner de l'intérieur, les parodier ou les détruire. Et ces deux théâtres, souvent, coexistent, étrangement mêlés, au point d'être difficilement séparables l'un de l'autre. Brecht (que l'on s'emploie, aujourd'hui, à « goethifier ») l'illustre assez bien. On l'oublie trop: toute sa carrière fut un débat avec le théâtre officiel. Dès qu'il a eu accès à celui-ci — en occupant, fort jeune, un poste de « dramaturg » au Kammerspiele de Munich — il cherchera à le transformer, voire à en briser le fonctionnement. Aux institutions qui représentaient ses propres pièces, il opposa un théâtre hors institution: un théâtre qui bouleverse les rapports entre acteurs et spectateurs (c'est le grand projet des « pièces didactiques »), un théâtre d'amateurs aussi dont il voulut faire la théorie (il ne l'acheva pas. En restent des fragments auxquels on ne prête généralement pas assez d'attention). Le Berliner Ensemble lui-même qui incarne pour nous l'institution brechtienne fut, à l'origine, conçu comme une contre-épreuve du modèle théâtral allemand. De plus, Brecht en



Othello de Shakespeare. Mise en scène de Peter Zadek, 1976. Le meurtre de Desdémone.

choisit le répertoire, en dehors de ses propres pièces, non parmi les classiques reconnus comme tels mais dans la dramaturgie de «la misère allemande»: dès 1950, *le Précepteur* de Lenz y succédait à *Puntila* et à *Wassa Gelesnova* de Gorki, et quand il y présente, en 1952, *Faust*, c'est bien l'*Urfaust* (dans une mise en scène d'Egon Monk) qu'il fait jouer et non la version définitive de Goethe. On peut même voir dans le théâtre épique brechtien une reprise en charge de la notion de «théâtre invisible» au sens propre de ce terme: n'y a-t-il pas dans la priorité donnée au récit sur le drame, dans le refus de l'image scénique comme totalité naturelle et évidente, une volonté de rompre la clôture et l'autosuffisance d'une pratique théâtrale qui ne laisse pas de se penser sous la catégorie wagnérienne du *Gesamtkunstwerk*¹?

La fascination et la répulsion des Français devant le théâtre (et, peut-être, plus largement, l'art) allemand sont donc à double sens. Sa masse et sa monumentalité les séduisent. Mais ce sont précisément elles que, au bout du compte, ils récusent. Cependant ce refus lui-même est aussi, dans une certaine mesure, un effet du théâtre allemand qui leur en indique la voie et parfois les y précède.

Que toutes les villes même moyennes de la R.F.A. aient un théâtre (le secteur public y compte cent douze théâtres dramatiques), que chaque théâtre, bon an mal an, produise de dix à vingt spectacles (parfois aussi lyriques), qu'il soit fréquenté par un public assidu et respectueux, qu'il apparaisse, un peu, comme le centre de la cité... voilà, certes, qui donne toujours à rêver. Du reste, ce n'est pas seulement affaire de

1. «Théâtre total» en allemand. N.D.L.R.



Hamlet de Shakespeare. Mise en scène de Peter Zadek au Cirque de Munich.

bâtiment ou d'organisation. La dramaturgie allemande, aussi, en impose. N'a-t-elle pas réussi à intégrer Shakespeare et à élaborer, contre vents et marées d'une histoire plus sanglante et plus tragique qu'ailleurs, le grand théâtre d'histoire que les Français ont manqué tout au long du XIX^{ème} siècle (à l'exception près du *Lorenzaccio* de Musset — ce Musset que, parfois, recopia Büchner). Bref, la France ne cesse de rejouer le voyage d'Antoine à Bruxelles pour voir les Meininger. Le théâtre allemand est toujours, peu ou prou, un Eldorado. Mais il faut savoir aussi que cet Eldorado est loin d'être un Paradis. Certes, «le système allemand du théâtre public garantit jusqu'à un certain point un travail suivi, il permet de faire des projets à long terme et, dans une certaine mesure, assure l'existence matérielle du personnel des théâtres mais,» ajoute Klaus Völker², «il traîne avec lui un énorme fardeau de tradition, de conservatisme poussiéreux, de dépenses administratives, ce qui a une répercussion néfaste sur la qualité des mises en scène (...) L'appareil administratif limite considérablement les initiatives créatrices et exige des artistes un travail qui ne fait que cautionner le fonctionnement du système et confirmer inlassablement ce qui a déjà été acquis».

