

Théâtre politique et politique théâtrale : la RDA avant le mur, modèle ou contre-modèle ?

Astrid Persyn

► **To cite this version:**

Astrid Persyn. Théâtre politique et politique théâtrale : la RDA avant le mur, modèle ou contre-modèle ?. Musique, musicologie et arts de la scène. 2015. dumas-01220601

HAL Id: dumas-01220601

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01220601>

Submitted on 26 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Théâtre politique et politique théâtrale :
la RDA avant le mur, modèle ou contre-modèle ?**

Astrid PERSYN

Master 2 Arts du Spectacle – Université Stendhal Grenoble 3

Année universitaire 2014 – 2015

Mémoire sous la direction de

Séverine RUSET

et

Yves CITTON



Déclaration anti-plagiat

Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DÉCLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : PERSYN

PRENOM : ASTRID

DATE : 12 Mai 2015

SIGNATURE :

Remerciements

Je tiens ici à remercier mes deux codirecteurs Yves Citton et Séverine Ruset pour leur travail d'équipe et leur aide,

Je remercie particulièrement Martial Poirson qui me soutient depuis Paris, sans relâche, avec toujours autant d'enthousiasme,

Un très grand merci à mes camarades Alexis Bouvier et Célia Vermot-Desroches pour leurs relectures et encouragements au quotidien,

Merci à Charlotte Bomy pour ses indications bibliographiques et son aide depuis Berlin,

Merci à Alexandre, à Tennessee et à Lena pour m'avoir motivée et supportée jour après jour,

Merci à Nour Jeddi pour son aide à la traduction de textes de Kipphardt,

Merci à Léon Karlson pour son engouement et son soutien,

Merci enfin à mon héroïque grand-père, Hans-Dieter Johst, et à ses « enfants » des éditions Reclam : Lothar, Eri, Christa et Winfried, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible.

« **Fürbel** : Nicht darauf kommt es an, sagt Marx, die Welt zu interpretieren,
es kommt darauf an, sie zu verändern. Das ist die Aufgabe unseres
Theaters ! »

-

« **Fürbel** : Il ne s'agit pas, dit Marx, d'interpréter le monde, il s'agit de le
transformer. C'est là le rôle de notre théâtre ! »

Heinar KIPPHARDT,

Shakespeare dringend gesucht, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Cologne, 1978.

Table des matières

Remerciements.....	3
Introduction.....	7
I) Politique culturelle est-allemande : Enjeux et limites.....	13
A) Le théâtre comme outil politique.....	14
<i>Enjeux sociopolitiques.....</i>	<i>14</i>
<i>Moyens mis en place.....</i>	<i>18</i>
B) Naissance de la médiation culturelle.....	26
<i>Une volonté étatique.....</i>	<i>26</i>
<i>L'exemple de Jonny : espaces et limites de la médiation en RDA.....</i>	<i>29</i>
<i>Médiation culturelle, médiation politique.....</i>	<i>41</i>
C) Limites du modèle.....	44
<i>Effets positifs.....</i>	<i>44</i>
<i>Surveillance et censure.....</i>	<i>46</i>
<i>La question de la propagande.....</i>	<i>48</i>
II) Corrélations entre politique et création scénique.....	53
A) 1949-1953 : Une politique restrictive.....	55
<i>Une esthétique nationale : le réalisme socialiste.....</i>	<i>55</i>
<i>Langhoff à Berlin, Faust (1949) et Egmont (1951).....</i>	<i>61</i>
<i>A Leipzig, Curth et Wendel.....</i>	<i>69</i>
B) 1953-1956 : Libéralisation culturelle.....	76
<i>Déstalinisation et espoirs de réunification.....</i>	<i>76</i>
<i>Dernières mises en scène de Brecht : Urfaust (1952-1953).....</i>	<i>79</i>
<i>Langhoff et son second Faust (1954).....</i>	<i>83</i>

C) 1956-1961 : Renforcement des restrictions.....	86
<i>Un théâtre didactique</i>	86
<i>Reproches et censures : dernières mises en scènes au DT</i>	89
<i>Le cas de Die Umsiedlerin (1961)</i>	92
Conclusion	94
Glossaire	98
Bibliographie	99
Résumé et mots clé	104

Introduction

Le 8 mai 1945, au milieu de la nuit, l'Allemagne national-socialiste capitule, mettant fin à la Seconde Guerre Mondiale. Occupé par les états « vainqueurs », le territoire est divisé : à l'ouest les Etats-Unis, le Royaume Uni et la France, le capitalisme républicain et démocratique, et à l'est l'URSS, le socialisme, imposé et guidé par Joseph Staline.

Dès 1945, de chaque côté de l'Allemagne occupée, on recommence à jouer du théâtre. Le 17 Mai de la même année, le quotidien *Tägliche Rundschau* titre : «à Berlin il y a de nouveau quatre scènes prêtes à accueillir des spectacles, trente cinémas jouent en ce moment, beaucoup de petits spectacles et des soirées polyvalentes¹», alors que se dessinent déjà les premières frontières de la Guerre Froide. En 1949, la division du territoire allemand en est la phase finale. Ainsi sont fondées à l'ouest la République Fédérale d'Allemagne, et à l'est la République Démocratique Allemande, parachevant le long rideau de fer qui sépare dorénavant le bloc Soviétique de l'Occident capitaliste.

D'emblée, la RDA se positionne en faveur de la culture, et pour une politique de la création forte. Cependant, comme le souligne avec ironie la presse ouest-allemande², la RDA n'est pas une démocratie. La création n'y est donc pas libre, bien qu'officiellement aucune censure n'y ait lieu. En effet, ne seront soutenues que les œuvres qui suivent la ligne du gouvernement. Sans être interdits, les écrits allant à l'encontre des directives nationales ne trouveront que difficilement financement,

1 BERGMANN Wolfgang, *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews*, Alexander Verlag, Berlin, 2003, p.13.

2 Quand les journaux à l'ouest mentionnaient la RDA, c'était ironiquement avec des guillemets au mot « Démocratique » soulignant l'antidémocratie du régime est-allemand.

publication et mise en scène. Les directives quant à la forme et au fond que se doivent d'avoir les créations théâtrales découlent directement d'une décision de Staline lui-même, qui exige que le théâtre dans le bloc soviétique suive les règles du réalisme socialiste, établies notamment sur la base des théories de Constantin Stanislavski à la fin du XIX^{ème} siècle : « au nom de Stanislavski, le dogme artistique stalinien du réalisme socialiste et ses *héros positifs* devait également être mis en place en RDA ³»

Bernard Dort, dans la préface de *La construction du personnage*, explique en effet : « En URSS, [...] Stanislavski a été remis sur son socle et transformé, bon gré mal gré, en un redoutable *petit père* du réalisme socialiste⁴ ». Mais selon lui, là ne fut jamais la volonté du théoricien russe : « Il y a en effet système puisqu'il s'agit de trouver une méthode qui, à la fois, rende entièrement compte de l'activité théâtrale et permette de régulariser celle-ci, mais ce système "n'est pas un costume de confection avec lequel vous pouvez vous promener aussitôt que vous l'avez endossé": il n'a pas de valeur en soi, il n'édicte pas de commandements absolus. [...] Il établit un processus d'éducation, non un code esthétique. ⁵»

Le réalisme socialiste imposé à la création théâtrale est donc surtout né parmi les dirigeants, et eut ainsi des interprétations très variées d'un État à l'autre, mais également d'un artiste à l'autre. Bien que défini, à travers le bloc socialiste, comme une « représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire ⁶», sa mise en pratique donna naissance à des formes d'une grande variété. Le terme finit donc par englober presque l'ensemble de la création à l'est. Marie-Christine Autant-Mathieu explique : « A partir des années 1960, la définition du RS [Réalisme Socialiste] devient extensible à l'extrême. Au point que la théorie initiale a tendance à se transformer en un courant esthétique incluant tous les

3 RISCBIETER Henning, *Durch den eisernen Vorhang, Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Propyläen Verlag, Berlin, 1999, p.89

4 STANISLAVSKI Constantin, *la Construction du personnage*, Pygmalion, 2006, p.9 : préface de Bernard DORT.

5 *Idem*, p.18

6 Encyclopaedie Universalis

styles et à se confondre avec l'art socialiste. ⁷» Il ne faut donc pas faire de ces créations une généralité, comme le souligne Philippe Ivernel, d'un « théâtre politique, trop souvent minoré par [...] l'idéologie esthétique ⁸», c'est-à-dire dont on prend comme prérequis qu'il est sans intérêt puisque trop imprégné du politique pour avoir pu réinventer l'esthétique. « Par ailleurs, le RS dans son application, ne fonctionne pas comme une "méthode" imposant l'application de règles normatives, mais se présente comme une véritable théorie régissant toute la création artistique (et dans le domaine théâtral, aussi bien l'écriture dramatique que la mise en scène et le jeu), une théorie s'appuyant sur la connaissance spéculative et vraisemblable du réel, dont l'artiste devra donner une représentation idéale ⁹», continue Marie-Christine Autant-Mathieu. Impossible donc de mettre tout ce qui relève du réalisme socialiste dans le même sac.

Pour ce travail, la période abordée sera celle allant de la création de la RDA en 1949 à la construction du mur de Berlin en 1961. En effet, il s'agit d'un moment charnière dans lequel d'innombrables évolutions d'ordre politique comme esthétique ont eu lieu. Il est intéressant de s'intéresser à la création d'un nouvel État, basé sur idéologie communiste de surcroît, et aux conséquences de cette création sur la production théâtrale, aussi l'exemple de la RDA est particulièrement évocateur. De plus, contrairement à la période suivante, allant de la construction à la chute du Mur, cette période de genèse de la RDA fut peu abordée par la recherche française, limitant la création de cette époque à une controverse entre le réalisme socialiste, souvent caricaturé et pris comme un tout unifié et homogène, et le théâtre épique de Bertolt Brecht. Pourtant, elle fut d'une bien plus grande variété et richesse que ce que l'Histoire en retint.

La base théorique à la compréhension de la création théâtrale est-allemande est que tout théâtre y est politique. Je partirai donc ici d'une définition du théâtre politique élargie : est politique tout théâtre qui questionne la cité, la société, la remet en cause, la critique ou même en dresse l'apologie. De fait, la création théâtrale en RDA est une

7 AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Les enjeux de la théorie du réalisme socialisme (1934-1988)*, <hal-00608343>, 2011.

8 IVERNEL Philippe cité par Béatrice HAMIDI-KIM dans *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, éditions l'Entretemps, Montpellier, 2013, p.47.

9 AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *op.cit Les enjeux de la théorie du réalisme socialisme*

création qui aborde le socialisme et sa mise en place, que ce soit dans un but didactique, d'éloge, de propagande ou de critique de ce dernier. De plus, dans la période abordée ici, les artistes est-allemands sont encore tout à fait libres de circuler et de quitter la RDA. Ceux qui y restent le font donc par choix, lequel, s'il est parfois un choix de résistance, est dans la plupart des cas le fait d'une adhésion, même partielle, à la politique mise en place.

Ainsi, bien qu'officiellement très contrôlée, la création en RDA, contrairement aux idées reçues, ne fut pas homogène, et ni l'État ni le parti ne purent véritablement empêcher les auteurs est-allemands d'exprimer leur opinion et leur créativité. Pour la plupart convaincus par le socialisme, ils souhaitaient cependant qu'il soit mis en place différemment, et s'attachaient, dans leurs œuvres, à montrer les contradictions présentes dans le système, et à pousser le lecteur et le spectateur à se poser des questions. «Les artistes critiqués tenaient en principe à des espoirs d'avenir socialiste, voire communiste, mais ne voulaient pas sous-estimer les difficultés et contradictions contemporaines de la réalité de la RDA. Certains d'entre eux ont même voulu voir l'enfermement de la RDA comme une chance de pouvoir développer la société dans cet avenir sans être gênés par l'ouest¹⁰» : les artistes est-allemands étaient bien souvent les premiers à croire en l'État et à la possibilité de création collective d'un monde meilleur, plus juste, plus créatif. De plus, il est important de ne pas sous-estimer leur liberté de pensée : « les communautés et groupes sociaux n'ont pas constitué l'argile molle dont les communistes avaient rêvé et ils ont opposé une "résistance" active et passive aux transformations mises en œuvre par les "ingénieurs" du parti au pouvoir. ¹¹»

Comment expliquer que pour la plupart, ces artistes de théâtre ne soient pas passés à la postérité, et restent méconnus en dehors de l'Allemagne ? L'Histoire, et particulièrement du point de vue français, semble effectivement n'avoir retenu que les plus grands, tel Bertolt Brecht, étudié dans le monde entier, ou Heiner Müller, surtout connu pour ses mises en scènes ou ses textes plus récents.

Nous pouvons imaginer que ce fait est dû, au moins en partie, à un boycott

10 RISCHEBIETER Henning, *op.cit. Durch den eisernen Vorhang* p.66.

11 KOTT Sandrine, *op.cit. Histoire de la société allemande*, p.10

tenace des textes et mises en scène de l'est par l'ouest tout au long de la Guerre froide ; délaissés des théâtres, jugés sévèrement par les critiques, seuls quelques rares textes parvinrent véritablement à l'étranger, et notamment en France, expliquant que nous ayons surtout retenu les auteurs et metteurs en scène ayant eu une volonté propre de diffuser leurs œuvres à l'étranger. Une autre raison possible pourrait être le retard esthétique de ces créations par rapport à la création contemporaine dans le reste de l'Europe occidentale ; en effet, alors qu'à l'étranger, Samuel Beckett et Eugène Ionesco réinventaient l'écriture théâtrale, les pièces est-allemandes restèrent longtemps hermétiques, de gré ou de force, à ces évolutions, pouvant donc paraître dépassées au lectorat et au public occidentaux, habitués à des formes plus contemporaines et dépassant plus largement la posture mimétique. Enfin, ces œuvres furent créées dans un contexte et pour un public très particuliers ; sorties de leur contexte, et face à un public très différent du public-cible original, elles perdent d'une certaine manière forcément de leur impact, de leur puissance et de leur intérêt.

En effet ces créations oubliées sont d'un intérêt capital à la compréhension des enjeux culturels en RDA, puisqu'elles en sont un témoin direct. Elles entrent aujourd'hui par ailleurs en résonance avec la situation politique et économique européenne, et posent des questions de fond très proches de celles posées par de nombreuses œuvres théâtrales contemporaines. Une grande partie des questions soulevées aujourd'hui, notamment en termes de politique culturelle et d'action sociale autour du théâtre, sont déjà présentes en RDA. Pourtant, dans ces années de genèse de l'État socialiste, l'investissement étatique dans le théâtre a pu énormément fluctuer, soulevant sans cesse de nouvelles questions. Dans quelle mesure les diverses formes prises par la politique culturelle est-allemande ont-elles pu impacter les créations scéniques ?

Afin de répondre à ces questions, je m'appuierai sur les analyses d'historiens du théâtre, pour la plupart germaniques, ainsi que sur des archives familiales inédites regroupant des comptes-rendus de spectacles des années 1950 à 1952 à Leipzig, faits par des jeunes membres du FDJ¹², dans le cadre d'un cercle d'amateurs de théâtre. La traduction de ces documents a été établie par mes soins et représente une partie majeure

12 *Freie deutsche Jugend*, ou Jeunesse Libre Allemande, organisation politique de jeunesse de masse, voir Glossaire p. 95

de mon présent travail de recherche et d'analyse. Cependant, toute traduction étant une interprétation, je vous invite à retrouver tous les documents utilisés dans le carnet d'annexes ci-joint, en langue originale.

Dans un premier lieu, j'aborderai les enjeux et limites de la politique culturelle mise en place, et m'arrêterai sur la question de la médiation culturelle autour du spectacle vivant, en abordant notamment l'exemple de mon grand-père Jonny. Enfin, j'analyserai les effets des fluctuations de cette politique sur la création théâtrale scénique à travers des exemples de mises en scènes à Berlin et à Leipzig, entre 1949 et 1961.

I) Politique culturelle est-allemande : Enjeux et limites.

Très tôt déjà, la RDA s'est positionnée en faveur d'une politique culturelle forte, c'est-à-dire que l'État, dans les missions qu'il s'impose comme étant fondamentales à sa création et à son maintien, intègre d'emblée des notions d'aide et de soutien à la création, de démocratisation culturelle, c'est-à-dire un accès plus simple et plus large aux biens culturels, et l'investissement de la population entière à la vie culturelle et artistique du pays, mettant en place une véritable démocratie culturelle. Le théâtre n'y fait évidemment pas figure d'exception : il sera même probablement l'un des arts les plus investis par l'État, et celui qui eut le plus d'impact direct sur la société et sur le rayonnement international de la RDA.

Par ailleurs, à cette époque, même si fleurissent déjà partout en Europe, et notamment en France, des idées de théâtre populaire et d'éducation culturelle, les États européens mirent bien plus de temps à mettre en place une politique culturelle importante et des mesures conséquentes à sa mise en place, tandis que la RDA, elle, dès sa création, imposa la culture comme un des aspects les plus importants de sa politique.

Quelles furent donc les raisons d'un tel investissement pour la culture et, plus particulièrement pour le théâtre ? Le contexte d'occupation soviétique est évidemment l'un des premiers facteurs de cet engouement, étant à l'origine même de la création d'un État socialiste sous l'égide du SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, parti unique est-allemand regroupant socialistes et communistes dont le premier secrétaire, Walter Ulbricht, vaut comme dirigeant principal de la RDA). En effet, cette volonté d'instaurer une place primordiale à la culture est avant tout un objectif politique devant servir la mise en place du socialisme dans l'État nouvellement créé. Ainsi, on peut découper ces raisons en trois grandes lignes : se démarquer du national-socialisme et des régimes capitalistes, aider à la construction du socialisme en Allemagne de l'est et, à terme, permettre la naissance d'un « homme nouveau », c'est-à-dire d'une société sans classe de travailleurs cultivés, actifs, conscients et profondément attachés au système socialiste et à l'État.

A) Le théâtre comme outil politique

Enjeux sociopolitiques

Lorsque la Seconde Guerre Mondiale se termine, l'Europe est sous le choc. La découverte des horreurs commises par le régime national-socialiste, dans les camps comme dans l'ensemble des pays occupés, a l'effet d'un électrochoc sur un monde qui clame à l'unisson : « Plus jamais cela ». C'est le début de la dénazification, et à titre d'exemple pour le reste de la planète, dans la Zone d'Occupation Soviétique en Allemagne, le parti Unique fraîchement créé tient particulièrement à mettre en relief la rupture entre le régime précédent et le nouveau, socialiste, en phase d'être mis en place.

Des enquêtes furent menées et des anciens dirigeants nazis arrêtés et condamnés, de manière bien plus drastique que dans le reste de l'Europe. Mais pour les soviétiques, ce n'est pas la punition de ces criminels qui importe. En effet, selon eux, la naissance du nazisme serait due aux dysfonctionnements de la structure complète de la société allemande, et le seul moyen de l'éradiquer serait donc inéluctablement la révolution, la reconstruction complète de la société entière et un renouveau de la répartition des pouvoirs en son sein.

Mais la lutte contre le nazisme ne pouvait pas s'arrêter là. Après plus de 10 ans d'existence du troisième Reich, des vagues de censure et des autodafés de milliers d'œuvres, le mot d'ordre des socialistes est-allemands était clair : redonner à la culture une place d'honneur dans la société allemande et faire renaître une identité culturelle allemande. Cette identité culturelle, qui est née notamment avec le théâtre, s'est voulue clairement en opposition au national-socialisme et pour la démocratie, avant même d'être pro-socialiste, privilégiant dès le début les créations anti-fascistes dans tous les domaines artistiques, ce pendant toute la période d'occupation de 1945 à 1949.

Ainsi dès août 1945 siégea la Confédération culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne, dirigée par le poète communiste Johannes R. Becher. Dans la zone d'occupation, la volonté est d'abord de faire connaître ces auteurs anti-fascistes censurés qui virent leurs œuvres brûlées et interdites, les auteurs émigrés comme Bertolt Brecht ou Friedrich Wolf, ainsi que les auteurs, souvent soviétiques,

clamant la démocratie. Le but est de donner une image de l'Allemagne plus positive, de déculpabiliser la population et de faire miroiter un futur démocratique, un avenir dans la paix en opposition totale à la dictature nazie des années trente.

De plus, cette volonté reflète également celle de recréer une identité allemande forte, en dehors de la honte occasionnée par les crimes nazis, une identité dans l'union et non la division. Ainsi, Johannes Becher déclare lors de cette conférence : « l'expression de la culture nationale allemande ne peut pas passer par un théâtre ouest ou est-allemand, mais par un théâtre allemand national comme y aspiraient Lessing, Schiller, Ekkehard et Ackermann ¹³ ». C'est la grande culture allemande, celle qui marqua l'histoire avec des noms comme Goethe ou Schiller, auteurs d'œuvres germanophones théâtrales majeures, que l'État souhaite rappeler, afin que l'Allemagne ne puisse plus être identifiée aux douze sombres années de nazisme.

Cependant, ce rôle premier de rupture avec le régime précédent n'est que l'un des objectifs de l'investissement étatique dans la culture. En effet, c'est l'une des principales particularités de la plupart des régimes socialistes et communistes, notamment ceux qui suivent le modèle soviétique.

Comme le souligne Sandrine Kott, historienne spécialisée dans l'Histoire allemande, elle est une constante de la prise de pouvoir prolétaire et ouvrière dans les états socialistes et notamment, à la même époque, dans les pays membres de l'Union Soviétique. Elle explique : « secteur essentiel d'intervention des états communistes, la culture y est vue tout à la fois comme l'expression de la victoire des valeurs de la classe ouvrière triomphante et l'instrument d'une éducation qui doit faire advenir l'homme nouveau »¹⁴. De plus, elle démontre que cette tradition du communisme est multiple : elle permet à la fois une affirmation de la nation, tout en naissant d'une tradition du mouvement ouvrier d'utiliser la culture comme moyen d'affirmation de la classe prolétaire allemande, et se réclame du mouvement soviétique, alors même que les autorités d'occupation sont finalement très peu intervenues dans les prises de décisions du SED. En effet, dans une perspective sociologique, le théâtre en RDA est vu comme

13 HAMMERTHALER Ralph, Theater in der DDR. Chronik und Positionen , Henschel Verlag, Berlin, 1994, p.38

14 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.69

un reflet de la société : « le théâtre est l'expression du stade de développement social et économique ¹⁵», il fonctionne comme un témoin de l'évolution de la société auprès de la population et à l'international, mais également comme un outil de contrôle social qui permet une véritable influence sur la société.

De plus, le théâtre a de nombreuses particularités qui en font un art privilégié du socialisme. En effet, plus populaire que la littérature, il ne demande pas de mobiliser de connaissances ni de compétences particulières, et demande un investissement personnel moindre, notamment en temps. Il est également moins élitiste et plus facilement compréhensible que les arts picturaux, qui nécessitent souvent une grande culture et une médiation pointue. Le théâtre a l'avantage de s'adresser directement au public à travers les images et la parole. En abordant des thématiques proches aux ouvriers et paysans, il permet d'avoir un impact rapide et important sur ses spectateurs, en montrant par exemple que leurs soucis du quotidien peuvent être réglés par le socialisme, à travers un jeu de causes et de conséquences. Enfin, il a l'avantage d'être ludique et de créer de la cohésion sociale : on n'est pas, face à un spectacle de théâtre, livré à soi-même, de manière individuelle, comme face à un tableau, une sculpture ou une œuvre littéraire ; c'est une expérience que l'on partage avec ses pairs, renforçant les liens entre les membres de la société. Le théâtre avait donc toutes les qualités requises pour participer à l'évolution de cette société vers le socialisme.

La question idéologique de l'influence du théâtre sur ses visiteurs se pose dès la création de la RDA : le théâtre doit-il être l'outil d'une propagande ? Sans être un oui catégorique, la réponse sera celle d'une volonté de l'État socialiste d'idéologisation de la création théâtrale dans un effort commun de participation à la mise en place du socialisme. Walter Ulbricht déclarera dès 1949 que « la tâche des artistes est de précéder à la vie. Cela demande des artistes qu'ils apprennent à présenter leurs œuvres d'art dans l'esprit du réalisme socialiste ¹⁶» . L'art, et surtout le théâtre, ne peuvent plus se contenter d'être uniquement anti-fascistes et de prôner la démocratie ; ils doivent participer activement à la dynamique politique de l'État, et avoir une véritable perspective socialiste afin d' « informer les travailleurs du tournant et prendre part à la

15 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p.159

16 *idem* p.23

construction de cette nouvelle société ¹⁷».

Dans les sociétés communistes, la culture est également un symbole de la réappropriation d'un élément vu comme bourgeois par la classe prolétaire, et le but est bien souvent l'élaboration d'une culture de masse, ouvrière, compréhensible et accessible. Elle doit être créée par le peuple, sur le peuple et pour le peuple. En RDA, la classe prolétaire eut un véritable rôle dirigeant dans les domaines de la culture. A travers le travail en groupe entre professionnels et amateurs, les échanges de connaissances entre travailleurs et artistes, les discussions artistiques et la production d'œuvres collectives, cette volonté non seulement de démocratisation et vulgarisation de la culture mais encore et surtout de réappropriation des pratiques artistiques par la population fut largement instaurée. Dès 1949, une politique culturelle se développa en RDA, menée par le Ministère pour la Culture (*Minister für Kultur*) afin de permettre un « accompagnement culturel des masses pour se rapprocher du but d'une culture populaire »¹⁸.

