

Strasbourg, janvier 1976

AS/Cult (27) 43

Or. all.

LE THEATRE ET SA (SES) FONCTION (S)



Hilmar Hoffmann

Le théâtre et ses traditions d'origine très ancienne peuvent-ils conserver toute leur signification dans la société moderne ? C'est là une question qui reçoit généralement une réponse négative de la part de ceux-là mêmes qui la posent.

Cela prouve que pour ceux qui ne s'intéressent pas particulièrement au théâtre, celui-ci n'a plus guère de message à offrir, et ce d'autant moins qu'au cours de son évolution il a perdu une de ses fonctions - qui a souvent été sa fonction majeure - à savoir la représentation de la société, représentation étant entendue au sens de la représentation "de ce qui n'est plus là" (Bloch 1930).

Pour évaluer objectivement la signification future du théâtre, il convient d'établir une correspondance entre la fonction du théâtre dans l'histoire et les évolutions politiques ou sociales parallèles. Il faut tenir compte des évolutions auxquelles le théâtre a dû son existence, et de celles que dans le meilleur des cas il a favorisées.

Toutefois, pour apprécier ses chances de survie, il convient aussi de connaître les évolutions dans lesquelles le théâtre n'a eu aucune part, ou encore celles qu'il a favorisées pour des raisons inconnues.

L'absence d'effets est elle aussi vérifiable et constitue un critère qui, à supposer qu'il soit valable aujourd'hui ne serait guère favorable au théâtre. Seule une réflexion sur les origines, les mérites et les insuffisances du théâtre permet de déduire ses missions futures ainsi que ses possibilités d'action sur notre société aux structures radicalement différentes.

Seule une définition des fonctions du théâtre basée sur ses diverses traditions et projetée sur les conditions et les besoins nouveaux de la société actuelle permet de déterminer les fonctions devenues anachroniques et, par là même, désormais inutiles.

Si l'on analyse précisément les fonctions historiques du théâtre, en faisant abstraction des aspects liés à telle ou telle époque, on pourra déterminer les éléments et les moyens encore valables aujourd'hui, et les utiliser pour la réalisation de nouveaux objectifs.

Si l'on considère ses nombreuses missions nouvelles (qu'il conviendrait de préciser), à l'optimisation desquelles contribuent les facteurs culturels les plus divers, on constate que le théâtre n'est plus, comme au temps de sa splendeur passée, le seul et unique moyen de communication, mais seulement un moyen parmi d'autres, peut-être plus efficaces.

Le théâtre ne s'affirmera vis-à-vis des moyens de communication de masse concurrents et n'influera sur les comportements, modifiés par ces mêmes moyens, que s'il parvient à se doter d'une qualité nouvelle et à évaluer son rôle futur.

Cette réflexion permettra de voir quel est, au-delà de l'usage que ses mécènes faisaient du théâtre, l'apport permanent de celui-ci dans l'histoire, autrement dit sa fonction d'émancipation.

Cette émancipation ne doit pas être entendue dans son sens étroit d'émancipation de l'individu, mais comme un élément de progrès modifiant l'ensemble de la société. Je vais tenter de mettre en lumière l'action émancipatrice du théâtre à l'aide de points de repère historiques importants :

Si l'on fait abstraction de la philosophie de Leibniz et de Kant, c'est principalement le théâtre de Lessing qui est à l'origine "des audaces du siècle des lumières".

Il est bien connu que la philosophie des lumières a voulu faire sortir le bourgeois de l'état d'ignorance et de tutelle dans lequel il se trouvait. Pour la première fois le bourgeois est apparu sur la scène courtoise - ce qui a d'ailleurs été ressenti comme un scandale - un bourgeois passant brutalement de sa situation de non privilégié à une position prééminente, un bourgeois présenté comme un être sociable, et même comme un être susceptible de marquer la société de son empreinte. Comme cette société ne connaissait d'autre prétendant au pouvoir que l'aristocratie, l'oeuvre dramatique de Lessing a revêtu une importance historique :

Dans l'Emilia Galloti de Lessing (1772), c'est l'intangibilité des différences entre les classes sociales qui est le thème central, à côté du désir charnel et de l'amour, de la loi et de la force.

Emilia Galotti a marqué, historiquement parlant, la transformation du théâtre en un instrument de culture, qui a amené la bourgeoisie à s'émanciper, à prendre conscience d'elle-même et à se solidariser.

Le slogan "Celui qui fait fi des lois est aussi puissant que celui qui n'a pas de lois", qui avait une résonance anarchiste pour les personnes respectueuses des autorités en place, a fait l'effet d'une bombe sur un théâtre qui considérait comme tout naturel de servir d'abord les intérêts et de chanter les louanges de ses mécènes aristocratiques.

Un an plus tard, dans Egmont (1773), Goethe contestait aux féodaux les privilèges qu'ils prétendaient détenir.

Ce drame de caractère que Goethe a composé dans sa période de "Sturm und Drang" (et qui est demeurée sa seule pièce de théâtre à effet politique) prend partie, en mettant en oeuvre des moyens dramatiques efficaces, contre la conception absolutiste du pouvoir et en faveur de la liberté des bourgeois et des paysans.

C'est Friedrich Schiller qui a révélé de manière exemplaire la force explosive que le théâtre pouvait avoir, en tant que tribune, à une époque où il était le seul moyen de communication, ainsi que la virulence politique inattendue que le langage poétique pouvait avoir sur une scène dramatique.

