

Du théâtre en R.D.A.

Jean-Cléo Godin

Numéro 22, 1982

URI : id.erudit.org/iderudit/29217ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean-Cléo Godin "Du théâtre en R.D.A." *Jeu* 22 (1982): 63–70.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



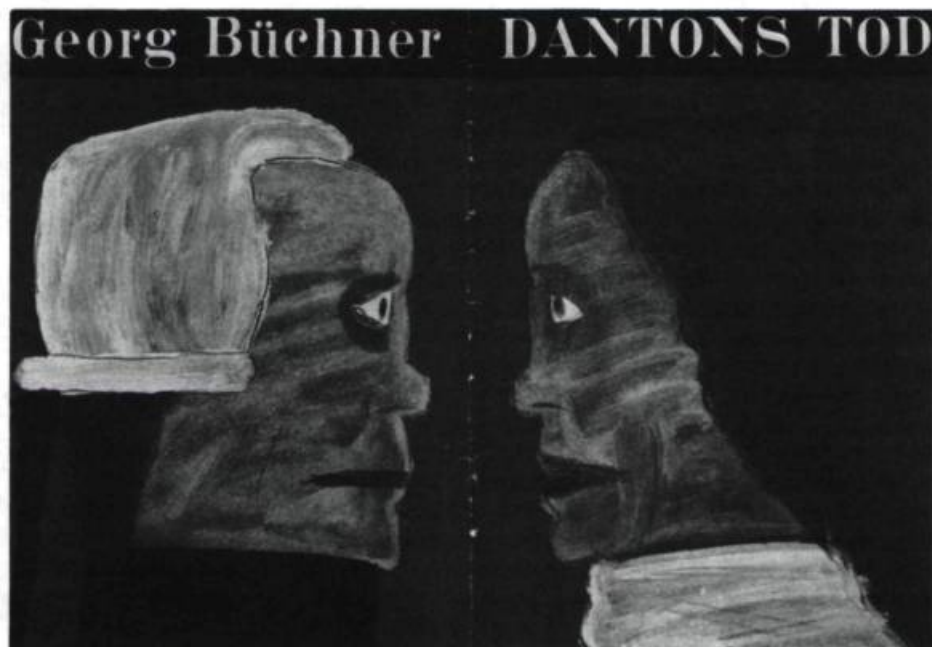
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

du théâtre en r.d.a.

En me rendant au IX^e Congrès mondial de la Fédération internationale de la recherche théâtrale (F.I.R.T.) à Leipzig à l'automne 1981, je ne m'attendais pas à une rencontre particulièrement dynamique. Ayant rencontré à Toronto, il y a trois ans, quelques-uns des dirigeants, je savais que cette association n'était pas « jeune » ; on m'avait dit aussi que, depuis sa fondation à Paris dans les années 1950, la F.I.R.T. était le lieu de tensions politiques entre l'Est et l'Ouest: il n'y avait pas de raison que ce congrès, tenu en R.D.A., échappe à la règle.

Dès la séance inaugurale, dans une superbe salle de l'hôtel de ville, le ton était donné. Notre hôte, Herr Doktor Professor Rolf Rohmer, recteur de l'école de théâtre Hans Otto de Leipzig, nous sert le discours d'usage avec allusion obligatoire, en finale, à l'horreur de la bombe atomique. C'est à ce moment que je fais la connaissance de mon voisin, un jeune Polonais nommé Marek, qui se penche vers moi pour se moquer de cette rhétorique officielle qu'il connaît bien. Le recteur est suivi au





Homme pour homme de Brecht, au Théâtre National de Dresde en 1978. Mise en scène de Hans-Georg Simmgen; décors et costumes de Lothar Scharsich.