Cette politique culturelle a pour but la formation et l'éducation de sa population, le théâtre y est donc vu comme une sorte de forum public, de centre culturel de la cité à travers lequel la population, sans distinction sociale, s'éduque et s'élève.

17 *Idem* p.166

18 *Idem* p.176

Moyens mis en place

Cependant, ce travail culturel ne pouvait avoir lieu sans des espaces adéquats de création et de diffusion . En effet, la guerre avait fait d'énormes ravages, et une grande partie des équipements culturels était en ruine. L'Allemagne de l'est, encore sous occupation soviétique, fut bien plus rapide à reconstruire ces lieux que sa jumelle occidentale, et mit en place spécialement dans ce but de grands moyens humains et financiers dès l'automne 1945. On ne s'arrêta cependant pas à la seule reconstruction et rénovation d'espaces existants, mais on s'attela également à la création de nouveaux espaces sur l'ensemble du territoire.

Offrir des lieux

Ainsi, dans les années 1950, on commença à construire des maisons de la culture, salles de spectacles, bibliothèques, théâtres municipaux ou nationaux et écoles artistiques dans toutes les communes est-allemandes, même les plus petites. Le pays entier bénéficia ainsi d'un réseau culturel parmi les plus fournis au monde. Par exemple, la commune de Leipzig comptait, à la construction du mur de Berlin, déjà plus de 5000 places de théâtre pour environ 600 000 habitants¹⁹. On peut y compter une scène d'envergure nationale, la Deutsche Volksbühne (DVB), un théâtre jeune public, des plus petites salles municipales comme le Schauspielhaus, un Opéra, un théâtre de marionnettes ou même un « théâtre de chambre » de vingt-cinq places²⁰. Partout fleurirent également des clubs d'amateurs, que ce soit pour la littérature, les arts plastiques ou le théâtre, dans lequel les citoyens étaient invités à pratiquer des arts et à partager des expériences avec des professionnels de la culture. C'est le syndicat unique FDBG qui s'impose comme acteur essentiel de ce travail culturel. En 62, il possède et gère 500 maisons et clubs culturels, 13000 locaux culturels et 17000 bibliothèques. De

19 *Idem* p.37

20 Ce paysage culturel est décrit notamment dans les comptes-rendus de représentations par les jeunes du FDJ Reclam de Leipzig, dont certains sont disponibles dans le cahier d'annexes aux pages 23-24 et 31-32.

plus, en ouvrant des espaces dans les entreprises auprès des travailleurs, on assiste à un véritable « transfert de la culture vers les lieux de production qui sont pensés comme des lieux de diffusion privilégiés d'une nouvelle culture socialiste ²¹», explique Sandrine Kott.

Pour une ville, posséder ces structures était un symbole de la puissance de la RDA et de la municipalité, de sa participation à la révolution culturelle en cours, et permettait un rayonnement jusqu'à l'étranger.

En 1949, à Dresde comme à Leipzig, on rejoue déjà du théâtre dans les lieux qui lui étaient dévolus encore en état. Partout, dans toutes les villes, même les plus petites, on rouvre les lieux de représentation et de création théâtrales, on rénove les espaces endommagés, et on en crée de nombreux autres, dont, jusqu'à la construction du mur de Berlin, quinze théâtres d'envergure nationale²².

On comprend l'importance culturelle en RDA quand on voit que les théâtres, dans plusieurs villes est-allemandes, furent parmi les premiers bâtiments à être restaurés et reconstruits après la guerre. Par exemple, dans la ville de Weimar, le tout premier chantier de reconstruction fut celui du Deutsches Nationaltheater. Même la moindre petite ville ouvre son théâtre, ce qui est à la fois le résultat d'une régionalisation forte, d'une déconcentration des institutions culturelles, mais aussi de la fierté des villes d'être dotées de leur propre théâtre, d'avoir leur propre identité culturelle. La plupart de ces théâtres ont un rôle bien défini et un répertoire ainsi qu'un public cible précis.

Ainsi, des scènes de plusieurs types virent le jour, notamment des scènes dédiées au répertoire allemand ou étranger, d'autres qui se consacraient aux dramaturgies russes et soviétiques, ou des scènes populaires.

A Berlin, c'est le Deutsches Theater qui était chargé de la diffusion d'un répertoire classique : Goethe, Schiller mais aussi Molière ou Shakespeare, dans une esthétique réaliste. C'est Wolfgang Langhoff qui en fut l'intendant à son ouverture, un ancien résistant pendant la seconde Guerre Mondiale, également auteur, metteur en scène et comédien. Ce théâtre accueillit quelque temps le Berliner Ensemble de Brecht.

21 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.17

22 Cf Annexe 1 « création de théâtres », p.3

A Berlin toujours, un théâtre important s'occupait du répertoire russe : le théâtre Maxim Gorki. Plongé dans le dogme stanislavskien et dirigé par l'intendant Maxim Vallentin, ce théâtre eu du mal à s'imposer auprès de la population berlinoise.

Une des particularités de la RDA fut également qu'elle vit fleurir les premiers théâtres jeune public de toute l'Allemagne, qui furent aussi parmi les premiers en Europe. Ainsi, le *Theater der Jungen Welt* (« Théâtre du Jeune Monde ») qui fut créé en novembre 1946 à Leipzig fut le tout premier théâtre consacré à la jeunesse en Allemagne. Toujours en place aujourd'hui, il fut le lieu d'écriture en résidence de près de 30 pièces jeunesse. C'est la municipalité de Leipzig qui décida de son ouverture. La date correspond en fait à la création de la troupe permanente, le bâtiment, la salle blanche de la Halle des Congrès du Zoo de Leipzig, fut officiellement attribué à l'ensemble en 1947.

Peu de temps après, en 1948, on fondait déjà à Berlin un deuxième ensemble jeunesse : le Theater der Freundschaft (« Théâtre de l'Amitié »), aujourd'hui appelé Theater an der Parkaue. Le lieu, lui, fut attribué à l'ensemble le 16 novembre 1950. C'est aujourd'hui le plus grand Théâtre Jeune Public allemand, mais également le seul à être d'envergure nationale. Fondé sur ordre de l'administration militaire soviétique dans une ancienne école, il a la particularité d'avoir dès le début été composé non seulement d'une salle de représentation, mais également de la Maison de la Jeunesse, quartier central des Pionniers, l'organisation politique de masse pour les enfants jusqu'à 14 ans.

Si quelques théâtres de création virent le jour en Allemagne de l'est, le plus connu et important reste sûrement le Berliner Ensemble.

La création du Berliner ensemble en novembre 1949 est due à la fois à la recherche commune de Brecht et de son épouse Helene Weigel d'un nouveau cadre de travail à leur retour en Allemagne de l'est, et aux efforts de responsables politiques communistes dans la zone d'occupation soviétique pour créer une scène culturelle est-allemande prestigieuse. Brecht fut accueilli les bras ouverts par la RDA, mais la création de l'ensemble ne fut pas aussi facile qu'escompté. Le Berliner Ensemble, composé en grande partie de l'équipe qui était déjà présente pour *Mère Courage*²³, est

23 *Mutter Courage und ihre Kinder*, en français *Mère Courage*, est une pièce de Brecht écrite en 1939 qui dénonce les méfaits de la guerre. La mise en scène de 1949 par la troupe de Brecht et de sa compagne Helene Weigel, le Berliner Ensemble, exposa à toute la planète les théories de l'auteur et metteur en scène est-allemand, et connut un très grand succès à l'étranger.

invité au Deutsches Theater pour 4 ans, ce qui n'est pas sans créer des tensions avec Wolfgang Langhoff, alors intendant du théâtre et fervent adepte et défenseur du réalisme socialiste. C'est seulement le 19 Mars 1954 que l'ensemble s'installa définitivement au Theater am Schiffbauerdamm, avec comme première représentation le Don Juan de Molière, dans une mise en scène de Benno Besson.

Investir dans le théâtre

Plutôt que de relancer les théâtres privés à but lucratif, la RDA investit dans un réseau de scènes subventionnées par l'État . Enracinés dans la tradition allemande du théâtre de cour et du théâtre municipal, les théâtres en RDA étaient généreusement équipés financièrement. Voir des spectacles ne devait plus être un privilège des citoyens les plus aisés, mais concerner l'ensemble de la population. « A travers un système de droits et prix différenciés ainsi que de manière générale des places très peu chères, les conditions préalables à un public socialement varié étaient présentes²⁴ » . Les théâtres communaux et nationaux étaient en effet richement subventionnés. Ce sont plus de 20 % en moyenne du budget du ministère de la Culture qui étaient alloués aux Théâtres tous les ans Chaque théâtre en RDA touchait en moyenne entre 1 et 38 millions de marks est-allemands, selon sa taille, son prestige et sa catégorie. Pour Ralph Hammerthaler, historien du théâtre, « le système théâtral en RDA n'était pas que fortement ramifié, il cherchait également à briller grâce à des scènes renommées fortement subventionnées²⁵ ». Ces riches subventions avaient pour but une création d'exception et une baisse des prix des places pour faciliter l'accès aux théâtres. Il ajoute encore : « le théâtre en RDA était, par certains aspects, encore plus riche que celui de RFA.²⁶ ». En effet, le système organisationnel des théâtres en RDA a certes des points communs avec celui de RFA, avec le système des Ensembles, troupes allouées à un théâtre, cependant le salariat des artistes en Allemagne de l'est est bien différent.

24 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR* p.197

25 *idem*

26 *idem* p.200

Jean Claude François explique en effet que la particularité réside « d'abord [dans] la structure interne des théâtres, richement dotés de part et d'autre, selon une tradition centenaire, avec leurs *Intendanten*, *Dramatugen*, leurs dizaines de comédiens de tous âges et emplois, leurs équipes techniques très fournies – tous de vrai *Betriebe* [entreprises] ²⁷ ». Les conditions de travail étaient, pour l'époque, relativement bonnes, le syndicat assurant leur amélioration constante dans les théâtres, et le salaire des employés de théâtre, artistes comme techniciens, n'était certes pas pharamineux mais tout de même près de deux fois plus élevé que le salaire moyen est-allemand. Dans les années cinquante, les contrats des artistes sont à durée déterminée, sur des périodes d'une saison ou d'une création. Ce ne sera qu'en 1972 que les hommes de théâtre devinrent de véritables fonctionnaires de l'État au contrat à durée indéterminée, qu'ils soient en création ou non. Enfin, il y a une véritable égalité des salaires entre les artistes et les autres travailleurs dans les théâtres .

Enfin, l'investissement de l'État va aussi dans la collaboration entre les artistes de théâtre et les travailleurs : « des fonds énormes et en augmentation constante sont consacrés aux activités culturelles dans les entreprises²⁸ ». En outre, l'investissement de l'État dans la culture devait permettre de toucher d'autres publics, ceux des travailleurs et paysans pour qui le socialisme avait été pensé.

Mettre le spectateur au centre

En RDA, le public tenait une place capitale. En effet, amener la population à la culture, à une émancipation, créer une égalité entre les classes de ce point de vue pour qu'aucune ne soit supérieure à l'autre, est une des priorités de chaque régime socialiste. On dénote donc une véritable volonté de démocratisation de la culture, dans le sens que lui donnera André Malraux de rendre possible et plus simple l'accès aux biens culturels à l'ensemble de la population, et particulièrement aux strates les plus populaires. Ainsi la création de lieux culturels décentralisés et l'investissement dans ces équipements ont

27 FRANCOIS Jean Claude, *Connaissance de la République Démocratique d'Allemagne*, 1989, p.119

28 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.70

d'abord un but social d'accès facilité à la culture socialiste.

Il était donc important que tout le monde puisse avoir accès au théâtre, quel que soit son revenu. A travers des politiques d'abonnements et de grosses réductions, ainsi qu'un subventionnement très fort des théâtres, les places de théâtres étaient très peu coûteuses, ainsi cet art n'était plus un privilège pour ceux qui gagnent mieux leur vie. Les abonnements favorisaient le collectif : les tarifs de groupes étaient bien plus intéressants que les tarifs individuels. « La possibilité de voir des spectacles ne devait plus rester un privilège des plus fortunés, mais au contraire pouvoir toucher tout le monde. A travers un système de droits et prix différenciés ainsi que de manière générale des places très peu chères, les conditions préalables à un public socialement varié étaient présentes²⁹». Mais on ne se contentait pas de tarifs peu onéreux pour amener le public au théâtre : des voyages en bus et en train exceptionnels étaient organisés pour certains spectacles, afin d'amener le public des campagnes notamment. Tout ceci permit un accès au théâtre à des milliers de personnes qui n'y seraient probablement jamais allées, et assura l'ancrage de cette culture théâtrale dans le quotidien des Allemands de l'est.

Le théâtre est l'un des volets les plus importants de l'émancipation et éducation des masses. Il était donc important de le rendre compréhensible par tous, d'en faire un art partisan, et d'y intégrer des perspectives d'avenir dans le socialisme. Les premières régulations de la culture par le pouvoir politique fixèrent l'obligation des artistes d'être le miroir de la réalité sociale vécue par le peuple, afin que l'art lui parle et qu'il le comprenne, et afin de renforcer sa morale socialiste, mais ils devaient également souligner le rôle dirigeant de la classe prolétaire dans les domaines de la culture. Par un travail collectif entre professionnels et amateurs, un échange réciproque de connaissances, des discussions artistiques et la production collective d'œuvres de théâtre, les œuvres devaient aborder le plus justement possible la vie des travailleurs. Ainsi, par exemple, en 1959, Klaus Störtebeker mit en scène un gigantesque spectacle participatif avec un public très important, plusieurs milliers d'est-allemands réunis autour d'un spectacle, symbole du théâtre populaire socialiste. Réitérée l'année suivante, la mise en scène eut un succès encore plus grand avec presque le double de participants.

29 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p.197

Enfin, afin que toute la population même rurale ait accès au théâtre, la plupart des ensembles gravitaient sur l'ensemble du territoire et allaient à la rencontre du public dans des lieux non spécifiquement prévus pour du théâtre, comme dans les entreprises, des halles de fabriques, des places de marché, des auberges...

Au paroxysme de ce rapprochement entre culture et population orchestré par l'État, le 24 avril 1959 eut lieu la Conférence de Bitterfield, lors de laquelle les artistes furent invités à travailler en collaboration avec les entreprises : « outre les objectifs de démocratisation de l'accès à la culture, ce que l'on a appelé la « voie de Bitterfield » fixe les grandes lignes des relations entre artistes professionnels et ouvriers, et entend favoriser l'accouchement d'une nouvelle culture ouvrière authentique³⁰». Le responsable de la culture du SED exige que les artistes aillent dans les entreprises auprès des travailleurs pour récolter des expériences, afin de ne pas créer pour les travailleurs au nom des travailleurs sans connaître la réalité des travailleurs. De plus, on leur demande d'organiser des ateliers et clubs amateurs avec les ouvriers. En échange, les artistes bénéficient d'un revenu fixe et d'un soutien à leur création : c'est une véritable collaboration entre entreprises et artistes qui naît, chapeautée par l'État, permettant un « transfert de la culture vers les lieux de production, qui sont pensés comme des lieux de diffusion privilégiés d'une nouvelle culture socialiste³¹ ». De plus, comme l'explique Sandrine Kott, la présence du syndicat dans les entreprises facilitait encore plus cette démocratisation du théâtre : « la généralisation des abonnements collectifs au théâtre via le syndicat permet un accès des ouvriers à la « haute culture »³²»

Le théâtre en RDA est aussi vu comme un loisir pour la population, ce qui à l'époque n'a rien de péjoratif : l'Allemagne de l'est laisse une grande place au temps libre et aux loisirs pour les familles et travailleurs, notamment à travers plusieurs organisations de masse rattachées au syndicat FDGB³³. On amenait donc en masse le

30 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.70

31 *idem*

32 *Idem* p.71

33 Plusieurs organisations, pas forcément politiques, étaient rattachées au syndicat national, comme l'association des amis du soviétisme, l'organisation des femmes ouvrières ou le FDJ, Jeunesse libre Allemande, qui proposent à leurs membres des avantages en terme d'accès aux loisirs, à

public au théâtre pour le divertir, qu'il se réjouisse et passe du bon temps, pour créer un bien-être au sein de la population. Dans les locaux du théâtre jeune public Theater der Freundschaft à Berlin, on trouve par exemple une maison de la jeunesse dans laquelle sont proposées des activités ludiques et pédagogiques autour du théâtre.

Cependant, l'État est-allemand ne se contenta pas d'amener la population vers la culture et la culture vers la population. En plus de cette facilitation d'accès au théâtre, la RDA mit en place ce que l'on pourrait aujourd'hui appeler une médiation culturelle organisée autour du spectacle vivant.

certaines biens ou même à un enseignement supérieur.

B) Naissance de la médiation culturelle

Une volonté étatique

En effet, il ne s'agissait pas seulement de créer de nouveaux publics et de les emmener à la rencontre des œuvres théâtrales. Il fallait que la population puisse se réapproprier l'art, et même si un effort fut fait dans la création contemporaine afin que tout soit compréhensible par tous, il fallait aussi que les œuvres classiques du répertoire allemand trouvent une résonance chez ces nouveaux publics. C'est ainsi que furent mis en place plusieurs moyens de rendre palpable cette création.

C'est ce qu'on appellera plus tard la médiation culturelle. Pour Régis Debray, la médiation est le résultat de son propre processus de transmission, c'est-à-dire l'action qui consiste à transmettre l'information du *medium* (support de cette information) vers l'humain. Souvent, le *medium* gère sa propre médiation, par exemple les médias (journaux, télévision), qui se transmettent sans intermédiaire. Cette médiation peut également être externe : elle passe alors par un « médiateur³⁴ ». C'est ce qui a effectivement lieu en RDA.

En outre, après chaque représentation, des discussions autour des spectacles, souvent avec la troupe, étaient organisés afin d'accompagner le spectateur dans sa compréhension de la pièce. Plusieurs informations sur les spectacles, ensembles et auteurs circulaient grâce à la presse, grâce au syndicat et aux organisations de masse, et une publicité efficace avait lieu dans les villes pour les spectacles. On entretenait une véritable école du spectateur, autant dans les théâtres que au sein d'associations ou dans les entreprises. En effet, des Conseils des Visiteurs fleurirent partout, afin non seulement de mettre en place un accompagnement et une mise en confiance des spectateurs, mais aussi de les faire participer activement aux choix de programmation et de mise en scène dans les théâtres. Même si ces conseils étaient simplement consultatifs, et n'avaient pas toujours réellement un impact très important, ils étaient très fréquentés par la population qui manifestait un vif intérêt pour ces questions.

34 DEBRAY Régis, « Histoire des 4 M », *Cahiers de médiologie* n°6, 1998, p.11

Sandrine Kott explique : « tous les dirigeants communistes croient en l'éducabilité des personnes, mais en RDA, cette croyance est plus marquée parce qu'elle s'enracine dans une longue tradition allemande, y compris au sein du mouvement ouvrier. C'est sans doute dans ce pays du bloc que le souci d'éduquer l'individu a été le plus clairement affirmé et mis en œuvre ³⁵». Ainsi en 1954, lors de la création officielle du Ministère de la culture est-allemand, un pôle ministériel alloué aux relations au public fut fondé, avec la mise en place de « conférences du public ³⁶» où les spectateurs étaient invités à donner leur avis sur la création est-allemande. « Arts et culture, bien que sous le joug de la censure étatique, avaient bonne réputation auprès de la population en RDA, parce que via la consommation culturelle, une émotion sublimée et éloignée de la réalité pouvait s'exprimer. Les pièces de théâtre eurent une importance complètement démesurée, car elles permettaient aux hommes d'exprimer cette émotion ne serait-ce que dans une sphère irréaliste et intériorisée ³⁷». Le rapport au public était, pour beaucoup, de meilleure qualité dans le socialisme que dans le capitalisme, où se forme souvent un fossé entre les connaisseurs spécialistes et les masses. En RDA, on proposait aux spectateurs un théâtre qui parle d'eux, qui leur soit accessible et qui leur permettent de se construire.

La majeure partie du travail culturel fut fait dans les organisations de masse dans lesquelles la plupart des allemands de l'est étaient membres. À la création de la RDA, le parti et le Syndicat national s'assurent le contrôle de la jeunesse en créant la *Freie Deutsche Jugend*, (FDJ, Jeunesse Libre Allemande), et son alter-ego pour enfants, les Pionniers, et intègrent à leur cahier des charges la nécessité d'un travail « Culturel et Socialiste ». Ce programme comportait tout un volet théâtre, ainsi ces jeunes furent amenés à voir des pièces spécialement écrites pour eux dans des salles jeunes public, pièces qui étaient censées donner à la jeunesse l'envie de participer à la révolution socialiste en cours, et faire naître en eux un amour du Pays, du parti et du socialisme. Mais d'autres organisations remplissaient le même rôle : associations de femmes, organisations d'amitié avec l'Union Soviétique, et évidemment le syndicat FDGB

35 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.64

36 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p.31

37 *Idem* p.212

présent dans l'ensemble des catégories socio-professionnelles. Toutes les organisations de masse rattachées au SED ont, dès 1947, des commissions culturelles dont l'objectif est l'élaboration commune d'une culture de masse accessible à tous. Cependant, « même si elles n'ont pas vraiment constitué des lieux d'endoctrinement politique, les organisations de masse ont participé à la mobilisation répétée de la population, à la ritualisation politique de la vie quotidienne et, par là, à la diffusion des valeurs du régime ³⁸», continue Sandrine Kott. Ainsi, il ne faut pas omettre que ces actions avaient un aspect politique très fort.

Au sein des entreprises, ces organisations avaient instauré un véritable devoir de participation à la vie culturelle. C'est ainsi que furent créés des postes, parmi les salariés de ces entreprises, de médiateurs culturels, les *Kulturleiter*. Le rôle de ces médiateurs était de gérer l'éducation culturelle, artistique et évidemment politique des membres de l'organisation, de les emmener dans les lieux culturels et notamment au théâtre, et d'organiser des cercles de discussion autour des œuvres vues. Puisqu'il n'y avait pas à proprement parler de programme à suivre dans ce travail culturel, les médiateurs restaient relativement libres face aux créations abordées, et la qualité de l'accompagnement dépendait donc directement de l'investissement personnel du médiateur. Une forte surveillance avait néanmoins lieu, et ces meneurs devaient écrire des rapports fréquents sur ce qui a été fait à la fois au comité d'entreprise et au responsable de l'organisation.

C'est ce rôle de *Kulturleiter* que mon grand-père, Hans-Dieter Johst dit Jonny, tint pendant près de trois ans auprès du groupe de jeunes du FDJ des éditions Reclam de Leipzig.

38 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.37

L'exemple de Jonny : espaces et limites de la médiation en RDA

En effet, je me permets ici d'insérer l'exemple de la place tenue par mon grand-père saxon au début des années 1950, sur lequel s'appuiera mon analyse des médiations culturelles en RDA. Cette description est basée sur un ensemble d'archives récoltées par d'anciens membres du FDJ, comportant des lettres, articles, comptes-rendus et documents officiels de l'entreprise Reclam et du syndicat FDBG.

Je précise que je vais tenter, à travers ce qu'il y a de singulier dans cet exemple, de comprendre ce qui a pu être la généralité en terme de politique de médiation dans l'ensemble de la RDA. Le singulier peut en effet être particulièrement parlant dans ce cas présent tant par ce qui le place dans la lignée de ce qui se faisait à l'époque, que ce qui l'en démarque, que ce fut une démarcation vécue comme exemplaire de ce qui aurait du être accompli, ou désignée comme dissidente et en opposition à ce qui est attendu. Ainsi, cet exemple extrêmement précis de microhistoire³⁹ me permet de comprendre à la fois quels étaient les espaces créés et laissés à cette médiation, et quelles en étaient les limites.

Les documents utilisés figurent dans le carnet d'annexes⁴⁰. La description des trois années de travail culturel syndical de mon grand-père se fera de manière chronologique, afin de suivre l'évolution sur cette période des espaces dédiés à la médiation culturelle laissés par le pouvoir politique aux *Kulturleiter* est-allemands.

1950-1951 : les débuts

Jonny a 23 ans lorsqu'en 1950, il devient le meneur d'un groupe de l'organisation de jeunesse de masse FDJ au sein de la maison d'éditions Reclam à Leipzig. Le Reclam-Verlag, fondé dans cette même ville en 1828 par Anton Philipp Reclam, est spécialisé

39 Je m'approprie ici la *microstoria* à l'italienne, courant de recherche qui propose de concentrer les recherches sur de très petites échelles (groupuscules ou individus) afin d'en déduire les caractéristiques de leur environnement social et politique.

