



HAL
open science

Un théâtre moderne en lutte dans l'Allemagne des années vingt : transformer le théâtre pour transformer la société

Clémentine Cancel

► To cite this version:

Clémentine Cancel. Un théâtre moderne en lutte dans l'Allemagne des années vingt : transformer le théâtre pour transformer la société. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-02289681

HAL Id: dumas-02289681

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02289681>

Submitted on 17 Sep 2019

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.

Copyright

UN THÉÂTRE MODERNE EN LUTTE DANS L'ALLEMAGNE DES ANNÉES VINGT

**Transformer le théâtre pour
transformer la société**

Clémentine Cancel
sous la direction d'Andréa Urlberger
2016 - 2017

UN THÉÂTRE MODERNE EN LUTTE DANS L'ALLEMAGNE DES ANNÉES VINGT

Transformer le théâtre pour transformer la société

*Comment les metteurs en scène allemands ont-ils transformé l'art
du théâtre dans l'entre-deux guerre ?*

Clémentine Cancel

sous la direction d'Andréa Urlberger

Daniel Bonnal - Philippe Lamy - Mathilde Thouron

2016 - 2017 ENSA Toulouse - S87 Entre Art et Architecture

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 9

INTRODUCTION 11

1 UN MOMENT DE RUPTURE : L'EMERGENCE D'UN NOUVEAU THEATRE ALLEMAND

1 Des metteurs en scène qui s'émanent
1 du théâtre d'avant guerre

1 Le théâtre naturaliste rejeté
1 par Oskar Schlemmer 17

1 Le théâtre expressionniste
1 rejeté par Erwin Piscator 21

1 Le théâtre russe, un
1 genre précurseur 23

1 Un art accessible, et des
2 propositions modernes

1 Le théâtre
2 pour tous 29

1 La scène politique s'invite
2 au théâtre d'Erwin Piscator 31

1 La danse théâtralisée,
2 le nouvel idéal
3 d'Oskar Schlemmer 33

2 TRANSFORMER LE THEATRE, COMME LIEU ET GENRE, DANS UN CONTEXTE INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION

2 L'architecture du théâtre au **1** coeur des réflexions modernes

2 La scène, un témoin
1 de la société **39**

2 La scène, une machine
1 mécanisée par l'industrie **41**

2 Le comédien devient abstrait sur **2** la scène d'Oskar Schlemmer

2 Le corps mécanique
2 et abstrait **47**

2 La transformation de l'acteur
2 par son costume **51**

2 La mise en scène **3** se réinvente

2 Les artifices abstraits
3 d'Oskar Schlemmer **59**

2 Le cinéma fait son entrée sur
3 la scène d'Erwin Piscator **61**

3 UNE MOUVANCE SOCIALE ET MODERNE DANS UN ENVIRONNEMENT POLITIQUE EXTREME

3 L'école du Bauhaus, un modèle social **1** en marge et un reflet de son époque

3 Un esprit collectif
1 et solidaire **69**

3 Les fêtes et les parades de l'école,
1 un nouveau modèle social **71**

3 Un théâtre scolaire représentatif
1 de la société **75**

3 Les artistes allemands face à l'insécurité **2** d'un gouvernement qui ne veut pas d'eux

3 De violentes décisions politiques à
2 l'encontre de la modernité artistique **81**

3 La fuite pour la survie de
2 l'art et de l'homme **85**

CONCLUSION **89**

BIBLIOGRAPHIE **94**

ANNEXES **96**

REMERCIEMENTS **117**

Les arts ont toujours été catégorisés, classifiés, et cela depuis l'antiquité. La littérature, la poésie, la musique... et plus tard l'architecture, ont été assignées à des numéros qui ont fini par les scinder définitivement. Au nombre de neuf, et cela depuis le XX^{ème} siècle¹, les arts furent analysés, étudiés, définis, afin d'être distingués les uns des autres. Pourtant, il n'est pas rare d'observer dans notre histoire l'interpénétration de deux de ces domaines, qui surent s'enrichir l'un l'autre. L'architecture, décrite comme le 1^{er} art, fut de nombreuses fois inspirée par d'autres sphères, telles que la danse, la peinture ou encore la musique, qui en constituent certainement les sujets d'intérêt les plus récurrents. On constate d'ailleurs que ces mêmes disciplines artistiques ont parfois été entièrement intégrées à la réflexion d'ouvrages architecturaux emblématiques de notre histoire. Et, à l'inverse, l'architecture a elle aussi souvent été une source d'inspiration pour d'autres domaines. Si cet échange pluridisciplinaire a toujours été visible, on constate surtout un intérêt grandissant de la part des artistes contemporains pour leur interpénétration. Et cela est particulièrement marqué chez le 1^{er} art. En effet, la musique, par exemple, a été la source d'inspiration principale de Le Corbusier lors de la création de la chapelle Notre-Dame du Haut. C'est en étudiant les œuvres du compositeur Edgar Varèse que sont nés les plans de l'ouvrage religieux. Nombreuses sont les traces des échanges artistiques entre l'architecture et les huit autres disciplines. Mais parmi ces dernières, une semble n'avoir que peu inspiré les architectes : le théâtre. En effet, il est rare de voir ce domaine pénétrer celui de 1^{er} art. Finalement, peu d'architectes se sont interrogés quant à la place de cet art dans notre société. Mais ce ne fut pas toujours le cas. En Allemagne, dans les années vingt, le Bauhaus, qui était la première école d'art et de design en Europe, eut un intérêt profond pour le théâtre. En effet, elle intégra des cours d'art dramatique à son enseignement supérieur et tous les étudiants, architectes en devenir compris, devaient y participer. Dans un esprit collectif et enjoué, les membres de cette école participèrent à une importante évolution artistique, qui eut un impact significatif sur le 6^{ème} art². Elle eut pour conséquence d'en modifier les composantes qui furent re-questionnées puis transformées. Enfin, elle eut aussi une répercussion notable sur l'architecture, qui fut alors le témoin de la naissance d'édifices novateurs et singuliers, dans un contexte assez fermé à la modernité.

Ce mémoire, par son approche, va tenter d'aborder ce contexte particulier, en s'orientant sur les transformations qu'a connu cet art du spectacle et sur l'implication de ses metteurs en scène. A travers les portraits d'Oskar Schlemmer et d'Erwin Piscator, deux artistes allemands aux profils singuliers, opposés parfois, et pourtant amis, nous tâcherons d'observer l'évolution de cette pratique artistique à travers l'Allemagne des années vingt et trente. En plus de toucher le domaine de l'architecture, cet écrit traitera des transformations de la scénographie, en particulier les artifices, les costumes et les décors. S'il se réserve à la société allemande du début du XX^{ème} siècle, nous verrons qu'il peut servir de base à la compréhension du théâtre comme phénomène de société, de l'antiquité jusqu'à nos jours.

1 Au XX^{ème} siècle, en référence aux 9 muses antiques, les arts furent classés selon 9 catégories.

2 Toujours selon la même classification, le 6^{ème} était celui des « arts de la scène » comprenant la danse, le mime, le cirque mais aussi le théâtre.

Le 11 novembre 1918, un voile blanc se pose sur l'Europe. Il est désormais temps de faire le deuil de quatre années noyées par une noirceur des plus profondes. La Première Guerre mondiale a été une tragédie sans précédent, pendant laquelle l'homme a été confronté à ses pires noirceurs. Il est désormais temps de se relever. L'heure est alors aux accusations ; l'Allemagne, responsable de cette période terrible doit reconnaître sa défaite. Défaite économique d'abord, puisque le pays est ruiné. Mais défaite psychologique surtout ; le peuple est meurtri et doit se reconstruire. On parle même de perte d'identité nationale. Mais le couteau s'enfonce davantage dans les vives plaies du pays : le traité de Versailles est établi, l'Allemagne est humiliée. Elle se voit réduire son effectif militaire et condamnée à rembourser les pays vainqueurs. La crise deviendra alors un monstre indomptable, qui ne cessera de s'étaler, et qui finira par tout dévorer, sans vraiment être rassasié. C'est lorsque les peuples sont les plus déchirés que l'on constate l'émergence d'extrémismes politiques, voire de groupes révolutionnaires qui estiment apporter des solutions radicales mais nécessaires afin de redresser le pays. Les rues allemandes vont alors être spectatrices de la montée du parti d'extrême droite, le parti national-socialiste. Et dans ce dernier, Adolf Hitler, alors jeune adhérent, porte en lui des idées bien plus sombres que ceux des autres partisans. Idées qui se nourriront des peurs profondes des Allemands et qui le porteront au sommet.

Mais, sous cette ombre menaçante va émerger, à la lumière, le Bauhaus, première école de design en Europe. Cette dernière, héritière de de l'Académie des Beaux-arts de Weimar et de l'École des Arts Décoratifs, propose à une poignée d'apprentis de participer à de nombreux ateliers artistiques. Certains sont, à priori, plus classiques que d'autres, comme l'atelier de peinture ou bien celui de sculpture. D'autres, en revanche, proposent d'explorer de nouveaux domaines, de nouvelles matières, comme ce fut le cas avec l'atelier de design, ou celui du spectacle. L'école prendra une ampleur certaine, accueillant de plus en plus d'élèves et de professeurs, artistes réputés qui deviendront alors de véritables maîtres. Il s'agira d'ailleurs du nom qu'ils porteront durant leurs années au sein de l'école. Le Bauhaus va alors rapidement devenir le support d'une création expérimentale et enjouée, où les apprentis, en symbiose avec leurs maîtres, tâcheront d'exploiter au maximum leurs arts. Le contexte économique dans lequel évoluent ces artistes va être un moteur pour la transformation de leurs pratiques. En effet, l'Europe, surprise par la potentialité de l'industrialisation de l'armement, va alors tenter de l'utiliser, en réinterprétant ses possibilités multiples. La production de masse se fait des plus présentes et l'ère de la machine permet la création de nouvelles techniques d'emploi des matériaux. Les artistes des années vingt vont donc y trouver l'opportunité de moderniser leur art, en utilisant les procédés et outils nouvellement apportés par cette industrialisation¹. Mais le contexte politique est aussi à l'origine de cette évolution artistique puisque, consciente de la morosité qui touche le peuple allemand, l'école voit en la transformation des arts une manière d'apporter de la lumière dans la société. En effet, le parti national-socialiste dirigé par Hitler devient de plus en plus influent et fait régner un climat de terreur dans l'ensemble des villes allemandes. En suggérant alors de nouvelles formes artistiques, les élèves et maîtres du Bauhaus pensent recréer un intérêt pour l'art, et par conséquent un nouveau modèle social.

¹ Oskar Schlemmer, rédigé par Eric Michaud, Théâtre et abstraction: l'espace du Bauhaus, Californie, Editions L'Âge d'Homme, 1978, p 29 : « les possibilités nouvelles apportées par la technique et l'invention qui donnent souvent naissance à des hypothèses entièrement nouvelles et peuvent ainsi engendrer - ou laisser espérer- les plus audacieuses productions de l'imagination.» Ibid 1

Parmi tous les ateliers de l'école, un, en particulier, va s'affranchir de tous les codes du passé afin de se renouveler complètement. Il s'agit de l'atelier du spectacle, mené par Oskar Schlemmer, ancien maître de l'atelier de peinture mais inspiré par l'art de la scène depuis son adolescence. Il estime que la société déchirée ne pourra se rassembler et se rétablir que si on lui propose une nouvelle forme d'art², et en particulier une nouvelle forme de théâtre. Car ce dernier demeure un des seuls lieux où la population, en quête de catharsis, se réunit par intérêt pour les pièces jouées d'abord, et puis par plaisir de reformer une communauté. Il s'agirait de « construire le socialisme » et d'« effacer les traces de ces luttes qui ont fait éclater la communauté nationale ». C'est « l'art qui va pouvoir, en proposant des contenus communs de représentation, rassembler tous les morceaux épars »³. La forme théâtrale qu'Oskar Schlemmer propose est alors très éloignée du théâtre naturaliste dont il veut complètement se défaire. Il souhaite repenser entièrement cet art scénique, d'abord en déconstruisant les codes du théâtre d'avant-guerre, puis en le remodelant selon sa propre vision artistique. Mais dans cette quête de modernisation du théâtre, l'école du Bauhaus ne sera pas seule. En effet, de nombreux metteurs en scène allemands, contemporains à leur collègue Oskar Schlemmer, le réinterpréteront également. Parmi eux, Erwin Piscator, qui voit dans cet art une possible arme politique afin d'amener la population à débattre sur son gouvernement. Pour appuyer ses opinions, ses engagements, il apportera bientôt sur scène des procédés encore jamais utilisés dans le domaine théâtral, tels que les projections cinématographiques ou encore les documents politiques russes.

Schlemmer et Piscator, ainsi que leurs nombreux confrères, tâcheront de transformer des points stratégiques de cet art scénique afin d'instaurer une *nouvelle ère théâtrale*. En ce sens, nous verrons que la réflexion autour du 6^{ème} art, dans l'Allemagne du début du XX^{ème} siècle, ne sera jamais autant poussée puisque les metteurs en scène allemands viendront en re-questionner toutes les composantes. En tant que lieu, avec la création de nouvelles salles de spectacle où la machine aura une place prépondérante. Que ce soit Walter Gropius, le directeur de l'école du Bauhaus de Weimar, ou encore Erwin Piscator, tous dessineront des plans de théâtres mécanisés. Les artifices tels que la lumière, la musique où les décors seront eux aussi interrogés. Mais le théâtre sera aussi questionné en tant que genre, où il sera entièrement analysé, notamment à travers la place de l'acteur sur scène, les pièces qui seront jouées, et comment elles le seront. Tous ces changements apportés au genre théâtral parviendront à le moderniser. Les metteurs en scène prendront également conscience de son pouvoir sociétal. Attirant de nouvelles classes au sein des salles de spectacle, ils tenteront de créer un nouveau modèle social, déjà présent à l'école du Bauhaus. Mais cet attrait nouveau pour le théâtre ne sera pas sans forte opposition, surtout sous la pression exercée par le Chancelier et son gouvernement, pour lequel l'art doit être réduit au rang d'instrument politique. De nombreux artistes, qu'ils soient donc du domaine de la scène, de la presse ou de toute autre élaboration culturelle retravailleront leurs productions, pratiquant ainsi l'autocensure. Mais de nombreux autres ne cesseront de présenter leur travail, jusqu'après 1933, afin de témoigner de leur opposition avec le régime.

2 Ibid 1, p 22. Oskar Schlemmer parle même d'un « homme nouveau », changé par l'art et par un socialisme retrouvé.

3 Ibid 1, p 17.

Afin de nous rendre compte de la transformation théâtrale mise en œuvre par les metteurs en scène allemands des années 20, nous nous intéresserons point par point aux transformations qu'ils ont engendrées. Dans un premier temps, nous verrons comment ces artistes ont rejeté les codes du théâtre d'avant-guerre et sur quels modèles européens ils ont pu s'appuyer pour moderniser le genre allemand. Et par conséquent, nous analyserons comment sont nées les prémisses de ce genre théâtral nouveau. Dans un second temps, nous étudierons les transformations des composantes du théâtre. Que ce soit en tant que lieu, à savoir la création de nouveaux édifices architecturaux et les changements apportés à la scène. Ou bien en tant que genre, en étudiant la modification des costumes, des jeux, et des artifices. Enfin, dans un troisième et dernier temps, nous contextualiserons cette avancée artistique en étudiant l'enseignement marginal du Bauhaus, qui évoluait dans un environnement politique extrême et dans lequel se sont produites de nombreuses oppositions à la modernité artistique. Nous tâcherons ainsi d'éveiller notre conscience au théâtre allemand du début du XXème siècle à la lumière d'un questionnement principal : Comment les metteurs en scène allemands ont-ils transformé l'art du théâtre dans l'entre-deux guerre ?

1

**UN MOMENT DE RUPTURE :
L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU
THEATRE ALLEMAND**

1.1

**DES METTEURS EN SCÈNE QUI S'ÉMANCIPENT
DU THÉÂTRE D'AVANT-GUERRE**

1.2

**UN ART ACCESSIBLE, ET DES PROPOSITIONS
MODERNES**

1.1.1 LE THÉÂTRE NATURALISTE REJETÉ PAR OSKAR SCHLEMMER

La fin de la Première Guerre mondiale instaura, en Allemagne, un climat socio-économique difficile et douloureux. Le pays était en crise, et le peuple ne parvenait pas à effacer les noirs souvenirs de ces quatre dernières années. Les artistes, et particulièrement les metteurs en scène de l'époque, voyaient en leur art la possibilité d'amener de la lumière sur la société. Ils estimaient, notamment, que le théâtre allait amener le peuple à se reconstruire. En effet, il s'agissait là d'un des derniers lieux où la population pouvait accéder en groupe au divertissement, lui faisant oublier le chaos saisissant qui courrait dans les rues de l'Allemagne. Pourtant le cinéma commençait à se développer et les foules quittaient les théâtres à son profit. Mais si les metteurs en scène voulaient redonner l'envie d'assister à leurs pièces, ils se questionnaient aussi sur le devenir de leur art. La guerre les avait profondément touchés, si bien qu'ils voyaient en elle la mort des genres théâtraux qui la précédaient. Le 6^{ème} art devait alors se renouveler. D'une part, pour reconquérir le cœur des Allemands, et d'autre part, pour enfin exploiter le pouvoir sociétal qui lui était inné. Ils souhaitaient alors créer un nouvel art scénique, s'éloignant de tous les codes du passé et remettant particulièrement en question les modèles théâtraux naturalistes et expressionnistes d'avant-guerre.

A Weimar¹, la première école de design en Europe ouvrait ses portes : en 1919, le Bauhaus naquit, sous la direction de Walter Gropius². Cette institution, héritière de l'École des Arts Décoratifs et de l'Académie des Beaux-Arts, proposait à ses quelques étudiants de s'inscrire dans divers ateliers, allant de la peinture classique au plus novateur design (III 1). Les élèves et les maîtres, vivant au sein de l'école ou de ses environs, parvenaient à créer un dynamisme enjoué et collectif, si bien qu'ils finissaient par passer leurs jours et leurs nuits ensemble. Lorsque, pour raisons politiques³, l'école de Weimar se vit obligée de fermer, elle ne tarda pas à rouvrir à Dessau⁴ en 1925. Mais il fallait alors tout reconstruire. W. Gropius proposa alors au jeune Oskar Schlemmer, anciennement maître de l'atelier de peinture murale, de prendre la direction de l'atelier de théâtre⁵. Celui-ci devait être des plus importants puisque Gropius intégra même aux plans de l'école des lieux réservés aux représentations de l'atelier. Il s'agissait alors pour Schlemmer de « monter un théâtre expérimental »⁶, novateur, moderne et questionnant les théâtres d'avant-guerre.



W

III 1 : Photographies de l'atelier de peinture du Bauhaus

- 1 Weimar est une ville allemande, située au centre du pays, et au sud-ouest de Berlin.
- 2 Walter Gropius était un architecte, designer et urbaniste allemand. Il fut le premier directeur du Bauhaus durant la période de 1919 à 1928.
- 3 En 1924, le parti d'extrême-droite prit la tête des élections du land de Thuringe (land où se situait Weimar), et réduisit considérablement les subventions accordées à l'école, qui fut donc obligée de fermer.
- 4 Dessau est une ville allemande située au nord-est du pays, à mi-chemin entre Berlin et Weimar. Elle accueillit le Bauhaus de 1925 à 1932.
- 5 L'atelier de théâtre portait bien des noms, notamment celui de l'« atelier du spectacle ».
- 6 Centre Pompidou de Metz, Catalogue de l'exposition : Oskar Schlemmer l'homme qui danse, Metz, du 13 octobre 2016 au 16 janvier 2017, Metz, Centre Pompidou, 2016, p 5. Ibid 2

1.1.1 LE THÉÂTRE NATURALISTE REJETÉ PAR OSKAR SCHLEMMER

Oskar Schlemmer était un peintre, scénographe et metteur en scène allemand. Il naquit en 1888 à Stuttgart. A sa majorité, il intégra l'Académie des beaux-arts et se passionna pour la peinture. Dans un premier temps, il peignit des natures mortes, des paysages, des portraits, tout ce qu'il pouvait reproduire à l'identique sur toile. Mais rapidement, le cubisme le séduisit, et les formes qu'il représentait vinrent se simplifier, jusqu'à devenir presque abstraites (ill 2, 3 et 4). En septembre 1914, il s'engagea et servit son pays au front, mais un mois plus tard, blessé, il quitta les tranchées. A partir de 1916, son intérêt pour la danse et le théâtre se manifesta par la création du plus vaste projet de sa carrière : *Das Triadische Ballet*, à savoir le *Ballet Triadique*⁷. Il s'agissait d'une composition en triptyque, comprenant trois danseurs, trois parties, qui étaient liées selon une « construction symphonique-architectonique » et une « unité de la danse, du costume et de la musique »⁸. En 1920, Schlemmer devint, au Bauhaus, le maître des formes et prit la tête de l'atelier de peinture murale. Walter Gropius l'avait repéré de nombreuses fois, notamment lorsqu'il dut peindre en 1914 trois tableaux muraux pour le vestibule du bâtiment principal de l'exposition du Werkbund à Cologne. Durant son enseignement à Weimar, il réalisa de nombreux projets tels que le signet de l'école (ill 5), ou encore les décors du théâtre municipal de Iéna. Il reprit également la direction de l'atelier de sculpture sur bois. Lorsque l'école ferma en 1925, Gropius ne souhaitait pas poursuivre son contrat, mais le directeur avait en tête le projet d'enseigner le théâtre dans la nouvelle école de Dessau. Et qui de mieux que Schlemmer, notamment réputé pour les danses qu'il organisait avant son entrée au Bauhaus, pour prendre cette responsabilité ? Il entra donc en fonction la même année, et se vit chargé de réaliser le premier grand événement de l'école : « la Fête blanche »⁹, qui fut un succès notable. Lorsque Gropius quitta l'école trois ans plus tard, il organisa une pièce de théâtre, retraçant les premières années du Bauhaus. Par la suite, ses fêtes et danses furent remarquées par toute l'Allemagne, et il acquit une certaine reconnaissance¹⁰.