podium par un Indien qu'on a apparemment fait venir pour nous édifier sur la piètre situation du théâtre en Inde où, paraît-il, sous l'influence des Américains, presque toute l'activité théâtrale est commerciale, dominée par l'exploitation du sexe: *Oh Calcutta!* a dû faire des petits! Seul l'exemple du courage indomptable des Vietnamiens, dit-il en conclusion, nous montre qu'il ne faut pas désespérer et qu'une victoire de la saine tradition est possible... Et nous passons ensuite à un autre discours, d'un Allemand de l'Est cette fois, qui passe en revue les grands animateurs contemporains qui ont marqué l'évolution du théâtre, en n'oubliant aucun nom lorsque ces grands hommes sont de R.D.A.; mais comme par hasard, il glisse rapidement sur les Polonais, dont aucun — pas même Grotowski — ne sera nommé. Par ailleurs, quand un Hollandais ose dire que les influences dominantes, chez lui, viennent de l'autre Allemagne, le sourire du recteur se fige aussitôt, pendant que d'autres baissent pudiquement la tête. Quel théâtre! Au moins, pour ce lever de rideau, tout se fait ouvertement. Les jours suivants, alors que nous nous retrouvons en ateliers restreints, on se doute bien que beaucoup de choses se passent en coulisses: comme ce matin où le recteur a convoqué les délégués des pays « frères » pour le petit déjeuner, histoire de s'assurer de leur solidarité. J'ai tout de même appris, par un « frère » indiscret (un autre Polonais, bien sûr), qu'on y avait bu du cognac: à huit heures du matin, quelle déchéance!

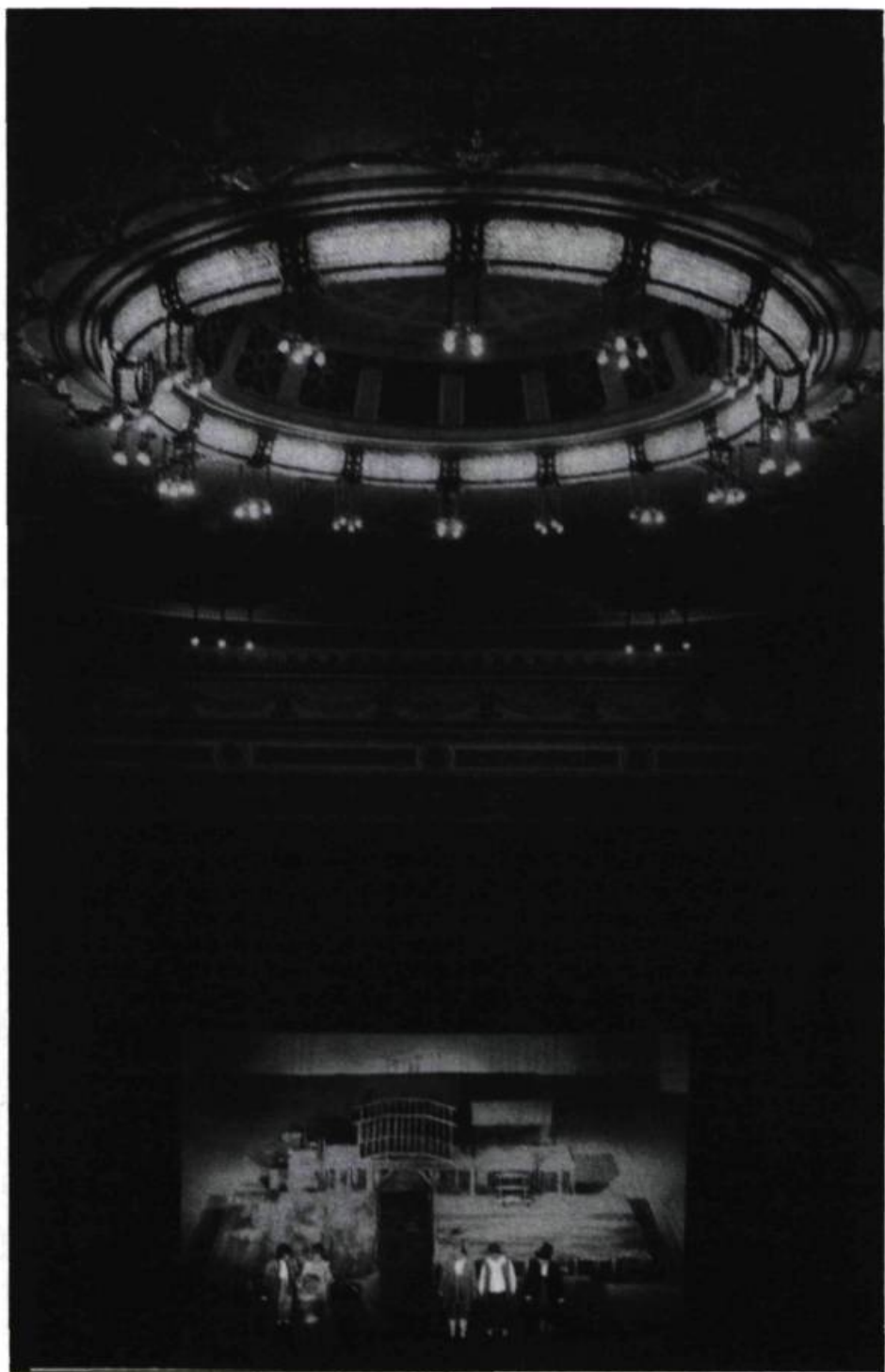
Heureusement, entre les ennuyeuses séances d'atelier et les plénières où on se