Kabale und Liebe (1784) de Schiller reflète, avec une force explosive, la réalité politique, telle qu'on pouvait l'observer dans les résidences des grands de l'époque. Au travers du comportement et des rapports de la noblesse avec la bourgeoisie, Schiller s'insurge contre ceux qui se refusent à envisager la suppression d'un absolutisme inhumain.

Considérant la scène comme une "juridiction", dont la compétence commence, selon lui, "là où finit le domaine des lois temporelles", Schiller a fait du théâtre une instance politique et morale.

Faisant indirectement référence à la Révolution française, Schiller vilipende, dans les sentences des "Räuber" (1782), ceux qu'il qualifie d'"humanité prostituée", c'est-à-dire particulièrement ceux qui sont confortablement installés aux postes les plus élevés de la hiérarchie de l'"humanité".

"L'idée de liberté imprègne toutes les oeuvres de Schiller" a dit Goethe à Eckermann.

Schiller donne de cette idée la formulation la plus convaincante dans le Marquis de Posa.

Le vibrant appel en faveur de la liberté et la vigoureuse dénonciation du despotisme qui sont contenus dans la fameuse phrase classique de Don Carlos (1787), par laquelle Schiller a réclamé la liberté des idées, ont eu un effet que nous qualifierons aujourd'hui d'émancipation des consciences.

Ce qui pouvait être revendiqué sur scène ne pouvait plus être interdit au public des salles de théâtre.

En tant que seule et unique institution culturelle à une époque de stricte monarchie, le théâtre avait la liberté de jouer, au travers de son répertoire, le rôle de la future opposition, à cette époque où il n'y avait pas de parlement.

Ainsi, le théâtre a émancipé "le public, en le faisant passer du rôle de sujet des autorités à celui de partenaire" (Habermas).

A une époque caractérisée par le morcellement des Etats, le moindre mérite du théâtre courtois allemand, par ailleurs très dénigré, n'est pas d'avoir répandu le haut allemand comme langue de communication.

Le théâtre, qui a réussi au travers de la langue "à établir des liens avec la société", comme Hofmannsthal l'a justement dit dans sa lettre à Chandos, est devenu facteur d'intégration.

En se servant de la langue pour remédier à l'éparpillement des petits Etats, le théâtre a contribué à promouvoir l'unité intellectuelle de l'Allemagne.

Pendant les cent années environ qui se sont écoulées entre Friedrich Schiller et Gerhart Hauptmann, ces deux grands protagonistes du théâtre à effet politique, l'impulsion émancipatrice a été largement absente sur les théâtres allemands.

Pendant cette époque, le théâtre a perdu de vue la nécessité de réagir et de s'opposer aux réalités politiques et sociales qui limitaient ses possibilités d'expression artistique à l'intérieur de dimensions purement esthétiques.

Au lieu de réagir aux événements des années 1848/49 avec par exemple le Danton de Büchner (1835), ou aux lois anti-socialistes de Bismarck (1878-90) avec une satire, on a joué du Kotzebue ou du Wildenbruch, autrement dit des pièces très éloignées de la réalité.

Pour voir à quel point la situation politique du 19e siècle appelait impérativement les critiques d'un théâtre politique, il suffit de rappeler non seulement les pièces qui ont été jouées pour voiler cette situation politique mais aussi, et surtout, les obstacles qui ont empêché toute réflexion politique :

Prenons par exemple Georg Büchner :

La mort de Danton a été imprimée en 1835, mais n'a été représentée pour la première fois qu'en 1902, à Berlin, soit 67 ans plus tard.

Woyzeck a été écrit en 1837, mais n'a été représenté pour la première fois que 76 ans plus tard, à Munich, le jour même du centième anniversaire de la naissance de Büchner (1913).

Pour décrire le climat de répression politique qui régnait à l'époque où il était impossible à Büchner de manifester son esprit révolutionnaire, il suffit peut-être de rappeler que cet auteur a été poursuivi par la police en raison de son tract "radical-socialiste" intitulé le "Hessische Landbote" et n'a échappé à la prison qu'en prenant la fuite.

Toutefois, très peu de temps après qu'il eut été mis fin officiellement à la répression organisée par Bismarck contre les socialistes et "les actions de la social-démocratie dangereuses pour la communauté", le théâtre s'est engagé sur la voie de la critique sociale.

Avec sa tragédie "Les tisserands" (1892), qui a tout de suite été considérée comme un encouragement à la lutte des classes et a été très vite interdite pour cette raison, Gerhart Hauptmann a écrit un drame documentaire qui a suscité l'intérêt de la nation, non pas parce qu'il mettait en jeu des héros individuels, mais parce que son héros était la collectivité.

Cette tragédie des travailleurs à domicile de Silésie, réduits à la famine, et qui s'unissent contre les puissants de l'époque est devenue l'exemple de l'impuissance d'une classe.

Cette présentation sur scène du misérable et de l'opprimé a incité, à n'en pas douter, les prolétaires à se solidariser, et ce bien qu'ils n'aient pas pu assister eux-mêmes à la pièce.

Bien que Hauptmann n'ait pas pensé au théâtre d'agitation en écrivant cette pièce à partir des souvenirs qu'il avait de son grand-père et de son métier de tisserand, l'effet provoqué a été à ce point révolutionnaire qu'il a ouvert toute grande la voie à la conscience de la lutte de classes.

Les tisserands ont eu un effet nettement émancipateur, qui a incité par ailleurs les travailleurs et les chômeurs à se syndiquer et à venir très nombreux dans les associations culturelles pour travailleurs et les salles de lecture.