Lorsque Schlemmer prit la tête de l'atelier du spectacle, il se questionna très rapidement sur le devenir des théâtres d'avant-guerre. Le genre naturaliste était alors prépondérant, et le metteur en scène voyait en sa poursuite, la stagnation de l'art scénique. Le théâtre naturaliste était un genre qui plaçait « au sommet de la pyramide le principe de la fidélité à la vérité de la vie ; le spectacle doit évoquer dans le public l'illusion de la vie véritable et non de la représentation scénique »¹¹. Il s'efforçait de retranscrire avec le plus d'exactitude possible la réalité du monde, que ce fut par le jeu, le texte, ou encore les décors. Gerhart Hauptmann¹², auteur dramatique allemand, en était le principal représentant. A travers des pièces telles que *Les Tisserands*¹³, réalisée en 1893, où il dépeignait une opposition des classes sociales, il amenait sur scène des sujets lourds et d'une véracité saisissante. A la fin de la Première Guerre mondiale, les sujets naturalistes potentiels furent extrêmement nombreux, et plus profonds qu'ils ne l'avaient jamais été. Mais pour Oskar Schlemmer, qui estimait que le souvenir de ces quatre années était suffisamment ancré dans la société, il fallait se diriger vers des jours plus heureux. A son sens, il n'était plus le moment de retranscrire la réalité, ni l'horreur de cette guerre, mais bien de s'en détacher complètement en conférant une nouvelle vocation au théâtre. Et cette dernière était de reconstruire la société. Il disait, en ce sens, que le « théâtre

7 Le Ballet Triadique sera analysé plus profondément par la suite. Voir 1.2.3.

8 Ibid 1, p 42.

9 Les fêtes et parades seront analysées plus profondément par la suite. Voir 3.1.2.

10 Ibid 2, p 4 à 6.

11 Alexandre Tairov, *Le Théâtre libéré*, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 1990, p 73.

12 Gerhart Hauptmann était un dramaturge allemand qui vécut de 1862 à 1946. Issu d'une famille modeste, il tâcha toute sa carrière de réaliser des pièces retranscrivant au maximum la société de l'époque. Il fut le pionnier du théâtre naturaliste en Allemagne.

13 Les pièces de théâtre de G. Hauptmann, ayant lieu avant la Première Guerre mondiale dépeignaient pour la plupart des réalités sociales, souvent basées sur la lutte des classes et les inégalités de pouvoir et de richesse.

1.1.1 LE THÉÂTRE NATURALISTE REJETÉ PAR OSKAR SCHLEMMER

ne doit pas se contenter d'être le reflet du social, il doit le transformer. N'est-il pas la forme la plus collective de l'art ? N'est-ce pas l'art du théâtre qui peut, mieux que tous les autres arts, contribuer à souder les morceaux épars de la communauté sociale ? »¹⁴. Son projet était donc de faire « table rase »¹⁵ du passé. En effet, il estimait que le théâtre s'était « englué dans le naturalisme »¹⁶. En poursuivant le genre naturaliste, les metteurs en scène opéraient donc un retour en arrière, et il s'agissait, en son sens, d'une erreur. Comme il le disait d'ailleurs : « Le théâtre, le monde de l'illusion, creuse sa propre tombe en s'efforçant d'atteindre la réalité, et le mime pareillement en oubliant qu'il est d'abord artifice »¹⁷. Il fallait moderniser le genre, et ce fut donc le travail qui l'occupa durant toute sa carrière. Aidé de ses élèves, ils remirent en cause les pièces naturalistes afin de chercher une nouvelle forme de théâtre, pacifiste, beaucoup plus adaptée au contexte dans lequel ils évoluaient, et résolument moderne.

de gauche à droite :

ill 2 : Pavillon de chasse à Grunewald, 1911
Oskar Schlemmer - huile sur toile

ill 3 : Maisons brunes, 1913-1914
Oskar Schlemmer - huile sur toile

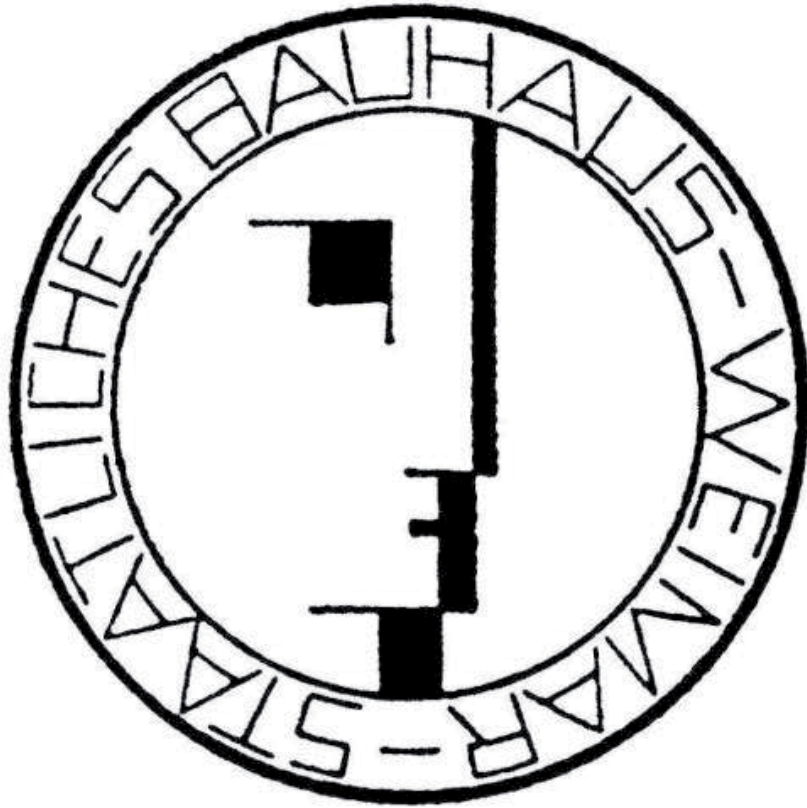


ill 5 : Nature morte aux verres, 1913
Oskar Schlemmer - huile sur toile



-
- 14 Ibid 1, p 17.
15 Ibid 1, p 18.
16 Ibid 1, p 18.
17 Ibid 1, p 27.

1.1.1 LE THÉÂTRE NATURALISTE REJETÉ PAR OSKAR SCHLEMMER



ill 5 : Signet de l'école par Oskar Schlemmer

1.1.2 LE THÉÂTRE EXPRESSIONNISTE REJETÉ PAR ERWIN PISCATOR

L'école du Bauhaus n'était pas seule dans la quête de transformation du 6^{ème} art. En Allemagne, les metteurs en scène indépendants¹ s'interrogeaient eux aussi sur le devenir de leur profession et sur les codes du passé. Parmi eux, Erwin Piscator, profondément marqué par la Première Guerre mondiale, voulait faire de cet art un lieu de débat, où chacun était libre de questionner la société des années vingt. Un lieu de réflexion, très éloigné de la vocation du théâtre d'avant-guerre.

Erwin Piscator était un metteur en scène et producteur de théâtre allemand. Il naquit en décembre 1893 dans une famille du clergé protestant. Très jeune, il sut qu'il voulait travailler dans le domaine du théâtre. Sa famille, en opposition avec ses choix, ne parvint toutefois pas à le contraindre, et le jeune allemand commença sa carrière de comédien dès sa majorité. Mais il fut très vite rattrapé par la guerre, qui l'appela sous ses drapeaux à l'âge de vingt ans (ill 1). Comme le confiait sa femme, Maria Piscator, « l'idée de refuser de partir ne lui est même pas venue » mais il a pourtant vécu cette époque comme « quelque chose de monstrueux et d'incompréhensible »². Sa participation à la guerre, notamment au front où les gaz des tranchées ne cessèrent de hanter sa mémoire, allait le transformer. Maria ajouta que ce fut « la guerre qui l'éveilla, qui fit naître sa conscience politique. Elle signifia pour lui sa naissance au monde »³. Piscator disait en ce sens : « Ma «chronologie» commence le 4 août 1914 »⁴. En effet, il pensait n'avoir jamais vraiment vécu avant d'avoir été confronté à la réalité de la guerre. Lorsque les soldats lui demandaient la profession qu'il exerçait, répondre «acteur» lui paraissait dénué de sens. Cela semblait si artificiel, si loin de ce qu'il était en train de vivre au côté de tous ces hommes, qu'il avait « encore moins peur des obus que de son pauvre métier »⁵. Pourtant, un *Théâtre aux armées* fut réalisé pendant son engagement et il se fit porter volontaire pour y participer. L'art avait alors pour but de « remonter le moral »⁶ des soldats, et Piscator vit en lui la poursuite de son métier. Lorsque la guerre cessa, l'envie de travailler dans le théâtre devint vitale. Piscator affirma même que : « jusqu'alors, il n'avait vu la vie qu'à travers le "miroir ardent de la littérature", mais que la guerre avait produit en lui un retournement : désormais, il avait envie de voir la littérature et l'art tout entier "à travers le miroir ardent de la vie" ». Le théâtre, qu'il n'avait étudié qu'à travers les livres, a alors pris une toute autre dimension.



ill 1 : Photographies de Erwin Piscator à la guerre, 1915 - 1918

1 Dans les années 20, en Allemagne, de nombreux metteurs en scènes montèrent leur propre troupe, voire même leur propre théâtre. Beaucoup plus libres dans leurs choix, ils participèrent de manière active à la transformation du 6^{ème} art.

2 Maria Piscator et Jean-Michel Palmier, *Piscator et le théâtre politique*, Paris, Payot, 1983, p 112. Ibid 3

3 Ibid 3, p 112.

4 Erwin Piscator, *Le théâtre politique, suivi de supplément au théâtre politique*, Paris, L'Arche Editeur, 1962, p 11. Ibid 4

5 Ibid 3, p 113.

6 Ibid 4, p 18.

1.1.2 LE THÉÂTRE EXPRESSIONNISTE REJETÉ PAR ERWIN PISCATOR

Piscator voulait travailler pour un genre théâtral capable d'« abolir le monde qui avait rendu possible cette apocalypse ». C'est ainsi qu'il rejeta l'expressionnisme. Bien qu'admiratif du travail de ses prédécesseurs, et conscient de l'utopisme de ce genre, il estimait qu'il était lui aussi mort « dans le sang et la boue des tranchées ». Il souhaitait mettre en avant un théâtre capable de faire une « mise en accusation de la réalité, de la société qui avait engendré cette barbarie, sacrifiant des millions de jeunes à ses intérêts égoïstes »⁷. Il pensait qu'un nombre important de metteurs en scène faisaient du théâtre un lieu de songe, complètement hermétique aux problèmes de la société. Il prenait souvent pour exemple Max Reinhardt⁸, un de ses antécédents, qu'il estimait par ailleurs, mais qui faisait du théâtre « un espace privilégié d'illusions »⁹ où la réalité restait bloquée aux portes d'entrée. Et c'est par la création de son premier théâtre, en tant que lieu, qu'il allait marquer très nettement cette coupure avec le genre d'avant-guerre.

Durant l'hiver 1919-1920, Piscator ouvrit le *Tribunal*, dans la ville de Königsberg, alors chef-lieu de la Prusse-Orientale¹⁰. Ce théâtre, dont le nom évoquait à sa simple prononciation militantisme et engagement, allait être le support de la création d'un nouveau genre théâtral. Sur scène, il proposa des pièces déjà interprétées de nombreuses fois, mais en les adaptant à ses perspectives. C'est en scénographiant *La Conversion* d'Ernst Toller que l'on comprit la lassitude du metteur en scène envers les genres d'avant-guerre. Il cherchait à y établir un « style profondément différent de l'expressionnisme » et souhaitait faire du drame « une œuvre réaliste, plus conforme aux expériences consécutives à la guerre, débarrassé de son pathos expressionniste ». A cette époque, Piscator se sentait « trop proche de la politique pour accepter l'Expressionnisme et son idéalisme », mais aussi trop marqué par la guerre pour accepter d'autres genres préexistants. Il lui fallait en créer un nouveau, tirant un trait sur les codes du théâtre du passé, et lui conférant une vocation sociale. Il s'agissait donc « d'élaborer une nouvelle forme de théâtre qui soit à la fois un moyen d'agitation, d'éducation et de transformation du monde »¹¹.

C'est en allant à Berlin que Piscator trouva le moyen de poursuivre son œuvre. Le *Tribunal*, trop avant-gardiste pour la ville de Königsberg, dut fermer ses portes. Mais cela ne suffit pas à freiner l'idéologie du jeune metteur en scène qui arriva à la capitale grandi par son échec. Il se pencha alors vers une forme de théâtre peu connue, celle du théâtre prolétarien¹², ou théâtre politique, déjà présente en Russie. Il allait alors faire « le pas que ni Reinhardt ni Stanislavski¹³ n'avaient réussi à accomplir : celui d'une prise de conscience collective »¹⁴. On notera toutefois que si Piscator rejetait ouvertement le théâtre expressionniste, il rejoignait la cause de Schlemmer en s'opposant au genre naturaliste, qu'il jugeait beaucoup trop photographique¹⁵. Il disait même, le concernant : « on ne saurait expliquer son apparition comme celle d'une mode littéraire née gratuitement, d'elle-même »¹⁶.

7 Ibid 3, p 113.

8 Max Reinhardt était un metteur en scène de théâtre autrichien. Son œuvre inspira de nombreux dramaturges et artistes allemands, notamment pour son attitude précurseur.

9 Ibid 3, p 10.

10 En 1920, la province de Prusse-Orientale était l'une des treize provinces de l'Etat libre de Prusse, principal Land du pays jusqu'en 1947 où il fut dissolu.

11 Ibid 3, p 24

12 Le *Théâtre prolétarien* sera analysé plus profondément par la suite. Voir 1.2.1 et 1.2.2.

13 Constantin Stanislavski était un comédien, metteur en scène et professeur d'art dramatique russe. Il était surtout connu pour ses recherches et analyses sur le théâtre qui sont encore utilisés de nos jours.

14 Ibid 3, p 114.

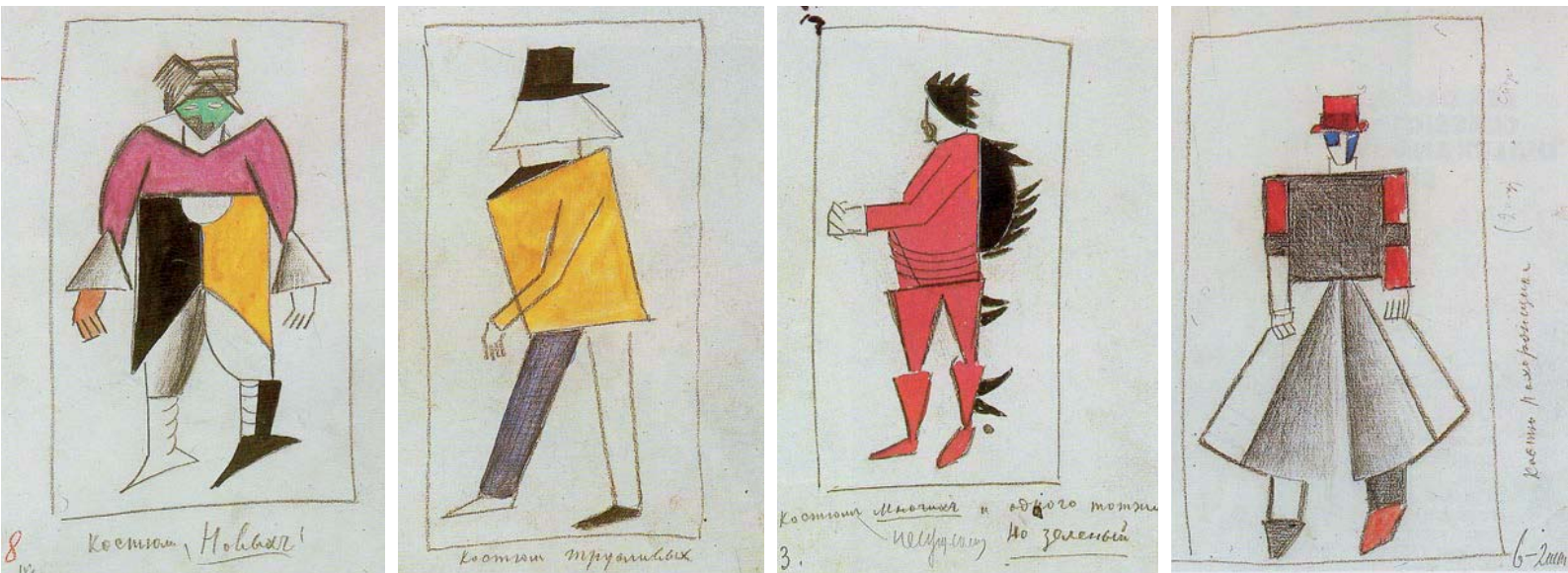
15 Piscator trouvait le naturalisme gratuit, représentant uniquement le monde réel sans aucun but, si ce n'est le divertissement.

16 Ibid 4, p 31.

1.1.3 LE THÉÂTRE RUSSE, UN GENRE PRÉCURSEUR

Si Piscator s'intéressait à un théâtre abolissant le monde d'avant-guerre, et que Schlemmer proposait un art pacifiste débarrassé de ses sujets douloureux, c'est parce qu'ils prirent connaissance des transformations théâtrales qui s'opéraient dans leur pays voisin : la Russie. Le 6^{ème} art originaire de ce pays se révéla être une importante source d'inspiration pour les metteurs en scène allemands. La société russe du début du XX^{ème} siècle était bien différente de l'allemande. Pourtant, on pouvait établir de nombreux liens entre elles, notamment sur le plan politique. En 1905 et en 1917 éclatèrent deux révolutions en Russie. D'une violence rare, dans les rues, à travers des guerres civiles qui prendront de plus en plus d'ampleur, une évolution artistique se réalisa dans l'ombre, derrière les portes des théâtres.

Si le chaos régnait dans les villes russes, jamais les préoccupations autour du théâtre ne furent aussi présentes. Les questions le concernant telles que « quel en serait la forme, quelle place prendrait-il dans l'esprit du public ? - occupaient les principaux penseurs et écrivains entre les deux révolutions ». Mais si le renouvellement de la pratique intéressait les metteurs en scène, les hommes de lettres, surtout, cherchaient à être à l'origine de son évolution. Parmi eux, Viatcheslav Ivanov¹, poète et philosophe russe qui était « complètement étranger au théâtre », fut le premier à en proposer une nouvelle forme. A son sens, le 6^{ème} art était « le plus puissant de tous les arts par son potentiel » et pouvait « remplacer la religion et l'Eglise au sein d'une humanité qui avait perdu la foi ». En effet, la population russe, au cœur de cette guerre civile, était meurtrie. Et dès 1905, le théâtre comme art rassembleur et social fit rapidement une percée dans les esprits éclairés. Ivanov eut le sentiment qu'il fallait se rapprocher des théâtres traditionnels, ceux au répertoire classique, afin d'en extraire une nouvelle forme, plus moderne et en accord avec la société de l'époque. Ce nouveau type de représentation, appelé *action collective*, avait pour ambition de réaliser une « révolution culturelle historique mondiale dont la conquête de la scène est le point focal ». Cette même action collective devait être à l'origine d'une « communauté spirituelle » ayant « un effet anoblissant sur chacun » et exerçant « une influence bénéfique sur la vie des gens »². Cette forme sociale du théâtre allait alors ouvrir la porte à de nombreuses autres propositions artistiques.



ill 1 : Dessins de Malevitch pour les costumes de *Victoire sur le Soleil*, un opéra de Matiouchine

1 Viatcheslav Ivanov était un poète, philosophe, et plus tardivement dramaturge russe. Particulièrement touché par le théâtre antique, il tâcha d'en comprendre les composantes afin de moderniser le théâtre russe au début du XX^{ème} siècle.