40 Cf Annexes 2 à 10, p.4 à 17 du carnet d'annexes

dans les presses scolaires et universitaires, et publie notamment les grands classiques de la littérature. L'entreprise avait déménagé son quartier général à Stuttgart à la fin de la seconde Guerre mondiale, mais, lors de la séparation des deux Allemagnes, le Ministère de la Culture de RDA ayant refusé que la maison d'édition soit dirigée depuis l'ouest, la branche est-allemande des éditions Reclam s'était autonomisée.

Dans son curriculum vitae⁴¹, Jonny se décrit lui même ainsi : « chemises et vestes à carreaux colorées, cravates très peu civiles, lunettes de soleil et chapeau basque. Mâcheur de chewing gum, siffle et chante des rythmes sauvages indéfinissables ». il y explique en effet qu'il n'aime pas les CV, mais en tant que fonctionnaire numéro deux de l'entreprise, il n'a malheureusement pas le choix et doit se prêter à l'exercice pour postuler au poste de Kulturleiter.

Il raconte donc sa vie : né à Rochlitz en Saxe en 1927, il doit arrêter l'école en 1943 pour s'engager auprès de l'armée hitlérienne, cependant il ironise en disant que ses amis et lui ne risquaient plus de devenir de parfaits petits nazis, puisque depuis des années maintenant ils écoutaient la radio londonienne et souhaitaient tous la fin autant de la guerre que du régime national socialiste. Pour autant, ils durent tout de même tous aller se battre au nom de ce régime qu'ils désapprouvaient. Jonny ne resta pas longtemps sur le front : après s'être pris une balle dans la jambe droite par un « sympathique camarade canadien », pour lui, la guerre était finie. Il fut fait prisonnier par les anglais, ce qui lui convenait apparemment très bien, puis on le ramena chez lui après la guerre. Pendant quelques temps, il tenta de gagner sa vie un peu comme il le pouvait, « de manière légale comme illégale ». Après une formation de libraire, il devint apprenti dans les éditions Reclam en avril 1948, où il valida sa formation à l'automne 1949. Lorsqu'il écrit ce CV, il espère y rester encore longtemps... Cependant tout ne commence pas idéalement : il refuse d'adhérer au SED et se rattache au LDP (Liberale Deutsche Partei, un parti d'opposition de la gauche libérale), mais tout de même aussi au syndicat FDGB. Étant encore très jeune, il s'inscrit également au FDJ, et postule d'emblée au poste de *Kultur- und Wanderleiter* (Guide culturel et de promenades) des jeunes apprentis de l'entreprise. Déjà dans ce CV, la provocation est palpable : il signera le document d'un gai mais dangereux « bye-bye », pied de nez américain, au lieu de l'une des formulations officielles des fonctionnaires de la RDA.

41 Cf Annexe 2 « Curriculum Vitae atypique de Jonny », p.4

D'abord composé d'une vingtaine d'apprentis de la maison d'éditions, le groupe prend de l'ampleur, et finit par intégrer un grand nombre de sous-groupes, ayant chacun leur propre direction, tous orchestrés par Jonny. Parmi ces groupes, ou « clubs », on peut noter la présence de :

-Une chorale : Lors du rapport d'activité de 1951⁴², Jonny note qu'il y manque encore un vrai chef de chorale, qu'ils ont également demandé un budget pour des instruments mais que la direction commerciale n'a pas pu répondre à cette demande.

-Un club de danse folk : composé de huit jeunes filles, Jonny indique qu'il y a peu de discipline. Pendant une période de 3 mois, un chorégraphe de la Volksbühne de Leipzig était venu donner des cours, mais depuis son départ ils sont à la recherche d'un remplaçant. Les cours ont lieu dans un studio de danse payé par l'entreprise.

-Une troupe de théâtre amateur : avec deux à trois répétitions par semaine et une représentation à Noël, la troupe bénéficie de l'aide du premier maître maquilleur du Leipziger Schauspielhaus. Depuis la représentation, ils s'entraînent à la récitation et au jeu d'acteur. La troupe s'agrandit, mais pourrait encore s'étendre. Lors de ce bilan d'activité, quatre pièces ont déjà été travaillées par la troupe amateur.

-Un groupe de guitare composé de quatre jeunes filles avec un professeur.

-Un collectif de travail littéraire : fondé en septembre 1950, il se base sur un planning thématique établi au préalable, et aborde autant l'histoire littéraire, artistique et musicale allemande et étrangère. Il se retrouve deux fois par semaine, et comprend également une communauté d'amateurs de théâtre. Dans ce collectif, des contrôles oraux et écrits ont lieu. Depuis l'autonomisation du cercle de théâtre, il ne comprend plus que sept membres. A l'heure du bilan annuel en 1951, le but du groupe est d'avoir, d'ici juin, fait un tour de la littérature mondiale afin de connaître les plus importants œuvres et auteurs des populations non-allemandes.

-Des *Jugendstunden* (Heures de la jeunesse) : Il s'agit ici de cours donnés par Jonny, qui depuis deux ans sont composés de plus de moitié avec des thèmes culturels ou de culture générale. Il comporte une revue de la presse politique, et un rapport culturel sur ce qui s'est passé à Leipzig. Cette année 1950-1951 ont pu être abordés les thèmes ou artistes suivants : Bertolt Brecht, l'opéra italien, Edgar Allan Poe, les dramaturges du

42 Cf Annexe 3 « Description du FDJ Reclam », p.5

socialisme, la musique à travers le temps, etc.... Ces heures peuvent également intégrer des ballades, jeux, lectures, du chant ou même des visites de lieux culturels de la ville comme le cinéma ou la bibliothèque.

-Des groupes de ballade, de randonnée, d'excursion et de sport.

-Un cercle de théâtre : faisant initialement partie du cercle littéraire, il s'est finalement autonomisé, et travaille sans schéma préalablement établi. Le cercle se retrouve régulièrement toutes les semaines, et s'occupe de tout ce qui se passe théâtralement et culturellement à Leipzig. Il comprend notamment des discussions autour des pièces que les jeunes du cercle ont vues, et des lectures de textes. Ce cercle travaille en collaboration étroite avec la Deutsche Volksbühne de Leipzig (DVB) et les théâtres municipaux. Les membres de ce cercle participent aux répétitions générales de tous les théâtres, aux soirées de formation de la DVB, ainsi qu'à des cours sur le théâtre donnés à l'université populaire. En plus de leur travail sur les spectacles et textes, on leur offre des visites de l'opéra et organise dans l'entreprise à quelques reprises des *Volksbühnenstunden* (heures de scène populaire) avec des comédiens, des chanteurs et un dramaturge venus des scènes municipales. Le principal travail de ce groupe consiste dans la visite régulière des théâtres. Plus gros groupe au sein du FDJ Reclam, il fédère à l'heure du bilan plus de trente participants.

Jonny note, vis-à-vis de ce groupe, que le travail de collaboration avec la Volksbühne et les scènes populaires par le cercle de théâtre est particulièrement en avance par rapport à tous les autres groupes du FDJ de Leipzig. Grâce à sa spécificité, les jeunes du cercle sont invités aux conseils et délibérations de programme des théâtres. Ce lien avec les salles locales semble incroyablement fructifiant, puisque le cercle bénéficie d'un très bon soutien à travers des places gratuites et des réductions en tout genre de la part du théâtre. Jonny, grâce à cela, a été accepté, auprès des dramaturges et intendants de la ville, au comité de délibération des programmes de théâtre de la ville de Leipzig.

Jonny signe ce bilan en insistant sur le fait que la joie et la gaieté de cet apprentissage du « vivre-ensemble » doivent toujours venir en complément de l'éducation et du travail culturel, c'est-à-dire que le temps passé par les jeunes apprentis

au FDJ doit avant-tout rester un loisir. Cet aspect du FDJ est parmi les plus importants, puisque c'est lui qui rend l'organisation attractive auprès de la jeunesse.

A propos du cercle de théâtre

Le cercle de théâtre, qui attire particulièrement mon attention, est né lorsqu'en janvier 1950, un recruteur de la Volksbühne vint parler aux jeunes de la création imminente d'un club d'amateurs de théâtre. Après en avoir parlé en premier aux jeunes filles de l'organisation, dès le premier jour il y eut un très grand nombre d'inscriptions. Les filles furent rapidement suivies avec enthousiasme par les jeunes apprentis : dès février le cercle comptait déjà 25 inscriptions, dont quatre membres ne faisaient pas partie de l'entreprise Reclam.

Après une discussion avec le BGL (*Betriebsgewerkschafts Leitung*, direction de l'entreprise), le cercle de théâtre obtint des réductions de tarifs pour l'ensemble de ses membres grâce à une aide du Fond Culturel, faisant passer le coût d'une place de 1,70DM à 1DM, soit plus de 40 % de réduction.

Le seul problème était que malgré les tarifs spéciaux, il s'agissait ici d'apprentis, pour la plupart mineurs, et au pouvoir d'achat limité. Pour pallier ce problème financier, les jeunes reçurent une aide mensuelle du fond culturel du FDGB, mais la direction de l'entreprise, elle, ne leur donna rien. Jonny demanda donc de l'aide directement aux théâtres, qui répondirent unanimement à la demande en offrant au groupe des dizaines de places gratuites, en les faisant bénéficier d'encore plus de réductions, et en proposant des rencontres gratuites avec les artistes et techniciens qui y travaillaient.

Depuis, tous les mois, le nombre d'inscrits au cercle augmente, éveillant la curiosité de la Volksbühne de Leipzig. Ainsi le groupe passa de 25 membres en février à 31 en mars, puis 47 en avril, 57 en mai, 66 en juin, pour enfin dépasser les 70 membres à la fin de l'année⁴³, dont près de 25 sont des membres du FDJ externes à l'entreprise. Jonny déclare dans une lettre aux adhérents du cercle : « Je prends n'importe quand d'autres inscriptions, amenez vos amis et amies, déclarez les auprès de nous, et vous

43 Cf Annexe 4 « Le cercle de théâtre », p.8

pourrez vous asseoir ensemble lors des spectacles. Tous les amis qui depuis le début participent au cercle de théâtre pourront vous confirmer qu'il s'agit ici vraiment d'une bonne affaire, et que les représentations ne sont pas seulement amusantes et pour très peu d'argent, mais qu'elles apportent également beaucoup à votre formation individuelle ». En Mars 1951, le groupe comptera plus de 130 membres, dont 80 du FDJ Reclam (soit la totalité des apprentis de l'entreprise). Pendant la saison 1950-1951, ce groupe alla voir onze pièces et quatre opéras soit quinze représentations en seulement dix mois.

Pour gérer toutes ces inscriptions, il fallut mettre en place un caisse spécifique⁴⁴ avec un responsable qui prenait les réservations pour tout le monde. Selon les rapports d'activité du cercle, de représentation en représentation, l'enthousiasme des jeunes ne faisait qu'augmenter : la plupart d'entre eux n'avait jamais été au théâtre auparavant et avait maintenant le droit d'être assis dans les théâtres auprès des adultes. Lors des *Jugendstunden*, on présentait les pièces programmées, puis après chaque représentation, des discussions autour de l'expérience étaient organisées. Seulement après quelques mois à ce rythme, une seule représentation par mois n'a plus suffi à une grande partie des jeunes. Ainsi, près de 25 d'entre eux formèrent un club au travail encore plus intensif, afin de pouvoir aller au théâtre toutes les semaines. En se retrouvant au moins deux fois par semaine, ils purent gérer des débats et discussions ainsi que des analyses des spectacles, et ne mirent pas longtemps à devenir familiers avec l'ensemble des programmes des théâtres de la ville. Les places pour ce groupe était toujours aussi peu coûteuses, puisqu'il bénéficiait toujours des réductions en tant que membre du DVB et grâce aux places achetées directement par la caisse culturelle de l'entreprise. De plus, dès la saison 1950-1951, on leur donna la possibilité de participer à toutes les répétitions générales des théâtres municipaux. A chaque répétition générale ouverte, entre six et dix jeunes finirent par participer, si bien qu'à terme, toutes les pièces de théâtre jouées, mais aussi tous les concerts du Gewandhaus et des alentours, étaient vus par le groupe de Jonny.

C'est ainsi que le FDJ Reclam de Leipzig devint le premier groupe de toute la ville en terme d'effectifs et d'activité. Cette position lui permit de bénéficier d'une

44 Cf Annexe 5 « Les jeunes du FDJ et leur théâtre », p.9

notoriété telle qu'on leur proposa une collaboration étroite avec le DVB et les théâtre municipaux à travers un système de correspondance, afin de donner leur avis, critique ou non, sur l'activité culturelle de la ville. Le groupe fut décrit comme étant un exemple pour tous les autres groupes du FDJ de la ville.

Ainsi, dans une circulaire du syndicat FDGB de Mai 1950 écrite par le fonctionnaire syndical Joachim Mitdank intitulée *Jeunesse et Théâtre*⁴⁵, l'un des jeunes est interviewé : « la représentation était très bien, et j'espère que ça ne sera pas trop long jusqu'à la prochaine représentation du cercle de théâtre des jeunes ! Je n'aurai jamais cru qu'une pièce de théâtre puisse être aussi intéressante et riche en apprentissages ». Le fonctionnaire continue donc ainsi : « Voici ce que nous racontait un jeune ami après son premier passage au théâtre [...] Nous devons apprendre à comprendre le fait d'emmener les jeunes vers la culture, et prendre en compte le travail culturel comme préparatoire sur le chemin de nos devoirs sociaux. [...] C'est à travers l'exemple de l'entreprise Reclam que nous voulons décrire à quel point de telles visites collectives du théâtre peuvent être fructifiantes. Plus de 50 % des jeunes de l'entreprise sont membres du cercle de théâtre. Ces jeunes amis⁴⁶ abordent les pièces avant les représentations puis discutent après de leur vécu, et c'est justement ça qui nous semble important ». Il explique ensuite l'importance d'aborder les enjeux politiques de la pièce pour leur formation citoyenne et politique, et finit ainsi : « Cet exemple doit suffire à montrer ce qu'un fonctionnaire de la culture peut atteindre avec juste un peu de publicité, et quelles possibilités un cercle de théâtre de jeunes peut leur offrir ».

Ces circulaires sont diffusées au sein de l'ensemble des entreprises du territoire est-allemand à travers l'organe syndical professionnel FDGB. Ainsi, c'est dans la RDA entière que résonne l'exemplarité du FDJ Reclam de Leipzig et par là, de Jonny, imposant l'initiative personnelle très particulière au rang de but à atteindre pour tous les autres groupes de l'organisation de jeunesse de masse. Il reste cependant intéressant de

45 Cf Annexe 7 « Circulaire du FDGB Mai 1950 » n p.12

46 Par « ami », traduction littérale du mot *Freund*, il faut comprendre l'équivalent français « camarade » dans le sens militant du terme. Il n'est utilisé que pour les enfants et jeunes, puisque les adultes se nomment *Genosse*. Cependant, l'utilisation de ce mot n'est pas un hasard, puisqu'elle permet d'assimiler, de fait, les camarades dans l'engagement socialiste à des proches. Le vocabulaire socialiste fut souvent l'une des premières armes de manipulation des masses, il est donc important d'y rester attentif lorsque l'on analyse des écrits officiels de l'époque.

noter que ce qui paraît le plus essentiel à Joachim Mitdank lorsqu'il écrit cette circulaire, c'est le potentiel de politisation offert par le théâtre, c'est-à-dire sa capacité à former politiquement les jeunes spectateurs qui fréquentent les salles des théâtres est-allemands. De plus, il n'y mentionne aucun appui financier, structurel ou humain qui pourrait être donné par le syndicat, et n'encourage pas les entreprises à mettre en place ces moyens. C'est donc bien la volonté personnelle des *Kulturleiter* du FDJ qu'il essaie de susciter, qu'elle naisse d'un élan de participation à l'effort national, ou d'un besoin de reconnaissance par le syndicat du travail accompli.

C'est baigné dans cette reconnaissance au niveau national que Jonny est invité comme membre de la commission théâtrale de la ville de Leipzig⁴⁷, afin de prendre des décisions auprès de diverses personnalités politiques ou culturelles locales, en tout plus d'une vingtaine, comme l'intendant et le dramaturge du DVB, des directeurs des scènes municipales, des représentants du SED, des membres du FDJ et du bureau des affaires culturelles, une représentante de l'université, et quelques représentants de grandes entreprises localement implantées comme LES, LVB et enfin les éditions Reclam représentées par mon grand-père.

En effet, il en est le représentant depuis le 1^{er} février 1952, mais de plus, il y siège en tant qu'élu adjoint au vice-président du conseil, et est donc tenu d'informer son entreprise de son activité au sein de ladite commission. Il est intéressant de noter que les postes de président et de vice président sont portés respectivement par un représentant du DVB, et un représentant de l'entreprise LVB, malgré que la plupart des membres de la commission soient fonctionnaires du parti ou du syndicat. Attention cependant : dans un État où les entreprises ont été nationalisées, la vice-présidence d'un représentant entrepreneurial n'a pas la même signification qu'aujourd'hui, puisqu'il s'agit bien plus de la représentation de ses travailleurs et de leurs intérêts, que de celle des dirigeants de l'entreprise. De même, les théâtres fonctionnent sur le même schéma qu'une entreprise : ce sont donc des représentants de travailleurs qui siègent aux postes de présidents d'une commission composée essentiellement de politiques.

Il est également intéressant de souligner que les choix de programmation des

47 Cf Annexe 6 « Rapport de la commission Théâtrale de Leipzig », p.11

théâtres sont votés dans cette commission, et non pas par un comité de programmation propre à chaque théâtre. Les programmes sont proposés par les dramaturges des théâtres municipaux et sont donc basés sur des textes et non des mises en scènes, dans une logique de production d'œuvres plus que de diffusion de spectacles. Ces programmes sont discutés lors des conseils de la commission théâtrale. Une fois voté, ils doivent être soumis à la population : ainsi, ils seront envoyés à l'ensemble des fonctionnaires de la culture pour en discuter au sein des entreprises. Lors de cette étape cependant, explique Jonny, les programmes changent peu. Une fois établis et validés, les ensembles des différents théâtres s'attellent à la mise en scène des pièces choisies. C'est également cette commission qui décide du nombre de places offertes, notamment aux représentants de la municipalité et aux travailleurs, mais de fait également aux jeunes apprentis du FDJ.

Après deux ans de ce travail collectif autour du théâtre, le 14 février 1952, le conseil central du *Theater der Jungen Welt* publie les décisions prises pour encourager et accroître le travail culturel des jeunes⁴⁸, et cite fièrement le groupe du FDJ Reclam.

Les buts à atteindre sont les suivants : l'agrandissement des groupes à vocation culturelle, et donc l'attraction de nouveaux membres vers le FDJ par le biais de ces clubs culturels, la conception de liens entre le travail culturel de ces groupes, le contexte socio-politique et l'éducation idéologique, le travail sur projets à moyen et long terme grâce à l'élaboration de plannings, et enfin un travail en commun avec les entreprises et leur commission culturelle. En somme, l'activité culturelle et artistique des jeunes du FDJ doit être intensifiée, mais également recadrée et rattachée à une optique politique plus large. Le but est également de massifier l'organisation et son ancrage dans le paysage ouvrier et, à travers l'offre culturelle, faire doucement glisser l'intérêt des jeunes vers le politique et ainsi gérer l'éducation politique du plus grand nombre.

48 Cf Annexe 8 « Attaques contre le jazz », p.13

Déclin et fin de l'expérience

C'est malheureusement à cette époque que les premières grandes restrictions de la culture voient le jour. En 1952, peu à peu, le jazz est interdit. Jonny, qui avait pris l'habitude d'emmener les jeunes du FDJ voir des concerts de jazz, et leur avait fait découvrir cette musique grâce à sa grande collection de vinyles lors des *Jugendstunden*, réagit à ces débuts de censure, qui limitent également son travail de médiateur, dans une lettre aux membres du FDJ Reclam intitulée « En sommes nous vraiment de nouveau là ?⁴⁹ » : « C'est comme d'habitude avec l'enrôlement de la Jeunesse et les autodafés dans un but d'Aryenisation de la culture germano-allemande que Monsieur Goebbels commença en 1933 son combat contre le jazz, contre la musique des noirs, race sous-valorisée. Cette musique a été nommée poison négroïde, et puisqu'il existait un grand nombre de chefs d'orchestres de jazz juifs, on alla jusqu'à soutenir que "le juif aimerait consciemment éteindre les connexions à la culture typique populaire germanique dans l'homme allemand"[...] Nous, les Allemands, pouvions enfin respirer en 1945, lorsqu'il a été à nouveau possible d'écouter notre musique sur les radios allemandes, celles que, pendant la guerre, nous n'avions pu écouter que clandestinement sur les radios anglaises ou françaises [...]. Seulement cinq années se sont écoulées, et nous en sommes effectivement déjà revenus au même point. Voilà qu'à nouveau on s'en prend à cette musique chaude, non plus parce que c'est la musique des nègres ou des juifs, non, cette fois c'est parce que c'est la musique des impérialistes et des capitalistes, qui à travers le jazz cherchent à nous rendre mûrs pour les tranchées. [...] Mais cette musique noire n'a rien à voir avec la politique : les capitalistes comme les prolétaires la dansent. »

Dans cette lettre, il aborde la question de la censure en RDA, qu'il définit comme constante et idiote, comme le rejet total de tout objet sur lequel il est possible d'apposer une étiquette « ouest ». Il pointe ici du doigt une problématique qui deviendra la sienne peu de temps plus tard.

En effet, par un certain hasard, ce qu'il y avait de dissident au régime dans le travail de Jonny fut découvert, comme il l'explique dans la lettre aux jeunes apprentis

49 *idem*

« Un groupe du FDJ s'endort... ⁵⁰ » : un jour, la direction de l'entreprise Reclam envoya une lettre à la direction du FDJ, pour se plaindre du fait que les répétitions générales auxquelles assistaient les apprentis et Jonny avaient lieu pendant les heures de travail. L'entreprise aurait pu s'adresser directement à son employé et apprendre de sa part qu'il avait déjà constaté et résolu ce problème, mais la lettre fut envoyée à l'ensemble du FDJ et des responsables de la maison d'éditions.

Ainsi, l'un des collègues de travail de Jonny, Schelle, a vu dans cette lettre une raison suffisante pour faire arrêter l'intégralité de l'activité culturelle du groupe. En effet, le *Kulturleiter* avait consacré plus de 50 % de son temps de travail à son groupe de jeunes, par manque d'aide et de support. Bien que Schelle n'ait pas eu une position particulière, sa requête de suppression de l'activité de Jonny fit peur aux camarades qui participaient à ce travail. Ils se mirent donc tous, les uns après les autres, à fuir le projet et abandonner leurs postes de directeurs des différents clubs du groupe du FDJ. En y regardant de plus près, le FDJ se rendit compte que Jonny et ses jeunes avaient non seulement délaissé leur travail au sein de l'entreprise au profit de leurs « loisirs » culturels, mais qu'ils avaient également négligé tout l'aspect politique de l'éducation. Il fut reproché à Jonny d'avoir, « à travers trop de culture, empêché la construction politique des jeunes ». En effet, les débats et discussions après les spectacles n'étaient pas construits, comme l'attendait l'organisation, sur une compréhension socialiste des œuvres, mais plutôt sur un regard critique porté sur la création contemporaine et les œuvres socialistes. Jamais Jonny n'avait fait de cours sur le Marxisme ou sur Staline, et s'était refusé à tout prosélytisme politique, même pour son propre parti le LDP. En les écartant de tout endoctrinement idéologique et en les encourageant à la réflexion et au questionnement, il les avait empêché de devenir de parfaits petits soldats du socialisme : contrairement à la plupart des membres du FDJ, aucun des jeunes n'était devenu bénévole dans l'armée populaire, aucune des jeunes femmes n'était rentrée dans une organisation féminine du parti.

Rapidement, l'activité du groupe dut cesser, et Jonny perdit sa place. En Juillet 1952, il fut destitué face à une Assemblée extraordinaire, une sorte de tribunal de l'entreprise où étaient présents certains jeunes, des représentants syndicaux, des membres du comité de direction du FDJ et les responsables de l'entreprise. On y accusa

50 Cf Annexe 9 « Fin du Groupe FDJ Reclam », p.14

le jeune homme d'avoir « séduit la jeunesse avec ses tendances de l'ouest ⁵¹ » ; les jeunes en question auraient applaudi en signe de soutien à mon grand-père, mais cela n'aurait fait, selon mon grand-père, que donner une preuve supplémentaire de l'influence néfaste qu'il avait eue sur eux.

Ce qui n'était au départ qu'un contrôle du respect des heures de travail prit rapidement des proportions incroyables : Jonny apprit qu'une fouille de son logement était prévue le lendemain de la mise à pied de son activité de *Kulturleiter* ; or, les officiers de la Stasi et fonctionnaires du syndicat et du parti auraient eu la surprise de tomber sur un appartement rempli de journaux de l'ouest et de preuves de choses bien plus graves dans lesquelles il avait entraîné les adolescents. En effet, il avait pris l'habitude de leur demander de ne pas mettre l'uniforme officiel du FDJ et de traverser avec eux la frontière afin d'aller voir des pièces et films en RFA... Si l'on découvrait ce qu'il avait fait, il risquait la prison, voire pire. Dans la nuit, il se décida à fuir, sans prévenir ni sa famille ni ses amis ; il fit sa valise, prit le dernier train pour Berlin, et de là atterri dans un camp de réfugiés politiques où il dut attendre de nombreux mois avant d'obtenir la nationalité ouest-allemande.