votait des félicitations et où on décidait d'envoyer un télégramme de *get well soon* à un illustre membre retenu à l'hôpital, il y avait toutes les rencontres personnelles qui permettent de s'informer sur la vie du théâtre dans divers pays. Et surtout, la R.D.A. n'ayant rien ménagé pour nous recevoir, nous avons droit chaque soir à une représentation au théâtre. En allemand, bien sûr, et tant pis pour ceux qui, comme moi, n'en connaissent que trois mots; mais cela n'empêchait pas d'apprécier la qualité du jeu.

Dès mon arrivée, le dimanche soir, je vois ainsi *Faust I* de Goethe, considéré en R.D.A. comme un exercice de base pour tout comédien. C'est un énorme spectacle qui dure quatre heures. Le jeu des principaux comédiens — Faust et Méphisto — me semble à la hauteur et les scènes dramatiques sont convaincantes. Par contre, les scènes carnavalesques font « plaqué » et je me dis que, décidément, les Allemands sont plus doués pour le lyrisme et l'épopée que pour le burlesque. Mais je suis surtout frappé, dès ce premier soir, par le déploiement de la machine théâtrale. Ainsi, on utilise trop le plateau tournant et vers la fin de la pièce, on fait apparaître le Père Tout-puissant dans le coin supérieur droit, comme s'il descendait du ciel. Une déléguée bulgare, critique de grande renommée dans son pays avec qui je peux échanger en anglais, trouve cette scène « childish » : je suis bien d'accord avec elle. Mais quand elle me dit que ce genre de théâtre ne se fait plus dans son pays depuis trente ans, je ne puis que noter; nous n'avons visiblement pas les mêmes références et, moi, je pense qu'à Montréal, la N.C.T. vient tout juste de se doter de ce merveilleux joujou qu'est un plateau tournant. De toute façon, je suis meilleur public que mon amie bulgare et, si je n'ai pas aimé certaines choses, l'ensemble m'a paru remarquablement précis et j'ai apprécié, parmi les trouvailles de mise en scène,



Lulu de Berg, Opéra comique de Berlin, 1980. Mise en scène: Joachim Herz; décors: Reinhart Zimmermann.



celle qui fait surgir six personnages par autant de trappes du plancher.

Le second soir, nous voyons *la Mort de Danton* de Büchner, par le Deutsches Theater Berlin — une des troupes les plus réputées de la R.D.A. Le metteur en scène, Alexander Lang, s'est inspiré d'une phrase où Büchner dit que la vie est un jeu de marionnettes, pour définir un jeu un peu mécanique qui me paraît remarquable. Le décor est réduit à une sorte de mur-déambulatoire sur lequel certaines scènes se passent alors que, pour d'autres scènes, les personnages surgissent de derrière, comme des marionnettes; l'avant-scène sert de lieu principal aux actions impliquant Danton et ses amis révolutionnaires. La scène finale, où ceux-ci se succèdent à la guillotine, est jouée avec cynisme, sur un mode parodique et léger. À la fin du spectacle, j'échange des impressions avec d'autres délégués, qui ont trouvé le jeu trop froid. C'est un peu vrai, mais on ne peut qu'admirer, il me semble, la rigueur et la finesse de ce jeu. Ces qualités ne comptent apparemment pour rien aux yeux de mon amie bulgare, qui décrète que le spectacle est « réactionnaire », parce que le rôle de Danton est joué, selon elle et de toute évidence, par un homosexuel! Je commence à soupçonner, quant à moi, que la critique fonctionne curieusement en Bulgarie, dont le grand Théâtre National est par ailleurs rattaché à l'armée; entre un tel jugement et la guillotine qui a coupé le cou de Danton, ma foi, il y a quelque similitude...