2 Konstantin Rudnitski, *Théâtre russe et soviétique 1905-1935, Avant-garde et tradition*, Singapour, Thames & Hudson, 200, p 9. Ibid 5

1.1.3 LE THÉÂTRE RUSSE, UN GENRE PRÉCURSEUR

Le trop court laps de temps entre la révolution de 1905 et le début de la première guerre mondiale ne permit pas l'expression de changements importants du genre. Mais dès 1910, on ressentit « une certaine antipathie [...] parmi les novateurs du théâtre russe contre toute "littérature", classiques compris »³. Apparurent, dès 1912, les futuristes russes. Ces derniers, fascinés par la modernité et en particulier la vitesse et les machines, vinrent à leur tour proposer une nouvelle forme théâtrale. Celle-ci devait passer par une rupture avec « tous les liens avec la tradition esthétique, avec l'art qui les avait précédés ». Ils souhaitaient faire « Guerre à la guerre » en adoptant une position « féroce pacifiste »⁴. Mais les représentations des futuristes, sans doute trop avant-gardistes, ne connurent pas de vifs succès, notamment à cause des décors et des costumes qui étaient « incontestablement originaux » (*ill 1*) mais « difficilement compréhensibles pour les « mortels ordinaires » »⁵. Un théâtre futuriste pour les futuristes en soit.

Peu après le début de la Première Guerre mondiale, deux metteurs en scènes allaient renouveler le genre, mais en faisant des propositions assez singulières, voire opposées. En 1914, le *Théâtre Kamerny* ouvrit ses portes. Dirigé majoritairement par Alexandre Tairov⁶, il fut la cible des journalistes qui le qualifièrent de théâtre ne mettant aucune limite « à son enthousiasme pour le Futurisme le plus extrême ». Et Tairov, qui ne se définissait pas comme profondément futuriste, fut affublé de la réputation du metteur en scène « le plus à "gauche" de tous »⁷. Dans son théâtre, il cherchait à s'émanciper des genres qu'avait connus la Russie avant sa première révolution, en particulier du naturalisme. Ayant un intérêt profond pour le corps, il avait pour ambition de faire un théâtre sans texte, mêlant mime et chorégraphie (*ill 2*). Et il trouva, à travers les ballets, les différentes composantes qu'il voulait appliquer à sa scène. En ce sens, il disait même que les danseurs étaient « les seuls acteurs du théâtre contemporain à comprendre l'importance du corps »⁸. Il eut alors une grande réflexion sur les costumes (*ill 3*) que devaient porter ses comédiens, qui ne devaient pas contraindre leurs gestes, et surtout les laisser apparents aux yeux des spectateurs. C'est ainsi que les vêtements se simplifièrent, et que les décors, en adéquation avec ceux-ci, devinrent de simples formes, qualifiées de "cubistes" par la presse. Mais ce goût pour la chorégraphie le mit en opposition avec l'un des autres metteurs en scène les plus influents de l'époque, Vsevolod Meyerhold⁹, qui ne comprenait d'ailleurs pas la présence de « ces trucs chorégraphiques dans des mises en scène »¹⁰. Beaucoup plus modéré que Tairov, il avait un certain attachement aux formes traditionnelles de théâtre (*ill 4 et 5*), mais souhaitait pour autant contredire « un art qui aspirait à créer sur scène l'illusion de la vraie vie, à donner une copie exacte de la réalité, du présent comme du passé »¹¹. Ainsi, il renonçait au naturalisme et au réalisme, ses pièces abordant plutôt des sujets politiques et propagandistes. Dans sa quête de renouvellement du genre, il eut une importante réflexion sur la scène (*ill 6*), en tant qu'espace physique. En effet, il souhaitait réaliser une « confusion » entre cette dernière et la salle, afin qu'elle vienne s'ouvrir jusqu'aux spectateurs pour s'y prolonger.

3 Ibid 5, p 10.

4 Ibid 5, p 11.

5 Ibid, p 13.

6 Alexandre Tairov était un dramaturge, metteur en scène et directeur de théâtre des plus influents en Russie, durant la période soviétique. Par sa proposition artistique singulière et pacifiste, on put supposer qu'il inspira à Schlemmer sa ligne directrice et théâtrale.

7 Ibid 5, p 15.

8 Ibid 5, p 17.

9 Vsevolod Meyerhold était un dramaturge et metteur en scène russe, durant la période soviétique. Il mettait en scène des pièces propagandistes, et éleva la politique au rang des sujets théâtraux récurrents. On prêta à Piscator un certain intérêt de sa part pour l'artiste russe, lui reprochant même parfois de l'avoir copié. Mais il se défendait en affirmant ne jamais avoir vu de réalisations de Meyerhold.

10 Ibid 5, p 18.

11 Ibid 5, p 23.

1.1.3 LE THÉÂTRE RUSSE, UN GENRE PRÉCURSEUR



ill 2 : Photographie de La Princesse Brambilla de Tairov



ill 3 : Photographie de La Princesse Brambilla de Tairov

En 1917, la seconde révolution russe éclata, et avec elle l'intérêt du public pour le théâtre. Car si les réflexions précédentes sur son devenir l'avaient mis en lumière, les russes ne se rendirent jamais autant en son sein qu'à cette période. Un éditorialiste écrivait d'ailleurs à ce sujet : « Il est presque impossible de trouver dans l'histoire une époque où le théâtre ait tenu une place aussi exceptionnellement importante dans la vie des gens ». Cette envie de se tourner vers l'art scénique en pleine tempête politique était surprenante ; mais ce qui l'était davantage était le taux excessivement haut d'analphabétisme en Russie. En effet, dans les années vingt, 80% de la population ne savait ni lire ni écrire. Et les russes, qui voulaient pouvoir mieux comprendre les fils qui étaient tirés depuis leur gouvernement, cherchaient un moyen informatif accessible à tous¹². Alors, le théâtre se révélait être un art qui « irradiait » et qui « pouvait toucher tout le monde ». Il se devait « de servir d'école primaire et de journal aux masses assoiffées "d'éducation, de lumières et de savoir" »¹³. Pour sensibiliser au maximum la population, les metteurs en scène souhaitaient rendre l'accès à leur théâtre peu coûteux. Le théâtre avait changé. Désormais, bourgeois, ouvriers et soldats s'y côtoyaient. Ce public nouveau, et représentatif de la société, allait encourager les artistes scéniques à s'ouvrir vers des débats politiques qui n'avaient alors encore jamais eu leur place sur scène. D'ailleurs, en 1918, Meyerhold s'engagea auprès du parti bolchévique, et ses convictions allaient être portées jusqu'à ses planches. Alors rapidement, des théâtres en plein air, pour la plupart propagandistes, firent leur apparition, et réunissaient des foules énormes. Ils furent nommés « festivals de masse ». Plus que jamais le théâtre était un art pour le peuple. Il défendait « une culture prolétarienne "pure" et "absolument nouvelle", issue du seul prolétariat, des travailleurs eux-mêmes, sans rien de commun avec la vieille culture pré-révolutionnaire »¹⁴. Et en élevant la politique au rang de sujet premier, le théâtre avait su se transformer en art social.

12 A cette époque, la censure, bien que présente, n'était pas souvent appliquée. Elle deviendra plus féroce à partir de 1926.

13 Ibid 5, p 41.

14 Ibid 5, p 45.

1.1.3 LE THÉÂTRE RUSSE, UN GENRE PRÉCURSEUR



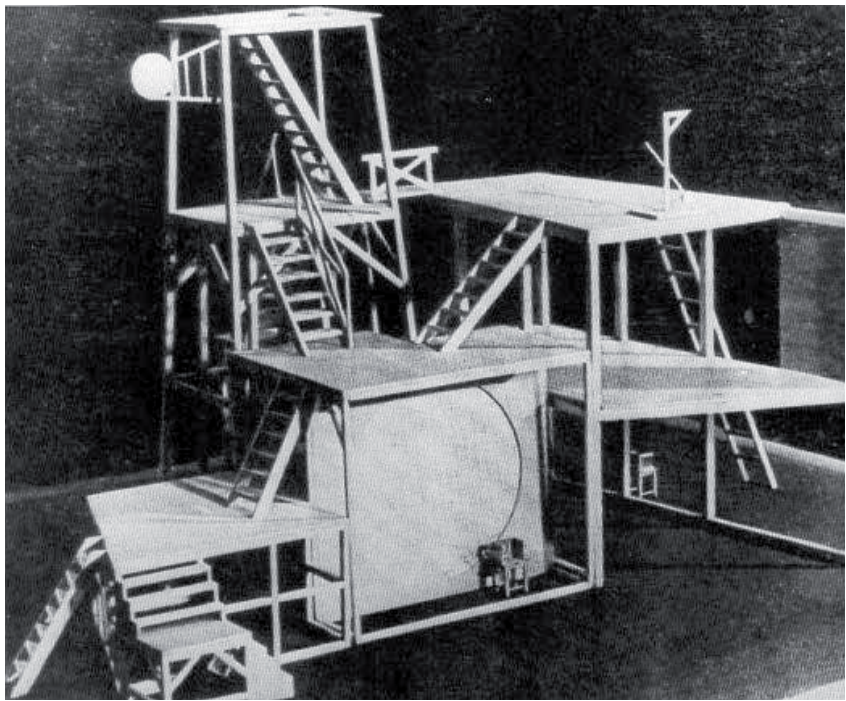
ill 4 : Photographie de Mascarade mis en scène par Meyerhold 1917



ill 5 : Dessins d'Alexandre Golovine pour les costumes de Meyerhold pour Mascarade 1917

A travers ses ambitions politiques, Meyerhold fit du théâtre un moyen de débat sur la société russe post révolutions ; et si Piscator affirmait ne jamais avoir copié le style de l'artiste soviétique, il est évident que ses productions, ou du moins le genre théâtral qui en découlait, surent l'inspirer. Sa femme le concédait d'ailleurs, et Piscator disait lui-même que son idéal théâtral était celui de la Russie. Schlemmer fut lui aussi marqué par les propositions novatrices de Tairov, qui fit renaître au théâtre le ballet, et qui accordait une importance certaine à la figure humaine, notion qui passionnait le metteur en scène allemand. Si l'on ne pouvait pas parler de simples applications de styles, il est certain que Schlemmer et Piscator furent les témoins de genres théâtraux se rapprochant de leurs propres ambitions. Des genres théâtraux se développant dans un pays voisin, mais soumis lui aussi à un contexte socio-politique extrême, qu'ils souhaitaient tous deux changer dans leur pays.

ill 6 : Maquette pour la mise en scène de Lac Lyul par Meyerhold



1

UN MOMENT DE RUPTURE : L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU THEATRE ALLEMAND

1.1

DES METTEURS EN SCÈNE QUI S'ÉMANCIPENT
DU THÉÂTRE D'AVANT-GUERRE

1.2

UN ART ACCESSIBLE, ET DES PROPOSITIONS
MODERNES

A travers le théâtre, les artistes du Bauhaus et les metteurs en scène allemands indépendants voyaient la possibilité de faire converger la population vers un même lieu, afin de créer un sentiment collectif faisant oublier l'incompréhensibilité de la Première Guerre mondiale. Le théâtre était alors un « art pour tous, un théâtre qui contribue à la création de l'"homme nouveau" »¹. Mais si les metteurs en scène voulaient voir leurs théâtres remplis, le cinéma et la réputation néfaste du 6^{ème} art faisaient fuir les foules. En effet, le 7^{ème} art, qui apparut également au début du XX^{ème} siècle, attirait les passants par sa nouveauté et sa technicité ; l' « ouvrier d'usine au salaire de soixante pfennigs préférait passer ses soirées dans le "petit cinéma-bastringue" »². Et le théâtre souffrait aussi de cette image négative qui le suivait en permanence, celui d'un art accessible uniquement aux classes les plus aisées. L'ouvrier voyait en lui un lieu où l'on ne pouvait entrer « qu'en habit de gala et dans "l'état de grâce" correspondant » et où l'on avait « accès à l'univers de la Beauté, de la Grandeur et de la Vérité ». En somme, le théâtre était seulement « un art pour les jours de fête »³. Il fallait alors en changer l'image et l'adresser à de nouvelles classes, en particulier aux plus modestes ; car comme l'énonçait O. Schlemmer : « l'art est gratuit »⁴, et il n'était donc pas envisageable de le fermer à une partie de la population, surtout lorsque le peuple avait plus que jamais besoin d'échapper à son quotidien.

Certains metteurs en scène firent réduire considérablement le prix de leurs pièces, afin d'y voir converger tous les statuts professionnels. Max Reinhardt a été le premier, dans l'après Première Guerre, à proposer des représentations accessibles à tous, au coût d'entrée dérisoire. Il voulait faire du théâtre un lieu « où le rêve était encore possible »⁵. Même si son style épique était très éloigné de celui de Piscator ou de Schlemmer, son attitude de précurseur a permis au peuple allemand de s'intéresser de nouveau au théâtre. Piscator allait alors, à son tour, proposer un concept assez similaire par la création d'un théâtre destiné aux couches sociales les plus modestes : le *Théâtre Proletarien*. Nous verrons dans le prochain chapitre que la cause défendue par Piscator était de faire du théâtre un lieu de débat politique qui, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, a été emprunté aux modèles soviétiques. Mais pour que ce débat puisse se faire, il fallait alors amener en un même lieu le peuple, celui au contact de la crise, celui qui se meurt dans les rues berlinoises : le prolétariat. C'est un engagement envers ces classes qu'il réalisa par la création de ses pièces. L'accessibilité à son théâtre devint alors rapidement une de ses priorités et lui servit de fil conducteur pour toutes les décisions qu'il prit au cours de sa carrière.

Lorsque *Le Tribunal* ferma ses portes, Piscator dut quitter la ville de Königsberg pour se rendre à la capitale. Il cherchait alors un théâtre à louer, capable de supporter ses ambitions les plus folles. Bien que sa précédente tentative fut un échec⁶, sa réputation d'être l' « un des metteurs en scène les plus radicaux » arriva jusqu'à Berlin. Il parvint alors facilement à louer le *Central Theater*, un de ces grands théâtres berlinois à l'abandon que personne ne voulait racheter, à travers lequel il projeta la « première étape véritable de sa carrière »⁷. Il avait surtout l'ambition d'en faire « la véritable Volksbühne⁸ de Berlin, c'est-à-dire un théâtre fait par le

1 Ibid 1, p 22.

2 Ibid 4, p 33.

3 Ibid 3, p 25.

4 Ibid 1, p 38.

5 Ibid 3, p 10.

6 Le peuple jugea *Le Tribunal* trop avant-gardiste et le délaissa pour des pièces plus classiques.

7 Ibid 3, p 115.

8 Volksbühne signifie le « Théâtre du Peuple », das Volk signifiant le peuple et die Bühne le théâtre.

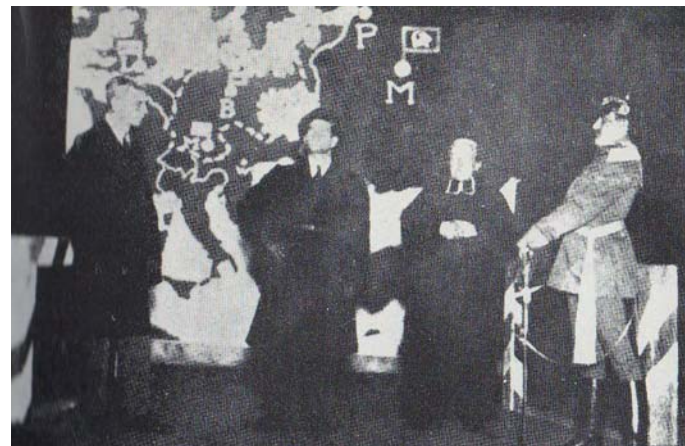
1.2.1 LE THÉÂTRE POUR TOUS

peuple et pour le peuple »⁹. A cette époque, préexistait la *Volksbühne de Berlin*, un édifice dédié aux allemands, où chacun pouvait venir assister à une représentation, peu importe les moyens qu'il possédait. Ce théâtre était de loin le plus perfectionné de la ville ainsi que le plus technique. Mais s'il avait l'ambition d'être le lieu de convergence des classes, Piscator le jugeait bafoué par les bourgeois qui s'y rendaient en nombre. A travers son *Central Theater*, il voulait remédier à cela. Afin d'attirer la population moyenne, il dut, dans un premier temps, « abandonner ses positions d'avant-garde »¹⁰ pour se diriger vers des pièces plus classiques. Mais les acteurs, qui s'étaient engagés dans la troupe de Piscator par conviction politique, n'étaient pas d'accord avec cette mouvance conventionnelle et lancèrent un avis de grève générale. Piscator, déjà endetté par le coût de location du théâtre, fut obligé de le fermer. Mais sa conscience sociale et son envie de faire du théâtre un art accessible ne furent jamais aussi éveillées. Peu de temps après, il fut extrêmement surpris lorsque Siegfried Nestriepke, le directeur de la *Volksbühne* de la capitale qui suivait de loin l'avancée du *Central Theater*, lui proposa de venir travailler à ses côtés, au sein de cette figure berlinoise emblématique. Par sa technicité et ses machines performantes, il allait faire naître en Piscator l'envie d'un théâtre mécanisé comme nous le verrons plus tard¹¹.

En arrivant au sein de la *Volksbühne*, Piscator eut, plus que jamais, le désir de dédier son art aux classes modestes. Il s'efforça donc de « proposer de bonnes représentations pour des prix modiques, afin d'attirer au théâtre un public d'ouvriers ». C'est ainsi qu'il proposa à de nombreux d'entre eux de devenir comédiens. Ces derniers devinrent alors des adhérents au théâtre et n'avaient plus à payer leur place, même s'ils ne venaient travailler sur scène qu'occasionnellement. En effet, les places « étaient gratuites pour les adhérents et coûtaient 1 mark pour les chômeurs ». Si Piscator réussit enfin à baisser les coûts de ses pièces, sans contraindre son répertoire, c'est parce que la réalisation de celles-ci étaient des plus simples. Parfois même, comme décors « il n'y avait que de simples panneaux de toile »¹². Le metteur en scène parvint alors à faire converger les ouvriers vers son théâtre, où ses pièces connurent de nombreux succès. Il allait alors pouvoir pousser pleinement son répertoire, jusqu'à introduire sur scène des débats politiques, éléments qu'il se sentait obligé d'utiliser dans son travail.



ill 1 : *L'invalide*, Théâtre Prolétarien
(ici Piscator a le rôle principal et est allongé)



ill 2 : *L'heure de la Russie*, Théâtre Prolétarien
Décors de John Heartfield

9 Ibid 3, p 115.

10 Ibid 3, p 115.

11 Voir 2.1.2.

12 Ibid 3, p 25 à 28.

1.2.2 LA SCÈNE POLITIQUE S'INVITE AU THÉÂTRE D'ERWIN PISCATOR

A Berlin, Piscator, à travers son envie de créer la véritable *Volksbühne de Berlin*, créa la forme théâtrale la plus poussée de sa carrière : le *Proletarisches Theater*, soit le *Théâtre Prolétarien*, avec son ami Hermann Schüller¹ en mars 1919. Ce genre, encore peu connu en Allemagne, était, comme nous avons pu le voir précédemment, déjà présent en Russie sous une forme similaire.

Le metteur en scène, marqué par la guerre à laquelle il avait été confronté, avait le sentiment profond qu'il fallait comprendre comment cet événement extrême avait pu se produire, afin de ne pas réitérer les mêmes erreurs dans le futur. Et, comme nous l'avons vu précédemment, cela se fit en particulier par le rejet des arts d'avant-guerre. Piscator disait en ce sens : « la guerre avait englouti tous les souvenirs à la manière d'un gigantesque aspirateur. J'étais contraint «de tout recommencer à zéro» »². Peu avant les années vingt, même si son intérêt pour la politique était particulièrement éveillé, il ne voyait pas comment infiltrer ce domaine dans celui du théâtre. Pour lui, il s'agissait de « deux voies parallèles »³. C'est lorsqu'il eut un regard sur les représentations russes qui évoluaient entre les guerres civiles, qu'il sut qu'il voulait faire de sa scène un « moyen d'action révolutionnaire »⁴.

A Berlin, le théâtre comme "art pur", comme "art de spectacle", semblait ne plus intéresser les allemands qui étaient davantage tournés vers leur propre existence, en proie à la crise et aux conflits politiques. Le divertissement, désormais servi par le cinéma, n'interpellait plus les amateurs du 6^{ème} art qui commençaient à le délaisser. En parallèle, toujours à la capitale, les dadaïstes⁵ prenaient de plus en plus d'ampleur et revendiquaient vivement la situation artistique de l'époque. Ils considéraient la Russie comme étant leur idéal. Piscator participa au même moment à leurs discussions, en particulier celles concernant « la possibilité de faire de l'art un instrument de la lutte de classes »⁶. Leurs propos devenaient particulièrement virulents et les prises de position des bourgeois à leur encontre étaient tout aussi fortes, si bien que les réflexions autour de l'art prirent l'allure d'une lutte politique. Piscator en était le témoin et commença à percevoir clairement que le théâtre devait devenir le miroir de la société, et non plus se contenter d'être un divertissement. Il se devait même d'aller encore plus loin afin de devenir « un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation »⁷(// 1).