Dans ce courrier aux membres du FDJ Reclam antérieur à son départ, il explique qu'il est presque ridicule de tuer de la sorte un groupe qui était parmi les meilleurs, qui avait été couvert de reconnaissance et reçu tant de soutien si bien financier que matériel. En trois ans, il y avait eu beaucoup de hauts et de bas, mais l'optimisme leur avait toujours permis de se sortir de passes difficiles : les jeunes devraient dorénavant reprendre le flambeau seuls, pour essayer de redonner sa fougue à l'activité culturelle, bien que ce serait difficile puisque les fonctionnaires « quittent le navire qui sombre comme des rats » et qu'ils se retrouvent sans *Kulturleiter*. Il les appelle à continuer, à se battre, à ne jamais baisser les bras.

Dans une lettre d'adieu manuscrite⁵² non datée, postérieure à son départ, il salue tous ceux qu'il n'a pas eu le temps de voir avant de quitter la RDA, et explique que tous ceux d'entre eux qui assistèrent à sa mise à pied comprendraient qu'il n'avait plus rien à faire ici. Il exprime : « ce fut amer, émouvant et décevant pour moi de voir et entendre ce travail avec vous se faire piétiner de la sorte, mais le simple fait que vous soyez

51 *idem*

52 Cf Annexe 10 « Lettre d'adieu de Jonny », p.16

restés et restiez à mes côtés me rend heureux et satisfait », et bien qu'il ait été « chassé comme un chien », il continue ainsi : « mais mes amis, je ne regrette pas une minute », optimiste et positif comme il avait toujours su l'être. « Je ne vous ai jamais influencé dans aucune direction politique, chacun doit prendre et trouver son propre chemin » fut la conclusion de trois années de travail collectif autour de la culture et du théâtre.

Médiation culturelle, médiation politique

Cet exemple est tout à fait révélateur de ce qui anima la volonté de médiation autour de la culture : le but du médiateur n'est plus uniquement de créer un lien entre les œuvres théâtrales et leurs spectateurs, ni même d'expliquer et nourrir ces œuvres d'analyses et informations complémentaires, mais d'ajouter un nouveau sens à ces œuvres, un nouveau regard qui pousse à la réflexion idéologique. Il permet également de donner du relief à l'aspect idéologique déjà présent dans l'œuvre et à l'appuyer. Régis Debray, médiologue, explique que « la médiation revient en arrière pour habiter du dedans le message, qui n'existe pas indépendamment de ses médiums [à comprendre : des *media* qui contiennent le message, ici le théâtre] et milieux de transmission ⁵³ ». Ainsi, le médiateur permet de retourner à l'essence de la création artistique, à son point de départ politique, et de le donner à voir aux spectateurs. « Plus que prothèse, ajout ou complément, il fait découvrir dans l'objet fabriqué un élément constitutif du sujet fabricant ⁵⁴ », c'est-à-dire que via la médiation culturelle autour du spectacle vivant, on arrive à une compréhension de ce qui a stimulé le créateur et les choix esthétiques et politiques qui ont découlé de cette stimulation.

Par ailleurs, ce travail sur la médiation permet également de créer une communauté d'expérience et de savoirs entre les spectateurs : ils sont emmenés voir les mêmes spectacles ensemble, mais on leur donne également les mêmes outils de compréhension et d'assimilation de ce qu'ils ont vu. Dans un État qui cherche à créer une égalité de fait entre les individus qui composent sa société, mais également leur approbation totale de la politique mise en place, on comprend aisément que le but n'était

53 DEBRAY Régis, « Histoire des 4 M », *Cahiers de médiologie n°6*, 1998, p.11

54 *Idem*

pas de diviser le public face aux œuvres, mais de le rassembler. Le médiateur culturel en RDA a donc à la fois un rôle de lien entre les spectateurs et les œuvres et celui de lien entre les spectateurs entre eux.

Mais, ce que l'on comprend avec l'exemple de Jonny, c'est avant tout que la notion d'éducation politique et idéologique prime grandement sur les notions de partage du sensible et de l'expérience théâtrale et d'appropriation de l'art théâtral par la population, puisque lorsque, chez mon grand-père, le travail purement culturel a pris le pas sur le travail politique, sa présence n'a plus été bienvenue. Le but principal de la médiation en Allemagne de l'est est donc la politisation des spectateurs dans un but d'adhésion au socialisme. On note donc une certaine hypocrisie, puisque malgré une apparente grande place donnée aux actions culturelles, le gouvernement et ses fonctionnaires craignent qu'à travers une appropriation de la culture par le peuple viennent également l'émancipation intellectuelle et la remise en cause du pouvoir en place, et que mieux vaut supprimer entièrement cette activité plutôt que de risquer de perdre le contrôle des individus qui y prenaient part.

On sent également que malgré un encouragement par les instances politiques (parti, syndicat et organisations politiques de masse) à faire naître une telle médiation culturelle, très peu de moyens sont mis en place directement par le pouvoir politique pour les aider : dans l'exemple de Jonny, la commission culturelle de l'entreprise ne semble pas avoir les moyens ni financiers ni humains pour soutenir l'initiative, les fonds culturels n'ont que très peu à leur donner, et c'est surtout dans les lieux culturels de la ville, et notamment les théâtres, qu'ils trouvent le plus de soutien. Les *Kulturleiter* du FDJ ne semblent par ailleurs pas avoir été formés à ce poste, et la qualité et quantité de ce travail dépendent entièrement de l'individu responsable du groupe. On ne leur donne ni outils ni programme à suivre pour les guider dans leur mission de médiation, et l'on préfère compter sur une certaine compétition entre les groupes pour motiver les meneurs à aller plus loin dans leur travail, par un système de sur-valorisation de celui qui a « fait mieux », comme le décrit très bien Heiner Müller dans sa pièce *der Lohndrucker*⁵⁵. Ce système de compétition des travailleurs découle directement de la

55 -MÜLLER Heiner, *Der Lohndrucker. Textausgabe mit Materialien*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1986. Dans cette pièce, Müller décrit de quelle manière on pousse les travailleurs à avoir des cadences de travail de plus en plus improbables, en demandant des rythmes humainement intenable et en convaincant tous les travailleurs de les suivre à travers l'exemplarité des « héros socialistes » qui sont parvenus à maintenir ces cadences.

propagande stakhanoviste soviétique, incitant les travailleurs à dépasser leurs limites et les quotas de travail demandés, à travers l'apologie de quelques exemples d'efficacité érigés comme modèles à suivre par les organes du parti.

Plutôt que culturelle, cette médiation serait donc une médiation politique par le biais de la culture, un outil supplémentaire à la mise en place du socialisme en RDA.

C) Limites du modèle

Effets positifs

Cette politique culturelle a en effet plusieurs résultats divers. Les premières conséquences sont avant tout positives ; en effet, cette politique a d'abord pour effet de faciliter grandement l'accès aux biens culturels à l'ensemble de la population, et à diversifier les publics. En ce qui concerne le théâtre, cette démocratisation de l'accès aux pièces est assez flagrante : en moyenne, dans les années 1950, on comptabilise près de 17 millions d'entrées dans les presque 150 salles de la RDA par an, pour une population d'environ 16 millions d'habitants. Bien qu'on ait constaté des cas avérés de gonflement des chiffres d'entrées de théâtre par les pouvoirs publics locaux, notamment pour faire croire à des salles comblées même quand elles ne l'étaient pas, ces chiffres restent nettement supérieurs à ceux de la RFA au même moment.

Le théâtre, grâce notamment à la Voie de Bitterfeld mise en place et à l'extension des réseaux théâtraux dans les campagnes, s'introduit réellement dans le quotidien de la population et des travailleurs, et en devient l'un des éléments constructeurs essentiels, créant à la fois du lien social et réduisant les inégalités entre les représentants des différentes classes. La classe prolétaire s'approprie les outils intellectuels et esthétiques d'abord réservés à une élite, et autant des ouvriers que des médecins fréquentent les salles des théâtres. A travers cette politique, ce sont des millions d'individus qui ont eu accès au théâtre, et qui n'y seraient peut-être jamais allés sans la politique de tarification basses et de médiation autour des œuvres.

De plus, puisque de grands moyens sont mis en place pour l'aide à la création dans les théâtres, très rapidement après la guerre on constate une explosion de l'offre théâtrale. Même si cela est plus vrai pour les mises en scènes que pour l'écriture, puisque nombreux sont les artistes⁵⁶ tout comme les spectateurs⁵⁷ qui remarquent la

56 Heinar Kipphardt, dramaturge au Deutsches Theater sous l'intendance de Langhoff, écrira la pièce *Shakespeare dringend gesucht* (Cherchons Shakespeare urgemment), dans laquelle il dénonce, entre autres, l'absence de nouveaux auteurs dramatiques est-allemands et la médiocrité de ceux qui s'y essayent.

57 Annexe 19 : « Discussions de programmation 1951-1952 », p.31. Dans ce compte-rendu de programmation de la ville de Leipzig, les membres du FDJ et Jonny se plaignent de la quasi absence d'auteurs dramatiques contemporains dans les programmes des théâtres.

quasi absence de textes théâtraux contemporains, on peut noter que pour autant, la création scénique et l'écriture sont soutenues par l'État, notamment à travers des postes fixes dans les théâtres. Les auteurs, placés aux postes de dramaturges, bénéficient d'une place stable qui leur permet de se travailler leurs écritures dans les meilleures conditions possibles. Des auteurs comme Heiner Müller n'auraient peut-être jamais pu voir leurs œuvres si facilement publiées et jouées sans ce poste : en effet, le célèbre auteur eut cette place au théâtre Maxim Gorki, au Berliner Ensemble et enfin à la Volksbühne, et explique que « chaque théâtre doit mettre en place des positions dramaturgiques, et pour lier un auteur de théâtre à un théâtre, on le place au poste de dramaturge. Il s'agit toujours d'un lien à la Maison qui permet d'écrire des pièces sans avoir besoin de faire quelque chose d'autre à côté ⁵⁸». La fonctionnarisation progressive des artistes de théâtre, qui leur permet de pouvoir se consacrer pleinement à leur art, est l'un des principaux moteurs de la vivacité de la création en RDA. Enfin, les artistes et créateurs se voyaient enfin sur un pied d'égalité vis-à-vis des autres travailleurs, notamment des fonctionnaires, autant du point de vue des salaires que de la reconnaissance, des droits du travail et de la sécurité de l'emploi.

Cependant, si ces aspects très positifs sont à valoriser, il ne faut pas rester naïf quant à l'idéal de cette politique culturelle. En effet, cette explosion de l'activité culturelle globale s'est accompagnée d'un grand nombre de régulations et restrictions qu'il est nécessaire de souligner.

58 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p.202

Surveillance et censure

En effet, tout comme nous avons pu le constater avec l'exemple de la médiation culturelle dans les entreprises Reclam de Leipzig, on constate que l'engouement pour la culture est avant tout appuyé par une volonté de prosélytisme politique et de formation idéologique, et que le manquement à ces aspects pouvait valoir des restrictions, arrêts d'activités et censures diverses.

Il en est pourtant aussi le cas dans les autres domaines de la culture, particulièrement dans les étapes de la création théâtrale, de l'écriture à la mise en scène.

Au ministère de la culture, deux organes étaient responsables de la parution des pièces, que ce soit sous forme écrite (Organe pour la Littérature) ou dans une mise en scène (Organe chargé du théâtre et de la musique). Les livres ne passaient pas forcément entre les mains des employés du parti et du syndicat sans embuches ; en effet, même si officiellement aucune censure n'était appliquée en RDA selon la constitution, on constate que dans les faits, d'initiatives souvent personnelles et individuelles, une censure plus ou moins virulente avait lieu : « il n'existait pas un système, mais deux : une structure formelle dans laquelle les décisions se prenaient d'en haut, et un réseau humain, dans lequel des hommes contournaient les règles ⁵⁹».

Au sein de certaines salles, comme par exemple le Staatsschauspiel de Dresde, il fallait pouvoir s'appuyer sur de bons rapports avec les responsables politiques du parti et des collectivités locales pour avoir droit à des traitements de faveur quant aux sujets et thématiques abordés dans les pièces. En effet, à partir du moment où un théâtre était placé sous l'aile du ministère de la culture, ses positions artistiques et sa politique culturelle étaient traités dans les hautes sphères du parti et du gouvernement, et il était donc particulièrement contrôlé ; seuls des rapports amicaux avec le pouvoir politique pouvaient garantir une certaine liberté des théâtres.

Mais ce contrôle n'avait pas lieu uniquement par le parti et le gouvernement, mais aussi à travers les monopoles de la diffusion, notamment dans le monde de l'édition. Le monopole de l'édition de théâtre fut attribué aux éditions Henschel avec la

59 *Idem* p.190

collection *Schauspiel*. Les dirigeants des maisons d'édition étaient désignés par le Ministère de la culture, et il leur était demandé de justifier de leurs choix éditoriaux et de s'assurer que les pièces collaient effectivement aux positions idéologiques et artistiques de l'État.

Au cœur des théâtres, des responsables syndicaux ou fonctionnaires de l'État siègent auprès des intendants pour surveiller à la fois que les conditions de travail restent bonnes, mais également et surtout que les thématiques abordées par les spectacles et l'esthétique de leur mise en scène correspondent bien aux normes dogmatiques imposées par le gouvernement. Il en va de même dans les organisations de masse : « jusqu'à la fin du régime, dans chaque association culturelle, un membre du parti continue à veiller à la « pureté idéologique »⁶⁰ »

Ainsi, sans avoir lieu ouvertement ni de manière assumée, la censure est surtout permise par une surveillance totale et en accroissement constant qui force surtout les artistes à user d'auto-censure. Par peur de représailles, ils sont souvent les premiers, avant les fonctionnaires du Ministère de la culture, à avoir usé de censure dans leurs choix de textes et de mise en scène.

Le second aspect négatif de cette politique est évidemment celui qui est le plus montré du doigt, à savoir le problème de la propagande.

60 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.37

La question de la propagande

En effet, les divers organes du parti avaient été malins, puisqu'il n'y avait pas eu d'offensive directe contre les créateurs ni de règles strictes de création, mais plutôt une sorte de contrôle par la restriction réfléchie des œuvres qui remettaient trop en question la politique mise en place. Pourtant, comme nous l'avions vu précédemment, les artistes en RDA, du moins sur cette période juvénile de l'État socialiste, sont pour la plupart en accord avec l'idéologie prédominante - sur quels critères les œuvres étaient elles donc validées ou, au contraire, invalidées?

Officiellement, personne n'était incité à faire de la propagande pour le parti ni à instaurer un certain prosélytisme idéologique dans le processus de création. Cela étant, les fonctionnaires du parti étalés sur l'ensemble du territoire eurent pour mission de valoriser, dans les œuvres, d'abord le contenu avant la forme ; les pièces ont une utilité bien définie : le but n'est pas qu'elles subsistent à travers le temps, mais qu'elles abordent les questions actuelles, elles doivent avoir une fonction formatrice instantanée, faire circuler un message et une idée plus que des sensations et sentiments. La création n'est pas une fin en soi, mais un moyen. Il est ainsi plus important que le message contenu dans les pièces soit compréhensible plutôt que la qualité dramaturgique ou artistique du texte et de sa mise en scène. Ainsi, pour le parti, ce qui prévaut est le bon sentiment, mais « bon sentiment ne signifie pas forcément grand Art ⁶¹ » : si une œuvre théâtrale avait un message politique fort et clair, mais des qualités artistiques relatives, elle aurait bien plus de chances d'être diffusée qu'une pièce au message en contradiction avec l'idéologie, ou même neutre (qui aborde d'autres thématiques et ne contient aucun message revendiqué et aucune morale socialiste) et esthétiquement originale et de bonne qualité.

On peut illustrer ce fait avec l'exemple de Wolfgang Langhoff, à qui le SED reprocha, dans une lettre ouverte, de ne pas assez refléter la vie des ouvriers et paysans sur ses scènes : puisque les sujets abordés ne sont pas ceux escomptés, le travail du metteur en scène du Deutsches Theater est dans sa globalité dénigré. En effet, le parti va jusqu'à affirmer que si certains théâtres berlinois ont des difficultés et les œuvres créées

61 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p. 168

comportent des faiblesses, c'est avant tout dû au fait que les employés qui y travaillent ne « reconnaissent pas le rôle dirigeant du parti ⁶²» dans les domaines de la culture et que, par conséquent, les œuvres produites ne sont pas d'une bonne qualité. De plus, au fil des années, le SED déclare souligner des « tendances au relâchement ⁶³» de la part des artistes de théâtre quant à la fable des spectacle de théâtre.

Peu de temps avant sa mort, en Janvier 1956 lors du Congrès de l'Association des Écrivains, Brecht exprime que selon lui, le théâtre se trouve en grande partie en de très mauvaises mains et est mal géré : « nous avons un théâtre de formation et devrions avoir un théâtre de transformation ⁶⁴». En effet, la plupart des théâtres sont gérés par des fonctionnaires politiques, et non par des artistes : « la primauté de la loyauté politique sur les compétences est alors évidente ». Ce sont ces fonctionnaires qui forment la nouvelle classe dominante est-allemande : « la société en RDA n'est donc pas une société indifférenciée ou sans classes ⁶⁵». Même si il n'y a pas ouvertement d'élite clairement identifiée, ce sont eux qui dominent économiquement, socialement et politiquement. « La classe de serviteurs du régime, nouvelle élite fonctionnelle, peut disposer de ressources importantes, mais celles-ci dépendent également des relations que ses représentants ont su tisser, du lieu où ils résident et exercent leur profession, des équilibres précaires dans lesquels ils assument leurs fonctions ⁶⁶».

Enfin, les organisations comme le FDJ participaient pour beaucoup à cette propagande idéologique, même si l'effet réel sur leurs membres est à minimiser : « même si elles n'ont pas vraiment constitué des lieux d'endoctrinement politique, les organisations de masse ont participé à la mobilisation répétée de la population, à la ritualisation politique de la vie quotidienne et, par là, à la diffusion des valeurs du régime ⁶⁷».

62 *Idem* p.61

63 *Idem* p.36

64 *idem*

65 KOTT Sandrine, *op.cit Histoire de la société allemande*, p.61

66 *Idem* p.30

67 *Idem* p.36

Ainsi, nous avons pu voir que la culture en RDA est une tradition des régimes communistes, et qu'elle y est vue comme un levier entre le monde précédent et le nouveau en phase d'être construit. Le théâtre y tient une place prédominante, par sa capacité à toucher rapidement et simplement des masses quel que soit leur niveau d'étude ou de vie et à véhiculer l'idéologie du parti à travers toutes les strates de la société. A travers l'exemple de Jonny, il est possible d'entrevoir quel type d'actions culturelles autour du théâtre ont pu être mises en places, mais également quelles en étaient les limites à la fois dans leur déroulement et dans leurs effets : des postes étaient créés pour accompagner culturellement de futurs travailleurs, les initiatives personnelles étaient globalement acceptées et soutenues, mais l'action culturelle ne devait en aucun cas freiner l'avènement de l'Homme socialiste en devenant plus importante que la formation politique, sous peine de sévères représailles.

En RDA, culture et État sont parfaitement imbriqués l'un dans l'autre, et dépendants l'un de l'autre : l'État gère le domaine culturel de la conception à la diffusion, en réglant autant la forme prise par l'œuvre que le fond qu'elle aborde, et la culture assure à l'État sa légitimité, autant à travers son abondance que grâce aux messages politiques qu'elle diffuse. Dans la continuité de la réflexion de Bérénice Hamidi-Kim, auteure des *Cités du théâtre Politique en France depuis 1989*, qui propose de diviser la création théâtrale en quatre « cités » régies par des principes supérieurs communs inspirés de la sociologie pragmatique de Luc Boltanski⁶⁸, je me permets d'énoncer ce qui serait, selon moi, la cité du théâtre est-allemand sur la période abordée.

En effet, bien que Bérénice Hamidi-Kim ait réfléchi ces cités dans un contexte français et contemporain, les outils qu'elle propose me permettent de nommer ce qui serait le grand principe commun aux mécanismes de la création en RDA.

L'utilisation du théâtre comme un outil de diffusion des valeurs socialistes en

68 La sociologie pragmatique est un courant de recherche en sociologie qui s'oppose à la sociologie critique de Bourdieu : elle n'est pas basée sur un jugement de valeur ni sur une grille d'analyse marxiste mais sur un décortiquement des phénomènes observés à travers plusieurs points de vues différents. Ce sont avant tout les actions qui sont observées, ainsi que les relations entre les divers acteurs. Ce courant est guidé notamment par le sociologue Luc Boltanski, qui divise le monde en six grandes « cités » qui, régies par des principes supérieurs communs, sont des « logiques de justification basées sur une conception du bien commun », voir Marc JAQUEMAIN, *Les cités et les mondes : le modèle de la justification chez Boltanski et Thevenot*, université de Liège, 2001.

fait un théâtre éminemment politique, et, selon les définitions proposées par Bérénice Hamidi-Kim, révolutionnaire, puisqu'il souhaite donner un élan aux spectateurs et susciter l'action, à savoir la participation à la construction de l'État socialiste. Dans un tel théâtre, explique la chercheuse, le résultat de la représentation, c'est-à-dire la capacité qu'il a à susciter indignation et engagement, est bien plus important que ses qualités esthétiques, autrement dit son fond semble plus important que sa forme, sauf si celle-ci sert le message véhiculé. Elle explique en effet que ce qui régit le théâtre de lutte politique, c'est une « conception hétéronome de l'art défini comme propédeutique à l'action politique, et plus précisément à l'action politique révolutionnaire ⁶⁹», c'est-à-dire que l'art n'a pas d'essence ou de but qui lui soit propre, mais au contraire qu'on lui en donne un, qui est forcément politique et, généralement, basé sur une analyse marxiste de la société.

Cependant, la révolution en question est orchestrée par le pouvoir politique lui-même, et non par la population dans une volonté émancipatrice de lutte contre l'idéologie en place. Ce serait donc une révolution qui vient hiérarchiquement du dessus, dans une volonté de changement de la société, qui débiterait par le changement même de l'Homme, et non une révolution qui vienne du peuple pour renverser le pouvoir en place. De plus, à travers la nationalisation des équipements théâtraux, la fonctionnarisation progressive de leurs salariés et l'extrême démocratisation de l'accès à ces biens théâtraux, en opposition à un théâtre privé et élitiste, le théâtre est, en RDA, placé au rang de service public, idée chère, à la même époque, à Malraux puis au Syndéac, syndicat des artistes du spectacle vivant, qui prône un « « Théâtre d'art et de service public » ».

Nous serions donc ici face à un théâtre politique subventionné, accessible, accompagné, géré entièrement par l'État, comme un rouage dans la révolution en cours, cherchant à entraîner la population dans un élan national. On pourrait nommer cette cité du théâtre, entre la formule chère au Syndéac et la définition que fait Bérénice Hamidi-Kim du théâtre de lutte politique, une cité du théâtre révolutionnaire de service public.

69 HAMIDI-KIM Bérénice, *op.cit Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, p.384

Nommer ainsi ce qui régit la cité théâtrale est-allemande permet de cerner plus simplement cette imbrication et orchestration par le pouvoir politique de l'art théâtral. Ces notions sont en effet essentielles à la compréhension des œuvres qui furent créées dans la RDA d'avant-mur. L'État étant en pleine constitution, ses motivations et son implication dans le domaine théâtral ont pu fluctuer en fonction des contextes nationaux comme internationaux, qu'il s'agisse des révoltes de travailleurs à Berlin ou de la mort de Staline en 1953. Ces fluctuations eurent un grand impact sur les œuvres, les restreignant puis les libéralisant tour à tour. Quelles furent ces variations, et quel en furent les conséquences sur les créations théâtrales est-allemandes ? Je vous propose d'observer ces effets sur la mise en scène, à travers les exemples de créations décrites dans les ouvrages collectifs *Durch den Eisernen Vorhang* et *Spielgrenzen und Räume*, ainsi que dans certains comptes-rendus de représentations du cercle de théâtre du FDJ de Jonny à Leipzig des années 1950 à 1952. Je vous invite à vous munir du carnet d'annexes, de la page 18 à la page 30, où vous trouverez notamment des captations photographiques de certaines des mises en scènes décrites, ainsi que les documents du FDJ cités dans cette partie.

II) Corrélations entre politique et création scénique

En RDA, la création théâtrale est politique, si l'on définit le politique comme étant ce qui aborde la cité, la société, la gouvernance de cette société, dans un but de promotion, d'interrogation ou de critique d'une idéologie politique ou de sa mise en place. Bien que cette définition soit large, et puisse englober des créations d'une grande variété, elle reste limitée à des œuvres qui d'une manière ou d'une autre interrogent leur société. Les œuvres théâtrales est-allemandes répondent toutes à ce critère.