Ces personnes espéraient par là en apprendre davantage sur les conditions économiques auxquelles elles étaient soumises, et mieux comprendre leur rôle dans la relation antinomique entre travail salarié et salaire, de façon à pouvoir modifier profondément leurs conditions de travail.

Il serait trop long de donner ici d'autres exemples de la force émancipatrice du théâtre, mais on pourrait citer les oeuvres de Frank Wedekind, Ernst Toller, Georg Kaiser, Ödön von Horváth, Bertolt Brecht, etc.

Il est parfaitement inutile de s'étendre sur le chapitre le plus déprimant de toute l'histoire du théâtre allemand, au cours duquel l'enrégimentement totalitaire de tous les théâtres, opéré avec l'aide du "Ministérium für Volksaufklärung und Propaganda" (Ministère de la propagande et de l'éveil de la conscience populaire) est parvenu à supprimer tout à la fois la liberté au théâtre et l'art.

A l'issue de ces 12 années de vide intellectuel intégral, et par suite du retard - guère évaluable - qui en est résulté, les scènes ont connu une période d'épanouissement, au cours de laquelle le théâtre proprement dit et la vie intellectuelle et politique ont repris naissance.

Le théâtre a recouvré son rôle en tant qu'élément régénérateur et partie intégrante de la réalité sociale.

La renaissance du théâtre après 1945 a été difficile à maints égards, mais cette circonstance a permis au théâtre d'apporter la preuve qu'il était indispensable.

La plupart des théâtres étaient en ruines et les circonstances obligeaient à improviser ; toutefois, il n'était pas question d'improviser les représentations proprement dites, car la société allemande, qui devait se reconstruire de fond en comble, recherchait la perfection. Personne ne voulait plus voir les pièces du temps du "génie malfaisant".

Il a donc fallu non seulement en revenir aux classiques que le Troisième Reich n'avait pas discrédités, mais aussi prendre des pièces étrangères, particulièrement françaises et anglo-saxonnes, de manière à satisfaire les besoins du théâtre en pièces contemporaines applicables aux réalités concrètes de l'après-guerre.

C'est alors qu'apparurent les transformations structurelles que la littérature dramatique des autres pays avait subies dans l'interval, et ce au moment même où le théâtre allemand se préoccupait, pour pouvoir survivre de transformer ses propres structures.

Au même moment, le théâtre dut réagir aux transformations politiques et sociales.

Le théâtre et la société connaissaient alors les changements les plus profonds de leur histoire.

A cette époque de la renaissance de l'Allemagne, le théâtre a pris conscience de son rôle historique, à savoir d'être aussi un instrument d'intégration sociale et de communication.

Le système et les structures, les théâtres nationaux et municipaux allemands ont repris la succession de ceux du théâtre courtois et portent la marque des évolutions politiques de l'histoire allemande.

Dans le sens de cette tradition, le théâtre s'est révélé capable de régénérer et capable également de susciter une régénération.

Jusqu'au début des années 60, le théâtre a exercé une action profonde.

Si le théâtre a exercé cette action, c'est en partie parce que les salles étaient comblées et qu'il pouvait présenter des problèmes à un public assez nombreux et lui donner l'occasion de réfléchir sur des productions artistiques et des pièces à thèse controversables.

Mais son effet essentiel a tenu au fait que par delà le théâtre traditionnel, il offrait de nouvelles orientations qu'il demandait au public d'approuver purement et simplement ; en fait, son objectif était que chacun puisse examiner sa propre position, y réfléchir, ou même la découvrir parmi la pluralité des positions présentées.

Pour activer la réflexion et, par là-même, rendre intéressant ce qu'il souhaite transmettre, le théâtre dispose de moyens d'expression plus intéressants et de possibilités "culinaires" au sens de Brecht, grâce à ses possibilités de représentation concrète et au jeu dramatique, envisagé comme messenger d'idées nouvelles destinées à faire réfléchir.

Mais le théâtre n'avait-il vraiment plus rien à transmettre ? Il se peut qu'il y ait très peu de choses vraiment nouvelles, mais qu'il faille toujours présenter les choses de façon nouvelle.

S'agissant même des pièces politiques de Brecht qui avaient fait grand bruit, Max Frisch a parlé de leur "futilité éclatante", et

Martin Walser a simplement déclaré que l'on pouvait jouer la Mère Courage de Brecht (1939) dans les villas des plus grands capitalistes sans pour autant que rien ne change.

C'est le théâtre qui a fait des oeuvres de Brecht des classiques.

Ce dont Brecht voulait protéger le public du théâtre, à savoir l'"intimidation par le classicisme", c'est lui-même qui l'a provoquée.

La création de l'anti-théâtre par R.W. Fassbinder, en 1965, a constitué la réponse la plus spectaculaire à la stagnation du théâtre municipal, que Handke a péjorativement surnommé le "théâtre-théâtre".

Quelles sont les raisons pour lesquelles le théâtre est en crise depuis plus de 20 ans ?

Lorsque les besoins accumulés du public potentiel de l'après-guerre eurent été satisfaits et que le théâtre eut épuisé pour son répertoire la réserve de pièces nouvelles, comme celles de Brecht, le nouveau moyen de communication que représentait la télévision a non seulement envahi pratiquement tous les foyers, mais a aussi retenu l'intérêt des amateurs de théâtre.