Alors que Piscator, parvenait à faire converger toutes les classes sociales au sein de son *Théâtre Prolétarien*, il eut l'envie d'élever au rang des sujets notables la politique. Il souhaitait y « provoquer une prise de conscience des spectateurs, voire des gens de la rue, à partir de sketches, de discussions opposant par exemple un communiste et un nazi, chacun développant les idées de son propre parti »⁸. A cette époque, Piscator avait banni le mot "art" de son vocabulaire, il voyait davantage ses pièces comme des manifestes politiques, et il y était souvent question « de la guerre, de la lutte des classes, de l'alternative entre le socialisme et la barbarie, de la Russie, de ce qu'elle incarne pour le prolétariat mondial »⁹. Il voulait, à travers

1 Hermann Schüller était un physicien et metteur en scène allemand. Il était l'ami d'Erwin Piscator et avait établi les principes du Théâtre Prolétarien avant même de le rencontrer.

2 Ibid 4, p 19.

3 Ibid 4, p 20.

4 Ibid 4, p 27.

5 Les dadaïstes appartenaient au mouvement artistique Dada, et apparurent vers 1915 à Berlin. Ils étaient un groupe d'artistes anticonformistes qui souhaitait briser toutes les règles préétablies du domaine artistique.

6 Ibid 4, p 23.

7 Ibid 4, p 27.

8 Ibid 4, p 30.

9 Ibid 4, p 27.

1.2.2 LA SCÈNE POLITIQUE S'INVITE AU THÉÂTRE D'ERWIN PISCATOR

ses représentations, toucher les consciences politiques de tous les spectateurs indifférents au sujet, ou qui ne voulaient se prononcer. Le théâtre devait alors agir comme une lumière venant éclairer par sa connaissance les esprits les plus récalcitrants. Parce qu'à son sens, un individu mieux informé était plus à même de prendre des décisions qui lui seraient bénéfiques. Le théâtre devait aussi servir à reconstruire l'homme allemand nouveau, qui, traumatisé par la Première Guerre mondiale, devait désormais être capable de faire ses propres choix plutôt que d'être contraint par un gouvernement qu'il ne comprenait pas.

Certaines de ses pièces portaient des noms particulièrement évocateurs tels que *Pour combien de temps en as-tu encore, putain de justice bourgeoise ?* et fascinaient autant qu'elles choquaient les Allemands. Piscator fut alors reconnu comme une figure sociale qui ne laissait personne indifférent, et il parvint à se faire une place de choix parmi les nombreux metteurs en scène de l'époque. Son théâtre « s'installait enfin parmi les formes d'expression du mouvement révolutionnaire, au même titre que la presse et le Parlement ». Piscator allait même plus loin en disant que le 6^{ème} art « retrouvait sa finalité dans la vie sociale. Après avoir été longtemps figé et séparé des forces de son temps, il redevenait un facteur vivant d'évolution »¹⁰. Son théâtre, où toutes les classes convergeaient, était alors devenu un véritable moyen de propagande. Malheureusement, la crise ne tarda pas à s'abattre sur la *Volksbühne* qui peinait à s'autofinancer. On refusait alors à Piscator certaines de ses mises en scène et l'on acceptait des revenus extérieurs, ce qui ne manquait pas de décevoir l'artiste allemand¹¹. Ce dernier, dont les envies devenaient de moins en moins compatibles avec celles de cet établissement culturel, envisageait alors fortement de créer son propre théâtre, des plans jusqu'à la moindre direction artistique. C'est ainsi que la *Piscator-bühne* allait voir le jour.



ill 1 : Programmes des pièces de Erwin Piscator

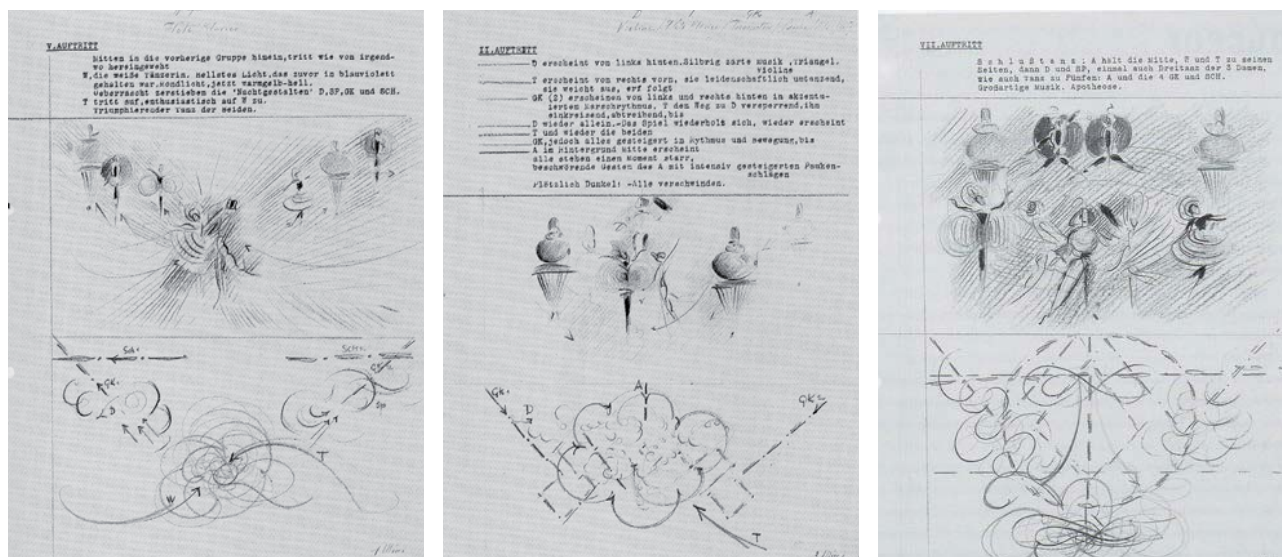
10 Ibid 4, p 45.

11 Piscator n'acceptait pas qu'un théâtre reçoive des revenus extérieurs, car, à son sens, un théâtre devait s'autogérer financièrement, sinon il n'avait pas de sens.

1.2.3 LA DANSE THÉÂTRALISÉE, LE NOUVEL IDÉAL D'OSKAR SCHLEMMER

En marge des réalisations de Piscator, Schlemmer, lui, proposait une forme théâtrale pacifiste, où la scène politique n'avait pas sa place. Il était pourtant nourri des mêmes idées que Piscator, à savoir réinventer cet art et donner l'envie au peuple allemand de s'y intéresser ; car Schlemmer était également convaincu du pouvoir unificateur et social du théâtre. Mais si le postulat de départ des deux hommes était le même, le développement et les propositions qu'ils firent étaient des plus distinctes.

Schlemmer estimait qu'il fallait regarder dans le passé pour déceler un point d'intérêt commun à tous. Il voulait « trouver par la technique des formes d'art qui soient susceptibles d'unir un peuple divisé, et leur donner un contenu fondé sur cette tradition accumulée qui constitue ce peuple »¹. Il se tourna alors vers trois formes d'art particulières, qui avaient su trouver un public par le passé, à savoir l'opéra, le théâtre, et le ballet. En chacune d'elles, il y trouvait un même élément : la danse. Que ce fut dans l'opéra classique, le théâtre russe, où n'importe quel ballet, elle était présente. Il estimait que la danse était « l'origine postulée de tous les arts »² et que contrairement à l'opéra et au théâtre qui étaient « contraints par le mot, le son et le geste », elle était « libre et prédestinée à pénétrer en douceur les sens de nouveauté »³. Pourtant, à cette époque, Schlemmer disait lui-même que la danse lui était « totalement étrangère » et qu'il fut le premier surpris de voir que cet art « s'est imposé de lui-même »⁴. Il allait donc devenir le moteur de sa réflexion scénique. Schlemmer proposa alors le terme de « danse théâtrale » pour qualifier ses productions, terme qu'il emprunta de ses prédécesseurs, mais qu'il tâcha de moderniser. Il disait, en ce sens, que la « danse théâtrale, forme originelle de l'opéra et du théâtre, est prédestinée [...] à redevenir sans cesse et toujours le germe et le point zéro de toute renaissance du théâtre »⁵. Et dès 1912, il rédigea dans son journal ses premières idées où il représentait « l'évolution de la danse ancienne à la danse nouvelle »⁶ (// 1).



ill 1 : Indications manuscrites de chorégraphies dans le journal d'Oskar Schlemmer

1 Ibid 1, p 14.

2 Ibid 1, p 18.

3 Ibid 1, p 28.

4 Ibid 1, p 8.

5 Ibid, p 18.

6 Musée Cantini, Catalogue de l'exposition temporaire Oskar Schlemmer, Marseille, du 7 mai au 1^{er} août 1999, Lyon, Editions Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1999, p 52. Ibid 6

1.2.3 LA DANSE THÉÂTRALISÉE, LE NOUVEL IDÉAL D'OSKAR SCHLEMMER

C'est à travers le *Ballet Triadique*, son œuvre la plus complète, qu'il put complètement établir sa doctrine théâtrale. Il s'agissait d'une « fable muette » qui tenait à la fois du théâtre et de la danse, qui associait « la technique » et « les matériaux nouveaux de l'art (le verre, le fer, le cuivre des costumes) »⁷. Le ballet fut représenté pour la première fois à Stuttgart en 1916, et Schlemmer renouvela entièrement le genre des danses théâtrales (ill 2). En effet, avec ses couleurs vives et ses formes abstraites, le *Ballet Triadique* apparaissait comme une singularité dans le paysage scénique allemand. Même si le genre était connu par la population, ce que proposait Schlemmer dépassait tout ce qu'elle avait pu voir par le passé. C'était surtout la « correspondance totale » du ballet qui surprenait. Il était dit Triadique « en raison du nombre trois des danseurs », parce qu'il était « constitué de trois parties », et parce qu'il possédait une « unité de la danse, du costume et de la musique »⁸. Tout, dans cette œuvre, était réfléchi selon cet axe du chiffre trois. Un chiffre facilement perceptible, surtout parce qu'il s'agissait d'un « spectacle qui ne s'adresse qu'aux sens » et qui n'avait « besoin d'aucune culture livresque pour être vu ». En soit, c'était surtout un art qui s'adressait à tous, un « art universel »⁹.



ill 2 : Première du Ballet Triadique à Stuttgart, 1922

A Weimar, à travers les cours qu'il donnait dans son atelier de théâtre, Schlemmer cherchait en permanence à préciser sa doctrine. En partant de la position du corps, il étudiait chaque geste, chaque mouvement, afin d'en prévoir la projection sur scène, et par conséquent, d'y adapter la musique et les costumes. Car c'est cette correspondance totale qu'il essayait d'atteindre en permanence afin de renouveler le genre théâtral sur lequel il s'était lui-même appuyé ; et il ne pouvait y parvenir qu'en questionnant entièrement les composantes du théâtre qu'il voulait faire naître.

7 Ibid 1, p 12.

8 Ibid 1, p 42.

9 Ibid 1, p 12.

La terrible Première Guerre mondiale, pendant laquelle plus de 18 millions de personnes ont péri, a profondément marqué les esprits des Allemands. Les artistes, et en particulier les metteurs en scène, estimaient qu'étaient également mortes avec elle les formes théâtrales d'avant-guerre. Si certains, comme Erwin Piscator, étaient certains qu'il fallait se servir du 6^{ème} art pour abolir la société qui avait permis cette horreur, d'autres, plus pacifistes comme Schlemmer, pensaient qu'il était temps de se tourner vers des propositions artistiques joyeuses et divertissantes afin d'oublier les sombres souvenirs de ces quatre années, le temps d'une représentation. Mais ces nouvelles formes théâtrales ne pouvaient être réalisées que par le dépassement de celles qui les précédaient, en particulier le naturalisme et l'expressionnisme. Pour Schlemmer, le naturalisme avait disparu dans les tranchées, emportant avec lui l'ombre belligérante du pays. Pour Piscator, l'expressionnisme, bien trop ancré dans l'illusion et le rêve, n'était pas assez tourné vers les préoccupations de la société d'après-guerre. Aucune proposition théâtrale ne semblait suffisamment forte et en accord avec son époque. Il fallait alors en créer une nouvelle, en s'appuyant notamment sur celles proposées dans les pays voisins, et en particulier en Russie. Deux révolutions y firent rage et le contexte socio-économique, bien que différent de celui de l'Allemagne, présentait quand même quelques ressemblances avec ce dernier. Entre les guerres civiles et les heurts politiques, les penseurs russes participèrent à la transformation du 6^{ème} art, notamment en proposant l'apport de chorégraphies et d'éléments cubistes comme le fit Tsiolkov, ou en faisant du théâtre un lieu politique où la question de l'architecture de la scène était dominante, comme le fit Meyerhold. Cette mouvance moderne impacta les metteurs en scène allemands qui, à leur tour, proposèrent des formes théâtrales novatrices. Et afin qu'elles touchent le plus de monde possible, ils eurent l'envie d'ouvrir leurs établissements à toutes les classes sociales, en particulier aux moins aisées, afin de créer un théâtre accessible à tous. Cette transformation du 6^{ème} art se fit, assez rapidement, selon deux axes de pensée, chacun correspondant à l'un des deux metteurs en scène allemands. Pour Piscator, comme pour son prédécesseur Meyerhold, il s'agissait d'ouvrir son théâtre au prolétariat afin que tous les citoyens puissent venir débattre de sujets politiques, et en particulier des bourgeois et des partis extrémistes. Pour Schlemmer, comme pour Tsiolkov, il fallait apporter sur scène des chorégraphies, donnant lieu à des danses théâtralisées, formes en partie extraites de l'opéra et des ballets. Tous deux, en partant du même constat, à savoir que la population était meurtrie et devait se reconstruire par un art scénique, firent des propositions extrêmement réfléchies, abouties, mais très éloignées l'une de l'autre. Et la poursuite de leurs réflexions n'allait que les éloigner encore davantage.

2

**TRANSFORMER LE THEATRE, COMME
LIEU ET GENRE, DANS UN CONTEXTE
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION**

2.1

**L'ARCHITECTURE DU THÉÂTRE AU CŒUR
DES RÉFLEXIONS MODERNES**

2.2

**LE COMÉDIEN DEVIENT ABSTRAIT SUR
LA SCÈNE D'OSKAR SCHLEMMER**

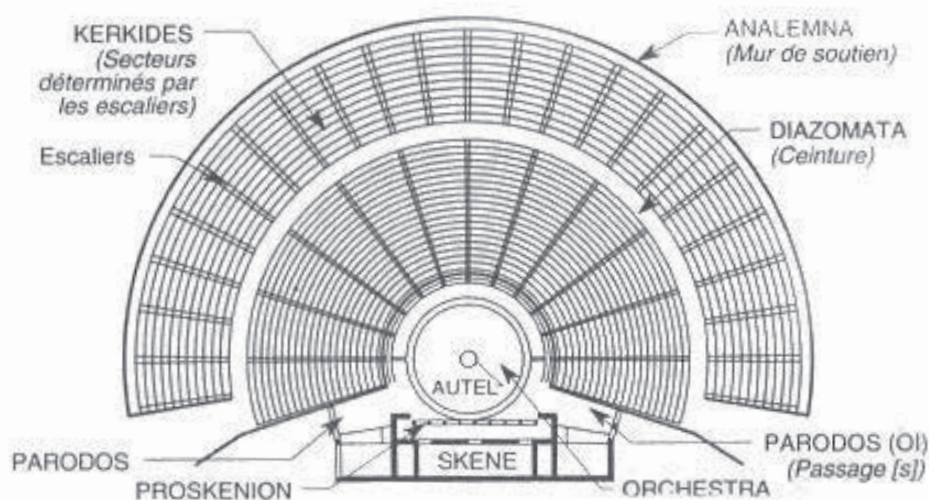
2.3

**LA MISE EN SCÈNE
SE RÉINVENTE**

2.1.1 LA SCÈNE, UN TÉMOIN DE SA SOCIÉTÉ

L'histoire du théâtre en tant que genre et lieu n'a cessé d'évoluer depuis sa création. Né en Grèce au V^{ème} siècle avant Jésus-Christ, il a su traverser les époques en se confrontant à de nombreuses cultures, politiques et organisations¹ qui cherchèrent à le transformer. Et cette transformation eut un impact certain sur l'espace architectural du théâtre, et en particulier sur sa scène.

Vers -440 à Athènes, apparut la "sphère antique", première scène dans l'histoire du théâtre. Cet art, à cette époque, était issu des cérémonies rituelles et des cultes primitifs en l'honneur de Dionysos, dieu des excès et de la démesure. La première forme scénique qui apparut prit alors naturellement le nom de "Théâtre de Dionysos" (ill 1). Entre quinze mille et trente mille grecs pouvaient se rassembler autour de la scène antique, à ciel ouvert, où tous les artistes évoluaient, mais de manière séparative. En effet, une division s'opérait entre les actes joués, les mouvements chorégraphiques, et les productions musicales. Les comédiens et les danseurs partageaient l'*orchestra*, cette scène circulaire qui s'avançait vers le public. En son centre, sur l'*autel*, étaient présents les musiciens. Des gradins hémisphériques s'étendaient alors, à partir de la scène, sur un angle de 240°, ce qui permettait aux assises d'envelopper l'*orchestra*, jusqu'à toucher la *skéné*. Cette dernière se trouvait à l'arrière de la scène, et s'apparentait à un mur frontal qui servait à la fois de toile de fond et de coulisses. De nombreux dramaturges utilisèrent sa verticalité pour réaliser des mises en scènes imposantes, ayant même parfois recouru à la *mècchanè*, une sorte de « machine à voler » qui permettait de faire évoluer dans le ciel les comédiens principaux. Malgré tout, la notion de décor n'était pas encore présente à cette époque-là. Apparut par la suite le Théâtre Latin, au I^{er} siècle avant Jésus-Christ.



ill 1 : Plan d'un théâtre grec

La scène latine ressemblait particulièrement à la scène antique, à la différence que l'*orchestra* se préférait en semi-circularité, l'espace de représentation devenant plus important, et accueillant alors tous les artistes en son sein. Les gradins, dans un souci de séparation entre le monde réel et le monde de l'illusion, s'étalèrent alors sur un angle frontal de 180°, empêchant toute interpénétration entre les spectateurs et les comédiens. La *skéné* s'éleva également, ce qui constitua une barrière visuelle importante, et enferma presque le théâtre derrière ce mur. Puis le décor commença à faire son apparition sur scène.

1 L'Eglise eut un rôle prépondérant dans l'évolution du théâtre, en particulier pendant le Moyen-Âge.

2.1.1 LA SCÈNE, UN TÉMOIN DE SA SOCIÉTÉ

Au V^{ème} siècle après Jésus-Christ, en Occident, l'Eglise fit fermer tous les théâtres, qu'elle jugeait comme « bastions du paganisme ». Le seul moyen restant pour se divertir était alors les fêtes de village, qui se déroulaient de manière récurrente dans les espaces communs et extérieurs. Alors naturellement, à travers ces instants réjouissants, le théâtre reprit peu à peu ses formes dans les rues médiévales, à ciel ouvert. Les scènes furent construites à partir d'échafauds, ou toute autre structure capable de supporter le poids des comédiens. Et rapidement ces « théâtres de tréteaux » fleurirent dans chaque venelle, dans chaque ruelle. De ce fait, il n'y avait aucune distinction entre l'espace théâtral et l'espace vécu. Les places, et celles des marchés en particulier, devinrent à leur tour le support de prédilection de ces festivités. Les comédiens, au centre de celles-ci, jouaient des pièces à fond politique, tandis que les spectateurs étaient situés sur leurs deux côtés latéraux principaux, observant les bâtiments et leurs balcons qui servaient de décors. La scène était alors chacun de ces bouts de villes qui voulaient bien s'offrir à elle. Puis apparut le théâtre Elisabéthain en Angleterre, les Tréteaux espagnols, et la Commedia dell'arte en Italie. Ce pays fut d'ailleurs à l'origine de la création d'une nouvelle forme théâtrale des plus poussées au moment de sa Renaissance : le *cube à l'italienne*. Ici, plus de modèle sphérique, mais une conception cubique du lieu de représentation. Au XV^{ème} siècle, l'Italie découvrit les potentialités de la perspective à travers les peintures de ses plus grands artistes. Et la scène allait en être bouleversée. Fermée, entre quatre murs, elle était entièrement pensée selon les lois de la profondeur et du point de fuite. Les décors, en fonction de leur positionnement, étaient plus ou moins grands, afin de donner l'illusion d'une ville infinie qui se déployait derrière les comédiens. Le plancher étant en déclivité et cerné par des murs, ainsi le spectateur avait une vision frontale de la pièce qui se jouait devant lui. A Paris, au XIX^{ème} siècle, le théâtre revêtit ses plus beaux apparats et offrit aux bourgeois de grands moments de divertissements. Dans la même configuration architecturale que le cube à l'italienne, il devint le reflet de sa société et de ses troubles politiques. Et au début du XX^{ème} siècle, en Allemagne, le théâtre fut le point de convergence de tous les questionnements artistiques des metteurs en scène de l'époque. Jamais, dans ce pays, les préoccupations autour de cet art ne furent si importantes, jamais les réflexions le concernant ne furent si poussées².