Au cours d'un voyage déjà ancien en République Fédérale, de Cologne à Munich, en passant par Düsseldorf et Hambourg, j'ai été presque chaque soir au théâtre, assistant donc au tout-venant des représentations. C'était mon premier contact suivi avec le théâtre allemand. J'en garde encore une impression accablante. Certes, le répertoire de ces salles était incomparablement plus vaste et plus varié que ce qu'offraient à la même époque (c'était en 1958) les scènes françaises: il allait d'Osborne à Schehadé, en passant par Dürrenmatt, Molière et Goethe. Et les spectateurs étaient

2. Cf. «Sur le système théâtral allemand. Les bunker de la culture», par Klaus Völker, dans *Travail théâtral*, no 20, été 1975, p. 69.

nombreux et attentifs. Mais c'était précisément eux qui me gênaient: n'étaient-ils pas, aussi, trop endimanchés, trop sages, trop consentants? Bien carrés dans les fauteuils de salles encore neuves, n'accomplissaient-ils pas un devoir? Comme je compris, alors, Brecht exigeant du théâtre qu'il divise son public! Les représentations étaient, dans leur majorité, atteintes, aussi, d'une sorte de «muséalisation». Certes, elles n'étaient ni poussiéreuses, ni démodées. Au contraire. Mais, outre qu'elles sentaient souvent la dernière mode (dans ce temps-là, l'abstraction lyrique à la Sellner), elles avaient toutes quelque chose d'une célébration: célébration d'une culture... Klaus Völker le note à propos des «bâtiments des théâtres de ville contemporains»: «Ils reflètent, avec une particulière évidence, la conscience sociale des bourgeois pour lesquels ils furent construits. Ce sont des lieux où l'on célèbre le vrai, le beau, le bien et dont la fonction est de dissimuler que l'idée que la classe bourgeoise se fait d'elle-même est, de nos jours, assez mal en point»³.

J'ai retrouvé cette impression bien souvent depuis, notamment aux *Theatertreffen* de Berlin. Certes, les spectacles y sont d'un haut niveau: choisis, chaque année, par un jury de critiques, ils offrent, assurément, ce que le théâtre de la R.F.A. fait de mieux. Et le public, plus mondain et plus passionné (cela tient aussi à Berlin), n'a pas la passivité respectueuse des spectateurs ordinaires. Mais à voir d'affilée, pendant une quinzaine de jours, ces spectacles-vedettes, la satiété vous gagne, et presque le dégoût. C'est que ce théâtre est comme repu de lui-même. Il sait tout, il peut tout. Il essaie tout, mais il ne risque rien. C'est un théâtre de la totalité, non de la différence. Or, d'une manière ou d'une autre, le théâtre doit avoir affaire avec la différence. C'est ce que, la plupart du temps, refuse la scène allemande.

Peut-être le remède se trouve-t-il dans l'excès du mal: tout système vivant secrète aussi ses anti-corps. En témoignent, entre autres, Peter Zadek et Peter Stein — en dépit (peut-être, aussi, à cause) de ce qui les sépare, voire de ce qui les oppose (je ne sais pas ce que Zadek pense de Stein, mais j'ai entendu ce dernier qualifier l'*Othello* de Zadek de «Shakespeare en caleçons»).