En tant que nouveau moyen de communication, qui a conservé tout son impact pendant un certain temps, la télévision a attiré les spectateurs non seulement parce qu'elle représentait pour eux un divertissement moins cher et plus commode, mais aussi parce qu'elle satisfait l'instinct naturel de curiosité de l'homme, et plus précisément de l'homme "regard" (de Vinci) ; elle satisfait son besoin d'images : elle lui présente visuellement des informations et lui permet de vivre l'événement à l'instant même où il se produit.

Mais la télévision suscite aussi l'intérêt parce qu'elle a fait siennes certaines fonctions du théâtre, notamment certaines de ses fonctions originelles.

Le pouvoir d'attraction de la télévision tient non seulement au fait qu'elle est un moyen d'information dont l'actualité est supérieure à celle des autres moyens (hormis la radio), mais essentiellement à des choses qui ne lui sont pas spécifiques, à savoir : aux films, aux pièces de théâtre et aux drames lyriques qu'elle a repris à son compte.

En fait, la crise du théâtre n'est pas imputable à la seule télévision.

Le théâtre ne s'est pas laissé remettre en question très longtemps par le cinéma, lorsque celui-ci est apparu pour la première fois sur les champs de foire au début du siècle.

En fait, le théâtre a réussi à cette époque à imposer sa qualité toute particulière en tant que media esthétique incomparable.

Sa qualité réside encore aujourd'hui dans le pouvoir d'attraction sans pareil de la représentation vivante que les acteurs jouent à

l'intention du seul public qui les regarde, représentation qui ne se réalise que dans cet écho instantané.

Pour le public, la troisième dimension est peut-être beaucoup plus que ce contact avec la réalité scénique ; elle devient pour lui un champ d'expériences, où se jouent de manière concrète des événements qui touchent directement ou indirectement l'individu.

Par ses réactions spontanées aux réactions humaines qui se produisent sur scène, le spectateur en vient à participer lui-même au jeu.

Selon son tempérament et son expérience, le spectateur a une réaction émotionnelle ou intellectuelle - et dans tous les cas une réaction plus vive que devant les reproductions d'hommes qui lui apparaissent de façon toute mécanique sur l'écran de cinéma et de télévision - et il engage un dialogue.

Le message à sens unique transmis par l'écran de télévision ne donne lieu à aucun échange ; il ne peut y avoir de rétroaction à la télévision.

Günter Walraff parle, en exagérant à peine, du "caractère barbare de certains moyens de communication de masse", ce qui l'amène à douter de l'effet qu'ils peuvent avoir sur le plan de l'éveil des consciences.

Il ne s'agit plus de savoir si "le théâtre est jeu ou rêve, car il doit être employé comme instrument d'éveil des consciences et comme anti-télévision, pour mettre fin à la manipulation" (Walraff).

La fixation unidimensionnelle de l'oeil et des sens sur l'étroit écran de la télévision aboutit à réduire le champ de la conscience, alors que l'élargissement de celui-ci est tout à la fois l'objectif avoué et l'une des plus grandes illusions de ce moyen de communication.

Walter Benjamin a pressenti que cet appareil ne provoquerait qu'une "sélection", dont "la vedette et le dictateur sortiront vainqueurs".

Pour voir à quel point un événement présenté au théâtre peut être plus captivant et retenir plus durablement l'intérêt qu'un produit fini présenté à la télévision, il suffit de rappeler qu'une représentation théâtrale est toujours discutée le jour même et souvent pendant plusieurs jours après, alors qu'une émission de télévision est vite oubliée la plupart du temps.

Toutefois, comme chacun sait, les événements sont devenus rares au théâtre.

Cet état de fait tient à l'interaction de plusieurs facteurs, qui ont été examinés par la Commission des théâtres (\*) de la Hesse :

./.

---

(\*) Cette Commission s'est réunie en 1973 et l'auteur du présent article a participé aux travaux de sa Commission de rédaction, présidée par Günter Künle.

- a. Une de ces causes réside dans le conflit de générations : Comme la société dans son ensemble, le théâtre voit apparaître des groupes nouveaux et jeunes qui veulent s'exprimer.

Ce désir d'expression personnelle implique le refus des principes et de la conception de la vie de la génération précédente ; Ce refus total porte en lui le germe de conflits, dont j'évoquerai certains ici :

- Conflits, à l'intérieur des troupes théâtrales, entre les membres prétendument libéraux et les membres prétendument réactionnaires ;
- Conflits à l'occasion du choix des pièces correspondant à ces tendances à l'autonomie ;
- Attaques contre la hiérarchie qui est encore souvent de caractère féodal et au sommet de laquelle trône le directeur ;
- Préjugés à l'encontre des spectateurs habitués et souvent d'un certain âge, qui "dictent" le répertoire par leurs préférences pour des pièces et des interprétations traditionnelles, qui, selon certains, devraient disparaître.

A ce conflit de générations correspond :

- b. Une rupture dans la tradition d'interprétation : On a cherché des moyens artistiques et des styles de mise en scène qui choquent, car ils permettent aux forces nouvelles de s'affirmer plus clairement ; Mais la recherche de moyens artistiques nouveaux a aussi été une recherche d'un nouveau langage théâtral.

En faisant de l'innovation une fin de soi, on a oublié que le théâtre doit se redéfinir lui-même et redéfinir sa nouvelle fonction dans une société nouvelle.

Pour la politique culturelle, le théâtre est demeuré l'institution culturelle la plus onéreuse, mais non pas toujours la plus importante.