En effet, trois axes indépendants font de la création est-allemande une création éminemment politique. Tout d'abord, il naît évidemment de la volonté de l'État, détaillée précédemment, de faire du théâtre un outil politique, et donc de mettre en place des moyens et des règles pour permettre la concrétisation de cette volonté. Ensuite, dans un contexte où le politique est intégré à tout ce qui compose la société, dans un changement brusque et complet de cette dernière et de l'idéologie principale, tout est repolitisé. Or, le théâtre a dans sa nature une notion de miroir de la société et des contextes historiques et politiques, que ce soit une volonté affirmée des créateurs ou non. Ainsi, le théâtre agit comme témoin de cette société surpolitisée et, par là même, aborde lui-même la question politique. Enfin, le théâtre en RDA est politique car les artistes de théâtre sont engagés politiquement, qu'ils soient partisans ou non. En effet, ils ont décidé de venir ou de rester en Allemagne de l'est pour des raisons idéologiques, qu'il s'agisse, comme le plus souvent, d'un certain accord avec la politique mise en place, ou, plus rarement, d'un symbole de résistance face à celle-ci. Dans les deux cas, le geste est politique, et la volonté de créer des œuvres théâtrales l'est ainsi tout autant.

Ainsi la création théâtrale en RDA est politique, le but ici n'est donc pas de prouver qu'il l'est, mais de voir quelles relations entretiennent ces différents axes entre eux. Car il est important de différencier l'intention de l'État des œuvres théâtrales : le gouvernement n'a jamais réussi à avoir une main-mise totale sur la création, et c'est bien pourquoi il se mit à censurer des œuvres et interdire des représentations, mais également pour ces raisons que des artistes pourtant socialistes voire communistes, souvent même sincèrement attachés au réalisme socialiste, finirent par fuir le pays à la

fin des années cinquante.

Nous allons donc voir comment l'évolution de la politique théâtrale au cours des douze premières années de la RDA a pu affecter la création scénique et l'engagement politique des artistes de théâtre. Pour ce faire, je diviserai la période en trois grandes étapes historiques et politiques consécutives : la première, de la création de la RDA en 1949 aux manifestations de Juin 1953 suivant la mort de Joseph Staline, la seconde pendant la déstalinisation de la société des années 1953 à 1956, enfin les années sombres de grande restriction artistique menant à la construction du mur de 1956 à 1961. Dans chacune des périodes, à travers des mises en scènes et notamment l'exemple du metteur en scène Wolfgang Langhoff, j'analyserai l'évolution de la création théâtrale scénique et de l'intentionnalité de ses artistes, et ainsi l'effet de l'orchestration par le politique de la création scénique sur l'esthétique des œuvres.

A) 1949-1953 : Une politique restrictive

Une esthétique nationale : le réalisme socialiste

Lors de l'occupation soviétique en Allemagne de l'est à la fin de la seconde Guerre Mondiale, la culture était vue comme un levier permettant la transition entre le régime précédent et celui qui allait prochainement être instauré. Partant d'abord sur des valeurs démocratiques, humanistes et pacifistes, l'évolution naturelle vers une culture socialiste était l'objectif premier.

Avant même la création de la RDA, la question d'une possible influence du théâtre sur les spectateurs se pose, et avec elle la possibilité d'utilisation politique dans un but de propagande de l'art scénique. Entre 1947 et 1949, la pièce soviétique de Simonow *La Question Russe*, texte dressant l'apologie du système politique en URSS et les bienfaits de l'occupation russe en Allemagne de l'est, mais également critiquant fortement l'impérialisme et le capitalisme occidentaux, sera mis en scène plus de 40 fois sur l'ensemble de la zone occupée. Marquant les débuts de la Guerre Froide, ces mises en scènes instaurent également un véritable boycott des scènes de l'est par l'ouest, qui y verra une attaque et une propagande idéologique communiste inacceptables, à l'esthétique seulement très peu travaillée et inintéressante.

Ainsi, à la création de l'État socialiste, la ligne établie était claire : la création théâtrale ne devait plus prôner uniquement la démocratie, mais également le socialisme afin d' « informer les travailleurs du tournant et prendre part à la construction de cette nouvelle société ⁷⁰ ». Lors d'une conférence sur la culture, le premier secrétaire du SED Walter Ulbricht déclarera que l'art se doit d'être partisan, et de suivre le dogme du réalisme socialiste : Ce courant esthétique, qui a progressivement été imposé par Staline et ses conseillers en culture sur l'ensemble de l'Union Soviétique depuis le Congrès des Écrivains de 1934, est adapté des théories de Constantin Stanislavski : « normalement, au nom de Stanislavski, le dogme artistique stalinien du réalisme socialiste et ses *héros*

70 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p. 166

positifs devaient également être mis en place en RDA ⁷¹».

Cela étant, Stanislavski n'a pas été à l'origine du réalisme socialiste. Ce dogme esthétique fut une interprétation des ses méthodes de jeu et de son « système », bien qu'il ne l'ait jamais terminé, et, comme l'explique Bernard Dort dans son introduction à *la Construction du personnage* de Stanislavski, « il nous manque la clé de voûte de l'ensemble stanislavskien : cette vision unitaire de la création théâtrale achevée comme un organisme heureusement constitué qui, de l'artificiel, accède au naturel ⁷²». De plus, son « système » n'avait pas pour but de devenir un modèle esthétique, mais plus un ensemble de méthodes à compléter pour travailler la création. Ainsi, Bernard Dort continue : « Pour lui, en effet, le théâtre n'est ni un mystère qu'il convient de célébrer à coups de formules sibyllines ni une technique dont on pourrait fixer une fois pour toutes les règles. Il est une expérience continue, une éducation qui n'en finit jamais ⁷³».

De plus, les règles du réalisme socialiste ne furent jamais établies avec précision, ainsi chaque gouvernement et artiste interpréta le modèle différemment. La RDA se réappropria donc le concept en en établissant ses propres règles qui sont les suivantes : un refus de l'expérience formelle, c'est-à-dire simplement esthétique, impliquant donc une esthétique réaliste voire naturaliste, des œuvres partisans, politiques et révolutionnaires, et des perspectives d'avenir optimistes. De plus, les œuvres se devaient d'être compréhensibles par le plus grand nombre, en opposition à une création élitiste complexe, impliquant des thématiques proches au peuple et un vocabulaire simple et clair. Le but était de montrer sur scène le passage de l'individuel au collectif, l'évolution consciente du héros pour le bien de la collectivité, mais également de souligner le rôle dirigeant de la classe prolétaire dans les domaines de la culture. « Le théâtre devait [...] contribuer à la création vers l'extérieur de la personnalité socialiste⁷⁴ » et « refléter la victoire finale de la société communiste ⁷⁵».

71 RISCHBIETER Henning, *Durch den eisernen Vorhang, Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Propyläen Verlag, Berlin, 1999, p.89

72 STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 2006, p.11

73 *Idem* p.17

74 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p.174

75 *Idem* p.173

Ainsi, la création théâtrale est un outil politique où « le drame doit être partisan ⁷⁶», dans sa mise en action il doit donc avoir un esthétisme particulière. En ce qui concerne le jeu, on s'inspirera des théories de la *Construction du Personnage* de Stanislavski. Lors de la Conférence du Jeu, Langhoff explique que le jeu de l'acteur doit être « la refonte réciproque de la personnalité de l'acteur avec le personnage incarné ⁷⁷», c'est-à-dire que l'acteur doit s'identifier au personnage qu'il joue et le nourrir de sa propre personnalité, pour un jeu réaliste qui permette aux spectateurs une identification, à leur tour, aux héros socialistes en jeu. C'est ce que Bernardt Dort décrit comme « incarner sur la scène le personnage, au lieu de se contenter de le revivre ⁷⁸» ; il fait ici référence aux deux techniques de travail du jeu données par Stanislavski aux comédiens en formation, à savoir la méthode par le souvenir personnel qu'on va tenter de revivre pour être dans un État psychologique proche de celui du personnage, qui est également la technique principale retenue par l'Actors Studio aux USA, et la méthode de l'incarnation physique, qui consiste à décortiquer les actions physiques pour trouver la manière dont le personnage les ferait, retrouver dans le corps ce qui se passe lorsqu'il est traversé d'une émotion. Grâce à ces deux méthodes, le jeu de l'acteur tend à être particulièrement réaliste, en opposition à des jeux stylisés, il ne cherche pas à ajouter du sens au texte, mais simplement à donner vie aux personnages de la manière la plus proche possible du réel.

En Mars 1952, Walter Ulbricht se félicite de la réussite du théâtre allemand à suivre le modèle du réalisme socialiste, qui amène la réalité empli d'idées politiques sur les scènes de RDA : « l'art allemand a, en RDA, réussi à surmonter la décadence et les formes de jeu sans idées ⁷⁹», à comprendre sans idéologie. Lors de la Conférence du parti de 1952, il exprime ainsi que le rôle de l'artiste est de transposer ses œuvres au prisme du réalisme socialiste. On ressent une véritable idéologisation du théâtre, cependant celle-ci ne prend pas de la même manière sur tout le territoire : la propagande derrière les spectacles est souvent facilement remarquable, même pour des ouvriers non-habités au théâtre, et il s'avéra plus compliqué que prévu d'imposer l'esthétique et

76 *Idem*

77 RISCHBIETER Henning, *op.cit. Durch den eisernen Vorhang*, p.89

78 STANISLAVSKI Constantin, *op.cit. La construction du personnage*, p.13

79 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit Theater in der DDR*, p.28

les thématiques socialistes à la création et aux spectateurs.

Ainsi, malgré les normes conseillées ou imposées, l'esthétique a pu varier. Benno Besson, qui travailla au théâtre Maxim Gorki à Berlin, scène soviétique, explique qu'il ne suffisait pas de savoir qu'allaient être montées des pièces de Gorki ou d'autres pièces soviétique pour savoir quelle en serait l'esthétique scénique. La maison mit du temps à se trouver une identité, la dramaturgie russe était déjà assez étrange pour le public est-allemand, il fallait donc trouver une manière de jouer ces pièces sans effrayer les spectateurs face à une forme trop socialiste. On découvre donc que, malgré l'idée que l'on s'en fait, il existait des différences nettes entre ce qu'était la volonté de l'État en terme de création théâtrale, et les réalités culturelles et esthétiques de l'époque. N'oublions pas que ni les artistes ni les publics ne constituèrent une sorte d'argile modelable à la guise par le parti, et qu'ils ont pu être à la fois engagés dans le socialisme, en accord avec l'idéologie, tout en restant critiques face au pouvoir et au gouvernement. Les œuvres furent donc somme toute éloignées de l'idéal évoqué par le premier secrétaire du SED.

Cependant, elles durent tout de même s'insérer au minimum dans le moule de la pensée du parti en suivant une certaine forme, pour éviter la censure ou l'interdiction de représentation. Ainsi, la forme suivait une sorte de modèle : « la fable des pièces socialistes était déterminée par la métaphore du mouvement. Les personnages n'agissent pas de manière statique mais sont au contraire dans une évolution, différemment empêchée par des moments de ralentissement ⁸⁰». Le but est de montrer au lecteur et spectateur que ce n'est pas le sort qui agit sur eux, mais bien eux qui agissent sur lui, qu'il est donc à eux d'agir pour la révolution et de participer à la création de leur nouveau monde. Ainsi, bien qu'il y ait eu beaucoup de thèmes tragiques, il ne s'agissait pas d'un tragique existentiel, divin ou ancré dans l'essence de l'Homme, mais plutôt un tragique historique et social venu avec les Hommes et dont ils doivent apprendre à se débarrasser : il n'y a pas de destin, seulement des choix et des actes. Les conflits dans les pièces et spectacles servent la purification de l'Homme, et sont des sortes de tests sur le chemin vers l'avenir ; il n'y a qu'une différence relative entre les Humains appartenant aux mêmes classes sociales, peu de groupes marginaux et, s'il y en a, il sont ramenés sur le droit chemin du socialisme et s'intègrent au reste de la société.

80 *Idem* p.173

Les pièces, bien plus que de refléter la réalité, sont en fait de miroir de l'utopie socialiste rêvée par l'État comme par les artistes, et montrent au peuple la voie à suivre pour atteindre cet idéal. La forme réaliste sert donc avant tout à appuyer ce message, afin de rendre l'utopie plausible aux yeux des spectateurs, qu'ils puissent s'y identifier afin que naisse en eux le désir de participer à ce socialisme qu'on leur décrit.

Le cercle de théâtre du FDJ Reclam décrit, lors d'une de ses réunions, la programmation à venir pour la saison 1951-1952 à Leipzig⁸¹. Les jeunes expliquent qu'en théâtre, le surpoids des pièces soviétiques et russes par rapport aux pièces allemandes leur paraît particulièrement gênant. Ils se plaignent également de ne voir toujours que les mêmes classiques du répertoire montés sur les scènes de Leipzig, les plus grandes œuvres des grands auteurs comme Goethe ou Schiller, et jamais les moins connues (et pourtant tout aussi bonnes) œuvres de ces auteurs ou d'autres, moins célèbres. Ils regrettent surtout la quasi absence d'auteurs contemporains est-allemands : « A part Wolf [Friedrich Wolf, auteur de théâtre en fin de carrière, surtout connu pour ses œuvres des années 1930], n'existe-t-il donc aucun autre auteur contemporain ? ». La programmation de pièces étrangères leur semble convenable, bien le constat sur les œuvres et auteurs étrangers joués soit le même que pour les auteurs allemands (ils auraient par exemple préféré une tragédie de Shakespeare plutôt que pour la énième fois *Mesure pour Mesure*). Concernant le théâtre jeune public Theater der Jungen Welt, il n'aurait programmé que cinq représentations ce qui leur paraît peu, mais correct.

Ces descriptions semblent assez symptomatiques de la création en RDA, puisque la même année, Heinar Kipphardt décrit le même type de manques dans sa pièce *Shakespeare Dringend Gesucht*⁸². Il s'agit d'une satire sur l'industrie du théâtre allemande, pour laquelle il s'est inspiré de son quotidien de dramaturge, et dans laquelle le personnage principal, Färbel, lui même dramaturge dans un théâtre, se plaint que son intendant ne veuille jouer que des grands classiques de Goethe « parce qu'avec de petites modifications, cette pièce devient une œuvre révolutionnaire de premier rang. Un fait. Une réappropriation critique de première qualité⁸³ », ou des textes soit

81 Cf Annexe 19 : « Discussions de programmation 1921-1952 » p. 31

82 KIPPHARDT Heinar, Theaterstücke, Band 1: Shakespeare dringend gesucht, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Cologne, 1978.

83 *Idem* p.14

soviétiques, soit mauvais. Le personnage regrette que leur époque ne connaisse pas de « nouveau Shakespeare », de nouveaux et jeunes auteurs de talents, et le seul auteur correspondant à ces critères qu'il croise ne trouve aucun soutien pour être monté. Kipphardt lui-même décrit cette pièce comme « une attaque contre des manifestations d'étroitesse d'esprit, qui s'étaient propagées dans cette phase de construction du socialisme⁸⁴ ». Il dit en effet, malgré qu'il ait obtenu le Prix National de la RDA pour cette pièce : « Je pense [...] que c'était déjà une satire de la politique culturelle stalinienne, cette politique culturelle très dirigée et guidée de là-haut, où l'Art n'était en fait qu'une image de ce qu'était la politique du gouvernement et du parti. Cette position, ce rabaissement de l'Art, je ne la partageais bien évidemment pas, et personne souhaitant travailler en tant qu'auteur, voulant faire des découvertes et s'exprimer, ne peut la partager. Mais je pense que ma critique du Stalinisme a toujours été une critique de gauche. »⁸⁵

Kipphardt est en effet dramaturge au Deutsches Theater à Berlin, sous l'intendance du metteur en scène Wolfgang Langhoff. Les reproches faits par son personnage à celui de l'intendant dans la pièce pourraient être, en partie, adressés à son propre intendant, qui pris dans un engouement socialiste lors de la création de la RDA, plongea d'abord entièrement dans l'esthétique du réalisme socialiste.

84 BERND-SUCHER, *Henschel Theaterlexikon*, Editions Henschel, Leipzig, 2010, p.443

85 *Ibid.* p.44

Langhoff à Berlin, Faust (1949) et Egmont (1951)

Wolfgang Langhoff est en effet l'un des metteurs en scène majeurs de la première décennie de la RDA. Souvent mis en opposition à Brecht sur cette période notamment vis-à-vis de ses propositions esthétiques, il avait de fait, en Allemagne de l'est, une notoriété et un public d'une ampleur bien plus grande, ayant l'avantage d'être investi dans le parti et le gouvernement, et à la tête de l'institution théâtrale par excellence : le Deutsches Theater à Berlin.

Son dramaturge Heinar Kipphardt dresse une biographie de l'intendant et metteur en scène : d'origine suisse, Langhoff fuit le foyer parental de Fribourg à 14 ans sert dans la Marine lors de la première Guerre Mondiale. Blessé, il passe la fin de la guerre dans un hospice à Königsberg, dans la salle de théâtre duquel il joue quelques rôles importants dans des pièces de l'institution. S'apercevant ainsi de sa nouvelle passion pour le théâtre, en 1923 il part pour Hambourg puis à Wiesbaden pour jouer des rôles de jeune premier dans diverses troupes. Il crée là bas des groupes de travail théâtral et des chorales d'agit-prop, organise des grèves au théâtre de Düsseldorf où il est metteur en scène et comédien dès 1928. En 1933, avec la montée du national-socialisme en Allemagne, il sera arrêté par la Gestapo après avoir joué Franz Moor dans la pièce *Les Brigands* de Schiller, et sera envoyé en camp de concentration. Après sa libération, Langhoff fuit à Berlin, puis en Suisse, où il continue à faire du théâtre jusqu'à la fin de la Guerre. Pendant cette période, il publiera *die Moorsoldaten*, un ouvrage où il narre son expérience dans les camps nazis. En 1945 au cours de la libération, alors que la plupart de la population aisée fuit l'Allemagne détruite pour le confort de la Suisse, Langhoff, lui, retourne en Allemagne afin de donner sa force de travail à la reconstruction de pays et particulièrement au renouveau du théâtre allemand. Très tôt, il s'attachera au parti communiste, « parti de l'homme, de la vie, de l'avenir ⁸⁶ ». Dès 1946, il devient intendant du Deutsches Theater à Berlin, et le restera pendant près de 17 ans. Pendant cette période, il mit en scène pas moins de 33 pièces, soit presque deux par an.

Tout au long de sa carrière en RDA, il bénéficia d'une reconnaissance étatique

86 RISCBIETER Henning, *op.cit. Durch den eisernen Vorhang*, p.86, prononcé par Heinar Kipphardt

exceptionnelle et on lui confia de nombreuses responsabilités au sein de divers organismes culturels est-allemands : « Langhoff était membre de l'Académie des Arts Allemande de la RDA et de 1962 à 1966 en fut même le vice-président. De 1959 à 1966, il fut président du centre est-allemand de l'Institut International du théâtre (ITI). En 1949 et 1951, il reçut le prix national de la RDA pour son travail⁸⁷».

Langhoff, tout au long de sa carrière au sein du théâtre, sera tiraillé entre sa loyauté absolue au parti et à l'État, et ses envies artistiques. En effet, comme l'explique Kipphardt, « en tant que théâtre national, le Deutsches Theater était un peu le panneau publicitaire de la politique culturelle, et finit toujours par attiser les critiques internes et de l'organe de presse du SED ⁸⁸». Pour Langhoff, aucun droit à l'erreur : il est le représentant direct des décisions concernant la création théâtrale prises par le gouvernement, et se doit donc de rester dans la ligne du réalisme socialiste et les thématiques révolutionnaires imposées à l'art scénique. C'est dans ce sens qu'il fut à de très maintes reprises comparé à Brecht, qui tenta de s'émanciper des carcans imposés par l'État jusqu'à sa mort en 1956. Malheureusement, cette opposition entre les deux metteurs en scène fit naître une véritable caricature de la création de Langhoff : face aux révolutions théâtrales de Brecht et l'écho, jusqu'à aujourd'hui, de ses théories, les mises en scènes de l'intendant du Deutsches Theater furent souvent réduites à un simple art de propagande sans créativité ni expérimentation aucune.

Sur la controverse Brecht/Langhoff

En plus de cette opposition des esthétiques caricaturale, vint s'ajouter le mythe d'une opposition humaine entre les deux artistes.

En effet, le Berliner Ensemble de Brecht, avant de se voir attribuer le Theater am Schiffbauerdamm où il joue encore aujourd'hui, fut d'abord rattaché au Deutsches Theater pendant près de cinq ans. Bien que leurs conceptions du théâtre soient différentes, Langhoff exprimant que le théâtre épique brechtien ne s'accorde pas avec la

87 BERND-SUCHER, *op.cit Henschel Theaterlexikon*, p.512

88 RISCHBIETER Henning, *op.cit. Durch den eisernen Vorhang* p.86

définition du réalisme socialiste que le gouvernement souhaite mettre en place, rendant un travail collectif difficile, aucune animosité n'existe entre les deux personnages. Ainsi Langhoff ne s'opposa jamais, contrairement à l'idée reçue générale, à la venue de Brecht et de son Ensemble à son théâtre⁸⁹.

Cette opposition naît en fait bien plus de celle qui apparaît entre Brecht et le gouvernement. En effet, c'est après la première de sa *Mère Courage* au Deutsches Theater en 1949 qu'apparaît un conflit entre l'État qui souhaite un théâtre auquel on puisse s'identifier, qui soit clair et réaliste, et un théâtre épique stylisé qui a pour but de diviser le public et de lui faire prendre une distance critique. Les deux conceptions, pour l'État, sont clairement incompatibles, et c'est donc à travers l'exemple de cette mise en scène que la RDA établira ses règles esthétiques théâtrales : « c'est en opposition au théâtre ouvertement non-illusionniste de Brecht que se dessinent les contours du concept du réalisme socialiste ⁹⁰ ». A partir de ce moment, le théâtre de Brecht fut vu, en RDA, comme « décadent, avant-gardiste, expérimental et bien trop moderne ⁹¹ », alors même que le reste du monde encensait le génie. Mais surtout, c'est ainsi que « pour la première fois, le théâtre réaliste socialiste [est] défini en tant que théâtre illusionniste, dont le rôle principal était joué par un élément jusqu'ici étranger au théâtre : le contenu ⁹² », c'est-à-dire que le fond prend le pas sur la forme.

Pour illustrer cette controverse, les mises en scène du *Faust* de Goethe par Langhoff et de *Urfaust* (« Faust primitif ») par Brecht sont systématiquement comparées. Pourtant, Langhoff lui-même, à cinq années d'intervalle, mettra en scène deux fois cette pièce majeure, mais qu'on ne retient souvent, pour la comparer à celle du Berliner Ensemble, que sa deuxième mise en scène de 1954.

89 STUBER Petra, *Spielräume und Grenzen : Studien zum DDR Theater*, éditions Links, Berlin, 2000, à propos de la controverse Brecht/Langhoff p.46 à 52

90 *Ibid.* p.68

91 *idem*

92 *idem*

A propos de Faust de Langhoff

Faust est probablement l'œuvre littéraire germanique la plus importante et la pièce la plus montée en Allemagne. La célèbre pièce de Goethe est divisée en deux parties, généralement appelées *Faust I* et *Faust II*, et inspirée d'un conte populaire. La première partie, celle que Wolfgang Langhoff a montée, retrace la vie de l'alchimiste éponyme qui, ennuyé par la vacuité de son savoir, signe un pacte avec Mephistopheles dans lequel le démon, en échange de l'âme du savant, doit exaucer tous ses désirs. Face à un Faust continuellement insatisfait malgré la réalisation de tous ses souhaits, comme retrouver jeunesse et beauté, Mephistopheles finit par lui présenter Marguerite, une tendre et innocente jeune femme de qui le savant s'éprend immédiatement. Faust poussera la pauvre femme à tuer sa mère, la mettra enceinte, mais, devenue folle, elle finira par tuer l'enfant et être arrêtée. Le héros devra s'en remettre à la pitié de Dieu pour espérer la guérison de sa bien-aimée.

Dans la mise en scène de Langhoff, l'esthétique est tout à fait particulière et éloignée de la banalité qu'on lui reproche souvent, à tort. Je vous invite à observer, dans le carnet d'annexes⁹³, les captations photographiques de la représentation au Deutsches Theater de ce premier *Faust* de Langhoff.