un corps étranger: peter zadek

Le cas de Zadek est relativement simple. Né de parents juifs, en 1926, à Berlin, il a vécu en Angleterre de 1933 à 1958: c'est là qu'il fit ses études et ses premières mises en scène (dont celle du *Balcon* à Londres, en 1957, qui lui valut une furieuse altercation avec Jean Genet). Zadek est donc, dans le théâtre allemand, un corps étranger. Quoiqu'il y occupe une place de choix, il se comporte comme tel. Pour l'instant, après avoir été de 1972 à 1978, intendant du théâtre de Bochum, il a de même repris son indépendance et travaille, avec un groupe d'acteurs, sans lien durable avec un théâtre. Ce qui est plus important, c'est que ses mises en scène prennent le contre-pied de l'«establishment» culturel fédéral. D'une part, il suit un itinéraire apparemment capricieux où le Boulevard britannique (Griffiths, Ayckbourn et même Wilde) coexiste avec des auteurs réputés plus sérieux: Molière et Shakespeare. D'autre part, certaines de ses réalisations sont ouvertement provocatrices et iconoclastes. Surtout, Zadek prétend abdiquer la position privilégiée du metteur en scène - commentateur, donnant sa version de tel ou tel chef-d'oeuvre. Ce qu'il veut retrouver, c'est un jeu direct et, pour ainsi dire, brut des acteurs, au contact du texte. Il n'a cure de gloses ou d'exercices préliminaires. Il cherche à

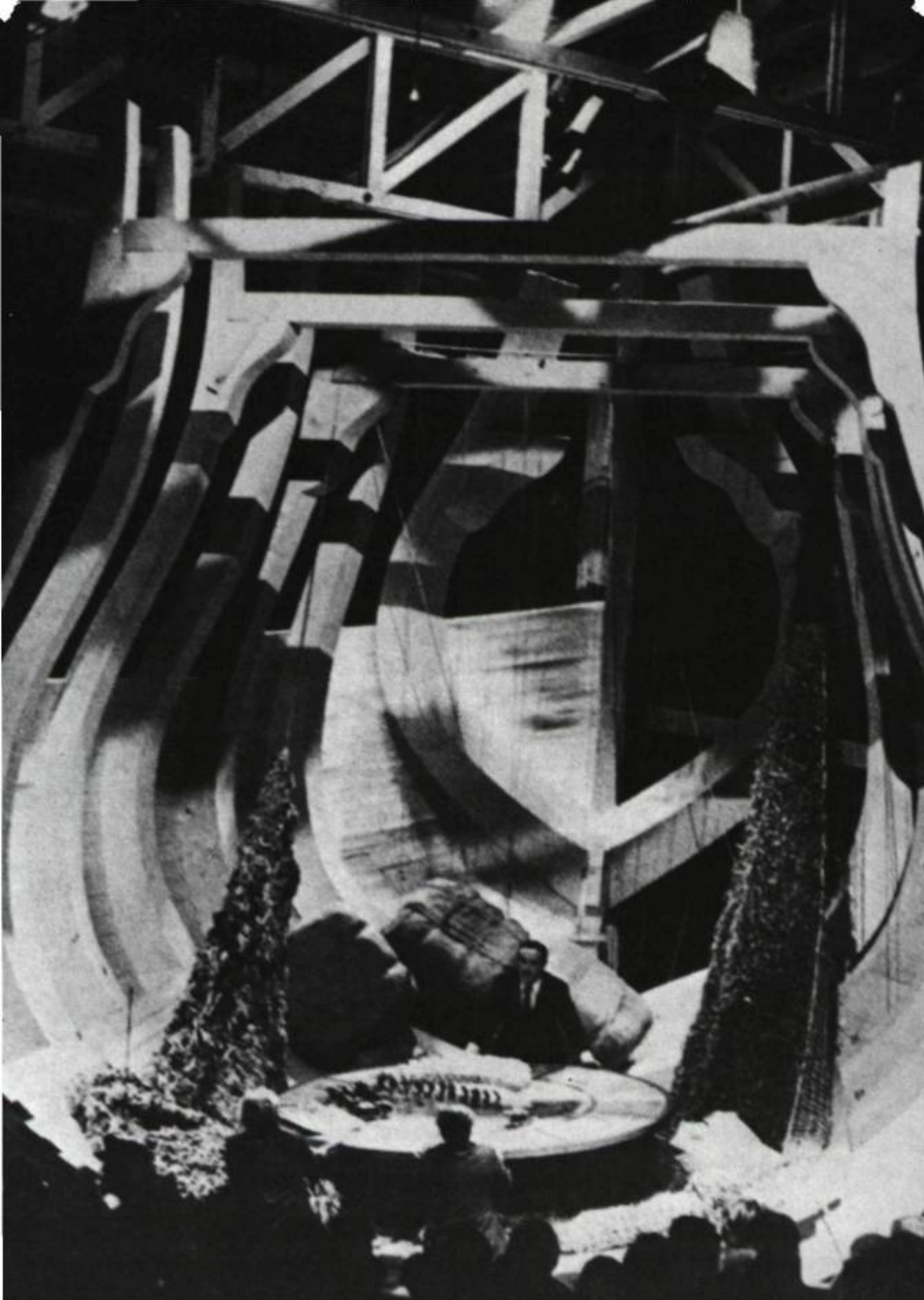
3. *Ibid.*, p. 75.