Comme la politique culturelle se définit essentiellement comme une politique "formative", le théâtre représente avant tout, pour celui qui le subventionne, un lieu d'apprentissage culturel, autrement dit un moyen culturel parmi d'autres que le citoyen doit mettre à profit en vue de son épanouissement personnel.

Il ne faut pas confondre théâtre d'apprentissage culturel avec le théâtre formatif traditionnel. Le théâtre formatif visait à transmettre les valeurs morales formulées par les classiques ainsi que les idéaux correspondants.

Le but du théâtre formatif était d'imposer des situations et de faire adopter par le public ce qui était présenté.

Ce théâtre s'intégrait au concept de la prétendue formation générale qui, comme chacun sait, n'était pas générale, mais réservée à quelques-uns.

La disparition de ce concept, plutôt dévalorisé aujourd'hui, a rendu impossible la survie du théâtre sur cette base.

Le théâtre formatif classique et l'actuel théâtre d'apprentissage sont aussi diamétralement opposés que les concepts de formation à partir desquels ces deux théâtres se sont développés dans des sens divergents.

Le théâtre en tant que lieu d'initiation culturelle conçoit la formation comme une formation complémentaire émancipatrice, tout comme la dramaturgie des années 20 mettait en évidence la fonction critique et émancipatrice du théâtre :

J'évoquerai ici le théâtre politique de Piscator, les pièces pédagogiques de Brecht et la critique acérée de l'actualité d'Horvarth.

Le théâtre est ainsi conçu comme une tribune et, si nécessaire, comme un tribunal ; mais en aucun cas, il ne vise à obtenir l'assentiment du spectateur, mais bien au contraire à susciter la contradiction.

Contradiction signifie prise de position. La fonction du théâtre est de mettre à jour ces contradictions, de faire prendre conscience de leurs causes et d'analyser les comportements vis-à-vis de ces dernières, et non pas de proposer des solutions.

En effet, en tant que séismographe de la société, le théâtre présuppose l'existence de spectateurs qui sont capables de discernement, ont une conscience politique, pensent par eux-mêmes et n'ont pas besoin que le théâtre pense pour eux.

Rares sont les représentations théâtrales qui impressionnent encore le public ou parviennent à ébranler ses convictions.

On peut citer particulièrement des pièces qui avaient une résonance critique et par lesquelles certains groupes de la société se sentaient visés, parce qu'ils se reconnaissaient dans tel ou tel personnage ou, plus exactement, parce qu'ils s'imaginaient avoir été mal représentés. D'autres pièces, par exemple le "Stellvertreter" de Rolf Hochhuth et "Die Unvernünftigen sterben aus" de Handke ont irrité certaines institutions, en l'occurrence l'église et le patronat respectivement.

Mais ces pièces, dans les protagonistes "négatifs" (autrement dit les personnages ayant un rôle correspondant à une attitude ou à une conception de la vie dépassée) desquelles des générations entières se sont reconnues, ont eu pour résultat de montrer combien il est pénible de se reconnaître.

Pour la génération d'après-guerre, la critique de la dictature nazie sur la scène a déclenché tout un processus de réflexion :

On peut citer dans ce contexte "Draussen vor der Tür (1946) de Borchert, "Furcht und Elend des Dritten Reiches" et "Arturo Ui" (1942) de Brecht, "Ermittlung" de Peter Weiss, "Eiche und Angora" de Martin Walser, "Der schwarze Schwan" et "Die grosse Schmähdred an der Stadtmauer" de Tankred Dorst, et "Romulus der Grosse" (1949) de Dürrenmatt.

Les auteurs qui ont fait une critique politique de la moralité de l'époque, tels que Heiner Kipphardt dans "In der Sache Oppenheimer" Peter Weiss dans "Viet-Nam Diskurs" ou Hochhuth dans "Guerillas" ont été critiqués par ceux qui ont repris l'argument bien connu que ces pièces n'étaient pas du tout des oeuvres d'art et qu'il fallait donc les rejeter.

Mais s'il s'agissait effectivement d'oeuvres d'art, ou à tout le moins de mises en scène brillantes, ces critiques considèreraient aujourd'hui qu'il n'y a rien à y redire, si ces pièces satisfont tout au moins un besoin de sensationnel.

Dans ce contexte, je ferai remarquer que toute la soi-disant élite culturelle - de Gabriele Henkel jusqu'à Gunther Sachs - assiste aux premières de pièces considérées à tort comme essentiellement politiques, ainsi qu'aux représentations du Schaubühne de Peter Stein à Berlin, et qu'elle trouve superbe "La Mère" de Maxime Gorki.

Comme cela est arrivé au théâtre révolutionnaire de Piscator, cette pièce révolutionnaire de Gorki fait désormais partie du patrimoine culturel et est très appréciée.

Les problèmes du prolétariat dont elle traite ne touchent pas cette élité et d'ailleurs, du fait de sa présentation qui reste en dessous de la vérité, elle ne parvient pas à toucher ceux qui ne veulent pas l'être.

C'est la représentation des "Estivants" de Gorki qui a involontairement contredit la thèse de Brecht selon laquelle plus l'impression esthétique est profonde, plus l'effet politique sera lui aussi profond.

Dans ce cas, c'est la thèse contraire à celle de Brecht qui l'a emporté, Brecht voulant qu'au théâtre le "plaisir" devienne la plus noble fonction de l'art et que la dialectique devienne une délectation.

C'est là, d'une manière tout à fait générale, que les symptômes de crise ont une de leurs causes essentielles :

Lorsque le théâtre laisse passer sa chance d'être un facteur artistique pour devenir artificiel, et lorsque les critiques et les observations sociales revêtent le caractère de manifestations de bienfaisance, leurs répercussions sont d'ordre purement mondain.