Tout le dispositif scénique est très concentré au centre de la scène. « En comparaison à la mise en scène ultérieure, celle de 1949 pouvait paraître formellement austère, humble, sans ambition philosophique et dans une immédiateté corporelle ⁹⁴ ». L'espace central est relativement naturaliste : une grande chaise, une cruche posée sur la commode à cour, un miroir et une poêle à frire sur le mur, un rouet... Autant de véritables objets du quotidien présents sur scène et réellement utilisés, pour un effet réaliste. Mais pour autant, on remarque un effet stylistique et consciemment artistique concernant plusieurs éléments de la scénographie. En effet, devant la scène, une estrade de deux mètres par deux et de quinze centimètres de haut signifie la pièce d'étude de Faust, avec en fond de scène des étagères remplies de gros ouvrages, une table et une chaise. De même, les murs de la pièce principale sont à peine plus hauts que les

93 Cf Annexe 12 : « Faust I de langhoff au DT (1949), p.19 à 21

94 STUBER Petra, *op.cit Spielräume und Grenzen*, p.45

comédiens eux-mêmes, soit moins de deux mètres, créant un effet d'écrasement et d'étouffement des comédiens dans cet espace très restreint. De plus, derrière ces murs, une ville est dessinée grossièrement, seulement signifiée par des tracés noirs stylisés et peu détaillés, bien loin d'une représentation réaliste. On y devine un clocher et quelques maisons, qui par leur extrême hauteur par rapport aux murs de la pièce, appuient encore plus la sensation d'écrasement de l'espace. De grandes ombres de bâtiments tranchant énormément avec la luminosité du fond ne sont pas sans rappeler l'esthétique expressionniste du cinéma allemand d'entre-deux guerres. Langhoff a donc, dans son travail de l'espace scénique, réussi à concilier réalisme et stylisation, à créer une illusion tout en permettant à sa scénographie d'apporter un sens supplémentaire à la mise en scène plutôt que de se contenter d'illustrer le texte.

La mise en scène reste humble, et ne met en jeu ni diabolisme ni mystique, ce qui est étonnant vu les thématiques abordées dans la pièce de Goethe. Mais il n'y a pas d'ambition apparente de Langhoff de changer intégralement le sens de la pièce, le texte reste en effet presque complet, avec très peu de coupes et aucune modification, donnant lieu à un spectacle de plus de quatre heures. Il explique effectivement que son but, à l'époque, était de « raconter la fable sans fioritures, avec exactitude, simplicité et humanité ⁹⁵ ». D'une certaine manière, il s'agissait pour lui d'offrir au peuple une des œuvres majeures de la littérature allemande, de manière à ce qu'elle soit compréhensible afin que les spectateurs populaires puissent l'apprécier, la comprendre et se la réapproprier, et qu'une telle œuvre ne soit plus réservée à une élite.

Ce qui est particulièrement marquant avec ce spectacle, c'est que tout le monde voyait un poids, un moment crucial, une importance capitale dans des scènes très différentes ; il n'y a pas un moment central de la mise en scène qui ait marqué l'ensemble des spectateurs. Chacun y voit une thématique et un engagement différent : certains comprirent dans cette pièce une discussion sur le difficile changement d'ordre de la société, d'autres une critique du féodalisme et du capitalisme, d'autres encore un débat autour de l'émancipation de la croyance, religieuse comme politique, d'autres enfin y virent la renaissance socialiste d'une grande œuvre littéraire jusqu'ici symbole d'une élite bourgeoise. Dans cette mise en scène, Langhoff n'a pas pris qu'une seule

95 *Idem* p.46 (voir Wolfgang Langhoff, « Faust 1949-Faust 1954 » in *Deutsches Theater. Bericht über 10 Jahre*, p.154)

direction artistique, politique et philosophique, mais plusieurs, pour créer un débat et toucher tout le monde.

Cependant, lui-même, plus tard, trouvera sa première mise en scène trop puritaine, même si pour certains spécialistes il s'agit peut-être bien là du point fort de ce travail. Mais de toute évidence, son premier *Faust* n'a pas été aussi conventionnel que ce que beaucoup imaginent : pour les scènes de masse populaires du spectacle par exemple, il avait engagé des chorégraphes et toute une compagnie de danse, qui dansait sur des compositions de Paul Dessau très particulières et très modernes pour l'époque, utilisant des sonorités nouvelles, des bruits créés à partir d'une sorte d'orgue électro-acoustique sonnait apparemment un peu comme les claviers synthétiseurs d'aujourd'hui, un son un peu métallique très nouveau pour les oreilles des spectateurs de RDA.

Ainsi, nous pouvons, à travers cette mise en scène, voir qu'affiliation au parti, travail en institution, réalisme socialiste et création originale et stylisée ne sont pas incompatibles. Dans cette période de création de la RDA, malgré des règles dictées en terme d'esthétique scénique, des espaces de création sont encore laissés aux artistes même au cœur même de la tribune du parti, et répondre aux critères, sommes toute assez larges, du réalisme socialiste ne signifie pas forcément monter des spectacles de propagande tous semblables entre eux. En effet, des metteurs en scène comme Wolfgang Langhoff pouvaient adapter ces critères à leur propre esthétique, et à leur propre conception du réalisme socialiste. Ainsi, le volet dans ce courant esthétique qui intéressait particulièrement le metteur en scène du Deutsches Theater était celui de la popularisation du théâtre, et il s'attela avant tout à faire découvrir au peuple des grandes œuvres, classiques du répertoire ou nouveaux textes contemporains, sans pour autant faire perdre en qualité et travail esthétique et artistique à ses œuvres.

C'est également dans cette optique qu'il mot en scène, deux années après son premier *Faust*, un second texte de Goethe : *Egmont*.

Un second Goethe pour Langhoff : Egmont (1951)

La pièce de Goethe, publiée en 1788, met en scène le comte flamand Egmont qui, lors de la révolte des Pays Bas contre l'envahisseur espagnol de 1566 à 1568, mène une bataille contre le duc d'Albe. Arrêté et condamné à mort pour haute trahison à la couronne espagnole, il appelle le peuple à l'indépendance avant de finir exécuté, peu de temps après le suicide de sa bien-aimée Klärchen qui tenta de le sauver. Cette pièce, comme la précédente, se situe dans la période *Sturm und Drang*⁹⁶ de l'auteur, mais comporte également des thématiques politiques voire révolutionnaires d'émancipation face à l'oppression.

Pour la mise en scène de Langhoff de 1951, le programme du Deutsches Theater⁹⁷ présente le spectacle comme étant une « tragédie optimiste [...] qui annonce la victoire prochaine du peuple, même si les protagonistes de la pièce Egmont et Klärchen, eux, sombrent⁹⁸ ». En effet, les deux personnages principaux finissent comme martyrs sur la route vers le socialisme, comme un sacrifice nécessaire pour le bien de la communauté au cœur de la révolution en cours.

Cette fois ci, le metteur en scène a apposé des modifications au texte original de Goethe. En effet, Langhoff a modifié le personnage de Vansen pour en faire non plus un populiste séducteur de peuple, mais un révolutionnaire réfléchi, un homme intelligent, une sorte de leader charismatique qui parvient à motiver les foules et à leur insuffler l'envie de lutter pour leur liberté, de participer à la révolution et de construire leur propre monde. Ces modifications du sens initial de pièces était monnaie courante : il était en effet courant de manipuler des textes classiques pour en faire des œuvres du socialisme, comme pour pouvoir appuyer l'idéologie d'un soutien des grands auteurs germaniques du répertoire. Cependant pour Langhoff, il n'aurait ici pas assez poussé ces modifications du texte : il regrette de n'avoir pas travaillé plus le héros éponyme de la pièce pour faire ressortir au mieux son exemplarité, afin de l'ériger tel un modèle à

96 Le *Sturm und Drang*, littéralement Tempête et Pression, est le courant artistique et littéraire pré-romantique allemand. Goethe jeune se revendiquera d'emblée de ce courant, à travers notamment son premier roman *Les souffrances du jeune Werther*, mais en vieillissant finira par rejoindre le courant classique dont il deviendra, avec Schiller, l'un des principaux représentants.

97 Cf Annexe 13 « Programme de Egmont de Langhoff », p. 22

98 STUBER Petra, *op.cit. Spielräume und Grenzen : Studien zum DDR Theater*, p.86

suivre pour les spectateurs de sa mise en scène.

La scénographie, comme pour le spectacle précédent, est de Heinrich Kilger qui utilise ici des projections d'images qui se voient à travers la fenêtre. Cependant, Langhoff insiste en disant que ce n'est pas pour donner illusion d'un espace plus grand qui s'étendrait loin derrière la scène, mais au contraire pour appuyer ce qui se passe sur la scène, donner à l'action une couleur supplémentaire.

On remarque donc, au fil des années, l'évolution du metteur en scène avec la réglementation de plus en plus stricte de la création. Plutôt que de se contenter, comme pour son premier *Faust*, de vouloir apporter des grandes Œuvres théâtrales au peuple, ces œuvres doivent maintenant également servir le but socialiste et l'endoctrinement de la population.

Mais il n'y a pas qu'à Berlin au Deutsches Theater que la mise en scène nous révèle les outils du politique. En effet, à Leipzig, les metteurs en scène Johannes Curth et Fritz Wendel s'opposent autant dans les œuvres mises en scène que dans la forme prise par ces créations, tiraillés entre deux visions de la sphère théâtrale.

A Leipzig, Curth et Wendel

Lorsqu'on épluche les rapports sur les spectacles vus par les jeunes du FDJ de Leipzig de 1950 à 1952⁹⁹, deux noms de metteurs en scène reviennent fréquemment. Il s'agit en effet des deux « régisseurs ¹⁰⁰» principaux des théâtres municipaux de la ville de Leipzig, à savoir le *Städtisches Schauspielhaus* (« Maison du Jeu municipale ») et la *Deutsche Volksbühne* (« Scène populaire allemande ») citée précédemment, Fritz Wendel et Johannes Curth.

Fritz Wendel au Schauspielhaus

Il est très difficile de trouver des informations biographiques concernant Fritz Wendel, on retient en effet plutôt la carrière de son épouse Ingrid Richter-Wendel, comédienne allemande. Wendel travailla dans plusieurs théâtres d'Allemagne de l'est, mais à la construction du mur de Berlin le couple alla s'installer en RFA, où il continua de travailler en tant que metteur en scène.

Parmi les compte-rendus mensuels des représentations théâtrales de la ville de Leipzig donnés par les membres du cercle de théâtre du FDJ-Reclam, le nom de Fritz Wendel revient à quelques reprises. On y retrouve notamment la description de deux mises en scènes vues lors de la saison 1951-1952 : *Mesure pour Mesure* de Shakespeare, et *Jegor Bulytschow* de Gorki.

A l'occasion de sa mise en scène de la pièce de Shakespeare, une nouvelle traduction en allemand a été faite du texte. Si le compte-rendu ne précise pas les variations entre les traductions précédentes et celle-ci, n'oublions pas que toute traduction est une réinterprétation du texte. On peut imaginer quelles variations une

99 Cf Annexe 14 « Curth et Wendel selon le FDJ Reclam », p.23 et 24

100 En Allemagne, le nom de « metteur en scène » n'existe pas, l'appellation est donc la même que pour la création cinématographique, soit *Regisseur*. Cette nuance sémantique est intéressante : le régisseur est celui qui dirige et régit l'ensemble de la troupe, et non seulement celui qui prend les décisions artistiques concernant le spectacle. La notion implique des critères de direction, une certaine hiérarchie, que le concept français ne contient pas.

interprétation de *Mesure pour Mesure* à travers le prisme socialiste a pu subir, mais il s'agissait probablement surtout de faire ressortir la popularité et l'accessibilité de la pièce. *Mesure pour Mesure* est l'une des comédies les plus connues de Shakespeare. Parue seulement en 1623, alors qu'elle était déjà jouée depuis 1604, la pièce narre l'histoire du jeune noble Claudio ayant mis enceinte sa fiancée Juliette avant leur mariage, alors que l'acte de fornication est sévèrement puni par la principauté de Vienne, en Italie. Le pauvre homme est condamné à mort, mais grâce à un subterfuge du duc de Vienne, il sera libéré et gracié. Ce texte comique parfois grivois aborde les questions de la justice et de la vérité face aux faiblesses humaines comme l'orgueil ou l'envie.

Selon les membres du cercle de théâtre, cette œuvre n'est ici plus seulement une comédie, mais plus un portrait de l'homme avec ses faiblesses, sa justice, sa mesure, ce qui le rend humain. Ils y ressentent, au milieu d'un comique burlesque voire rustre et populaire, une véritable critique de la société. L'humour sert cette critique et tente de l'appuyer. Cependant, ils notent que dans cette mise en scène, le comique prend une place parfois trop importante par rapport au sérieux, qui n'atteint ainsi jamais une réelle profondeur.

Les jeunes semblent satisfaits de la représentation : dans un décor Shakespearien et avec des très bons comédiens au jeu réaliste, les trois heures que dure le spectacle se résument en trois heures de rires et d'un peu de réflexion sur la société. Mais rien, dans cette mise en scène, ne semble particulièrement marquer les jeunes amateurs de théâtre : Fritz Wendel n'expérimente pas beaucoup, réutilise des recettes de mise en scène qui fonctionnent et s'appuie sur des textes que Jonny considère comme trop légers : il regrette, lors de la présentation de la saison 1951-1952, que ce soit encore une comédie de Shakespeare, et non une de ses grandes tragédies, qui soit mise en scène¹⁰¹.

La deuxième pièce décrite est *Jegor Bulytschow* de l'auteur soviétique Maxim Gorki. Les membres du FDJ la décrivent comme une pièce difficile « qui n'est même pas vraiment une pièce ¹⁰² » tant elle est différente de ce que ces jeunes sont habitués à voir. Le texte apparaît comme difficile à comprendre pour le public, et contient quelque

101 Cf Annexe 14 « Curth et Wendel selon le FDJ Reclam », p.23 et 24

102 *Idem*

chose d'étrange, d'inconnu et d'inhabituel. Ainsi, bien qu'ils décrivent la mise en scène de Fritz Wendel comme étant très bonne, ils soulignent également une certaine violence dans cet extrême réalisme qu'ils qualifient de « morne ¹⁰³ ». Apparemment, lors de la générale à laquelle certains avaient pu assister, le responsable du SED dans les théâtres municipaux avait dit être persuadé que cette œuvre serait « la pièce à succès à Leipzig ¹⁰⁴ », mais Jonny et les jeunes en doutent eux énormément, bien qu'ils regrettent que ça ne soit pas le cas : « notre public n'est pas encore prêt à venir de lui-même et avec enthousiasme voir ces pièces au nom russe. Une grande communication et des préparations et entrées en matière minutieuses sont indispensables face à ce genre de pièce ¹⁰⁵ ». Ainsi Fritz Wendel se retrouve face aux mêmes difficultés que le théâtre Maxim Gorki à Berlin : face à un public qui reste étanche aux œuvres et manière de jouer soviétiques, il est difficile de se faire une place. Il faudra un certain nombre d'années pour que les spectateurs allemands s'habituent à ce type de théâtre, et pour que les metteurs en scènes apprennent à adapter leurs créations à ce public particulier.

A Leipzig, Fritz Wendel semble être le metteur prédestiné aux créations clairement socialistes, dans le prisme esthétique du réalisme socialiste. En effet, rappelons-nous que c'est une commission municipale qui décide des pièces qui seront montées dans les théâtres de la ville, et non les metteurs en scène. Il semble donc que cette commission lui confie ce rôle de porte parole de l'esthétique nationale. Cependant, un autre metteur en scène attire mon attention dans les comptes-rendus du cercle de théâtre : Johannes Curth.

Johannes Curth et les Kammerspiele

Après une formation en jeu dans sa ville natale de Leipzig de 1915 à 1917, Johannes Curth débutera sa carrière à Colmar. En 1926, après un passage dans plusieurs théâtres allemands, il arrive finalement à Berlin où il jouera dans trois salles différentes. Dès 1932, il retourne dans sa ville originaire de Leipzig pour y jouer pendant près de

103 *idem*

104 *idem*

105 *idem*

vingt ans, mais de 1950 à 1952 il travaillera en parallèle en tant que comédien sous la direction de Brecht au Berliner Ensemble, affinant sa formation et y apprenant de nouvelles techniques de jeu mais également de mise en scène. Il passera les vingt années suivantes sur les scènes municipales de Leipzig où il devient membre d'honneur, et où il s'essaie à la mise en scène qui deviendra bientôt son activité principale, bien qu'il rejouera plus tard dans des films et adaptations cinématographiques de pièces de théâtre.

Le spectacle de Curth qui retint le plus mon attention parmi ceux décrits par les jeunes du FDJ-Reclam fut sa mise en scène de *Cabale et Amour* de Schiller en 1951. La pièce, publiée en 1784, est l'un des classiques du répertoire allemand : représentante du pré-romantisme allemand et à la fois du drame bourgeois, elle aborde la tragique histoire d'amour entre la fille du peuple Luise Miller et le noble Ferdinand von Walter. Ce drame en cinq actes est une véritable métaphore de la lutte entre la petite bourgeoisie et la noblesse, et peut ainsi faire figure d'exemple pour la révolution socialiste dans le conflit qui oppose le peuple à la bourgeoisie.

Depuis plus de quatre ans, ce classique n'avait plus été mis en scène en Saxe. Les jeunes du FDJ expriment dans le compte-rendu du spectacle qu'il n'est pas besoin de rappeler l'actualité de cette pièce de par les thématiques qui y sont abordées. La mise en scène de Johannes Curth leur a ainsi fait une excellente impression : elle comporte une densité atmosphérique, une sorte de lourdeur, et tout à la fois un réel calme tout le long de la représentation, créant une véritable tension. « Curth a souvent prouvé ses qualités de metteur en scène ¹⁰⁶ » : apparemment, la qualité du spectacle lui serait entièrement due, grâce à sa « Fingerspitzenregie ¹⁰⁷ » littéralement « sa direction du bout du doigt », c'est-à-dire en finesse et précise. Cependant, les membres du cercle de théâtre décrivent quelques problèmes au niveau de la direction d'acteurs : tous n'ont pas un jeu équilibré, on sent un décalage de formation entre eux. Ce fait est probablement dû à la rencontre entre des comédiens suivant les techniques de jeu réaliste basées sur la méthode Stanislavski, et les techniques épiques apprises par Curth auprès de Brecht. Pour les jeunes, il s'agit ici d'une excellente mise en scène d'un excellent texte.

Les mêmes remarques se font sentir pour sa mise en scène de la *Cassette* de

106 *idem*

107 *idem*

Sternheim. Les jeunes le couronnent à cette occasion « Roi des Kammerspiele ¹⁰⁸ ». En effet, sa pièce semble très critique vis-à-vis de la société (il n'est d'ailleurs pas à Leipzig lors des représentations de son spectacle), et ils décrivent cette mise en scène comme étant « tendre, minutieuse, fine, atmosphérique et efficace ¹⁰⁹ ». Cette fois, on lui fait remarquer la qualité de sa direction d'acteur atypique : l'artiste est consacré.

Ainsi, Johannes Curth, jouissant de sa position d'invité d'honneur et grâce à sa formation auprès du Berliner Ensemble, mais également jouant sur des scènes moins surveillées que les scènes nationales, bénéficie d'une plus grande liberté que son collègue du Schauspielhaus, qui représente l'État à travers ses mises en scènes. On comprend donc que les lieux ont une grande incidence sur le contenu des spectacles : cette scène est la vitrine de la politique et de l'esthétique nationales, et reçoit les spectacles les plus prestigieux, comme par exemple la dernière représentation de Robespierre de Romain Rolland : « la dernière d'une pièce française en RDA avait rameuté à Leipzig presque tous les intendants et tous les dramaturges de la RDA, tous les spécialistes du théâtre et les représentants de la presse ainsi que de nombreux invités venus de l'ouest ou de Berlin-ouest voire même de l'étranger ¹¹⁰ ». Ce qui est joué dans les salles de cette envergure est autant une vitrine de l'État pour la population que pour l'étranger, permettant de diffuser très largement les valeurs du régime et l'excellence de la création est-allemande. Fritz Wendel, metteur en scène dans ce théâtre, se devait donc de respecter au maximum les exigences étatiques en terme de contenu et de forme, tandis que Johannes Curth pouvait lui se permettre des expérimentations et des spectacles critiques.

Discussions autour des saisons 50-51 et 51-52

En plus des différences dans les mises en scènes de Curth et de Wendel, les discussions quant à la programmation des théâtre apportent des informations

108 *Kammerspiele* peut se traduire par « petit théâtre » ou « théâtre de chambre ». La ville de Leipzig a notamment une telle salle, qui ne peut accueillir qu'environ 25 à 30 personnes pour une ambiance intimiste.

109 Cf Annexe 14 « Curth et Wendel selon le FDJ Reclam », p.23 et 24

110 Cf Annexe 19 « Discussion de programmation 1951-1952 » p.31

intéressantes à la compréhension de la création théâtrale est-allemande. Ainsi, le 31 Juillet 1951, quinze membres du cercle de théâtre se retrouvent pour établir un bilan de la saison passée, lors de laquelle ils assistèrent à l'intégralité des spectacles, et purent commenter la saison à venir. Sur vingt-sept pièces qui avaient été prévues pour 1950-1951 par la commission théâtrale de la ville de Leipzig, dix-huit n'ont finalement pas été montées. Seules neuf d'entre-elles, ainsi que six pièces supplémentaires, ont été créées cette année. Les jeunes s'interrogent : pourquoi prévoir un tel programme si sa mise en œuvre est impossible ? Ils se questionnent donc à juste titre quant à la programmation de la saison à venir, qui annonce vingt-deux spectacles.

Les quinze spectacles vus semblent avoir été variés et de qualité, puisque les jeunes ont assisté autant à des représentations de pièces classiques que contemporaines, autant de drames que de comédies, des pièces allemandes comme des pièces étrangères « divertissantes et pédagogiques ¹¹¹ ». Les troupes de deux des salles auraient fusionné, donnant naissance à un très bon collectif qu'ils décrivent comme « exemplaire pour la RDA ¹¹² ». Cependant, ils regrettent le départ d'artistes : « nous avons perdu quelques uns des meilleurs et plus aimés comédiens de Leipzig ¹¹³ », pour certains partis dans d'autres villes, mais pour la plupart ayant fui la RDA.

Dans cette période de genèse de l'État socialiste est-allemand, la politique culturelle est en pleine mise en place, mais la RDA souhaite d'emblée marquer le changement de cap par rapport au régime précédent. On peut voir qu'elle s'attacha d'abord à gérer les scènes d'envergure nationale, à la capitale comme dans les autres grandes villes, dans lesquelles furent instaurées rapidement des normes esthétiques et politiques. Le but était d'en faire à la fois les témoins du changement en cours et des modèles pour la création est-allemande. Cependant, faute de moyens ou d'un soutien nécessaire de certains artistes, ces normes ne purent être imposées à l'ensemble des théâtres, laissant aux créateurs des espaces de liberté pour expérimenter et renouveler les scènes. Cela étant, même au sein des grandes institutions théâtrales comme le Deutsches Theater, tout n'était pas encore sclérosé, que ce soit à travers la présence de

111 *idem*

112 *idem*

113 *idem*

la troupe de Brecht ou par les créations de Langhoff, répondant tout aussi bien aux critères essentiels du réalisme socialiste qu'aux envies stylistiques du metteur en scène.

Ainsi, dans ces premières années de la RDA, bien que l'État souhaite ancrer la création dans une forme précise, celle du réalisme socialiste imposé par Staline dans l'ensemble du bloc soviétique, la restriction n'a pu être totale, libérant quelques espaces de création. Cette libéralisation se fit sentir de plus belle après le décès du dictateur.

B) 1953-1956 : Libéralisation culturelle

Déstalinisation et espoirs de réunification

Le 5 Mars 1953, Joseph Staline décède d'une attaque. Sa mort donnera lieu à une vague de transformations politiques en URSS et dans l'ensemble du bloc soviétique. Un million de condamnés sont libérés du Goulag, et la déstalinisation se met doucement en place. Après une période de flottement politique, Khrouchtchev prendra finalement la tête du pays en 1956.

Peu de temps après la mort du « Petit père des Peuples », de nombreuses émeutes ouvrières éclatent dans les états du bloc, notamment en Tchécoslovaquie où plus d'une centaine d'usines sont touchées ; on y brûle des portraits du dictateur, brandit des drapeaux américains. Des centaines de manifestants seront arrêtés. Au même moment, inspirés par ces manifestations, des soulèvements ont lieu en RDA et particulièrement à Berlin-est. En effet, dans l'espoir d'une réunification des deux Allemagnes et contre l'augmentation de 10 % des rythmes de travail imposés aux ouvriers est-allemands, le 16 juin 1953, près de deux mille travailleurs se rendent au siège du gouvernement pour déposer une pétition. Le lendemain, date tristement célèbre du 17 juin 1953, ils seront des centaines de milliers à manifester à Berlin-est, mais également d'autres grandes villes comme Leipzig ou Magdeburg ; suite à la mort de trois membres du parti et de quarante soldats soviétiques, 13 000 personnes seront arrêtées et emprisonnées.

Face à ces événements, la politique culturelle nationale se retrouve dans une période de latence. En effet, début 1953, Brecht souligne que les représentations théâtrales ne font presque plus d'écho et que le public ouvrier y accède de moins en moins jusqu'à ne représenter plus que 7 % des spectateurs¹¹⁴. Au lendemain des insurrections berlinoises, le metteur en scène écrit à Walter Ulbricht une lettre de doléance au nom des travailleurs allemands en tant qu'artiste reconnu de la RDA et membre sympathisant du SED. L'année suivante, son Ensemble obtient la salle du

114 -HAMMERTHALER Ralph, Theater in der DDR. Chronik und Positionen, Henschel Verlag, Berlin, 1994, p. 25, voir l'article de Brecht dans le Arbeitsjournal du 4 Mars 1953.