A travers chacune de ces périodes, le 6^{ème} art a toujours été un témoin précieux des cultures et des rituels civiques des citoyens qui s'y intéressaient. Il a évolué en même temps que les mœurs et les habitudes des populations qu'il touchait. Et la scène, ce seul espace de représentation où les comédiens pouvaient jouer, a été de nombreuses fois repensée selon les configurations spatiales du théâtre. A la fin de la Première Guerre mondiale, les metteurs en scène allemands posèrent au cœur de leur préoccupation le devenir de la scène. A leur sens, « l'art de la scène est un art de l'espace »³ qui devait « être image de son temps » et qui était également « l'art le plus déterminé par son temps »⁴. Il ne pouvait pas stagner à ses idéaux passés tandis que la population allemande, elle, ne cessait de parler de renouveau et de modernité. Les metteurs en scène se questionnèrent alors sur les clés de leur époque qui pouvaient permettre de reconfigurer l'espace scénique. Et c'est vers l'expansion industrielle qu'ils se tournèrent. La question était alors de savoir si des théâtres mécanisés par cette dernière allaient pouvoir naître et si la scène, en tant que conception industrielle pouvait être un « genre autonome, se suffisant à lui-même ». Et surtout si elle ne pouvait pas, dans le futur, devenir une des composantes primordiales du théâtre sur laquelle tout metteur en scène devait se questionner, au même titre que sur les comédiens, les pièces, et toute forme de mise en scène. Et il fallait que cet espace de représentation, par son évolution, permette lui aussi d'être le témoin de la situation socio-politique de son époque.

2 Histoire de la scène occidentale, Marie-Claude Hubert, Paris, Armand Colin, p 9 à 150.

3 Ibid 1, p 47.

4 Ibid 1, p 29.

2.1.2 LA SCÈNE, UNE MACHINE MÉCANISÉE PAR L'INDUSTRIE

Oskar Schlemmer, comme les autres metteurs en scène de l'époque, s'intéressa particulièrement à la modernisation de l'espace scénique. Il fit, en ce sens, le postulat suivant : lorsqu'on lui demandait comment garantir une homogénéité du corps social, il répondait qu'« il faut partir, à la fois, de la tradition accumulée et de la "modernité", du moins de ce qui la constitue : la science, les techniques »¹. Par l'homogénéité du corps social, il pensait au théâtre, cet art désormais social et par science et technique, il pensait à l'industrialisation. Car, dans les années vingt, en Allemagne, l'industrialisation se faisait de plus en plus présente. Après avoir servi la production d'armement, certains artistes, et en particulier ceux du Bauhaus, virent en elle la possibilité de moderniser encore davantage leur art. Les designers de l'école, tels que Marcel Breuer², se servirent alors des nouvelles techniques et emplois des matériaux apportés par l'industrialisation pour proposer des objets des plus novateurs (*ill 1*). Celle-ci apparaissait alors comme un « processus inexorable qui s'empare de tous les domaines de la vie et de l'art »³. Tout ce qui pouvait être mécanisé était mécanisé. Et pour Walter Gropius, qui avait un profond intérêt pour les arts scéniques, il était désormais l'heure de la mettre à profit, pour modifier l'architecture de ces théâtres muséaux, complètement en décalage avec la mouvance moderne des penseurs du Bauhaus. Car, naturellement, « l'ère de la machine, de la technique, de la mécanique ne pouvait pas demeurer sans incidence sur les arts et surtout pas sur un domaine qui se manifeste essentiellement par le mouvement, par le mouvement du corps humain »⁴. Alors le théâtre, en tant que lieu, allait complètement se transformer.



ill 1 : Inconnue portant un masque de Schlemmer dans un fauteuil de Breuer

Avec l'influence de cette industrialisation, de nombreux artistes de la scène, tels que Schlemmer, Piscator ou encore Gropius venaient à repenser leur espace scénique. Ils voyaient dans cette industrialisation la capacité de renouveler les théâtres où ils se produisaient. Car « les possibilités nouvelles apportées par la technique et l'invention » donnaient naissance à « des hypothèses entièrement nouvelles » et pouvaient ainsi engendrer « les plus audacieuses

1 Ibid 1, p 13.

2 Marcel Breuer était un architecte et designer allemand. Il fut apprenti au Bauhaus de Weimar puis maître au Bauhaus de Dessau. Il était particulièrement reconnu pour son mobilier novateur, utilisant les nouvelles techniques d'emploi des matériaux apportées par l'industrie, comme en témoignent ses chaises en tubes d'acier et en cuir tendu.

3 Ibid 1, p 29.

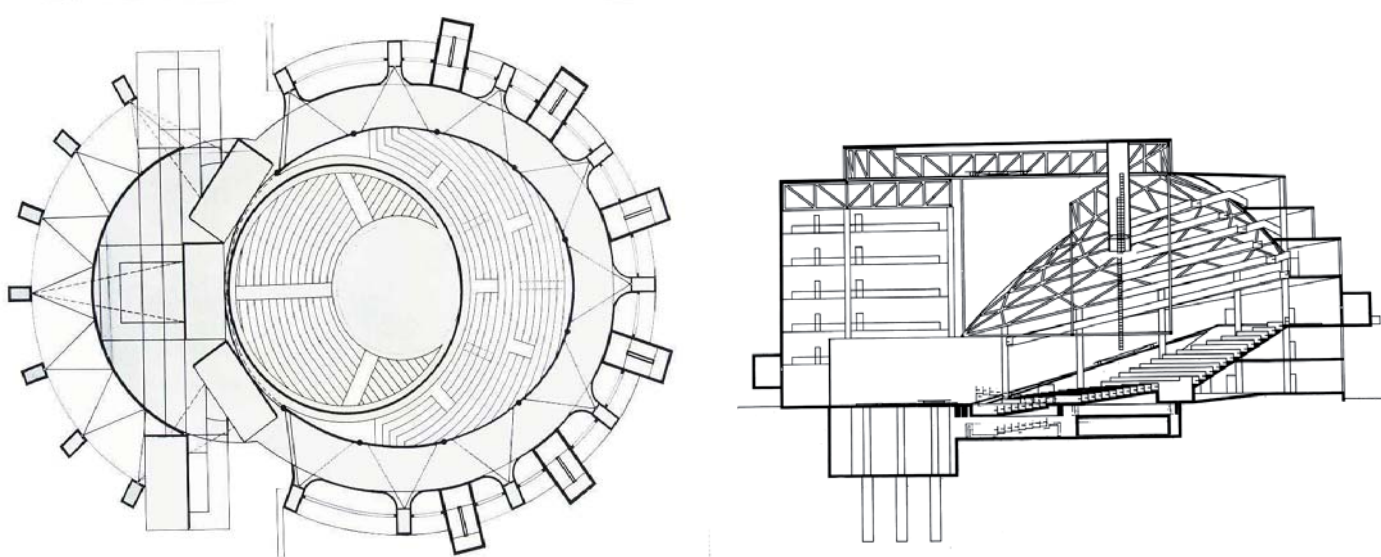
4 Ibid 1, p 65.

2.1.2 LA SCÈNE, UNE MACHINE MÉCANISÉE PAR L'INDUSTRIE

productions de l'imagination »⁵. Ils allaient alors avoir une réelle réflexion sur le théâtre, en tant qu'espace physique, en se questionnant sur le devenir de la scène et son lien avec les spectateurs. Dans un premier temps, la scène s'était révélée être « un laboratoire de physique » que l'on venait changer, modifier. On y construisait des « coulissants peints [...] des murs tendus de toile blanche, transparents et mobiles » et l'on venait créer « par la lumière des espaces imaginaires »⁶. Si à l'origine, ces transformations demeuraient superficielles, la technique industrielle ne tarda pas à faire monter d'un cran les prouesses apportées à l'espace scénique.

Lors d'une collaboration⁷, Gropius et Piscator entreprirent même la réalisation des plans d'un théâtre, qui devait être réalisé dans les années vingt, et qui était capable de répondre à toutes les nécessités de ces deux artistes. Ce théâtre était nommé *Le Théâtre Total* (ill 2). Dans une lettre, le directeur du Bauhaus expliqua alors en détail la proposition architecturale de ce nouvel édifice :

« Lorsque Erwin Piscator me confia la mise au point des plans de son nouveau théâtre, il posa, avec la hardiesse et l'intransigeance qui lui sont naturelles, une foule d'exigences qui semblaient utopiques ; elles visaient toutes à créer un instrument théâtral d'une grande perfection technique, à donner satisfaction aux exigences des divers metteurs en scène et devaient permettre d'obtenir le maximum de participation active du spectateur. »⁸.



ill 2 : Plan et coupe du Théâtre total réalisés par Erwin Piscator pour Walter Gropius

5 Ibid 1, p 29.

6 Ibid 1, p 63.

7 Au cours de cette collaboration entre Gropius et Piscator, ce dernier fit la connaissance des maîtres du Bauhaus, et en particulier de Schlemmer, qu'il décrivit comme étant son ami dans son écrit *Le Théâtre Politique*.

8 Ibid 4, p 121.

2.1.2 LA SCÈNE, UNE MACHINE MÉCANISÉE PAR L'INDUSTRIE

Le théâtre, de forme ovale, comprenait trois scènes à l'italienne qui venaient envelopper la première rangée de spectateurs. Un tapis roulant, sur ces mêmes scènes, permettait un changement de décors prompt et deux autres étaient installés en périphérie des fauteuils du public, afin que ce dernier soit complètement immergé dans la mise en scène. La plus petite scène venait occuper une position centrale et pouvait à la fois tourner et s'abaisser, afin que le comédien puisse descendre à même l'auditoire. Une surface plane et neutre, que l'on pouvait tendre si besoin, était également prévue afin de recevoir des projections cinématographiques. Le *Théâtre Total*, par sa proposition architecturale novatrice, allait alors être le catalyseur de toutes les propositions de théâtres modernes faites par la suite. On imaginait alors des structures qui devaient « surpasser toutes les scènes » avec « plateau mobile (latéralement et verticalement), plateau tournant, trottoir roulant, ascenseurs » entre autres. Tels devinrent « les équipements indispensables dans un théâtre moderne »⁹ (ill 3 et 4).

Mais cette quête de modernisation du théâtre en tant que lieu, par l'industrie, était surtout le témoin du rejet des édifices théâtraux d'avant-guerre. Car peu d'entre, déjà existants, ne correspondaient à la réflexion nouvelle portée sur le rapport public/acteur, voire même public/scène. Les théâtres récemment construits, encore trop calqués sur ceux de la Renaissance Italienne, établissaient une frontière entre le comédien et le spectateur. Ce dernier assistait, comme au cinéma, à une pièce qui se déroulait de manière frontale, sans interaction avec l'auditoire. Si Max Reinhardt avait proposé un théâtre avec scène tournante, afin qu'en tout point, les spectateurs puissent profiter des mêmes conditions d'observation, il était bien seul. Et encore, cette proposition ne convenait pas aux metteurs en scène des années vingt, car elle n'était pas assez poussée. Piscator estimait qu'à travers les mises en scènes des théâtres d'avant-guerre, « on modifiait certes la décoration, le style, mais nullement la fonction de l'architecture ». Gropius alla encore plus loin en déterminant trois styles d'architectures théâtrales dont il voulait s'éloigner : « l'arène circulaire (le cirque romain), l'amphithéâtre (grec et romain) » et « la scène à l'italienne », qui, à son sens, instaurent « un fossé entre le monde de l'illusion de la scène et le spectateur »¹⁰.

Schlemmer, quant à lui, fit partie des metteurs en scène qui souhaitaient transformer la scène, d'un point de vue mécanique, mais qui étaient contre l'inexistence des techniciens. A son sens, « une scène sans l'homme était concevable, mais serait vide de sens »¹¹. De plus, dans cette période de crise, il disait qu'un « théâtre mécanique, entièrement automatisé, cela coûte cher, trop cher étant donnée l'impasse à laquelle il risque de mener »¹². Chaque metteur en scène allait alors voir à travers la scène son propre laboratoire d'expérimentation, et faire des propositions singulières.

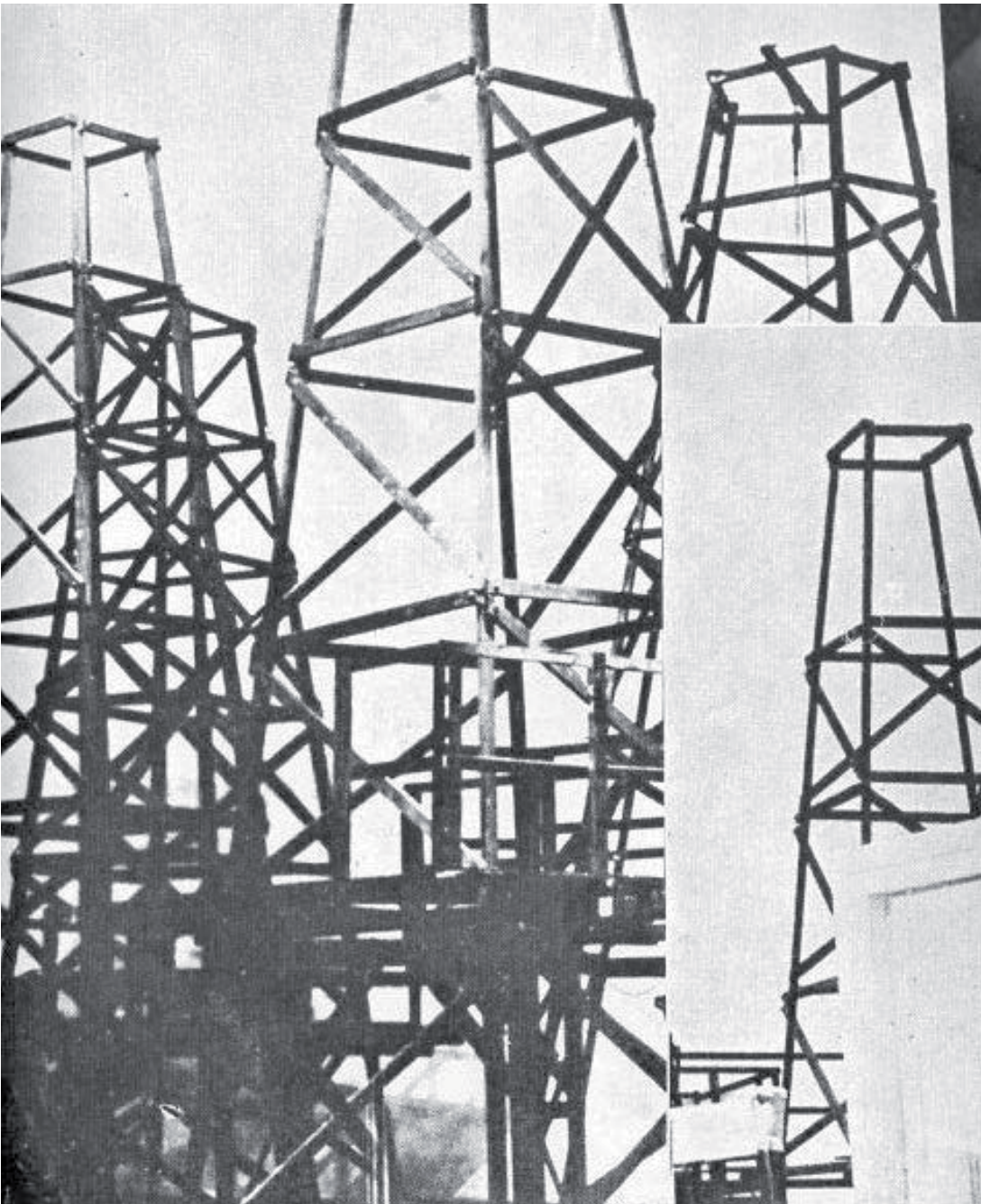
9 Ibid 1, p 43.

10 Ibid 3, p 38.

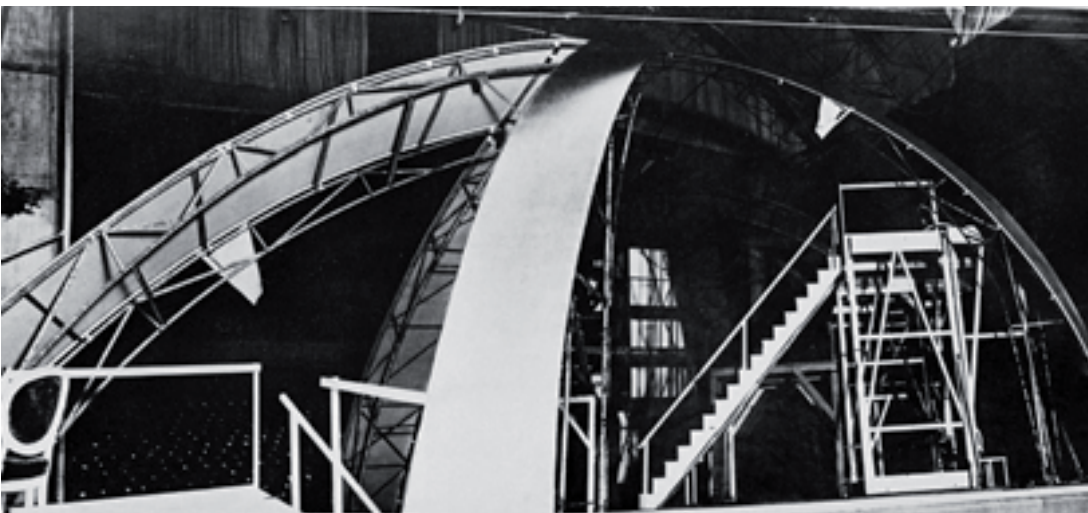
11 Ibid 2, p 30.

12 Ibid 1, p 17.

2.1.2 LA SCÈNE, UNE MACHINE MÉCANISÉE PAR L'INDUSTRIE



*Décor pour la
mise en scène de
Conjecture
Erwin Piscator
et Léo Lania*



*Décor pour la
mise en scène de
Raspoutine
Erwin Piscator
1927*

2

**TRANSFORMER LE THEATRE, COMME
LIEU ET GENRE, DANS UN CONTEXTE
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION**

2.1

**L'ARCHITECTURE DU THÉÂTRE AU CŒUR
DES RÉFLEXIONS MODERNES**

2.2

**LE COMÉDIEN DEVIENT ABSTRAIT SUR
LA SCÈNE D'OSKAR SCHLEMMER**

2.3

**LA MISE EN SCÈNE
SE RÉINVENTE**

2.2.1 LE CORPS MÉCANIQUE ET ABSTRAIT

Avant d'intégrer l'école du Bauhaus en 1920, Schlemmer eut un parcours assez hétéroclite, qui, lorsqu'il est analysé, permet de comprendre ses orientations artistiques. A l'âge de 21 ans, il intégra l'académie des Beaux-Arts de Stuttgart où il pratiqua la peinture. Dans un premier temps, il peignit des nus, ce qui était déjà annonceur de sa future passion pour le corps humain et son anatomie. Deux ans plus tard, il quitta sa ville de naissance et se rendit à Berlin, où il continua de peindre, mais cette fois-ci des paysages, des natures mortes et toujours l'humain, à travers des portraits cette fois. Sa rencontre avec le cubisme fut une révélation et les formes qu'il tâchait de représenter sur ces toiles venaient alors se simplifier (ill 1). De retour à Stuttgart, il exposa ses toiles et se fit repérer par un certain Adolf Hölzel, qui allait faire naître en lui ses désirs d'abstraction. Ce peintre, pionnier de l'art abstrait en Allemagne, l'invita dans son atelier afin qu'il donne des cours à ses élèves les plus réguliers. Il inspira fortement Schlemmer, qui retint de lui « son intérêt pour la théorie des couleurs et l'idée d'une harmonie des couleurs et des sons »¹. De ses années pré-Bauhaus, Schlemmer garda particulièrement ses réflexions autour du corps, de l'anatomie, et son envie de simplification des formes, voire même d'abstraction.



ill 1: *Figure divisée*, 1915-1918
Oskar Schlemmer - huile sur toile fine



ill 2: *Escalier du Bauhaus*, 1932
Oskar Schlemmer - huile sur toile fine

A son arrivée à l'école, il devint le maître de l'atelier de peinture murale et réalisa de nombreux tableaux, notamment *Bauhaustreppe* (ill 2) ou encore *Die Treppe Im Bauhaus*, où il y représentait des étudiants montant les escaliers de l'école. Ses peintures étaient de couleurs vives et de formes assez simplifiées, et il écrivit dans son journal, en référence à cette même époque : « Ce que je voulais faire m'est apparu clairement : lier la tradition picturale (allemande) par de nouveaux éléments abstraits »². Pourtant, si ses dessins avaient tendance à se simplifier, on y distinguait toujours la présence du corps humain. En effet, Schlemmer, « à l'instar de Klee ou de Matisse, n'a jamais lié l'abstraction en peinture à la disparition de la figure humaine »³. Lorsqu'il prit la direction de l'atelier de sculpture, il poursuivit sa pratique de

1 Ibid 1, p 12.

2 Ibid 1, p 14.

3 Ibid 1, p 20.

2.2.1 LE CORPS MÉCANIQUE ET ABSTRAIT

la simplification et de la réduction à l'essentiel. Et cette notion d'abstraction ne cessa de le hanter, jusqu'à la réalisation de ses danses théâtrales. Car si l'on regarde dans le passé, presque « toutes les tendances de la peinture moderne : le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme, le suprématisme, le surréalisme, le constructivisme, ont vu leur reflet, parfois même leur réalisation dans le cadre de la scène »⁴. Et Schlemmer n'allait pas être une exception confirmant la règle. C'est à travers ses danses théâtralisées qu'il allait pouvoir expérimenter, et surtout trouver des techniques de fusion entre ses deux principales réflexions : celles de la figure humaine et de l'abstraction. Il allait alors trouver un moyen de magnifier le corps de ses comédiens, tout en portant son attention sur la simplification maximale de leurs costumes, mais aussi sur la mise en scène générale de ses danses théâtralisées.



ill 3 : Figure abstraite, sculpture libre G,
1921 - 1923
Oskar Schlemmer

Schlemmer visualisait le corps humain comme une machine. Il disait, par rapport à l'homme, qu'il était « autant un organisme de chair et de sang qu'un mécanisme fait de nombres et de mesures. C'est un être du sensible et de la raison, et de bien d'autres dualités encore »⁵. On pouvait alors le percevoir comme un réseau de chiffres (ill 4, 5, 6 et 7), reliés les uns aux autres, qui pouvaient permettre d'en comprendre le déplacement, les agissements. Schlemmer disait d'ailleurs : « la mesure que nous portons en nous, quand elle s'exprime dans la création, doit pouvoir être toujours neuve et créer du neuf. Certes il y a la géométrie, le nombre d'or, la théorie des proportions, Mais tout cela est mort, et stérile, si ce n'est pas vécu, senti, ressenti. Il nous faut nous laisser surprendre par le miracle des proportions, la splendeur des nombres et des concordances et en tirer des lois »⁶. Si, à priori, cette rationalisation du corps pouvait l'éloigner de ses envies artistiques, lui, voyait en ces deux approches une sorte de dialogue. L'art répondait à la mécanique et inversement. En ce sens, Il clamait d'ailleurs : « Non aux lamentations sur la mécanisation ! Oui au plaisir de la mathématique ! Et encore une fois, pas de celle qui fait transpirer sur les bancs d'école, mais de la mathématique "artiste", métaphysique, qui survient nécessairement là où, comme dans l'art, le sensible est au commencement et prend corps dans la forme ; là où le subconscient et l'inconscient viennent à la clarté du conscient ». Il n'était pas envisageable pour lui de concevoir des représentations théâtrales sans avoir cette réflexion pour la « mécanique du corps, la danse mathématique ». Car celle-ci ne tuait en aucun cas le côté artistique de ses propositions, mais, au contraire, venait en enrichir le sensible et l'inconscient de manière rationnelle mais subtile.