Lorsque les problèmes politiques sont compris dans le meilleur des cas comme des problèmes moraux, il ne peut plus y avoir de réflexion sur les causes fondamentales.

Lorsqu'on exalte l'esthétique et qu'on utilise certains moyens esthétiques pour cacher l'absence de contenu - contenu qui devrait être explicité au moyen de l'art - on prend la thèse de Brecht, selon laquelle l'art doit être un plaisir, de façon plus littérale qu'il ne l'a jamais envisagé.

En effet, personne d'autre que Brecht n'a su, grâce à son esthétique, faire prendre conscience aux travailleurs de leur appartenance à une classe et n'a mieux présenté, grâce à cette esthétique, le thème social sur la scène.

Les moyens esthétiques doivent en fait servir à saisir ce qui ne serait pas saisissable autrement, c'est-à-dire le social.

Grâce à une esthétique "esthétisante" (autrement dit neutre et universellement valable), le théâtre aborde les problèmes de l'homme non plus sous l'angle de l'intérêt social général, mais sous celui des groupes marginaux, sur lesquels il traque ses projecteurs.

La présentation des problèmes sur scène n'est pas affaire d'éclairage, mais d'éveil des consciences.

La représentation de "Vielen Dank, Sie werden von uns hören" (1975) au Théâtre de Francfort montre bien à quel point le théâtre peut avoir un effet beaucoup plus considérable que les autres moyens de communication, lorsqu'il réagit spontanément devant des problèmes graves, comme le thème du décret interdisant la fonction publique aux extrémistes.

A la suite de l'interdiction professionnelle qui a frappé deux enseignantes de l'Ecole Ernst-Reuter de Francfort, des acteurs ont réuni les textes relatifs à l'affaire et les ont mis en scène pendant leurs temps libres.

L'Union chrétienne démocrate au conseil municipal a fait grand bruit autour de l'affaire et a déposé une demande prioritaire tendant à faire interdire cette pièce, qui est jouée dans les locaux mêmes de l'Ecole Reuter et attire un grand public ; à la fin de chaque représentation, le public discute de façon animée de ce problème et de la décision d'interdiction professionnelle.

Lorsque sur un thème comme le décret interdisant l'entrée de la fonction publique aux extrémistes, les acteurs francfortois montent une pièce permettant aux partisans et aux adversaires de ces opinions extrêmes de se manifester, et qu'un parti dépose une motion de censure en contradiction flagrante avec l'article 5 de la Loi fondamentale, il est clair que le théâtre affirme avec force des possibilités d'action qui lui sont souvent contestées.

L'essentiel de ce conflit ne tournait pas autour de la question de savoir si le conseil municipal était ou non d'accord avec la thèse d'une pièce, mais s'il devait ou non garantir le pluralisme des idées ou réprimer les opinions dissidentes.

Les pièces de Martin Sperr ou de Franz Xaver Kroetz, qui font la critique du système social en analysant le destin individuel d'hommes, pour la plupart prolétaires, et qui transposent ce destin individuel à l'ensemble du pays, se veulent socialement émancipatrices.

C'est, en définitive, le degré d'ouverture d'esprit du spectateur qui fait le succès de ces pièces ou provoque une contre-réaction, du fait qu'elles adoptent comme principe dramaturgique une représentation manichéenne.

D'une façon générale, on peut dire que la réceptivité nouvelle du spectateur permet à celui-ci d'accueillir des messages très éloignés de ceux qui sont associés à la notion traditionnelle de théâtre formatif.

Mais ceci n'empêche nullement le théâtre d'émancipation et d'éveil, conscient de sa fonction dans la société, de jouer aussi des classiques.

Le fait de jouer des classiques implique, il est vrai, "le polissage de textes figés et la critique d'idées reçues" (H.G. Heyme).

On peut aussi trouver dans les classiques les causes permanentes de certaines situations actuelles.

L'"Horizon futur" (Bloch) est plus qu'une belle présentation scénique.

Il est probable que Peter Stein donnerait de Peer Gynt (1866) une interprétation différente de celle qu'en donnerait Everding, et que Hans Neuenfels réaliserait une mise en scène plus actuelle des "Räuber" (1782) que Gobert.

En effet, selon Adorno, "la véritable actualisation n'est pas un acte arbitraire du metteur en scène, mais une plus grande fidélité".

Sur un théâtre comme celui de Francfort, Peter Palitzsch mettrait en scène le Roi Lear (1606) de Shakespeare, mais aussi le Lear de Bond (1972), à un niveau de réflexion probablement analogue, qui provoquerait une prise de conscience, par exemple sur le phénomène de la force ou de la puissance engendrant la violence.

Ainsi, avec des moyens nouveaux sur le plan de la mise en scène et de la présentation, on pourrait aussi traiter des problèmes nouveaux à l'aide de pièces anciennes, qui feraient prendre conscience au spectateur de sa propre réalité et de la scène politique actuelle.

Il importe de découvrir le génie dans l'oeuvre d'un classique, "ce qui peut encore évoluer dans cette oeuvre, ce qui continue de nous concerner, la contribution d'une époque à l'avenir et à l'apparition de toutes les choses qui ne sont pas encore nées" (Bloch).

Pour éviter un malentendu qui se produit toujours dans les discussions sur le théâtre politique, je dirai la chose suivante :

Le théâtre politiquement engagé n'est pas un théâtre où l'on joue des pièces politiques au contenu parfaitement évident, mais celui où l'on joue des pièces d'une manière politique.