Le Rêve de la raison, oeuvre de l'Espagnol Antonio Buero Vallejo qu'on nous présente le mardi soir au Kellertheater — il s'agit pourtant d'une cave bien sympathique —, m'a laissé le moins impérissable des souvenirs. Les comédiens ne sont pas mauvais, mais j'ai l'impression qu'ils veulent jouer à l'espagnole, avec une fougue qui paraît surfaite et dans un style de jeu réaliste qui semble vieillot; pour tout dire, j'ai quitté à l'entracte, la pièce me paraissant ennuyeuse, larmoyante et didactique.

Le lendemain soir, c'est à Dresden (qui conserve quelque chose des splendeurs aristocratiques de la dynastie de Saxe) que les congressistes se déplacent, pour voir une version moderne, par Peter Hacks, des *Oiseaux* d'Aristophane. Ici encore, la machinerie s'impose. Pas de plateau tournant, mais un double rideau glissant autour du plateau et laissant voir, par des pans transparents, tantôt une partie de la scène, tantôt une autre. Les personnages s'envolent jusqu'aux cintres, soulevés par des treuils et redescendent dans des paniers-nids. Le jeu est un peu grotesque, primitif et les scènes burlesques me paraissent, ici encore, trop naïves: comme si on voulait parodier le *french-cancan*. De cette représentation, l'aspect le plus réussi me paraît l'utilisation des parois verticales limitant la scène, qui se transforment tout à coup en un poulailler où les personnages-oiseaux vont se jucher. La pièce a été conçue comme une fable, une fantaisie plus grotesque que féérique; le jeu est à l'avenant et c'est encore la machinerie qui gagne.

De retour à Leipzig, c'est ensuite à un spectacle sur l'horreur du régime nazi que nous avons droit: *la Septième Croix*, d'après le roman d'Anna Seghers. Moi qui n'en ai pas l'habitude, je me sens presque mal à l'aise devant ce spectacle joué par des Allemands, en terre allemande. Mais à l'entracte, je me rends compte que les Européens — qu'ils soient de l'Est ou de l'Ouest — en ont vu bien d'autres et qu'ils sont plutôt blasés. Mon amie bulgare trouve que ça fait trop « compte rendu journa-

Le Théâtre de Meiningen, construit au début du siècle par le duc Georges II.