4 Ibid 1, p 54.

5 Ibid 1, p 40.

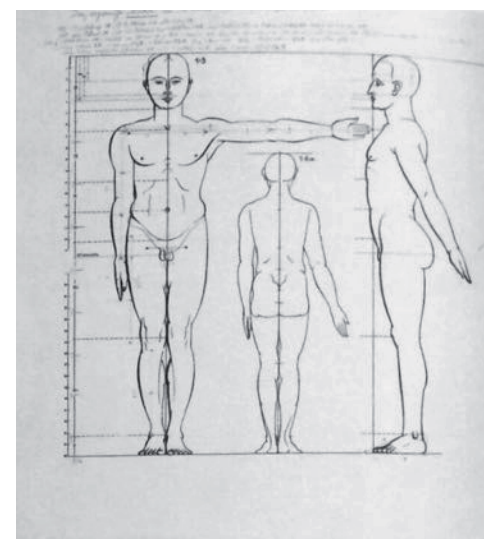
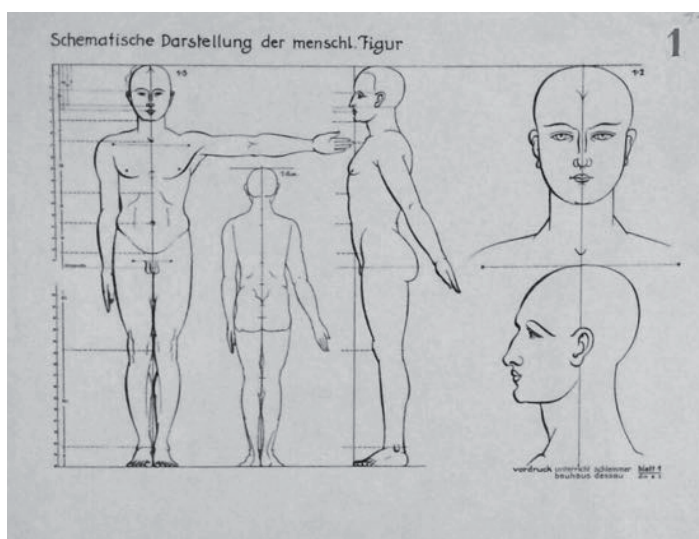
6 Ibid 6, p 315.

2.2.1 LE CORPS MÉCANIQUE ET ABSTRAIT

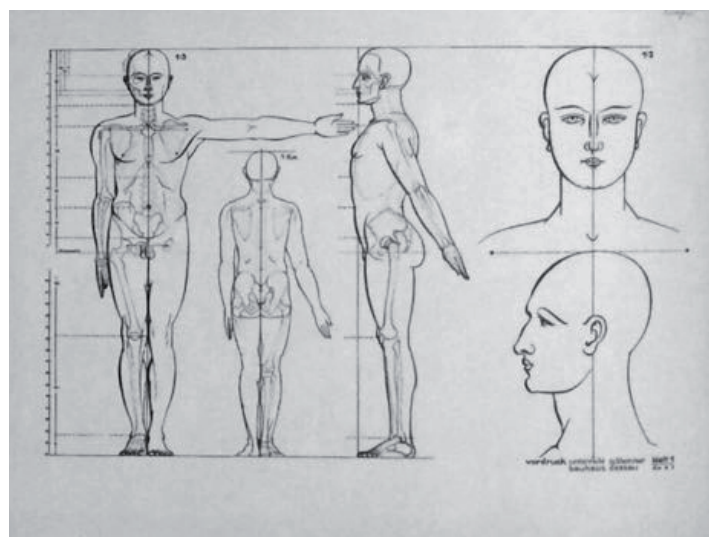
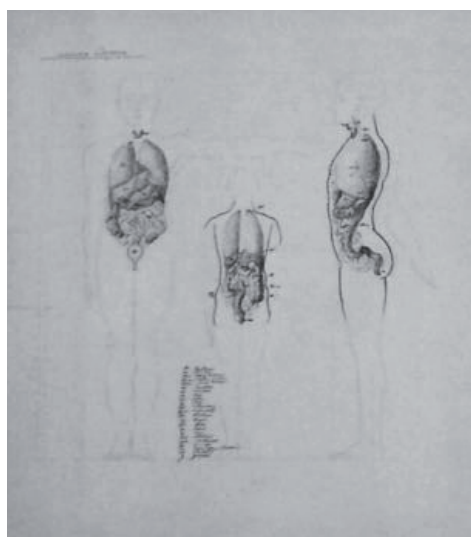
Schlemmer voyait en l'abstraction la synthèse de la mécanique du corps et de la figure humaine. Le comédien devait faire jaillir de son anatomie une abstraction, en trouvant en lui la fusion de cette dualité. En ce sens, le metteur en scène disait que l'homme portait en lui ces mêmes dualités, et qu'elles lui permettaient « de concilier en permanence ces deux pôles contraires en lui-même bien mieux que dans des œuvres d'art abstraites qui lui sont extérieures »⁷. L'abstraction devait surgir de l'humain, et non s'adapter à lui. Lorsqu'on lui demandait ce qu'était pour lui l'abstrait, il répondait : « simplification, réduction à l'essentiel, à l'élémentaire, au primaire, pour opposer une unité à la multiplicité des choses ». Et lorsqu'il s'agissait de la mise en scène d'activités humaines, il disait qu'elles parvenaient à devenir abstraites par des « manipulations de formes simples, sans fable ; "actions pures", où les mouvements du corps sont dictés par les formes manipulées »⁸. Dans sa vision du corps du comédien, la place de la manipulation justement et de la mathématique étaient des plus importantes. Elles permirent à Schlemmer d'explorer toutes les capacités abstraites du corps humain, en particulier à travers la réflexion des costumes de scène, qui renforçaient « sa conformité aux lois organiques ou mécaniques, ou bien l'abolissent »⁹.

de gauche à droite et
de haut en bas :

ill 4 :
Représentation schématique
de la figure humaine, 1928
Oskar Schlemmer
Encre de Chine, gouache
et crayon rouge
sur lithographie



ill 5 :
Le module organique, 1928
Oskar Schlemmer
Encre de Chine rouge
et crayon de couleur
sur lithographie

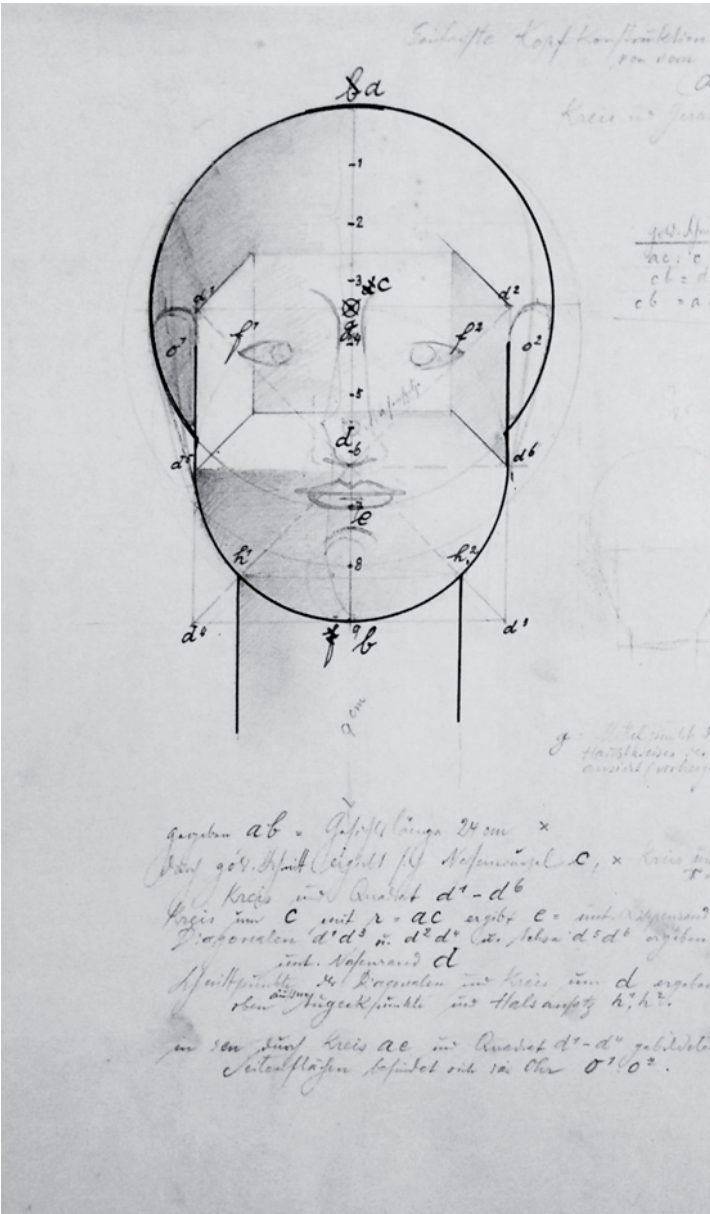


ill 6 :
Les organes internes
de l'homme, 1928
Oskar Schlemmer
Mine de plomb et
crayon de couleur
sur lithographie

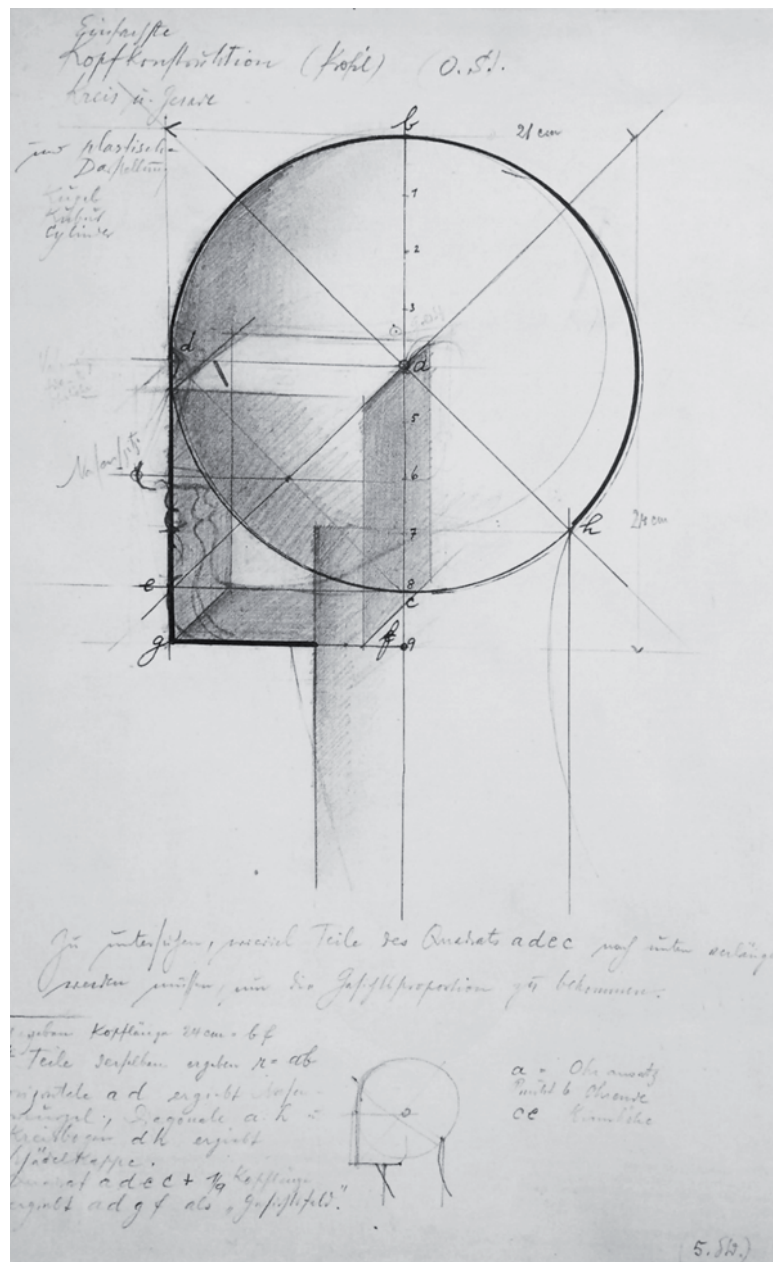
ill 7 :
Le squelette de l'homme,
1928 - 1929
Oskar Schlemmer
Mine de plomb et
Encre de Chine de couleur
sur lithographie

7 Ibid 1, p 40.
8 Ibid 1, p 20.
9 Ibid 1, p 34.

2.2.1 LE CORPS MÉCANIQUE ET ABSTRAIT



Ill 8 : Construction la plus simple d'une tête de face, cercle et droite, 1928 - 1929
Oskar Schlemmer
Mine de plomb, crayon de couleur et encre de Chine sur papier quadrillé

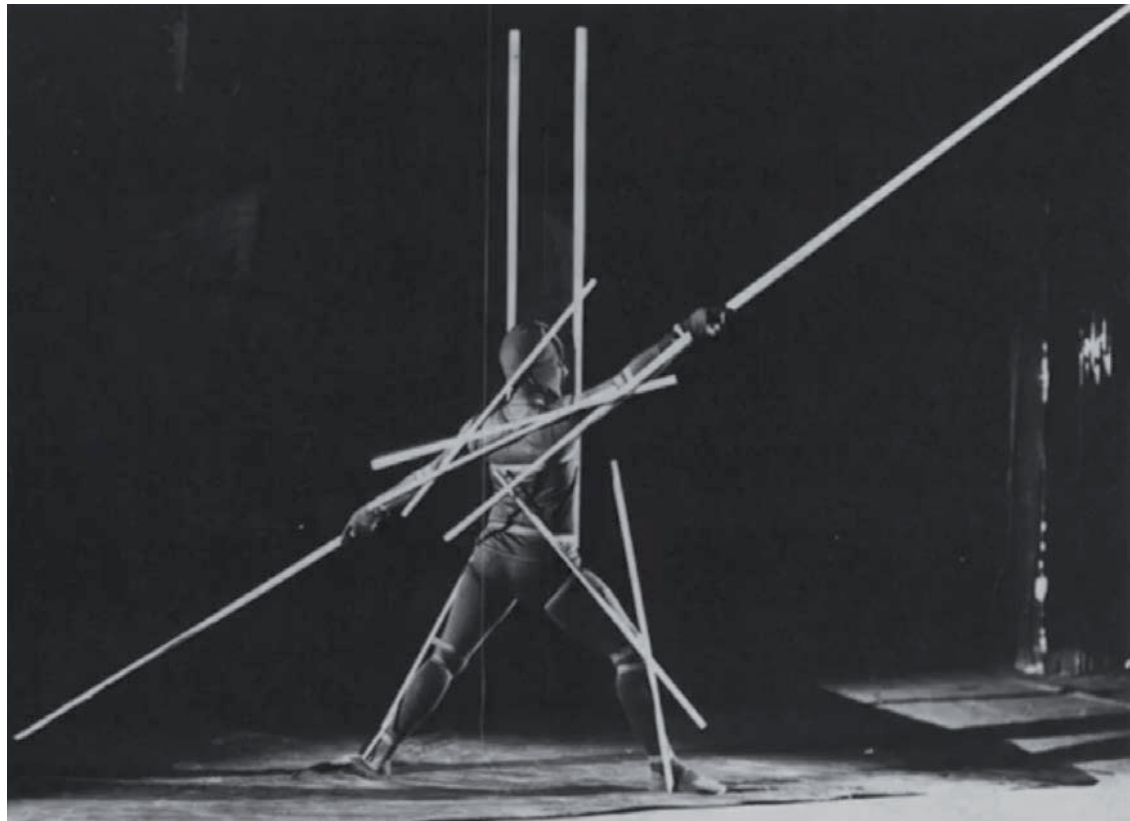


Ill 9 : Construction la plus simple d'une tête de profil, cercle et droite, 1928 - 1929
Oskar Schlemmer
Mine de plomb, crayon de couleur et encre de Chine sur papier quadrillé

2.2.2 LA TRANSFORMATION DE L'ACTEUR PAR SON COSTUME

Dans l'ensemble de la production théâtrale de Schlemmer, l'abstraction fut ce leitmotiv qui impacta chacune des composantes de son art, et qui eut des répercussions particulièrement poussées sur son comédien. Comme nous venons de le voir, le metteur en scène a toujours été fasciné par la figure humaine, et le plus gros travail de sa carrière fut celui de la stylisation abstraite de ses acteurs. Il cherchait à « effacer les différences des corps et créer des formes simples »¹ afin que l'abstraction soit poussée à son paroxysme. Et cette transformation ne s'appliqua jamais autant que sur le costume des acteurs.

Schlemmer eut, dans l'approche de l'abstraction des comédiens, une importante réflexion sur l' "écriture de l'acteur". A travers une série de recherches, il évoqua la manière dont il pouvait "écrire" le comédien. Ce dernier s'habillait d'un collant blanc « telle une page blanche, une page qui n'est pas encore écrite » et Schlemmer venait peu à peu l'habiller pour « modifier le sentiment qu'il a de son propre corps : un gant rouge à la main gauche, et «l'équilibre corporel et psychique est déplacé». Puis un bas vert, etc. ; et l'acteur «s'affirmera comme tempérament» »². Ainsi, les vêtements de l'acteur n'étaient plus que de simples pans de tissus ajustés, ils étaient « costumes et comportements physiques, indissolublement liés »³. Schlemmer utilisa de nombreuses techniques afin de simplifier l'esthétisme du corps humain. Pour en effacer les différences, il utilisa, dans un premier temps, des procédés simples mais particulièrement efficaces. Il usa de « collants bourrés d'ouate, de masques identiques et de maillots différenciés par la couleur »⁴ afin de modifier l'apparence du porteur.