Une pièce résolument politique qui présenterait de grandes idées sans substance dramatique et sans souffle serait purement apolitique, car elle demeurerait sans effet.

Pour l'agitation pure et simple et les slogans politiques, il faut chercher un moyen de communication moins onéreux que le théâtre : "leur valeur sur le plan de l'information est douteuse, leur effet provocateur est pratiquement nul" (P. Handke).

Le théâtre politique qui vise à provoquer une réflexion sur les phénomènes sociaux n'est efficace que s'il amène le spectateur à compléter son message à l'aide de ses propres expériences.

Le théâtre d'imagination qui voudrait faire passer, pour ainsi dire en contrebande, des idées politiques, doit amener le public à faire preuve d'imagination.

Plus les metteurs en scène mettent d'imagination dans leur production - imagination qui doit permettre de transposer la réalité sociale sur la scène - plus le théâtre peut susciter l'imagination du public, dans notre société intégralement rationnelle.

Il peut aussi déployer parallèlement sa fascination.

Il peut aussi tenter actuellement d'aller à l'encontre de l'étiollement de la force des images et de l'évanouissement de la faculté d'imagination dans notre monde optiquement hypertrophié ; par ailleurs, il est un instrument d'épanouissement des sentiments, de la sensibilité et de la perception.

Cet "art d'être spectateur" dont Brecht réclamait l'élaboration reçoit là une fonction d'éducation populaire.

Au Kammerspiel de Francfort, un théâtre d'étude organise régulièrement des représentations, que les spectateurs peuvent interrompre pour poser des questions et discuter avec les acteurs, les conseillers dramatiques et les metteurs en scène.

Si, pour reprendre l'expression de Bertolt Brecht, le théâtre "est toujours aussi un processus d'apprentissage pour les acteurs et les spectateurs", la présence du public aux répétitions (avec possibilité de discuter avec les acteurs) peut conduire à une interaction bénéfique.

On pourrait aussi faire jouer des répétitions et des pièces par des enfants et des adolescents, de façon à leur permettre d'acquérir une conscience sociale et de mieux comprendre les productions théâtrales.

Un apprentissage culturel ainsi structuré, venant s'ajouter à l'apprentissage scolaire, favoriserait une prise de conscience de la vie, de la dimension historique et du rôle de chacun dans la société, condition nécessaire pour que le spectateur parvienne à connaître sa propre situation, pour s'identifier à elle ou pour la modifier.

La préparation au théâtre est une des tâches de l'éducation esthétique et de la formation de l'aptitude à saisir tout le contenu non seulement de livres, mais aussi des images vivantes présentées avec art.

Pour développer une capacité différenciée de perception et de jugement ce qui constitue à vrai dire l'un des buts du programme de formation, le théâtre offre de nombreuses possibilités, grâce au caractère spécifique de ses images profondes, pluridimensionnelles et poétiques.

Le théâtre ne peut se permettre - en évaluant de façon irréaliste ses possibilités, qui constituent en même temps ses limites - de discréditer devant les spectateurs, à l'aide de moyens littéraires, des thèmes restés sans effet dans la société malgré le recours à des moyens politiques.

Il est bien connu que des révolutions n'ont jamais eu lieu au théâtre.

Les idéologues, ces artistes du concept, avec leur matériel monochrome, devraient peindre leur "nouvelle Jérusalem" sur une autre scène.

Ce n'est pas au succès de la première représentation que le théâtre doit viser, mais au succès de l'ensemble des représentations.

Le théâtre pourrait se fixer comme objectif la recherche d'une faculté critique que les sociologues appellent la "nouvelle sensibilité".

Il pourrait s'envisager comme un champ d'action "propre à faire naître des réflexions chez le spectateur, comme un moyen non pas d'élargir la conscience de l'individu, mais de la préciser, comme un moyen de rendre sensible, de rendre agréable, de réagir : comme un moyen de venir au monde" (Peter Handke).

Grâce à toutes ces fonctions, on peut dire que le spectacle théâtral peut, aujourd'hui encore, représenter l'un des instruments de culture les plus efficaces.

Mais les fonctions du théâtre dans la société démocratique ne devraient pas conduire à la conclusion, que ses détracteurs adoptent sommairement dans une perspective fautive, à savoir que le théâtre serait un instrument de culture appartenant à une époque féodale et bourgeoise et qu'il conviendrait donc de le faire disparaître ou de réduire son rôle.

En fait, il convient que tous, et également ceux qui ne souhaitent pas recourir au théâtre pour leur accomplissement personnel, se préoccupent de développer le théâtre en vue de la réalisation des missions nouvelles qui ont été définies, à savoir l'humanisation de la société.

Peut-être considérerez-vous, comme le fait Saint Exupéry dans "Vol de nuit", qu'une pièce de théâtre n'a de sens que si l'on peut la relier à une aspiration, à une culture, à une action humaine.

Pour que le théâtre puisse se réaliser dans toutes ces fonctions, il faut qu'avant de vouloir démocratiser la société, il démocratise ses propres structures, qui (à quelques exceptions près) sont de caractère autoritaire.

La cogestion au théâtre est donc une exigence démocratique qui conditionne son existence même. Par ailleurs, elle devrait être institutionnalisée de telle sorte que l'acceptation condescendante du dialogue ne soit pas présentée comme une cogestion et ne serve pas d'alibi à la perpétuation d'un pouvoir absolu.