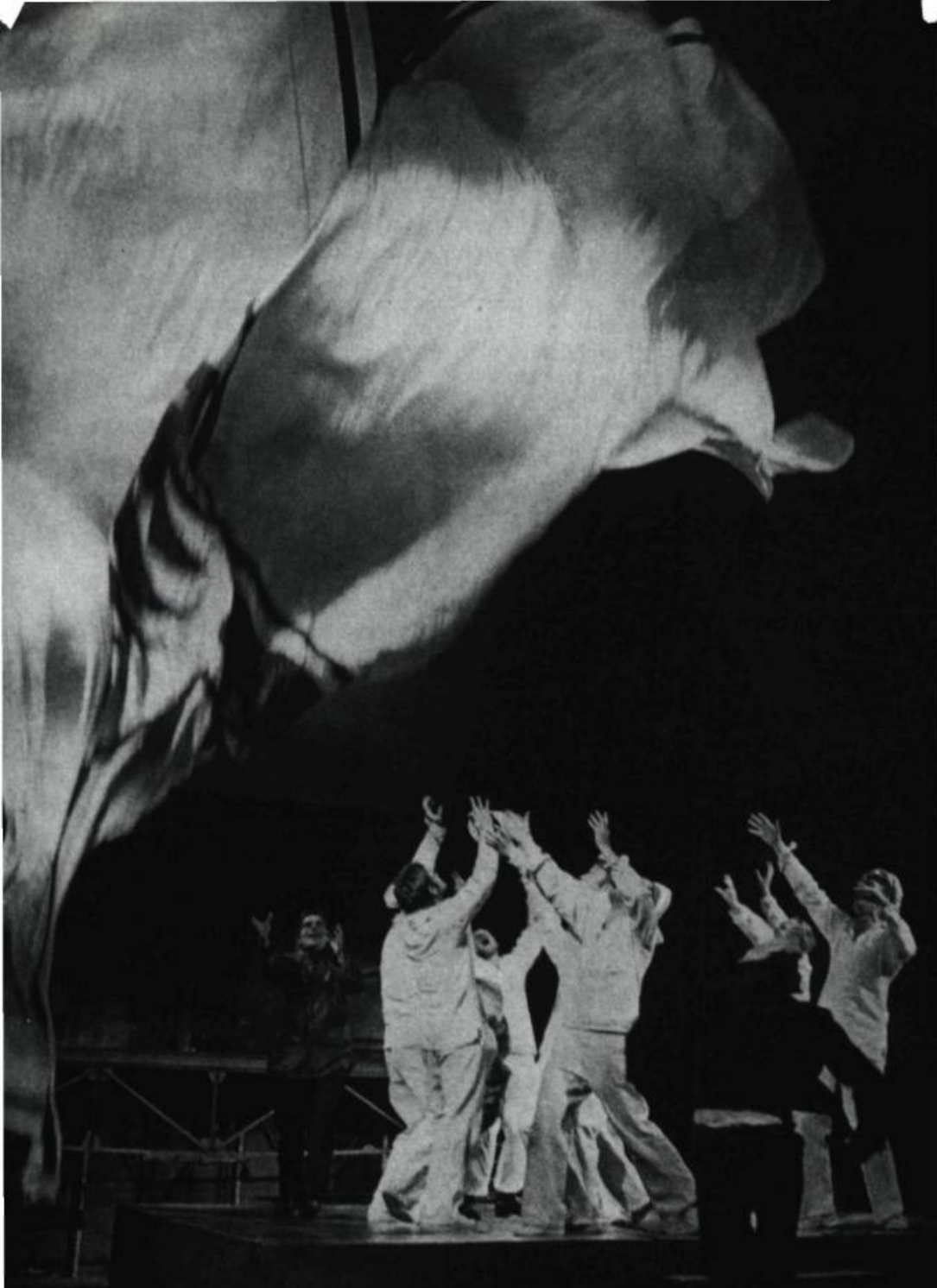
listique »; je lui réponds que je n'ai pas lu ces journaux-là. Mais ces commentaires me font surtout comprendre que la réaction d'un spectateur a une longue histoire, qu'elle est forcément conditionnée non seulement par les spectacles qu'il a vus, mais aussi (davantage et de manière plus inconsciente) par les expériences personnelles ou collectives qu'il a vécues; un Européen ne peut donc ressentir les mêmes émotions que moi, réagir de la même manière. Jouée sur un plateau incliné avec, en fond de scène, des croix blanches et des fumées suggérant le four crématoire, cette pièce faisait alterner des scènes de vie champêtre et les interventions sauvages des Jeunesses nazies. Le jeu est un peu mécanique, objectif plus que réaliste. Une seule scène suggérait, avec une grande beauté, l'intensité du drame vécu: au moment où on amène un premier condamné, une femme en noir se penche jusqu'à terre, au milieu de la scène, en silence. Tout cela est sobre, précis, d'une technique sans faille. Bien sûr — je l'ai mieux compris ce soir-là —, le style de jeu des Allemands perd en intériorité ce qu'il gagne en mécanique et en rigueur; mais je suppose qu'on ne peut avoir toutes les qualités et j'apprécie d'autant plus la précision que je trouve ici que ce n'est certes pas ce à quoi le théâtre québécois nous a le plus habitués.

Le dernier soir, au terme d'une longue excursion dans la Thuringe, on joue spécialement pour les congressistes, dans le petit Théâtre Ekhof de Gotha qui est le plus vieux de R.D.A. (il date de 1680 environ), l'opérette *Erwin et Elmire* de Goethe. C'est le Théâtre National de Weimar, avec un orchestre de quinze musiciens, qui nous présente ce spectacle. À l'image du lieu où nous sommes, tout est démodé, plutôt provincial: l'arbre et le Cupidon en plâtre qui servent de décor ont été dépoussiérés pour l'occasion, les comédiens chantent bien mais leur jeu est naïf, leurs mouvements sont gauches et j'ai toujours peur que le Cupidon dégringole de son socle, tant il semble sensible aux courants d'air. La fatigue aidant, nous avons beaucoup ri, en espérant que les comédiens ne sauraient pas que nous riions un peu d'eux; mais on ritait bien davantage, aujourd'hui, des ports de voix et de bras de Sarah Bernhard! Notre festival de théâtre en R.D.A. se terminait un peu comme il avait commencé: par une oeuvre de Goethe, le père toujours vénéré de la littérature allemande. Et après cinq pièces assez représentatives du jeu et du répertoire contemporains, ce document d'époque ne manquait pas de charme.