réinstaurer un théâtre immédiat, a-culturel, sinon anti-culturel. Que son entreprise n'aille pas sans contradictions, ni faux semblants, cela est évident. Mais par sa franchise, sa vitalité, une sorte d'élémentarité scénique, elle tranche sur la pratique hyper-culturelle et hyper-interprétative courante; elle rompt avec le musée. Au *Theatertreffen* de Berlin, en 1977, son *Othello* (qui, malheureusement, passa presque inaperçu à Nanterre, en 1979) souleva, un an après sa création à Hambourg, une petite émeute: c'est que l'officialité culturelle se sentait bafouée par Zadek alors même qu'elle le célébrait.

peter stein: un cas complexe

Le cas de Peter Stein est plus complexe et, sans doute, plus riche. La Schaubühne am Halleschen Ufer est, on le sait, devenue une institution de prestige berlinoise. Pourtant, à l'origine, installée dans un bâtiment modeste qui n'était pas destiné au théâtre, dans un quartier éloigné, proche du «mur», elle se situait délibérément en marge de la vie théâtrale berlinoise, regroupée autour de l'énorme citadelle du Schiller Theater. Son organisation, aussi, reposant sur une assemblée plénière de tous les travailleurs pourvus, chacun d'eux, d'un droit de veto, la distinguait des autres scènes allemandes. Également, son mode de travail et de fonctionnement, refusant l'alternance et la production d'un nombre élevé de spectacles chaque année. Sans doute, avec le temps, le succès et l'amélioration des conditions financières et matérielles (en 1982, la Schaubühne va disposer d'un nouveau siège, coûteusement édifié, au centre même de Berlin-Ouest, sur le Kurfurstendamm), avec, aussi, la prééminence croissante de Peter Stein qui, aujourd'hui, après le départ de Klaus Michael Grüber, jouit à la Schaubühne d'un pouvoir et d'une responsabilité quasi absolus, ces différences se sont-elles estompées.

J'ai déjà dit, en son temps, l'admiration qu'avaient suscitée en moi le *Peer Gynt* en deux soirées (1971), la *Tragédie optimiste* (1972) et la *Cagnotte* (1973) réalisés par Stein. J'y vis une convergence et un accomplissement entre un théâtre brechtien et les expériences de la fin des années soixante. Mais la tentative shakespearienne de Stein en 1976 et 1977 rompit l'enchantement. On sait que pour aborder Shakespeare, Stein procéda à une série d'études (c'est l'habitude à la Schaubühne: tout spectacle est précédé de force séminaires, travaux d'érudition menés par les acteurs eux-mêmes sur et autour de la pièce, notamment pour ce qui est de l'époque et de la société de celle-ci) et en tira, cette fois, la matière d'un gigantesque pré-spectacle: *Shakespeares Memory*, sur deux soirées. Certes, le savoir, l'ingéniosité et le talent de la troupe étaient présents dans les immenses studios de la UFA, à Berlin-Spandau, où se donnait *Shakespeares Memory*. Les images, les «stations», les «numéros» de ce parcours élisabéthain qui ressuscitait des farces populaires de l'époque et une harangue de la Reine Elisabeth, la nef des fous et le cabinet astrologique de Léonard de Vinci... nous dispensaient beaucoup de connaissances et, parfois, des plaisirs purement spectaculaires. Mais, le soupçon de pédantisme écarté, il y manquait quelque chose d'essentiel: l'esquisse d'un rapport à Shakespeare autre que d'érudition et d'accumulation. La Schaubühne restait prisonnière du piège qu'elle avait elle-même machiné: celui de l'archéologie et du musée. Au fond, après ce *Shakespeares Memory*, une question demeurait sans réponse: *pourquoi Shakespeare* à la Schaubühne, à Berlin, à ce moment-là? Le *Comme il vous plaira* qui s'ensuivit n'y apporta pas non plus de réponse. Seule la première partie de la représentation: celle qui se déroule à la Cour du Duc usurpateur, forçait notre attention. Nous y étions debout, pressés dans un espace plutôt exigu, sous une