#### La cogestion au "Schauspiel" de Francfort

La cogestion au "Schauspiel" de Francfort n'est nullement un grand mot ou une sorte de fin en soi de caractère théâtral.

En fait, tous les employés ont été amenés à une prise de conscience, qui les libère du comportement de salarié qui avait été le leur jusqu'à présent et qui favorise l'épanouissement des facultés individuelles créatrices.

La cogestion effective permet aussi de provoquer une participation active à la définition du théâtre futur, considéré comme une partie naturelle et inaliénable de la réalité sociale.

En confiant la responsabilité du théâtre envisagé comme moyen de production à ceux qui voient dans la cogestion non seulement un droit, mais aussi un engagement hautement personnel, on pourra libérer de nouvelles forces productives.

L'imagination et l'engagement personnel de tous les employés pourraient contribuer à l'évaluation de ce qu'on entend par théâtre vivant ainsi que des moyens dont celui-ci dispose pour parvenir à la conscience du plus grand nombre possible.

Pour réaliser l'émancipation de tous les individus et aller à l'encontre de l'aliénation croissante du théâtre par rapport à notre société hautement industrialisée, il a paru nécessaire d'entamer le processus d'émancipation au sein même du théâtre.

Seule cette démarche permettra de faire disparaître la structure hiérarchique héritée du XIXe siècle et les modes de penser en termes de hiérarchie.

Plus longtemps une troupe travaille dans le cadre d'un appareil autoritaire et hiérarchisé, en vertu de l'impératif catégorique d'un directeur, plus est sensible la répression à laquelle chaque membre est soumis et plus paralysantes sont, en définitive, les directives d'un seul et unique responsable du point de vue des résultats artistiques.

Par voie de conséquence, on a abandonné l'institution anachronique du directeur, seul responsable devant les autorités ;

Dans une entreprise qui n'est plus à la dimension humaine (par exemple les théâtres municipaux de Francfort), un individu ne peut pas connaître à fond les trois disciplines.

Pour garantir la différenciation entre les aspects artistiques, techniques et économiques du produit final, et assurer par là-même la qualité de ce dernier, la responsabilité du domaine artistique est confiée depuis 1972 à un nouveau directoire de trois personnes, spécialistes chacune d'une discipline.

La délégation de responsabilités garantit au théâtre des impulsions nouvelles.

Le directoire se compose d'un metteur en scène (Peter Palitzsch), d'un scénographe (Adi Steiof) et d'un représentant des acteurs, choisi par ces derniers et ayant droit de vote.

Ainsi, au théâtre municipal de Francfort, la cogestion tripartite a été reconnue pour la première fois par décision des autorités municipales.

Le représentant de la troupe au sein du directoire est tenu par les instructions de ses collègues et est élu à la majorité des deux tiers.

Pour que les acteurs élus à un poste de responsabilité ne restent pas trop longtemps éloignés de la scène, mais aussi pour que ce système ne donne pas naissance à de nouvelles prébendes, la durée du mandat du délégué des acteurs est limitée à une saison.

L'objectif est aussi de permettre à un nombre d'acteurs aussi grand que possible de s'exercer à une responsabilité vis-à-vis de la collectivité.

Comme les acteurs de Francfort s'accordent pour dire que le défi qu'ils se sont lancés à eux-mêmes se mesurera à la force d'attraction d'une qualité nouvelle dont tous sont responsables, chacun assumera toute mission propre à assurer la réalisation de cet objectif.

Tous les acteurs ont renoncé, pendant les deux premières saisons, aux tournées et à des droits particuliers, car les privilèges accordés à certains pourraient nuire à l'action commune de l'ensemble de la troupe. Les individualités se solidarisent pour parvenir à un résultat collectif.

Une commission particulière soumet au Directoire des propositions de cachets, qui sont portées à la connaissance de tous.

Ainsi, les cachets les plus bas ont été relevés et les plus hauts réduits.

De même, les ex-directeurs (metteurs en scène, conseillers dramatiques, scénographes, membres du directoire) ont expressément consenti à ce que leurs cachets ne dépassent pas un niveau agréé par tous ; en fait, leurs cachets sont moins élevés que ceux qu'ils touchaient dans les théâtres où ils travaillaient précédemment.

Il est compréhensible qu'il y ait très peu d'invités dans ce genre de troupe, où le résultat collectif est l'élément qui prime.

La cogestion à développer dans la perspective concrète d'une responsabilité collective du produit artistique final doit être améliorée après quatre années de pratique et devenir une cogestion paritaire.

L'Assemblée Générale du théâtre statue dès à présent, selon une formule cogestionnaire, sur des questions aussi importantes que les engagements, la non-reconduction des contrats, les cachets, les congés,

le répertoire, les tournées, la durée des répétitions, les modifications de structure, les relations publiques et le choix des membres du directoire.

On ne rencontre plus à Francfort de ces acteurs qui reproduisent un texte sans réfléchir et pour lesquels le théâtre est dépourvu de signification sociale.

Des raisons tout à fait pragmatiques militent encore plus fortement qu'autrefois en vue d'un effort pour définir le théâtre en fonction des besoins de la société :

Etant donné les déficits budgétaires, qui n'ont jamais été plus importants, les parlements des Länder et les conseils municipaux examinent de façon très critique et suppriment même parfois les services non obligatoires.

A côté de l'école, de l'université et des établissements d'enseignement supérieur, le théâtre a un rôle unique à jouer dans le cadre de la stratégie globale de formation.