Avant de quitter Montréal pour Leipzig, j'avais lu le dossier des *Voies de la création théâtrale IX* sur les écoles de théâtre en R.D.A. (particulièrement celle de Berlin) et j'en avais gardé une image inquiétante, tant la formation y paraissait rigide et



Toile peinte d'après des esquisses de Georges II pour le *Guillaume Tell* de Schiller. La toile étant conçue de façon à obtenir des effets d'éclairage très spéciaux, même avec les lanternes à gaz de l'époque, le paysage de la toile peut être transformé de façon saisissante. Photos: Hinghaus.



Die Matrasen von Cattaro (les Marins de Cattaro) de Wolf. Théâtre National de Schwerin, 1979. Mise en scène: Christoph Schroth.

l'insistance sur l'orthodoxie marxiste, forte. La réalité, observée pendant une semaine, m'a paru plus souple, plus rassurante, bien que ce séjour soit évidemment trop court pour me permettre de porter un jugement nuancé sur la situation d'ensemble.

J'ai cependant pu vérifier que, en R.D.A. comme en Allemagne de l'Ouest, le théâtre est très vivant et on ne trouve à peu près pas de petite ville qui n'a pas son théâtre, parfois son opéra. Le Schauspielhaus et l'Opéra de Leipzig sont de beaux édifices construits après la guerre et on termine la construction d'un grand centre culturel. Au moment de la reconstruction — Leipzig et Dresden ont été particulièrement touchées par les bombardements —, on a donné priorité au théâtre et à l'opéra, alors qu'en plusieurs endroits la restauration de châteaux historiques attend toujours. En fait, même les églises ont eu priorité sur les châteaux parce que, lorsqu'elles ne servent pas au culte, on y tient des concerts d'orgue ou de chant: la manécanterie de Saint-Thomas, dont la tradition remonte au moins à Bach qui y a été *Kapellmeister*, existe toujours à Leipzig.

Autre témoignage de cette riche tradition: le Théâtre de Meiningen, que nous avons visité le dernier jour, avant de nous rendre à Gotha. Le théâtre qu'y a construit le duc Georges II au début du siècle est superbe, avec un plafond décoré qui est une splendeur. À cette époque, le Meiningen Theater était l'un des plus célèbres d'Europe et il a joué en tournée dans les grandes capitales. Meiningen conserve précieusement une collection de deux cents toiles ayant servi de décors et qui sont de véritables chefs-d'oeuvre. Exécutées par deux peintres d'après des esquisses de Georges II, ces toiles étaient conçues de manière à permettre des effets d'éclairage très spéciaux, même avec les lanternes à gaz qu'on utilisait à l'époque. Ainsi, sur une toile peinte pour le *Guillaume Tell* de Schiller et évoquant les Alpes suisses, on réussissait à faire apparaître et disparaître des colonnes de fumée sur les sommets, à transformer le paysage de manière saisissante sous un ciel d'orage ou à reproduire la lumière du crépuscule n'éclairant que les hauts sommets. Plus spectaculaire encore, ce décor montrant une petite ville construite à flanc de colline, au bord d'une rivière traversée par un pont; lorsque le soir tombe, on voit d'abord de petites fenêtres s'éclairer au sommet de la colline, puis des centaines de fenêtres dans la ville et les lampadaires sur le pont. Et devant la beauté de la toile peinte pour *la Fiancée de Messine* de Schiller, on reste saisi: les perspectives sont parfaites et la toile reproduit avec une richesse prodigieuse une fresque byzantine.

Au terme de cette démonstration, le présentateur déplore que le duc Georges II ait vendu certaines des plus belles toiles, dont celles de la célèbre production de *Jules César*, aux Américains. On ne peut que partager ses regrets, puisque ces oeuvres font partie d'un riche patrimoine national. On se dit, après avoir vu cette collection, que le théâtre n'a pas progressé dans tous les domaines, depuis cette époque fastueuse. Mais il est certain que, en R.D.A., la tradition se maintient bien vivante.

jean-cléo godin