Shakespeares Memory. Mise en scène de Peter Stein.



Die Orestie des Aischylos (L'Orestie). Mise en scène de Peter Stein, Berlin, 1980.

lumière crue, entre de blanches façades de palais à la Palladio — et ce qui se jouait devant nous et même parmi nous, ces rixes et ces harangues de personnages revêtus de somptueux costumes de la Renaissance qui s'en dépouillaient parfois, jusqu'à la nudité, y gagnait un relief violent. Entre nous et cette Renaissance dessinée à grands traits, sommaires et tranchants, s'établissait une relation de gêne et d'étrangeté. Shakespeare nous était proche — presque à le toucher — et il en paraissait d'autant plus inexorablement lointain, douloureusement étranger. Mais, ensuite, nous cheminions dans le labyrinthe repris de *Shakespeares Memory* et nous installions au cœur d'une forêt des Ardennes, vraie à s'y tromper: tout le jeu et les incertitudes de *Comme il vous plaira* s'y perdaient. Stein avait trop bien réussi: il avait reconstruit, morceau par morceau, un monde shakespearien. Mais un monde, paradoxalement trop complet, qui ne faisait pas place au jeu. Nous nous y sentions plus comme des invités (ou des intrus?) que comme des spectateurs. La Schaubühne allait-elle devenir une fabrique d'univers artificiels, de cosmogonies culturelles? Le musée d'un savoir intemporel et stérile? Et, par ce biais, renouer avec la tradition d'un pseudo-universalisme qui demeure celle du théâtre allemand — sans doute par compensation au mal germanique de la division et du morcellement?

l'«*orestie*» d'eschyle/stein

J'avais craint que, montant l'*Orestie* d'Eschyle, Stein ne renchérisse sur le «projet-Shakespeare». Lors de sa première approche du théâtre grec (l'*Antikenprojekt* de 1974), il avait, sous prétexte de retracer la naissance de la parole au théâtre, réalisé un énorme pot-pourri des styles théâtraux en cours (les temps glorieux du Living n'étaient pas si loin; Grotowski régnait encore; Bob Wilson occupait déjà une bonne partie de l'horizon). Il est vrai qu'il ne s'agissait, là aussi, que d'exercices: la représentation s'intitulait même *Exercices pour acteurs*. Mais de tels exercices pouvaient-ils faire un spectacle? La Schaubühne ne confondait-elle pas le processus de travail avec le produit de ce travail? Ne se prenait-elle pas pour sa propre fin? Devant une société qui était loin de se transformer dans le sens dont avaient rêvé ces hommes de gauche (qui furent, aussi, peu ou prou, gauchistes), ceux-ci n'étaient-ils pas tentés de construire une île (du reste, *Shakespeares Memory* se terminait par la construction de «l'île Shakespeare») où l'histoire de notre société coïnciderait pleinement avec leur propre histoire, à eux, comédiens — quitte à ne laisser au spectateur qu'un rôle d'admirateur passif?