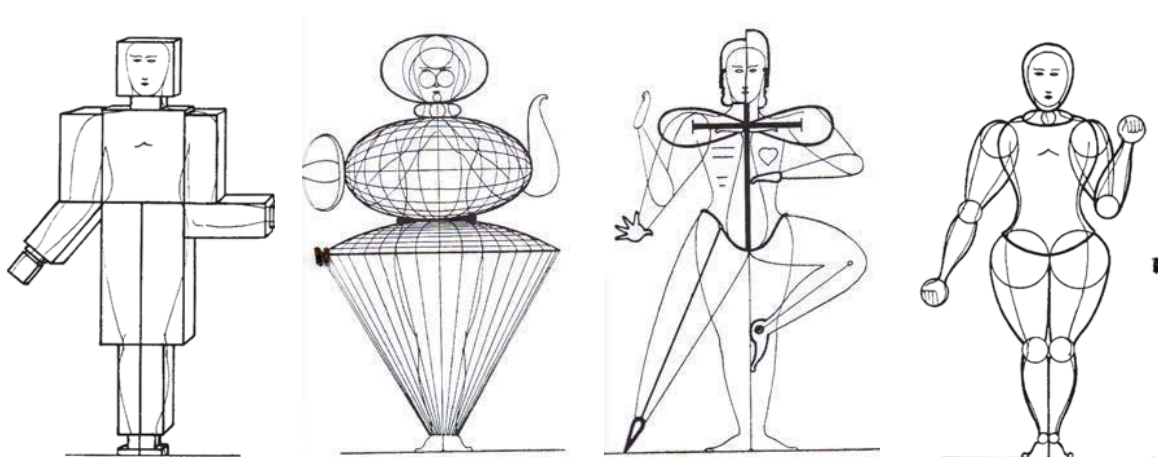
ill 1: Danse des Bâtons, 1929

- 1 Ibid 1, p 51.
- 2 Ibid 1, p 20.
- 3 Ibid 1, p 19
- 4 Ibid 1, p 20.

2.2.2 LA TRANSFORMATION DE L'ACTEUR PAR SON COSTUME

Schlemmer laissait libre cours à ses idées, puisque par la construction de ces costumes, il pouvait penser à des « configurations imaginaires sans contraintes, [...] des variations sans limites ». L'acteur apparaissait alors comme une forme que l'on venait travailler, voire retravailler à l'infini. Il pouvait être « le porteur de figures planes » qui se déplaçaient sur scène « comme des tranches, faisant relief », ou encore, lorsqu'il était enveloppé par des moyens plastiques tridimensionnels, il devenait « le porteur de configurations plastiques »⁵. Dans la *Danse des Bâtons*, que Schlemmer réalisa en 1927 et dans laquelle évoluaient plusieurs danseurs, tour à tour, il alla jusqu'à utiliser des barres métalliques, qu'il positionna au niveau des bras de l'acteur, comme si le costume, et particulièrement les barres, devenait une sorte d'extension directe du corps humain (ill 1). Il parla même de « barres de prolongement des organes du mouvement »⁶.

En allant plus loin, Schlemmer catégorisa tous les costumes qu'il réalisait selon quatre types (ill 2). Le premier était celui de l'« *architecture en mouvement* ». Il correspondait aux « lois de l'espace cubique environnant », c'est-à-dire que toutes les parties du corps du comédien étaient transformées en constructions spatio-cubiques, la tête correspondant à un premier cube, le tronc à un second, et ainsi de suite. Le second type correspondait à l'« *organisme technique* ». Ici, le costume était imaginé selon la projection des mouvements de rotation autour des articulations principales. Les formes obtenues ressemblaient à des toupies, des spirales, voire à des escargots. Le troisième type était celui de l'« *anatomie métaphysique du corps* » qui correspondait à la symbolisation des parties du corps selon leurs gestes naturels, la main s'apparentant par exemple à une étoile. Le quatrième et dernier type était celui de la « *marionnette* », où la forme du costume était adaptée selon les lois de fonctionnement du corps, selon une exagération des courbes de celui-ci⁷.



ill 2 : de gauche à droite
a. architecture en mouvement
b. organisme technique
c. anatomie métaphysique
d. marionnette

Cette transformation extrême du corps avait un impact certain sur la gestuelle des comédiens. Ces immenses masques, ces barres métalliques, ces costumes ouatés tellement imposants ne pouvaient que gêner leurs déplacements. Ils étaient, en réalité, un « point limite pour la danse où l'exposition du corps en mouvement éprouve à la fois son apothéose et son péril extrême »⁸. Schlemmer reconnut lui-même qu'il était particulièrement difficile de danser avec ces costumes, et que cela demandait « une grande part de discipline corporelle afin

5 Ibid 1, p 67.

6 Ibid 1, p 41.

7 Ibid 6, p 132.

8 Ibid 6, p 183.

2.2.2 LA TRANSFORMATION DE L'ACTEUR PAR SON COSTUME

de fondre en une unité le corps et le costume ». Mais c'est en cela qu'il y trouvait un intérêt. Les comédiens, devenus figures abstraites par leurs costumes, se déplaçaient aussi selon une gestuelle abstraite. Schlemmer alla même jusqu'à qualifier ces costumes d'« anaturels », affirmant que certains danseurs « refusent absolument ces accessoires » et les « détruisent dès les premiers pas ». D'autres, au contraire, en accord avec la conception du metteur en scène y voyaient « des possibilités nouvelles qui dépassent de loin le mouvement corporel pur »⁹.

S'il demeure, encore de nos jours, un travail entièrement représentatif de sa réflexion sur l'abstraction des costumes, il s'agit bien du *Ballet triadique*. Trois acteurs y seront « uniformisés et typifiés au moyen de collants ouatés et de masques qui effacent les différences des corps et créent des formes simples », mais aussi affectés de « trois couleurs primaires que sont le rouge, le bleu et le jaune »¹⁰ afin de les différencier les uns des autres. Ces costumes (*ill 3*) comme tous ceux que Schlemmer avait conçus, contraignaient le déplacement de l'acteur, et en particulier parce qu'ils « emmitouflent, paralysent des bras, handicapent ses jambes, condamnent l'usage mono-dimensionnel de l'espace »¹¹. Andreas Hüneke¹², historien et chercheur d'art allemand, et spécialiste d'Oskar Schlemmer, imagina comment aurait pu se dérouler la première représentation du ballet, à Stuttgart, au moment de fermer les rideaux :

« En plein milieu des applaudissements une couronne atterrit sur la scène. Les danseurs ne peuvent pas la ramasser parce que leurs costumes les en empêchent. Les bras d'Elsa Hötzel sont enfouis dans une boule aux reflets métalliques qui emprisonne tout le haut de son corps. Le corps et la tête d'Albert Burger sont pris au milieu d'un grand disque. [...] Et Walter Schoppe¹³ pourrait plier la jambe gauche pour avancer la droite, monstrueusement rembourrée, mais alors il aurait du mal à se relever. [...] C'est donc un technicien de scène qui ramasse la couronne et la porte dans les coulisses »¹⁴

Cette scène fictive est caractéristique, tant elle signifie à elle-seule tout le travail qu'avait réalisé Schlemmer autour de ces costumes. Chacun d'eux étaient pensés comme des histoires, des récits qu'il venait inventer pour les légitimer. Et parmi toutes ses réalisations, et en particulier celles du *Ballet triadique*, une se détachait des autres, parce qu'elle portait en elle la quintessence des réflexions du metteur en scène. D'ailleurs, c'est ce dernier qui porta ce costume lors de la première du ballet à Stuttgart : celui de *L'Abstrait* (*ill 4*). Cette silhouette, fragile et déséquilibrée, subtile et puissante, frappait par sa qualité visuelle. Ce qui étonnait surtout le spectateur, c'était « la colossale jambe blanche qui semble la seule jambe d'appui, de jeu et d'élan parce que l'autre jambe, en collant noir, disparaît totalement sur le fond noir

9 Ibid 1, p 77.

10 Ibid 1, p 51.

11 Ibid 6, p 193.

12 Andreas Hüneke est un historien et chercheur d'art allemand. Il apporta sa contribution écrite à l'ouvrage *Oskar Schlemmer*, qui est le catalogue de l'exposition sur l'artiste qui eut lieu à Marseille, au Musée Cantini du 7 mai au 1^{er} août 1999.

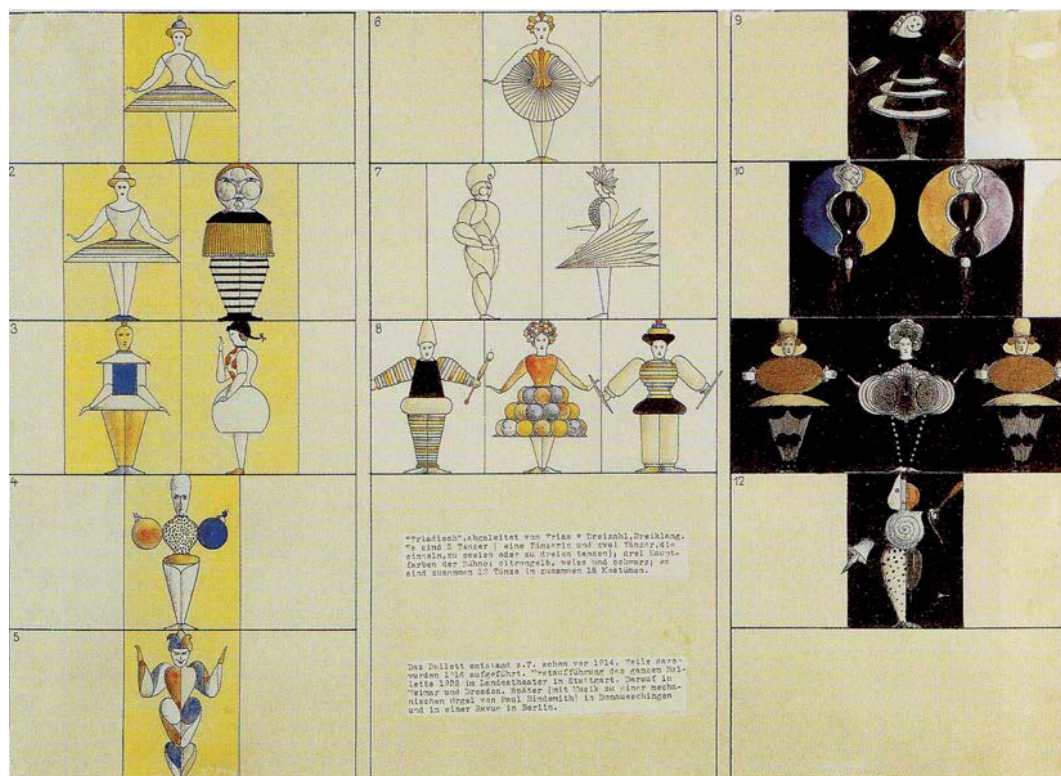
13 Walter Schoppe était le nom de scène d'Oskar Schlemmer, qui voulait rester anonyme. Il l'emprunta à l'écrivain allemand Jean Paul, de son vrai nom Johann Paul Friedrich Richter, dans ses ouvrages *Titan* et *Siebenkäs*. Walter Schoppe, un des personnages de ses mêmes livres donc, y apparaît comme étant perdu entre la personne qu'il est, et celle qu'il pense être. Il est troublé par une sorte de dualité psychologique qui plaisait particulièrement à Schlemmer.

14 Ibid 6, p 50.

2.2.2 LA TRANSFORMATION DE L'ACTEUR PAR SON COSTUME

de la scène »¹⁵. Mais aussi cette tête, découpée en deux parties symboliques qui dialoguaient entre-elles : elles représentaient la lune et le soleil. Schlemmer s'était longuement intéressé aux symbolismes anciens et trouva en cet échange astral des références aux divinités du passé. Ainsi, le soleil représentait « le principe masculin », tandis que la lune s'apparentait au « principe féminin », tous deux signifiant « la force créatrice, le soleil au sens originel, géniteur, la lune plutôt dans le sens du retour cyclique. Et naturellement ils règnent tout deux sur le jour et la nuit, la veille et le sommeil, la vie et la mort »¹⁶. C'était réellement dans le costume de *L'Abstrait* que Schlemmer avait pu pleinement assouvir ses envies de symbolisme en les poussant à leur paroxysme. Le metteur en scène avait su transformer complètement les costumes des comédiens allemands des années vingt. Pourtant, certains de ses confrères allèrent encore plus loin dans la réflexion de la typification du corps humain. Ces hommes de théâtres, en puisant dans « la forme privilégiée des spectacles populaires », firent renaître les spectacles de marionnettes, mais sous un genre totalement novateur. En effet, les comédiens, présents sur scène, portaient des costumes de "sur-marionnettes" et devenaient ainsi des "acteurs-marionnettes". Ces derniers ne connaissaient pas « les limitations physiques du corps humain »¹⁷, et intéressaient particulièrement Schlemmer qui voyait en eux une abstraction encore supplémentaire de la figure humaine.

En repoussant les limites théâtrales préétablies des pièces dont il voulait se détacher, Schlemmer parvenait peu à peu à faire évoluer les mœurs, et à moderniser son art. S'il eut un questionnement particulier sur le costume abstrait du comédien, il ne tarda pas à élargir sa conception artistique à toute sa mise en scène, et en particulier aux artifices.

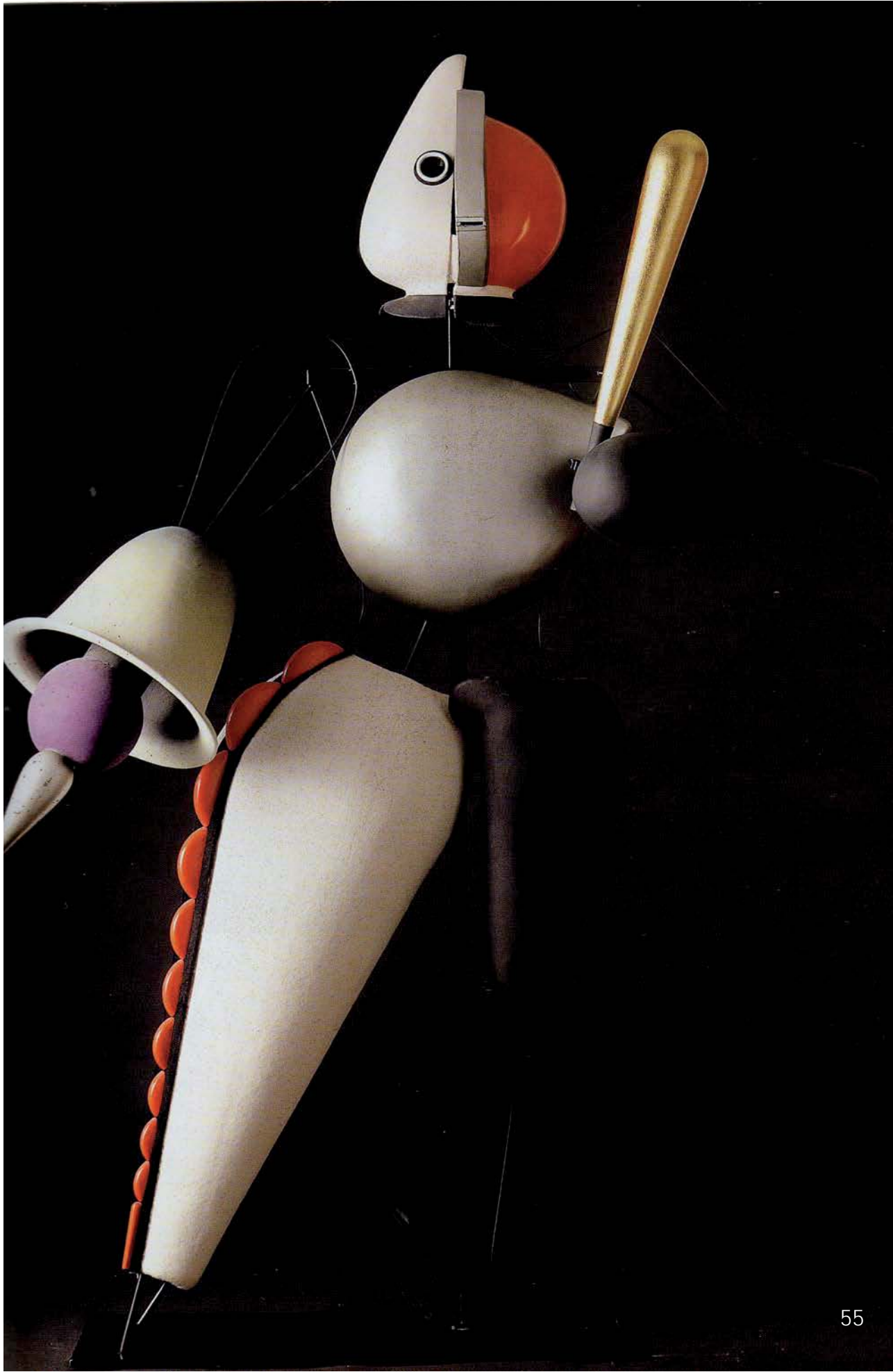


ill 3 : Plan des figures du Ballet Triadique, 1922
Alexa Arndt-Bormann, d'après Oskar Schlemmer

15 Ibid 6, p 53.

16 Ibid 6, p 54.

17 Ibid 1, p 23.



ill 4 : L'Abstrait
Reconstitution
1920 - 1922
Séquence noire

2.2.2 LA TRANSFORMATION DE L'ACTEUR PAR SON COSTUME



de gauche à droite et
de haut en bas
1922 - 1926

Plongeur
Séquence jaune

Danseuse en blanc
Séquence rose

Figure de fil de fer
Séquence noire

Spirale
Séquence noire

Boule d'or
Séquence noire

Danseur turc
Séquence rose

Jupe-boule
Séquence rose

Danseur turc II
Séquence rose

2

**TRANSFORMER LE THEATRE, COMME
LIEU ET GENRE, DANS UN CONTEXTE
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION**

2.1

**L'ARCHITECTURE DU THÉÂTRE AU CŒUR
DES RÉFLEXIONS MODERNES**

2.2

**LE COMÉDIEN DEVIENT ABSTRAIT SUR
LA SCÈNE D'OSKAR SCHLEMMER**

2.3

**LA MISE EN SCÈNE
SE RÉINVENTE**

Comme nous avons pu le voir précédemment, Schlemmer, dans sa quête de modernisation du théâtre rejeta le théâtre naturaliste, et avec lui, sa mise en scène. En effet, la doctrine abstraite de l'artiste allemand s'était particulièrement appliquée aux costumes des comédiens, mais elle allait aussi toucher les autres composantes de cet art, et en particulier les artifices qui venaient sublimer l'acteur sur scène : la lumière et la musique.

Pour la première, c'est en analysant la lumière des théâtres naturalistes que Schlemmer sût ce qu'il ne voulait plus retrouver dans ses propres représentations. En effet, dans les mises-en-scène d'avant-guerre, l'association entre la lumière et les couleurs a toujours été emprunte de symboliques fortes ; par exemple « rouge = démoniaque, bleuviolet=mystique, orangé=soir »¹. Le metteur en scène n'appréciait pas le côté descriptif que l'on pouvait apporter à cet artifice, il ne devait pas « servir à produire le soleil ou le clair de lune, ni à produire l'illusion des jours, des nuits et des saisons » mais il devait être « lumière en soi », c'est-à-dire « être jaune, rouge, bleue, verte, violette et déployer la gamme entière de ses reflets »². Schlemmer souhaitait que nous ouvrons nos yeux, « notre sensibilité, à la force pure de la couleur et de la lumière »³, afin de la laisser agir comme couleur, et non plus comme une lumière unique. C'est une nouvelle fois à travers le *Ballet Triadique* qu'il explora en profondeur cet aspect lumineux. Il y avait une gradation colorée des séquences qui allait du « jaune, gai et burlesque, au rose, mesuré et solennel, pour finir avec le noir, mystique et fantastique »⁴. Et si ces couleurs étaient visibles par les subtils décors présents sur scènes, les lumières, aux couleurs correspondantes, venaient amplifier ces ambiances. C'est d'ailleurs en s'inspirant des théories colorées de certains de ses confrères du Bauhaus que l'envie de Schlemmer pour l'abstraction de la lumière s'est encore plus manifestée. László Moholy-Nagy⁵ qui imagina une correspondance entre la musique et les « couleurs lumineuses », et Ludwig Hirschfeld Mack⁶ qui pensa à des « jeux de lumière réfléchi »⁷ l'inspiraient fortement pour ses recherches. Il allait ainsi faire de la scène un « laboratoire de physique » au sein duquel allaient se montrer de façon surprenante « les lois de la théorie des couleurs et leur modalités »⁸.

La musique, elle aussi, fut alors repensée afin de correspondre aux envies abstraites de Schlemmer. Mais si, contrairement à la lumière, elle ne pouvait être visible physiquement, le metteur en scène accordait une importance certaine au fait qu'elle accompagne les mouvements chorégraphiés des comédiens. Par exemple, dans *La Danse des Gestes*, le déplacement des corps, ainsi que leur vitesse de pas, étaient calculés selon le rythme de la musique sur laquelle les acteurs évoluaient. Il s'agissait de créer une « correspondance totale »⁹ entre les principales composantes de ce théâtre moderne, et en particulier la musique et les déplacements du corps. Schlemmer expliquait que par changements succincts de musique, l'atmosphère subissait « une métamorphose progressive au cours de la présentation : enjouée au début, elle devient ensuite solennelle et cérémonieuse, puis mystique »¹⁰. La musique

1 Ibid 1, p 50.

2 Ibid 1, p 61 et 62.

3 Ibid 1, p 50.

4 Ibid 6, p 52.

5 László Moholy-Nagy était un peintre, photographe et théoricien hongrois. Il intégra en 1923 le Bauhaus, en tant que maître du cours préliminaire et de l'atelier de métal.