Theater am Schiffbauerdamm.

En Janvier 1954 est créé le Ministère de la Culture, dirigé par le poète Johannes R. Bescher, qui exprime lors de sa fondation que « l'expression de la culture nationale allemande ne peut pas passer par un théâtre ouest ou est allemand, mais par un théâtre allemand national comme y aspiraient Lessing, Schiller, Ekhof et Ackermann ¹¹⁵ » ; on comprend que le ministre est empli, lui aussi, d'espoirs de réunifications et d'une volonté d'assouplissement des normes culturelles, dans un élan d'ouverture à la RFA et de retour à ce qui fit la grandeur de l'Allemagne : ses classiques.

Entre 1953 et 1956, au Deutsches Theater, des critiques de la direction du SED par la direction artistique du théâtre s'étaient affirmées au fil des années. La libéralisation de la politique culturelle, l'optimisme politique et le relâchement des règles esthétiques imposées au théâtre résonnaient en eux comme des actions propédeutiques à la réunification allemande. Ils se permirent ainsi, sans trop se soucier des conséquences tardives de ce comportement, d'attaquer dans leurs créations les membres du parti et leurs dérives, mais également de s'éloigner dans leurs esthétiques du dogme du réalisme socialiste. De plus, sous l'influence de Brecht et de ses élèves, pendant les presque cinq années de présence du Berliner Ensemble au sein du Deutsches Theater, on voit émerger une forme théâtrale engagée et critique par rapport à la politique et de la culture officielle en RDA ¹¹⁶. Notons toutefois que d'une posture critique vis-à-vis du socialisme ne découle pas forcément une non-adhésion à cette idéologie. Pour la plupart, les artistes critiques étaient parmi les plus engagés dans sa mise en place, mais appelaient à remettre en question certains des aspects qui lui étaient inhérents en RDA, comme la trop grande surveillance de la population par les divers organes du parti, la bureaucratie poussée à son paroxysme dans l'ensemble des secteurs ou le manque de formation des fonctionnaires alloués à la culture et au théâtre.

Que ce soit au théâtre ou dans le reste de la société, il y eut tout au long de la période une réelle ambiguïté du dialogue, une certaine différence entre ce qui est dit et ce qui est entendu. En effet, une sorte de vocabulaire socialiste avait fini par être intégré

115 *Ibidem*, p.28

116 *Ibidem*, p.172

par la population et les artistes, une langue officielle et ses formulations entrées dans le langage courant, rendant une grande partie des critiques inaudibles ou intraquables par les autorités. Cependant, après les soulèvements de juin 1953, la langue se libéra quelque peu de ce carcan idéologique, et les critiques devinrent plus ouvertes et assumées, dans l'ensemble de la société comme sur les scènes des théâtres.

Dernières mises en scène de Brecht : Urfaust (1952-1953)

Brecht est sans nul doute le plus connu des metteurs en scènes allemands du XX^{ème} siècle. Influencé dans les années 1920 par le travail d'agit-prop et le théâtre épique d'Erwin Piscator¹¹⁷, il rentre en tant qu'auteur et dramaturge au Deutsches Theater en 1924 sous la direction de Max Reinhardt. Avec sa compagne Helene Weigel, il montera ses propres textes, et se fera notamment connaître à travers *l'Opéra de Quat'sous* en 1928. Reconnu communiste, il est forcé de fuir l'Allemagne avec la montée du nazisme en 1933, et finira par exiler aux Etats-Unis. A la fin de la guerre, il reviendra en Allemagne, et s'installera volontairement en RDA dès 1947. Il n'obtiendra cependant jamais la nationalité est-allemande, et se fit naturaliser autrichien en 1950.

La création de sa troupe, le Berliner Ensemble, en novembre 1949, est due à la fois à la recherche commune de Brecht et de son épouse Helene Weigel d'un nouveau cadre de travail depuis leur retour en Allemagne de l'est, et aux efforts de responsables politiques communistes dans la zone d'occupation soviétique pour créer une scène culturelle est-allemande prestigieuse. Brecht fut accueilli les bras ouverts par la RDA, mais la création de l'ensemble ne fut pas aussi facile qu'escompté. Le Berliner Ensemble, composé en grande partie de l'équipe de *Mère Courage*¹¹⁸, est invité au Deutsches Theater pour 4 ans, C'est seulement le 19 Mars 1954 que l'ensemble s'installa définitivement au Theater am Schiffbauerdamm, avec comme première représentation le Don Juan de Molière, dans une mise en scène de Benno Besson. En Juillet de la même année, l'ensemble s'exporta à Paris avec *Mère courage* dans un immense succès : l'ouest reconnaît le talent de l'auteur et metteur en scène et ses théories y trouvent un grand écho.

117 Le théâtre d'agit-prop ou d'*agitation-propagande* désigne un courant né en URSS au début du XX^{ème} siècle. Il s'agit d'une forme théâtrale qui se jouait dans les lieux de production et qui avait pour but de véhiculer une idéologie tout en donnant aux spectateurs une volonté d'action politique. Erwin Piscator, metteur en scène allemand de la première moitié du XX^{ème} siècle, se réappropria le concept et fonda les théories du théâtre épique, un théâtre politique qui questionne le spectateur, crée du débat et génère une action.

118 *Mère Courage*, en allemand *Mutter Courage*, est une pièce écrite par Brecht en 1939 et traitant de la guerre de 30 ans, comme image de la seconde Guerre Mondiale entrain de naître. La pièce sera mise en scène pendant la guerre, mais sa mise en scène en 1949 au Deutsches Theater, avec Helene Weigel dans le rôle de la mère, fut celle qui eut le plus grand succès auprès des publics est-allemands comme étrangers.

Brecht lui-même, au sein du Berliner Ensemble, ne mettra plus qu'un seul de ses propres textes en scène, le *Cercle de Craie Caucasienn*. Mais sa pièce, malgré un accueil excellent à l'étranger, sera très mal vue par la critique officielle en RDA, voire ne sera même pas recensée par la presse. Alors qu'il est en plein préparatifs pour la mise en scène de *La vie de Galilée*, Brecht meurt le 14 Août 1956. Après sa mort, Helene Weigel continuera à diriger l'ensemble pendant près de 15 ans.

Il fallut attendre la mort de Brecht avant que son théâtre épique n'obtienne une vraie reconnaissance en Allemagne de l'est. En effet, très éloigné de l'esthétique imposée du réalisme socialiste, qui veut voir naître, dicit la Conférence Stanislavski du 17 avril 1953, une « création de la vérité sur scène avec l'aide de la méthode Stanislavski », il s'attire une très mauvaise réception par les critiques officielles et la sphère politique. On lui reproche de n'être pas assez réaliste, et donc pas assez compréhensible par les masses. En effet, son *Vefremdungseffekt*¹¹⁹ et son théâtre épique sont bien loin des conceptions du réalisme socialiste, bien que Brecht s'en réclame. De son côté, il reproche au théâtre est-allemand de ne pas assez faire réfléchir le spectateur : « Nous avons un théâtre de formation et devrions avoir un théâtre de transformation »¹²⁰ déclare-t-il à la conférence des Auteurs de 1956, peu avant sa mort. Il aurait aimé un théâtre qui divise le public avec les pièces et mises en scènes, se rapprocher de l'Agit-Prop de la république de Weimar en jouant dans des salles plus petites, devant des comités de travailleurs...

Cela dit, la *Vie de Galilée* reçut un excellent accueil. En effet, avec la déstalinisation et l'assouplissement de la politique culturelle, l'œuvre de Brecht pu trouver une reconnaissance, permettant à l'auteur et metteur en scène d'être couronné du Prix international pour la Paix en 1955.

C'est en 1952 que Brecht mit en scène son interprétation de *Urfaust* (*Faust*

119 Généralement traduit par « Effet de Distanciation », il s'agit, avec le *V-Effekt*, plus justement d'un « Effet d'aliénation », c'est-à-dire d'éloignement de la réalité et de dépossession de l'être. Cet effet consiste en une quasi-suppression de l'illusion : il ne s'agit plus de reproduire le réel, mais au contraire de montrer les rouages du spectacle et du jeu. Ainsi, cet effet demande au comédien d'avoir une certaine distance critique avec le personnage joué, de faire voir au spectateur que ce qu'il voit est faux. Le choix du terme d'aliénation en allemand n'est pas hasardeux, puisqu'il renvoie à son sens sociologique marxiste.

120 Bertolt BRECHT in HAMMERTHALER R Ralph, *op. cit. Theater in der DDR*, p.31

Primitif) de Goethe, à Potsdam, une petite ville proche de Berlin, avec de jeunes comédiens. Cette version primitive de la pièce *Faust I* fut publiée à peu près en même temps que le succès pré-romantique *Les souffrances du Jeune Werther*, entre 1772 et 1775, soit près de vingt-cinq ans après la version suivante. Goethe, encore très jeune, est encore complètement ancré dans le style du *Sturm und Drang*. Contrairement à la version privilégiée par Langhoff, plus proche du style classique et qui ne contient pratiquement que des vers, *Urfaust* est écrite quasi exclusivement en prose. Ceci la rend plus facilement compréhensible et abordable, et permet une langue des comédiens plus orale, plus naturelle. De plus, dans cette version, Mephistopheles n'a qu'un rôle second, alors qu'il est l'un des personnages principaux de *Faust I*. Sans avoir à modifier le texte original, Brecht y trouve ainsi les qualités que Langhoff chercha à faire ressortir dans sa première mise en scène de 1949 : un texte court, facilement compréhensible par le peuple, permettant un jeu réaliste et simple, et un héros responsable de ses actes et de son avenir.

Günther Rühle explique l'engouement autour du personnage de Faust dans cette période de genèse de la RDA : « c'est l'identification de la politique de l'État au personnage poétique qui explique l'acharnement dans ce combat pour l'intégrité de l'image de Faust. Il était le grand héros de l'esprit et du travail. Il n'avait pas le droit d'être un renégat, un traître dans la misère allemande, mais au contraire être leur fervent combattant. Cela rendait Faust utile à la RDA dans ce présent allemand détraqué ¹²¹ ». L'image héroïque de Faust, héritée du siècle passé, en faisait une figure facile à travestir dans un but d'idéologisation de l'œuvre de Goethe. Mais Brecht, bien que convaincu défenseur d'un théâtre politique utile, s'opposait à de telles manipulations des œuvres. Avec son *Urfaust*, il cherchait plutôt à installer de la contradiction, à proposer un nouveau point de vue, un nouveau regard, mais également à remettre en question le *Faust* classique porté jusqu'ici par la bourgeoisie et trop éloigné à son goût du peuple prolétaire.

121 RÜHLE Günther, *Theater in Deutschland (1945-1966)*, éditions S.Fischer, Francfort, 2014, p.112

Ainsi, dans ce contexte, *Urfaust* représente une réappropriation de l'œuvre de Goethe par le peuple, en accord avec les tensions naissantes en RDA et la volonté parallèle de réappropriation du politique.

Wolfgang Langhoff, lui aussi, vit sa vision de l'œuvre de Goethe évoluer avec la conjoncture.

Langhoff et son second Faust (1954)

C'est en effet dans cette optique de libéralisation de l'esthétique théâtrale que Wolfgang Langhoff monta, pour la seconde fois, le premier volet de *Faust* de Goethe en décembre 1954. Souvent vu comme l'aboutissement de sa première mise en scène de 1949, qui vaut pour plusieurs analystes comme un simple travail de recherche préparatoire, c'est généralement à elle que l'on fait référence lorsqu'on aborde le travail de Langhoff sur l'œuvre de Goethe. La première mise en scène est donc fondue dans la seconde. Pourtant, la pièce y est abordée d'une manière tout à fait différente de l'interprétation précédente.

En effet, si le *Faust* de 1949 était simple, sobre et humain, mais surtout populaire, celui de 1954 fut bien plus opulent, plus coloré, plus optimiste. Langhoff a été atteint par l'optimisme politique général et les espoirs de renouveau suivant la mort de Staline et les soulèvements de juin 1953, et cela se ressent énormément dans cette nouvelle mise en scène : avec un contenu bien plus philosophique et ouvertement politique que la précédente, elle refait surgir du texte ses questionnements et sa complexité. Cette fois, Faust, interprété par Kurt Oligmüller, a bien plus de pouvoir que Mephistopheles, joué par Ernst Busch : c'est lui qui dirige et obtient du diable ce qu'il souhaite. Gretchen, elle, n'est toujours ici qu'un personnage secondaire et porté de manière banale par la comédienne. Côté scénographie, bien que l'on retrouve des éléments de la première mise en scène comme le pupitre ou la chaise du bureau de Faust¹²², on remarque moins de sobriété dans les décors, plus de détails : la bibliothèque est moins droite, moins rangée, le pupitre est encombré, notamment d'un crâne annonciateur ironique de la fin tragique de la pièce, les personnages ont l'air plus sombres, moins comiques.

La mise en scène approfondit plus le texte et ses enjeux, permet de faire émerger à la fois la force de la poésie et intellectualité de la pièce. Günther Rühle explique que « le nouveau *Faust* de Langhoff aurait dû être le chef-d'œuvre exemplaire de l'héritage stylistique socialiste, parmi tous les hommages faits à Faust ; l'Exemple qui devait

122 Cf Annexe 15 « Faust I de Langhoff au DT (1954) », p. 25

démentir et faire oublier toutes les autres tentatives de mise en scène ¹²³». Cette mise en scène s'annonçait comme la plus grande et plus aboutie des créations de Langhoff, celle qui devait faire naître un art à la fois socialiste et d'une qualité esthétique, philosophique et politique jamais vue. Pourtant, elle ne parvint pas à se hisser vers cet idéal. En effet, Günther Rühle dénote un trop grand éparpillement du metteur en scène entre les divers sujets abordés par le texte, un flou dans les intentions portées par le spectacle, et enfin « trop de juxtapositions ¹²⁴». Le verdict autour de cette création fut sans appel : « C'est un échec. La passerelle vers la deuxième partie n'est pas tenue ¹²⁵». La mise en scène fut sévèrement attaquée par la critique : Kurt Oligmüller ne serait pas convaincant en tant que Faust, et bien que Ernst Busch en Mephisto ait été excellent, ce manque de partenaire adéquat pour jouer aurait créé un véritable décalage. Après cet échec, la mise en scène du second volet de la pièce, *Faust II*, connu pour être plus compliqué encore que le premier, fut annulée. Pourtant, il est bien plus souvent fait référence à cette mise en scène qu'à la précédente, notamment dans la comparaison avec le travail de Brecht.

Langhoff explique comment cette mise en scène vit le jour : « en 1954, notre vie s'était déjà considérablement stabilisée. Nous étions sortis de la période la plus brute. Une première colline avait été gravie, ce qui permettait de respirer et de voir plus loin, de prendre du recul. Un nouveau paysage nous apparaissait. [...] Le paysage faustien offrait lui aussi des possibilités nouvelles et plus larges, une délimitation plus précise entre lumière et ombre. C'est ce que je voulais exprimer dans ma deuxième mise en scène. Avec une même conception de base, un plus grand contenu en formes et en couleurs, un approfondissement des problèmes spirituels, et un élargissement de tous les moyens d'expression, tout cela dans la visée de la mise en scène suivante de la seconde partie de la pièce, qui surpasse et dépasse ce qu'il y a de fragmentaire dans la première partie et permet enfin à l'œuvre d'apparaître dans sa totalité ¹²⁶».

Ainsi, selon lui, le fait que la deuxième partie ait été annulée ne fut qu'un frein supplémentaire à la compréhension de son spectacle, et il regrette que ses intentions à

123 RÜHLE Günther, *op.cit.* Theater in Deutschland (1945-1966), p.115

124 *idem*

125 *Idem*

126 STUBER Petra, *op.cit.* Spielräume und Grenzen, p.49

travers elle aient parfois été mal comprises. En effet, alors que cet optimisme politique présent dans la mise en scène était dû à l'ébullition de l'ensemble de la société et ancrerait les espoirs de réunification contemporains, il fut souvent interprété, à tort, comme le symbole de l'attachement sans faille de Langhoff à la politique de l'État et à l'ultime volonté de soutenir le régime politique en place¹²⁷. C'est également à cause de cette mauvaise interprétation de sa pièce qu'elle fut, à de nombreuses reprises, opposée à la mise en scène de *Urfaust* par Bertolt Brecht, alors même que sa première mise en scène s'en rapprochait, elle, bien plus qu'elle n'en différait.

Ainsi, la figure faustienne donna lieu à de nombreuses interprétations par les metteurs en scène de l'époque. Dans cet aire de renouveau politique, on y trouve tout autant des espoirs révolutionnaires qu'un optimisme dans l'avenir. Pourtant, cette période de libéralisation fut brève, puisque dès 1956, à l'arrivée au pouvoir de Khrouchtchev en URSS, les espoirs de réunifications furent étouffés par la nouvelle politique mise en place.

127 *idem*

C) 1956-1961 : Renforcement des restrictions

Un théâtre didactique

En effet, le combat à la fin des années 1950 pour un théâtre didactique sonna le glas de la création libre en RDA. Petra Stuber explique que « la querelle, à la fin de laquelle certaines pièces furent déclarées par la direction du SED comme étant du théâtre didactique, commença déjà en 1956. Elle était d'une nature fondamentale : alors que certains exigeaient une position critique et ouverte vis-à-vis des contradictions de la réalité, d'autres ne voyaient que l'idéal et l'harmonie. De ces deux positions opposées sur la réalité sociale, résultèrent deux positions esthétiques théâtrales diamétralement opposées ¹²⁸». En effet, en 1956, alors qu'est véritablement enclenchée la déstalinisation du bloc est depuis l'arrivée au pouvoir de Khrouchtchev, deux visions s'opposent : celle de la libéralisation qui avait eu lieu dans les trois années de flottement précédentes, et celle de la nouvelle doctrine qui mettait à mal tous les feux espoirs de réunification et d'ouverture des frontières.

Cette nouvelle doctrine du théâtre didactique naît auprès de la direction du SED. En effet, il n'est plus question de montrer des contradictions dans la société, de discuter ou de remettre en question la politique. Le mouvement de panique créé par les soulèvements de 1953 auprès des dirigeants de l'État socialiste semble une raison suffisante pour chercher à empêcher toute auto-détermination des artistes et de leurs créations. Ainsi, le but est de reprendre le cours des choses là où il avait été laissé trois ans auparavant lors de la conférence de Stanislavski.

Cependant, bien que l'on réaffirme la volonté d'utiliser les méthodes de Stanislavski et de mettre en place les règles du réalisme socialiste dans la création, le but même des œuvres théâtrales n'est plus le même. En effet, s'il était jusqu'ici de montrer aux spectateurs les possibilités offertes par le socialisme et lui donner envie de participer à la révolution en cours, il devient, dès 1956, une volonté d'apporter un enseignement aux spectateurs. Enseignement idéologique, ou propagande dans le sens

¹²⁸*Ibid.* p.174

soviétique du terme¹²⁹, qui doit porter les valeurs du parti unifié et supprimer toute remise en cause de son pouvoir. En effet, pour le SED, l'enseignement d'une doctrine ne peut pas passer par son questionnement, mais uniquement par son affirmation. Le théâtre est donc sommé d'être avant tout constitué d'exemples appuyant l'idéologie et la politique menée.

On comprendra, dans ce style du théâtre didactique, une douzaine de pièces datant de 1956 à 1961, et qui recevront un soutien particulier de l'État. Cependant, avant de concerner les écritures dramatiques, cette nouvelle doctrine a d'abord concerné les techniques de jeu et les modèles théâtraux, c'est-à-dire les esthétiques scéniques. Le parti reproche par exemple à Langhoff, dans une lettre ouverte parue dans la presse officielle, que ses scènes ne reflètent pas assez la réalité socialiste des ouvriers et des paysans¹³⁰. Il faut comprendre par là que pour l'organe politique, les mises en scènes proposées au Deutsches Theater montrent au contraire trop cette réalité et les contradictions qu'elle comprend, la misère des travailleurs est-allemands et les absurdités de gestion des scènes de RDA par des fonctionnaires du parti. Heinar Kipphardt, alors chef dramaturge au Deutsches Theater, est l'un des principaux protagonistes de cette polémique, à travers les pièces qu'il propose de monter sur la scène nationale et celles qu'il écrit lui-même. Fritz Erpenbeck, critique, auteur et comédien, époux de l'auteure de théâtre renommée Hedda Zinner, attaquera le théâtre dans les journaux où il publie, en déclarant que ces « apôtres berlinois de la modernité ¹³¹ » sont profondément dans l'erreur. Sa femme et lui sont particulièrement connus pour avoir écrit des pièces très patriotiques¹³² et joué dans des spectacles respectant à la lettre les règles établies du réalisme socialiste et du théâtre didactique, mais également avoir été de fidèles membres du parti. Henning Rischbieter exprime

129 En russe, le terme de propagande ou *пропаганда* n'a pas de connotation péjorative comme il peut en avoir en français ou en allemand. Il signifie simplement « diffusion d'idée » ou, dans le cas présent, « diffusion d'idéologie », à savoir l'idéologie marxiste. La propagande n'est pas forcément partisane, mais dans le cas du bloc soviétique, elle s'accompagne fréquemment d'un prosélytisme partisan en faveur des partis communistes des différents états.

130 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit. Theater in der DDR*, p.36

131 STUBER Petra, *op.cit. Spielräume und Grenzen*, p.174

132 Dans mon mémoire précédent *Dramaturgies socialistes : Propagande et Émancipation en Allemagne de l'Est de 1945 à 1961*, dans lequel je dressais une typologie des écritures dramatiques en RDA, je classe Hedda Zinner parmi les auteurs dévoués au parti, créant ce que je nomme des dramaturgies officielles.

pourtant que les artistes critiqués étaient souvent parmi les plus attachés à l'État socialiste¹³³, et qui refusaient pour ces raisons que la RDA ne sombre dans l'erreur en refusant la remise en cause de sa politique car cela dessert l'idéologie.

Le SED met ainsi le ton sur le fait que les erreurs et faiblesses des jeux de certains théâtres berlinois sont avant tout dues au fait que les artistes ne reconnaissent pas le rôle dirigeant du parti¹³⁴. Cette attaque vise également l'esprit critique demandé aux spectateurs, à qui certains metteurs en scène et auteurs refusent de donner des réponses sans proposer de contradiction, dans la continuité de Brecht. Ce dernier exprime en effet, lors du congrès de l'Association des Auteurs de janvier 1956, peu de temps avant sa mort, que le théâtre est mal géré ; il aimerait voir fleurir sur scène une division du public, et trouver un moyen de se rapprocher de l'agit-prop en jouant dans des salles plus petites, moins conventionnelles, en allant à l'encontre des publics pour les questionner sur leur société¹³⁵. Pour les dirigeants du SED cela « bourgeoise » l'art en le complexifiant trop pour son public, mais l'on comprend également que proposer une contradiction revient, en quelques sortes, à proposer une alternative, ce qui est impensable pour le parti.

Avant la construction du mur, on observe donc une perte de l'expérimentation sur les scènes des théâtres est-allemands, et les artistes qui oseront trop défier ces nouvelles normes de création devront faire face à une censure et à des purges sans précédent dans l'histoire de la RDA.

133 RISCHBIETER Henning, *Durch den eisernen Vorhang, Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Propyläen Verlag, Berlin, 1999, p.66

134 HAMMERTHALER Ralph, *op.cit. Theater in der DDR*, p.38

135 *Ibid.* p.25

Reproches et censures : dernières mises en scènes au DT

Lors de la période de libéralisation culturelle précédente, le Deutsches Theater s'était permis des critiques relativement ouvertes de la direction du SED et plus généralement de la politique en place, en jouant notamment des pièces comme *Shakespeare dringend gesucht* de Kipphardt, ou les pièces controversées du alors tout jeune auteur Heiner Müller, comme par exemple *der Lohndrucker*, pièce qui évoque la pression qui pèse sur les ouvriers est-allemands avec l'augmentation des rythmes de travail. Mais à partir de 1956, le SED s'oppose à ce type de remise en question de sa politique et commence à s'attaquer au théâtre berlinois. Pendant une certaine période, le parti limita le pouvoir du théâtre et entra en conflit avec les artistes à sa direction. Au milieu de cette bataille se trouvait évidemment l'intendant du théâtre Wolfgang Langhoff, pourtant déjà affaibli par l'âge et par la maladie¹³⁶.

C'est cette année qu'est créé au Deutsches Theater, le premier décembre, *Die Schlacht bei Lobositz* de Peter Hacks. Parue la même année autant en RDA qu'en RFA, cette comédie en trois actes est une sorte de plaidoyer pacifiste et antimilitariste. Elle traite d'un lieutenant, Ulrich Braeker, qui lors des guerres prussiennes tente de créer des liens humains entre les officiers et les soldats, avant de finir par désertir, comprenant qu'il est insensé que lui et ses semblables servent de chair à canon dans un conflit qui ne les concerne pas. La pièce a de quoi faire jaser, dans un État où l'occupation de l'armée soviétique est encore une réalité très présente, et au milieu d'une Guerre Froide dont on craint qu'elle entraîne une troisième Guerre mondiale dévastatrice. La mise en scène de Langhoff¹³⁷ est très intéressante : devant un fond de scène en toile de jute, quelques éléments seulement viennent créer différents espaces, un arbre, un stand avec une pancarte. Sont également tentés des jeux sur la lumière, pour le champ de bataille par exemple : les corps des comédiens, au sol, sont seuls éclairés au milieu d'une scène noire. Les costumes cependant restent réalistes, et permettent de différencier les officiers, des soldats et des gens du peuple.