Or, l'*Orestie* présentée à Bobigny est tout autre chose qu'une reconstruction, fût-elle magistrale, de la tragédie et du monde grecs. Elle rompt également avec l'actualisation ou du moins la modernisation (non sans référence au tragique contemporain: Beckett que maints metteurs en scène allemands, non des moindres (Nel à Francfort et Rudolph à Berlin) ont imposée à *Antigone*, en 1979, à la lumière, sombre, de la fin de «la bande à Baader»). Le travail de Stein est à la fois plus modeste et plus radical. Il cherche à restituer la tragédie grecque dans sa plus large dimension. En ce sens, il postule bien, toujours, un savoir. Son *Orestie* est la plus littérale et la plus claire concevable aujourd'hui. Elle relève même, de l'aveu de Stein, de l'explication de texte: «Je n'ai pas beaucoup tenu compte des traductions allemandes car elles sont toutes dans la tradition goethienne de reconstruction totale (...) En France, il y a un traducteur des années 20, Paul Mazon, qui, pour moi, est exemplaire. Je me suis appuyé sur son travail, et sur celui de Schadewald, un remarquable philologue. Enfin j'ai consulté la traduction anglaise de Jones, très simple, en prose et d'une grande précision. Le texte auquel je suis parvenu est en langue moderne mais j'ai



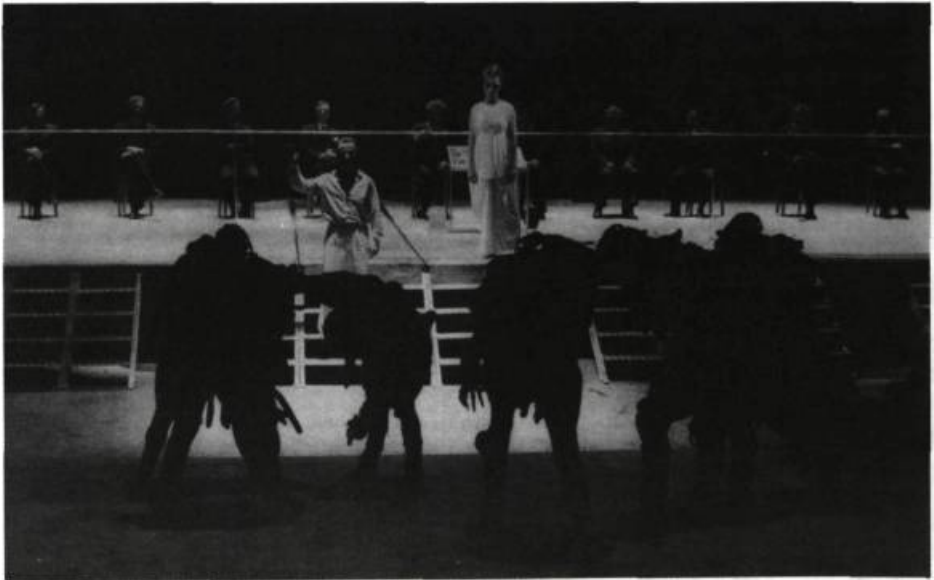
Die Orestie des Aischylos (L'Orestie). Mise en scène de Peter Stein, Berlin, 1980.

pris soin d'éviter tout modernisme en juxtaposant chaque mot à sa traduction littérale⁴. Il a même poussé le scrupule jusqu'à réinstaurer, dans une salle de théâtre vidée de tous ses sièges et de toute super-structure scénique, l'architecture d'un amphithéâtre grec: le dispositif scénique de l'*Orestie* reproduit exactement celui-ci, avec l'«orchestra» en avancée parmi les spectateurs, la «skènè» en retrait et légèrement surélevée, et le portique devenu une haute muraille percée de deux portes, l'une centrale, monumentale, dont les deux battants ne s'ouvrent que pour laisser passer des cadavres, ruisselants de sang, et l'autre, latérale, de petites dimensions.

La reconstruction s'arrête là. Le chœur des hommes est un groupe de personnages âgés, aux visages blanchis et creusés, des citoyens qui ont vécu une longue attente et qui ont, en effet, quelque chose de beckettien (ne faudrait-il pas dire: de grübérien?). Ceux-ci s'installent d'abord autour d'une grande table placée à l'«orchestra» et sur laquelle sont posées des brochures et des lampes. Ils sont, bien sûr, des habitants de Thèbes, mais ce sont aussi nos délégués, nos représentants, impuissants et veules, dans la tragédie ...

Je ne veux pas décrire, ici, ce spectacle, presque de bout en bout admirable d'ampleur, de simplicité et, aussi, de retenue théâtrale. Qu'il me suffise de marquer qu'il joue précisément sur la volonté de nous restituer avec une fidélité presque archéologique la tragédie grecque naissante et sur l'impossibilité de le faire autrement

4. Cf. «Entretien avec Peter Stein», propos recueillis par Jean-Marc Terrasse et Jean-Pierre Thibaudat, dans *Libération* du 1er et 2 novembre 1980.



Die Orestie des Aischylos (L'Orestie). Mise en scène de Peter Stein, Berlin, 1980.

qu'en empruntant au théâtre d'à présent ses formes et ses images. Qu'il se fonde, donc, sur une impossibilité. Et qu'il désigne cette impossibilité, cette béance entre autrefois et aujourd'hui, entre une fondation et un crépuscule, comme la place même du spectateur. Car c'est bien celui-ci qui est au centre de cette *Orestie*: c'est à lui qu'elle s'adresse, c'est de lui qu'elle a besoin. Je m'explique. Stein ne prend pas parti. Certes, il décrit, tout au long de *l'Orestie*, le passage d'un monde matriarcal à une société patriarcale, «l'invention de la politique, de ce lien où les membres d'une société peuvent intervenir dans les décisions concernant les problèmes de la société elle-même»⁵. Mais il ne tranche rien. Si *les Euménides* ont parfois des allures de *Belle Hélène*, c'est que le débat n'est pas clos; absoudre le meurtrier de sa propre mère, c'est, sans doute, mettre fin à la malédiction qui pèse sur les Atrides, mais c'est aussi fonder la cité moderne sur le plus précieux des sangs versés. Les dieux n'ont pas de réponse à cela: ils doivent donc se contenter d'en être les témoins narquois et, un tantinet, ridicules. Nous-mêmes, nous nous trouvons dans une situation semblable quoiqu'inverse: entre le chœur et Oreste — un Oreste qui sent son pseudo-cow-boy, petit, râblé et buté, au demeurant sympathique, et qui, à la fin, ne trouvera d'autre échappatoire (ou d'autre récompense) que de serrer, avec un mélange de convention théâtrale et de sincérité naïve, les mains des spectateurs... L'image ultime de *l'Orestie*: au pied de la «skènè», les Erynies-Euménides, prises dans des bandelettes rouges et transformées en sanglantes momies, et sur celle-ci, l'aréopage des citoyens en complet veston répétant à l'infini le geste du vote (le caillou blanc ou noir que l'on introduit dans l'urne)... cette image, loin de clore le spectacle sur un avènement historique ou sur un apaisement théâtral, le suspend sur un malaise. Nous le découvrons alors, ce qui s'est joué là, tout au long de plus de sept heures de représentation, c'est à la fois notre connaissance de notre propre histoire et notre impuissance à la maîtriser, à lui donner un sens plein et univoque.

5. *Ibid.*

En dépit de tout, des compromis entre les hommes et les dieux, il reste hors de notre pouvoir d'éviter qu'un jour, sur la porte de Thèbes, repeinte en blanc à notre vue (au début des *Euménides*), l'ombre de Clytemnestre ne laisse des traces noires ...

De cette *Orestie*, je n'en dis certes pas assez. Mon seul propos est d'indiquer que ce spectacle de la Schaubühne qui n'est sans doute pleinement compréhensible que par un Allemand d'aujourd'hui, réussit là où, précisément, le théâtre allemand d'ordinaire achoppe: il concilie le savoir et le jeu, l'histoire et le désastre (que l'on peut dire tragique), notre connaissance d'hier et notre méconnaissance d'aujourd'hui. Loin de convaincre ou d'aveugler le spectateur, cette *Orestie* le prend, pleinement, à témoin. Et l'interroge. Je ne connais aucun autre spectacle qui le fasse à ce point. Ici, le théâtre allemand renoue, au-delà de ses tentatives et de ses contradictions, avec la philosophie même. Il est vrai que c'est dans la Grèce que l'Allemagne a toujours trouvé la meilleure expression d'elle-même.

bernard dort

paris, décembre 1980