136 Langhoff est atteint d'un cancer qui lui sera fatal : le metteur en scène mourra à l'âge de 65 ans, en 1966.

137 Cf Annexe 16 : « Die Schlacht bei Lobositz de Langhoff au DT (1956) », p.26

On reproche au metteur en scène de se laisser influencer par les artistes, et notamment les auteurs, qui l'entourent, comme Heinar Kipphardt ou Peter Hacks. On critique ainsi sa mise en scène du *Roi Lear* de Shakespeare de 1957. L'action de cette pièce se déroule en 1500 avant Jésus-Christ et aborde le personnage légendaire de Leir, le roi de l'Île de Bretagne avant la conquête romaine. A cause de la soit-disant modernité et de l'expérimentation esthétique nées de cette influence des auteurs sur le metteur en scène, cette adaptation serait fondamentalement mauvaise. Pourtant, lorsque l'on regarde les captations photographiques¹³⁸ du spectacle, Langhoff semble rester clairement dans une lignée réaliste socialiste : décors vraisemblables représentant la salle du trône, costumes réalistes donnant de nombreuses informations sur le statut et le rang des personnages. L'expérimentation décrite par les critiques est donc relative.

Pourtant, Fritz Erpenbeck attaque violemment le Deutsches Theater et cette représentation, et Kipphardt lui répondra dans un article de la *Heutiges Theater*, revue de théâtre, en se plaçant ouvertement contre le traditionalisme esthétique est-allemand et pour un théâtre qui questionne et énonce des contradictions, comme celui auquel rêvait Brecht avant sa mort¹³⁹. Il est soutenu dans cet élan par son confrère Peter Hacks, qui le remplacera plus tard à son poste de dramaturge du DT.

Dans un élan de purges, on reproche également à Langhoff d'avoir connu en Suisse un certain Noël Field, reconnu espion et ennemi de la nation. Cette relation vaudra à Langhoff de perdre ses postes à responsabilité auprès du SED, bien qu'il put garder la qualité de membre. Avant la construction du mur, il ne mit en scène plus que deux pièces : *Der Müller von Sanssouci*¹⁴⁰ de Peter Hacks, et *Die Fremde auf der Insel* de Georges Soria, respectivement en 1958 et 1959.

En 1958, Heinar Kipphardt démissionne de son poste de dramaturge au Deutsches Theater, et fuit pour Düsseldorf, en RFA. Il y publiera, en 1961 et 1962, deux pièces particulièrement virulentes contre la RDA et le parti, notamment les attaques envers les intellectuels critiques : *Die Stühle des Herrn Szmil* et *Der Hund des*

138 Cf Annexe 17 : « Roi Lear par Langhoff au DT (1957) », p.28

139 STUBER Petra, *op.cit. Spielräume und Grenzen : Studien zum DDRTheater*, p.174

140 Cf Annexe 18 : « Der Müller von Sanssouci par Langhoff au DT (1958) », p.30

Generals. La construction du mur annonça également la fin de l'intendance de Wolfgang Langhoff. En effet, il sera destitué de sa place en 1963 pour sa mise en scène, en 1962, d'une pièce de Peter Hacks : *Die Sorgen und die Macht*.

La première a lieu en octobre 1962, un an seulement après la construction du mur. Hacks et Langhoff, qui étaient convaincus qu'ils trouveraient dans cette nouvelle forme prise par l'État socialiste une société post-révolutionnaire idéale, décrivent dans cette pièce une société qui travaille au dépassement de ses contradictions. L'action décrit la vie de travailleurs dans une entreprise de verrerie et les liens entre les questions économiques et émotionnelles chez ces ouvriers, Hacks tente ici de décrire une économie morale. Cette création suscite la critique de cadres du SED, et Langhoff « entra dans un débat violent et diffamatoire à cause de sa mise en scène ¹⁴¹» qui dura plusieurs mois, jusqu'à l'interdiction de la pièce en 1963. Hacks comme Langhoff durent quitter leur place au sein du Deutsches Theater, marquant la fin d'une ère d'une création à la fois socialiste et libre.

C'est également dès la construction du mur que la pièce de Müller *Die Umsiedlerin* sera interdite.

141 BERND-SUCHER, *Henschel Theaterlexikon*, Editions Henschel, Leipzig, 2010, p.512

Le cas de *Die Umsiedlerin* (1961)

Dans cette pièce, Heiner Müller raconte l'histoire d'un village depuis les réformes de la propriété jusqu'à la collectivisation complète de l'agriculture. Le personnage principal, Niet, est une femme qui s'oppose à ces collectivisations des terres. La pièce est remplie de répliques satiriques qui attaquent directement le pouvoir étatique. Ces éléments déplurent aux membres du SED qui définirent le texte comme étant *Staatsfeindlich*, c'est-à-dire hostile à l'État. Après la première représentation en 1961 dans une mise en scène de B.K. Tragelehn, la pièce fut interdite. La représentation fut retirée du programme, Müller perdit sa place dans l'association des auteurs, ce qui revient à une interdiction de publication et donc d'emploi, bien qu'il fut soutenu par d'autres auteurs comme Peter Hacks.

La création du spectacle avait commencé avant la construction du mur le 13 août 1961 au Theater Senftenberg. Les organes du parti sont donc particulièrement vifs, et lorsque parvient à leurs oreilles que la pièce de Müller serait une pièce particulièrement problématique, ce sont des dizaines de membres du FDJ et du SED qui viennent assister à la répétition générale. Là, leurs pires craintes s'avèrent justes : il faudrait interdire la pièce tout de suite de l'avis général des spectateurs. Mais à cause d'invités internationaux aux premières du théâtre, ils ne peuvent pas simplement retirer le spectacle du programme du théâtre. Le 11 septembre 1961 a donc lieu la première ; le conseil central du FDJ a demandé aux spectateurs, avant la représentation, de protester fortement tout au long de la représentation. Mais ce plan ne fonctionne pas : force est de constater que la pièce, malgré tout ce qu'elle a de contestataire, est drôle, et amuse énormément le public. Cela est vécu comme une provocation décrédibilisant l'organisation de masse, empirant encore la vision du spectacle.

Tout de suite, la pièce de Müller et Tragelehn est décrite par le Ministère de la Culture comme contre-révolutionnaire, anti-humaniste et anti-communiste, et qu'elle est dangereuse pour la sécurité nationale. Le metteur en scène perd sa qualité de membre du SED et son poste au Theater Senftenberg, et condamné à travailler pendant trois ans sur les chemins de fer de Klettwitz.

Ainsi, la création sur la période subit la pression de plus en plus importante d'un État qui se referme, et la construction du mur marque l'apogée d'une politique qui se cloisonne et se coupe du reste du monde. Après la construction du mur, il n'est plus possible de remettre en question l'État, sous peine d'interdiction d'activité, de prison ou de travaux forcés. C'est à ce moment là que se met véritablement en place la censure dans les milieux artistiques. Les artistes qui ont encore le temps de fuir, comme Kipphardt, deviennent de fervents opposants au régime socialiste est-allemand, les autres sont réduits au silence.

La période abordée des premières années de la RDA est donc particulièrement intéressante, puisqu'elle permet de comprendre comment fut mise en place la politique, les différentes tentatives de contrôle de la création théâtrale basée d'abord sur le bon vouloir des artistes, puis de plus en plus sur la contrainte et les menaces, pour aboutir à une création totalement gérée et contrôlée par l'État. C'est sur cette période que se dessinent les enjeux qui seront ceux de l'État pendant les presque trente années de cloisonnement complet de la RDA, de la construction du mur à sa chute. De plus, à travers la création de cette période, avec les espaces qui lui sont encore laissés, on a accès à un tableau très complet des mécanismes étatiques, de la société et de ses évolutions. Les œuvres théâtrales sont en effet autant un miroir de la société dans laquelle elles naissent et des évolutions qu'elle subit, que du pouvoir politique notamment en terme de politiques culturelles, ayant une forme qui varie en fonction des contraintes qu'il leur impose.

Conclusion

L'État est-allemand, lors des douze années de genèse précédant son cloisonnement lors de la construction du Mur de Berlin dans l'été 1961, connaît donc une période de transition très particulière, souhaitant à la fois se démarquer nettement du III^{ème} Reich d'Adolf Hitler, se rattacher idéologiquement et politiquement à l'URSS, et retrouver une identité allemande forte et une fierté nationale. Pour la RDA, l'appui sur une culture forte est l'un des principaux outils qui puisse permettre d'y parvenir. Ainsi, l'État mit en place une politique culturelle importante, contrôlant la création artistique à toutes les échelles de la production et de la diffusion, politique qui connut cependant des fluctuations tout au long de la période. En effet, les révoltes de travailleurs, la mort du dirigeant de l'URSS Joseph Staline et la fuite massive de plusieurs millions d'habitants vers l'ouest forcèrent les dirigeants de la RDA à renforcer surveillance et restrictions dans les domaines artistiques.

Le théâtre, comme nous avons pu le voir, ne fait pas exception à cette règle. En outre, vu comme un outil de diffusion idéologique populaire puissant, il est même l'un des domaines qui fut les plus investi par l'État. C'est ainsi qu'il fut aussi particulièrement régulé : le Ministère de la Culture en établit les normes esthétiques, en dressant l'apologie du Réalisme Socialiste basé sur les méthodes du théoricien et acteur Constantin Stanislavski, mais également le propos, en exigeant de la part des artistes de théâtre qu'ils abordent la réalité des travailleurs et la nécessité du socialisme pour construire une société meilleure. C'est ce même ministère qui décidait du fonctionnement des théâtres, en envoyant dans chaque salle des représentants du parti unifié et du syndicat national, et en désignant les intendants qui siègeraient à la tête de ces lieux de création et de diffusion.

Dans leurs œuvres, ces artistes interrogent souvent les pratiques du parti et de ses fonctionnaires, et le fonctionnement du théâtre qui en résulte. Si certains se prêtent aisément au jeu du réalisme socialiste, d'autres continueront, malgré des attaques

fréquentes de la part des organes politiques, à expérimenter d'autres formes. L'exemple du metteur en scène et intendant du Deutsches Theater à Berlin Wolfgang Langhoff est tout à fait intéressant de par l'évolution de son travail au fil de l'intensification des restrictions et obligations artistiques. En effet, alors qu'il est profondément attaché à l'État comme au parti, duquel il est par ailleurs membre, et qu'il est d'emblée un fervent défenseur du réalisme socialiste, ses œuvres deviendront de plus en plus critiques et il tentera de s'émanciper de plus en plus de ce dogme esthétique dans ses mises en scènes. C'est ainsi que cet artiste, qui fut pourtant critiqué plus tard pour avoir défendu tant la RDA que l'esthétique stanislavskienne, finira pas être expulsé du théâtre où il exerce à la construction du mur.

Malgré cette surveillance et les nombreuses censures qui en découlèrent, il est important de ne pas réduire les politiques théâtrales est-allemandes à un simple support de propagande étatique. En effet, en plus de l'aide à la création apportée dans les théâtres, plusieurs mesures furent mises en place pour à la fois faciliter l'accès de la population aux œuvres théâtrales, mais également leur compréhension, en instaurant ce qu'on pourrait appeler une médiation culturelle autour des spectacles, à travers notamment les personnages des *Kulturleiter*. Cet élément est relativement avant-gardiste, puisqu'il arrive presque une décennie plus tôt que dans les autres pays, notamment la France qui dut attendre les années 1960 et le ministère d'André Malraux pour connaître un véritable élan de démocratisation culturelle et d'éducation culturelle et artistique populaire. De plus, malgré cela, la fréquentation des théâtres en France aujourd'hui est bien moins importante qu'en RDA : en 2003, seulement 16 % de la population de plus de 15 ans est allé au moins une fois au théâtre, contre 52 % pour le cinéma¹⁴². N'y a-t-il pas certains aspects des politiques théâtrales de RDA dont l'on pourrait s'inspirer aujourd'hui ?

En effet, un autre élément qu'il serait intéressant de transposer aujourd'hui est celui des discussions de programmations. Le fait que Jonny ait pu participer aux délibérations de programmation des théâtres de sa ville auprès d'artistes, de travailleurs,

142 Insee, Enquête « participation culturelle et sportive », partie variable de l'enquête PCV de mai 2003

de représentants du politique et de directeurs d'entreprise est tout à fait remarquable, mais également la présence du public pour approuver les programmes prévus. En effet, le programme initial voté par la commission culturelle de la ville était ensuite envoyé à la population pour être validé.

Cette question de la consultation des publics dans les décisions concernant la gouvernance et la direction artistique et politique des théâtres est on ne peut plus présente aujourd'hui, notamment auprès des municipalités. Nous en avons à Grenoble un excellent exemple : le nouveau maire Eric Piolle et sa conseillère allouée à la culture Corinne Bernard ont appelé à une prise en compte du public dans les choix de programmation du Théâtre Municipal, ce à travers des assemblées citoyennes de spectateurs. Interrogée sur ce point, la directrice du théâtre, Evelyne Augier, répondait ironiquement, à l'automne 2014 : « le Théâtre Municipal a plus de 26 000 spectateurs par an, dont seulement un tiers vient de Grenoble [...] On ne va tout de même pas inviter 26 000 personnes pour choisir notre programmation ! ¹⁴³» Pourtant, bien que ne soit évidemment pas demandé à la directrice d'inviter l'ensemble des spectateurs du théâtre, cette mesure existant en RDA intéresse la municipalité écologiste pour des raisons de démocratie : puisque la population grenobloise finance, à travers ses impôts, le fonctionnement du théâtre, elle doit pouvoir aussi participer à sa direction artistique, et se réappropriier la structure qui lui est mise à disposition.

En Allemagne aussi, une nostalgie toute particulière, appelée avec humour « Ostalgie », touche les artistes de la ex-RDA. Peter Hacks, auteur qui avait remplacé Kipphardt au poste de dramaturge du Deutsches Theater après son départ peu de temps avant la construction du mur de Berlin, exprime dès 1992, à peine trois ans après la chute du mur, les méfaits du phagocytage de la RDA par la RFA :

« On a pris à ce pays un mauvais socialisme pour lui donner un capitalisme aussi mauvais. Il est difficile pour les gens de comprendre que même si la RDA n' était pas devenue un gouvernement général annexé à l'Allemagne de l'ouest mais une partie intégrante de l'Allemagne de l'ouest, on aurait tout autant perdu au change. Les gens doivent donc encore apprendre qu'un mauvais socialisme

143 Entretien avec Evelyne Augier, extrait, annexe 12

est toujours meilleur que le meilleur des capitalismes. C'est d'ailleurs ce qu'ils sont entrain de faire. On leur apprend tout. La vie réussit donc ce que 40 ans d'éducation marxiste n'avaient pas pu atteindre. Deux années de pratique on déjà fait beaucoup. ¹⁴⁴»

Ainsi, il faut faire attention à ne pas caricaturer ce que furent la politique culturelle et la création théâtrale en RDA, sans pour autant en omettre les aspects les plus négatifs. Les œuvres créées lors de cette période, trop souvent délaissées tant par la recherche française que par la mise en scène contemporaine, gagneraient à être réinvesties, et le dogme du réalisme socialiste, qui régit l'ensemble du bloc soviétique sur la majeure partie du XX^{ème} siècle, analysé dans toute sa variété et abordé plus en profondeur dans les enseignements en théâtre. Cette question de la particularité du réalisme socialiste est-allemand sera ainsi l'objet principal de ma thèse.

144 HACKS Peter, « Am Ende verstehen sie es », *Politische Schriften, 1988-2003*, Eulespiegelverlag, 2003

Glossaire

FDGB : *Freier deutscher Gewerkschaftsbund*, Confédération syndicale libre allemande, organe syndical proche du parti présent dans l'ensemble des secteurs du travail en RDA

FDJ : *Freie deutsche Jugend*, Jeunesse libre allemande, organisation de jeunesse de masse offrant de nets privilèges à ses membres dans la société (accès à l'enseignement supérieur, bourses d'État...)

SED : *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, parti socialiste unifié (1946-1989) à la tête de l'État, dirigé par le secrétaire général du parti. Pendant les quarante années que dura la RDA, il n'y eut que deux secrétaires généraux : Walter Ulbricht de 1950 à 1971 puis Erich Honecker de 1971 à 1989.

LDP : *Liberale Deutsche Partei*, l'un des partis d'opposition, représente la gauche libérale et n'a qu'un pouvoir relatif.

DVB : *Deutsche Volksbühne* de Leipzig, scène d'envergure nationale

DT : Le Deutsches Theater de Berlin, qui comprend à la fois le lieu et la troupe permanente.

Bibliographie

Contextualisation historique

- FRANCOIS Jean Claude, *Connaissance de la République Démocratique d'Allemagne*, 1989.
- KOTT Sandrine, *Histoire de la société allemande au XXe siècle III : Tome 3, La RDA 1949-1989*, éditions La Découverte, 2011
- ROVAN Joseph, *Histoire de l'Allemagne*, le Seuil, Paris, 1999

Ouvrages théoriques de référence

- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *Les enjeux de la théorie du réalisme socialisme (1934-1988)*, <hal-00608343>, 2011
- DEBRAY Régis, « *Histoire des 4 M* », *Cahiers de médiologie n°6*, 1998
- DELAUNAY Léonor. *La scène bleue, les expériences théâtrales prolétariennes et révolutionnaires en France, de la Grande Guerre au Front populaire*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2011.
- HAMIDI-KIM Bérenice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, éditions l'Entretemps, Montpellier, 2013
- IVERNEL Philippe (sous la direction de), *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, URSS-Recherches / Equipe "Théâtre Moderne" du GR27 du CNRS*, Editions Age d'Homme, Lausanne, 1977
- LACHAUD Jean-Marc, *B. Brecht, G. Lukács, questions sur le réalisme*, Paris, Éditions Anthropos, 1981
- LUKACS Georg, *Problèmes du réalisme*, l'Arche, Paris, 1997
- NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, éditions La Découverte, 2013

- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La Fabrique, Paris, 2008.
- RÜHLE Jürgen, *Theater und Revolution : von Gorki bis Brecht (Théâtre et Révolution : De Gorki à Brecht)*, éditions DTV, Munich, 1963
- STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Pygmalion, Paris, 2006

A propos du théâtre est-allemand

- BRAUN Matthias, *Drama um eine Komödie : Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers Komödie »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961*, Editions Ch. Links, Berlin, 2010
- BERGMANN Wolfgang, *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Ein kurzer Abriss mit längeren Interviews*, Alexander Verlag, Berlin, 2003
- BERND-SUCHER, *Henschel Theaterlexikon*, Editions Henschel, Leipzig, 2010
- BRECHT Bertold, *Theaterarbeit 1947 - 1956. Chur, Zürich, Berlin*. Editions Suhrkamp, Leipzig, 1994
- BRECHT, Bertold, *Courage Modell 1949*, Henschel Verlag, Berlin 1958
- BUSCHEI Monika, *Wege zu Brecht: Wie Kathrina Thalbach, Benno Besson, Sabine Thalbach, Regine Lutz, Manfred Wekwerth, Käthe Reichel, Egon Monk und Barbara Brecht Schal*, Dietrich Verlag, Berlin 2007
- FRISCHAUER Paul, *Die Welt der Bühne als Bühne der Welt (Le monde de la scène comme scène du monde, histoire des auteurs et des pièces)*, éditions Marion von Schröder, 1965, Hambourg
- HACKS Peter, « Am Ende verstehen sie es », *Politische Schriften, 1988-2003*, Eulespiegelverlag, 2003
- HAMMERTHALER Ralph, *Theater in der DDR. Chronik und Positionen*, Henschel Verlag, Berlin, 1994

- HECHT Werner et UNSELD Siegfried, *Helene Weigel zu ehren*, Editions Suhrkamp, Francfort, 1970
- HECHT Werner, *alles was Brecht ist...*, Editions Suhrkamp, Francfort, 1997
- HECHT Werner, *BRECHT, sein Leben in Bildern und Texten*, Insel Verlag, Francfort, 1988
- HECHT Werner, *Die Aufführungen des Berliner Ensemble*, Editions Suhrkamp, Francfort, 1969
- LUFT Friedrich, *Stimme der Kritik (Berliner Theater 1945-1965)*, Editions Ullstein, Francfort, 1982
- RISCHBIETER Henning, *Durch den eisernen Vorhang, Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990*, Propyläen Verlag, Berlin, 1999.
- SOERGEL Albert et HOHOFF Curt, *Dichtung und Dichter der Zeit , Vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Tomes 1 et 2, Editions August Bagel, Düsseldorf, 1961 et 1963
- STOCK Adolf, *Kipphardt, Heinar: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Hambourg, 1987.
- STUBER Petra, *Spielräume und Grenzen : Studien zum DDR Theater*, éditions Links, Berlin, 2000
- WEIGEL, Helene, *Chronik der Aufführungen und Gastspiele 1949 bis 1961*, Henschel Verlag, Berlin, 1962
- ZUCKMAYER Carl, *Das Bühnenwerk im Spiegel der Kritik*, Editions Fischer, Francfort, 1977

Pièces

- BRECHT Bertold, *Die Tage der Commune*, Suhrkamp, Berlin, 1957.
- BRECHT Bertolt, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, l'Arche, 1997.
- HACKS Peter, *Die Kindermörderin in Stücke nach Stücken*, Aufbau Verlag, Berlin, 1965.
- KIPPHARDT Heinar, *Theaterstücke, Band 1: Der Aufstieg des Alois Piontek*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Cologne, 1978.
- KIPPHARDT Heinar, *Theaterstücke, Band 1: Die Stühle des Herrn Szmil*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Cologne, 1978.
- KIPPHARDT Heinar, *Theaterstücke, Band 1: Shakespeare dringend gesucht*, Verlag Kiepenheuer&Witsch, Cologne, 1978.
- MÜLLER Heiner, *Der Lohndrucker. Textausgabe mit Materialien*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1986.
- WOLF Friedrich, *Bürgermeister Anna*. Extraits sur : www.lehrerbarth.de/Deutsch/D12/
- WOLF Friedrich, *Professor Mamlock*. Aufbau Berlag, Berlin, 1960.
- ZINNER Hedda, *Der Teufelskreis. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1986.
- ZINNER Hedda, *General Landt. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1986.
- ZINNER Hedda, *Lützower. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1986.
- ZINNER Hedda, *Was wäre wenn...? Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, Buchverlag Der Morgen, Berlin, 1986.

Vidéographie :

- Bert Brecht : BB und die Kunst zu Leben, Joachim LANG, 2006
- Bert Brecht Gala zum 100. Geburtstag des Berliner Ensemble, 2006
- LEPAGE Franck, *Inculture(s)*, « *le Vide des discours Politiques* », Le Pavé, 2010

Articles

- Frankfurter Rundschau 13. Mai 2000, *Denn sie hat sehr gut gekocht : Helene Weigel, die berühmteste Mutter, wäre gestern hundert Jahre alt geworden*, Hannelore SCHLAFFER.
- Der Spiegel, "Hedda Zinner's General Landt", 13 Juillet 1957
- Article sur le site internet de la mitteldeutscher Rundfunk, télévision et radio publique pour les Länder de ex-RDA Saxe, Saxe-Anhalt et Thuringe : « Die Affäre "Umsiedlerin" », 29 octobre 2010
- Théâtre amateur – Théâtre ouvrier : une histoire encadrée* » sous la direction scientifique de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Marie-Christine Bordeaux et Jean Caune, *Le Théâtre des amateurs et la question de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier, Editions L'Entretemps, avril 201

Liens internet :

- <http://www.ruhr-uni-bochum.de>
- http://www.toupie.org/Dictionnaire/Realisme_socialiste.htm
- <http://www.universalis.fr>
- <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de>

<http://www.deutschefotothek.de>

Résumé et mots clé

La toute jeune RDA, avant la création du mur, avait érigé le théâtre au rang de service public national. Rendu accessible pour l'ensemble de la population à travers de grandes réformes de démocratisation et de médiation culturelle, il devait servir la révolution en cours, et encourager à la construction de l'État socialiste. Cependant, la politique culturelle est-allemande connut de nombreuses fluctuations, aboutissant, lors de la construction du mur en 1961, à de grandes vagues de purges et de censures d'artistes sur l'ensemble du territoire. Ces fluctuations eurent également un impact direct sur la création théâtrale, donnant naissance à des mises en scènes d'une grande variété.

Mots clés

Théâtre – RDA – Allemagne – Brecht – Langhoff – Leipzig – Mise en scène – Deutsches Theater – Berlin – socialisme – communisme – Politique culturelle – Médiation – Archive – FDJ