6 Ludwig Hirschfeld Mack était un artiste allemand et australien. Comme Schlemmer, il travailla dans l'atelier du peintre Adolf Hölzel. Il intégra en 1919 le Bauhaus en tant qu'élève, puis devint, la même année, maître des couleurs, en remplacement de J. Itten qui fut démis de ses fonctions.

7 Ibid 1, p 57.

8 Ibid 1, p 63.

9 Ibid 1, p 20.

10 Ibid 2, p 14.

2.3.1 LES ARTIFICES ABSTRAITS D'OSKAR SCHLEMMER

apparaissait alors comme cette composante invisible, capable de modifier l'espace, ou du moins ce qu'en percevait le spectateur, à chacun de ses changements ; une composante toute aussi importante que la lumière, le comédien, ou encore la scène où tout venait se confronter. Schlemmer a d'ailleurs toujours eu un intérêt profond pour cet art, étant lui-même musicien. Il collabora avec de nombreux compositeurs, avec lesquels il entretenait des rapports d'échange : ces mêmes compositeurs réalisaient des morceaux pour les ballets de Schlemmer, et en retour, ce dernier créait des décors et des costumes pour ces grands musiciens, pour leurs propres représentations. Pour le *Ballet Triadique*, il fit appel à Paul Hindemith¹¹ pour en composer la symphonie, dont Schlemmer définissait le caractère de la façon suivante : « par exemple le caractère héroïque de la troisième partie ; le scherzo¹² de la première. La deuxième partie est la plus difficile à définir. En tout cas, on a d'abord le burlesque, le pittoresque, deuxièmement le sérieux et le solennel, et en troisième lieu l'héroïque, le monumental ». Par cette description, on pouvait comprendre que le metteur en scène apparentait davantage la musique à une ambiance, plus qu'à un enchaînement de notes couchées sur partition. Mais malgré l'intérêt qu'il portait à la composition musicale de ses ballets, certains de ses succès furent qualifiés décevants d'un point de vue mélodieux. Certains critiques de l'époque estimaient que la musique aurait dû être « plus abstraite », et que les instruments (cymbales et autres percussions), bien qu'intelligemment choisis, ne rendaient pas suffisamment compte des déplacements des matériaux portés par les comédiens.

Schlemmer, tout au long de sa carrière, accorda une importance particulière à la correspondance de ses représentations. Si l'abstraction était le mot d'ordre, alors la musique, la lumière et aussi la danse devaient y répondre. C'est en ce sens qu'il expliqua, plus tard, comment il parvenait à choisir chacun de ces éléments, selon ces mots ci : « Au commencement il y avait le costume, la figure. Puis on chercha la musique qui leur correspondit le mieux. A partir de la musique et de la figure put se développer la danse »¹³. Sa proposition artistique était risquée, car singulière dans le paysage scénique allemand, mais d'autres metteurs en scène prirent eux aussi la responsabilité d'introduire sur scène de nouveaux éléments scénographiques, peu conventionnels, et qui interrogèrent le public. Ce fut le cas avec Piscator et son apport cinématographique au théâtre.

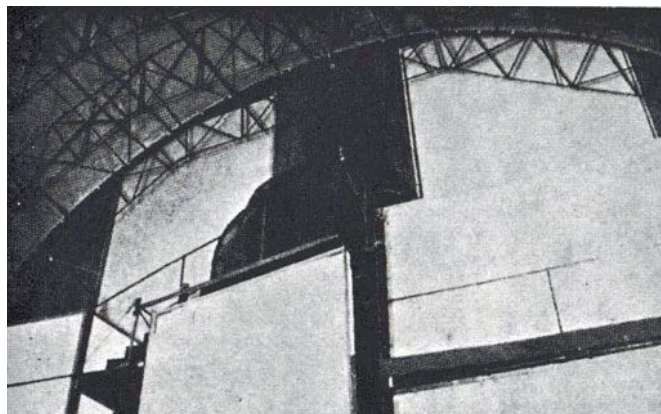
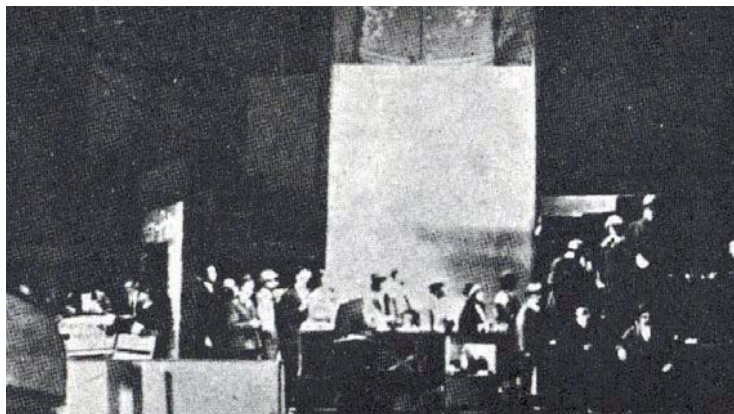
11 Paul Hindemith était un compositeur, chef d'orchestre et altiste allemand (il jouait de l'Alto). De 1921 à 1929, il milita pour la liberté de la musique d'avant-garde.

12 Le scherzo, qui signifie « blague » ou « plaisanterie » en italien, est une composition musicale italienne au caractère divertissant.

13 Ibid 6, p 55 et 56.

2.3.2 LE CINÉMA FAIT SON ENTRÉE SUR LA SCÈNE D'ERWIN PISCATOR

Une mise en scène des plus novatrices vit le jour sur la scène d'Erwin Piscator. Après le Théâtre Prolétarien et le Théâtre Politique, le metteur en scène trouva une nouvelle manière de moderniser son art. Malgré le fait que ses pièces attiraient les foules, il était conscient que le cinéma restait un lieu plus populaire que le théâtre. Mais ce n'était pas de la jalousie qu'il éprouvait envers le 7^{ème} art, mais plutôt une sorte de fascination. Il chercha alors un moyen de faire monter sur ses planches les techniques employées au cinéma. En ce sens il « envisageait la construction d'une sorte de "machine théâtrale", un "appareil muni des procédés les plus modernes d'éclairage, de translation et de rotation horizontales et verticales, avec d'innombrables cabines de projection, des installations de haut-parleurs, etc" »¹. Ce théâtre, il allait l'appeler *Le Théâtre documentaire*.



ill 1 et 2: Dispositifs scéniques de *Hop là, nous vivons !* 1927
Mise en scène de Erwin Piscator

Piscator avait un réel intérêt pour le 7^{ème} art, et il fut « le premier à l'utiliser systématiquement dans ses mises en scène théâtrales, pour en accentuer le côté réaliste »². Ce goût pour le cinéma était d'ailleurs partagé de manière assez inconditionnelle en Allemagne par les artistes des années vingt. En effet, peu après la fin de la Première Guerre mondiale, « le cinéma allemand a connu un remarquable essor et la plupart des intellectuels de la génération de Piscator se sont passionnés pour lui, de Brecht³ à Bela Balazs⁴ »⁵. D'ailleurs, presque la moitié des comédiens du théâtre allemand étaient aussi connus sur scène qu'au cinéma. En 1927, après avoir quitté la *Volksbühne de Berlin*, Piscator reprit la direction du *Théâtre de la place Nollendorf*, à l'ouest de Berlin. Cet établissement allait alors être le support de la nouvelle ambition scénique de Piscator, celle de reconstruire une *Volksbühne* à son nom : la *Piscator-bühne*. La même année, il mit en scène *Hop-là, nous vivons !* (ill 1 et 2), une pièce d'Ernst Toller⁶ traitant de militants communistes, enfermés dans un asile judiciaire, et cherchant à reconstruire le monde. Pour la première fois de sa carrière, l'artiste allemand put intégrer à sa scénographie des procédés cinématographiques perfectionnés. Et, en dépit « des jugements divergents portés sur le travail de Piscator, la plupart des critiques s'accordaient à reconnaître la valeur de sa mise

1 Ibid 3, p 36.

2 Ibid 3, p 54.

3 Bertolt Brecht était un metteur en scène, dramaturge, critique de théâtre, écrivain et poète allemand. Il était contemporain à Erwin Piscator. Tous deux s'admiraient l'un l'autre, et on leur prêta de nombreuses similitudes, voire de multiples échanges d'idées dans leurs œuvres théâtrales, bien que leurs propositions artistiques eut été différentes. Ils collaborèrent sur divers projets, tels que *Le brave soldat Schweyk* en 1928.

4 Bela Balazs était un théoricien de cinéma hongrois. Contemporain à Schlemmer et Piscator, il était adhérent au Parti Communiste.

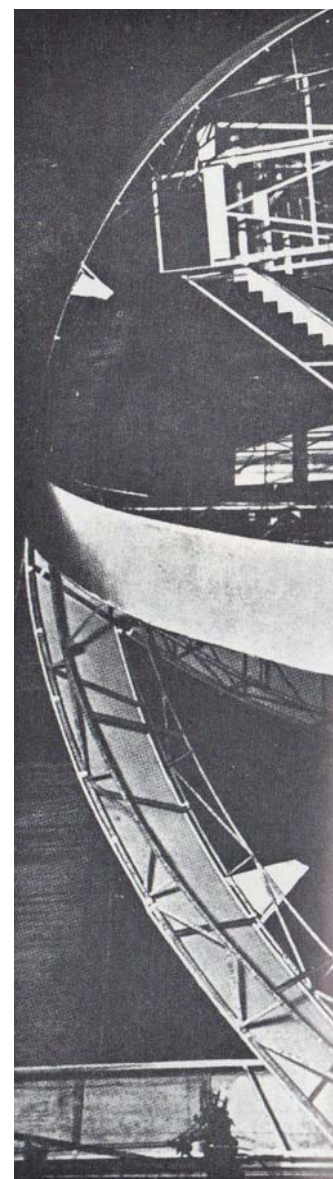
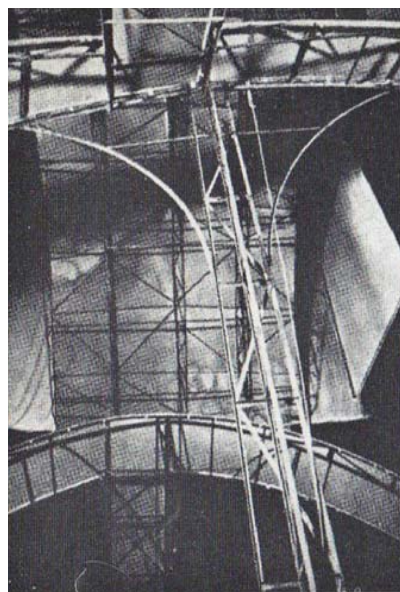
5 Ibid 3, p 54.

6 Ernst Toller était un dramaturge, écrivain, et poète allemand et juif. Il était militant socialiste révolutionnaire et son engagement politique imprégnait ses pièces de théâtre. Il fut emprisonné en 1919, suite à son implication dans les mouvements révolutionnaires, puis relâché au bout de cinq années. On prêta souvent une notion autobiographique à sa pièce *Hop là, nous vivons !*.

2.3.2 LE CINÉMA FAIT SON ENTRÉE SUR LA SCÈNE D'ERWIN PISCATOR

en scène »⁷. Il avait réalisé un travail particulièrement attentif sur les films et la musique. Dès le début de la pièce, le spectateur pouvait voir « un gigantesque écran sur lequel était projeté le film d'introduction. Puis, à l'instant où cette introduction cinématographique débouchait dramatiquement sur le tableau représenté, l'arc de scène devait s'ouvrir. [...] Donc une union parfaite du cinéma et du théâtre »⁸. Et comme la pièce traitait d'un homme qui avait été isolé depuis huit années et qui découvrait le monde qui avait changé, il fallait être capable de montrer, en un laps de temps très court, tous les changements qui avaient été opérés sur la société, toutes les haines et les passions qui avaient pu s'y déchaîner pendant son absence. Piscator disait lui-même que le film s'était imposé à lui, car il était le seul artifice capable de dépeindre une si longue évolution en si peu de temps. Il allait donc intercaler aux moments joués par les comédiens des interludes « ménagés grâce à des documentaires et des projections fixes. On pouvait y voir des images de la guerre de 1914, Lénine, Mussolini, Sacco et Vanzetti, Hindenburg... y entendre les chansons satiriques de Walter Mehring interprétées par Käthe Kuhl, avec la musique d'E. Meisel »⁹. En somme, tous les événements politiques importants qui avaient marqué ces dernières années.

ill 3, 4, 5, 6, 7 et 8 :
Dispositifs scéniques de
Raspoutine, 1927
Mise en scène
de Erwin Piscator



7 Ibid 3, p 40.
8 Ibid 4, p 145.
9 Ibid 3, p 40.

2.3.2 LE CINÉMA FAIT SON ENTRÉE SUR LA SCÈNE D'ERWIN PISCATOR

Mais il alla encore plus loin lors de la mise en scène de *Raspoutine* (ill 3, 4, 5, 6, 7 et 8) de Tolstoï¹⁰. Cette pièce abordait les origines de la révolution russe, la « décadence des classes dirigeantes, le spectacle d'un monde pourri, dépassé »¹¹. Malgré une histoire qui permettait à Piscator d'éduquer les foules sur un thème peu connu, son intérêt était surtout porté sur la mise en scène, afin que des images retraçant les deux révolutions russes puissent éclater aux yeux de tous. Il imagina plusieurs globes terrestres, de dimensions importantes, sur lesquels étaient projetés des extraits de films soviétiques montrant l'impact politique et économique des forces militaires de Lénine. A ce procédé, il ajouta d'autres films, présentés de manière traditionnelle. L'alternance entre ces derniers et les trois globes provoquait un phénomène particulier, une scénographie captivante. Pourtant, cette dernière fut des plus difficiles à calibrer, puisque la surface courbe des planètes déformait les extraits qui y étaient projetés. C'est pourquoi Piscator imagina « un système de prismes montés dans des tubes » qui réduisit quelque peu la déformation et permit l'obtention d'« une image d'une plasticité et d'une vie exceptionnelles »¹². Les critiques de l'époque furent époustouffés par la qualité de cette mise en scène et éditèrent dans leurs journaux que : « non seulement la qualité des images projetées sur ces globes recouverts d'argent, conçus par Trangott Müller, était excellente, mais les globes eux-mêmes, sous l'effet de la lumière, semblaient s'enflammer »¹³. *Raspoutine* fut la pièce de la *Piscator-bühne* qui connut les plus beaux retours de la presse.

Le metteur en scène allemand était persuadé du bienfait de l'apport cinématographique au théâtre. Dans son écrit *Le Théâtre Politique*, il en vantait les possibilités multiples et la vérocité. Selon lui, les spectateurs ne pouvaient pleinement comprendre le sens d'une pièce sans la présence d'un film, capable d'aborder tous les sujets, en profondeur et rapidement. Le film avait aussi la capacité d'« élargir le sujet dans l'espace et le temps [...] Là où le théâtre perd du temps en explications et dialogues, le film éclaire la situation par quelques images rapides. [...] C'est ainsi que le théâtre se hausse au plan de l'histoire »¹⁴. Mais Piscator se heurta à des difficultés quand les sociétés de production allemandes, par crainte de diffamation et par méfiance de l'usage politique de l'artiste, refusèrent de lui donner l'accès aux archives filmographiques. Cela freina quelque peu les ambitions de l'artiste qui trouva, en les archives du cinéma russe, de nouvelles sources documentaires pour subvenir à ses besoins.



ill 3 : Dispositifs scéniques de *Le brave soldat Schweyk*, 1928
Mise en scène de Erwin Piscator

10 Lev Nikolaïevitch Tolstoï était un écrivain russe qui vécut majoritairement au XIX^{ème} siècle. Nombreux de ses romans furent adaptés au théâtre, et abordaient pour la plupart la société russe, à partir de 1850, afin d'en dépeindre la réalité des couches sociales, de leurs inégalités, et des abus de pouvoir.

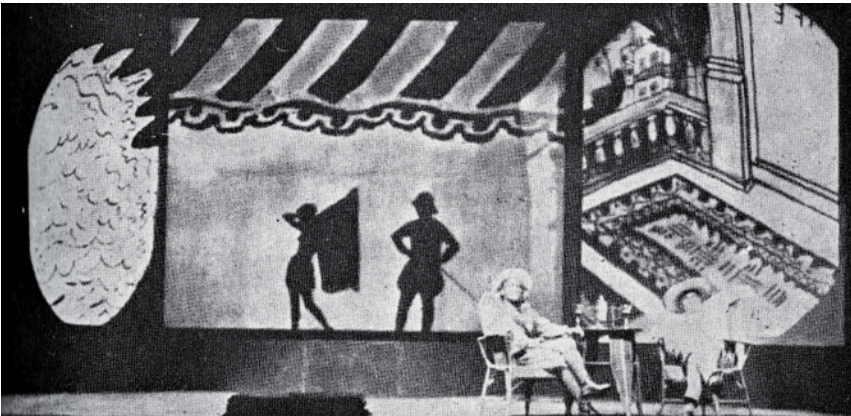
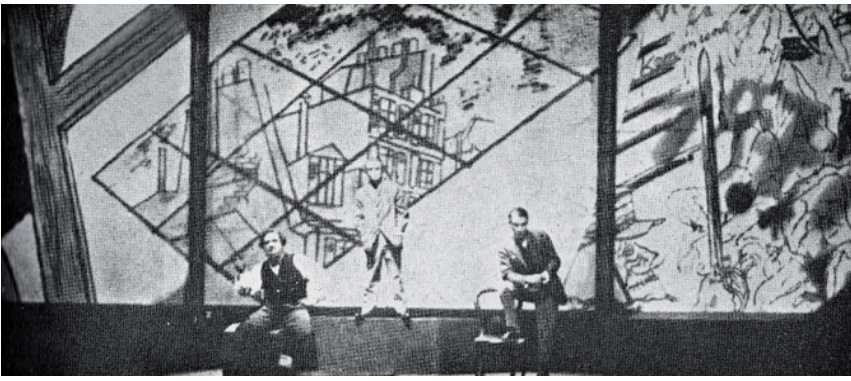
11 Ibid 4, p 157.

12 Ibid 4, p 165.

13 Ibid 3, p 41.

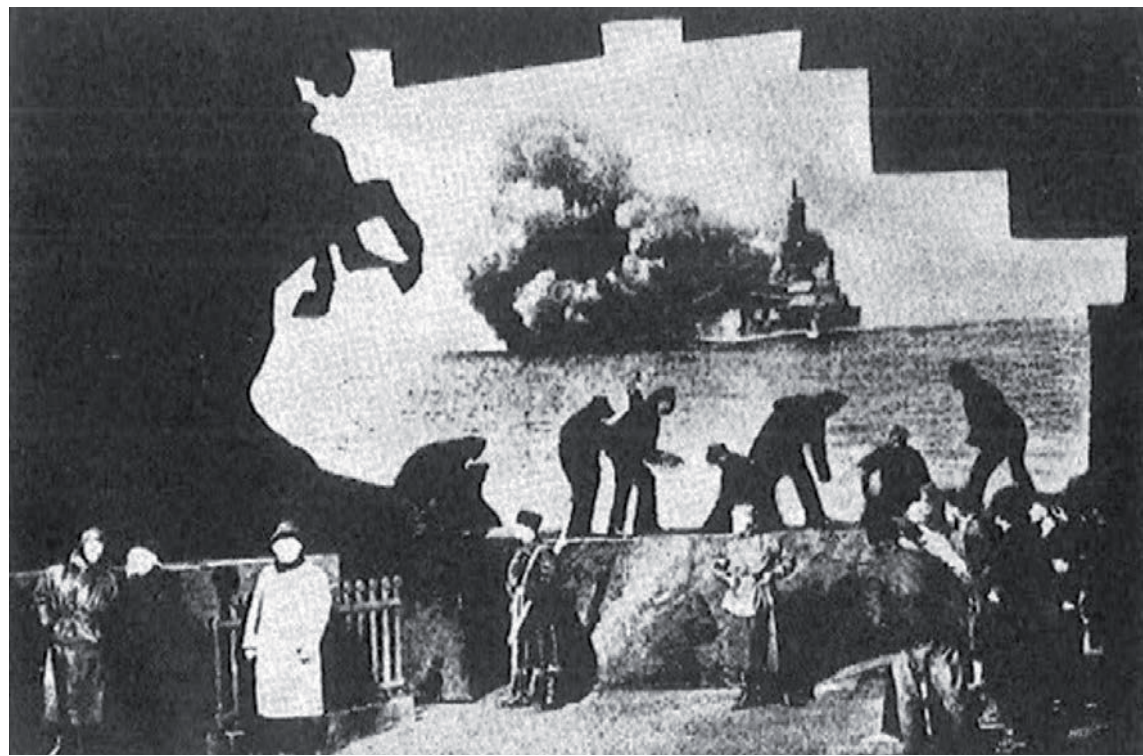
14 Ibid 4, p 167.

2.3.2 LE CINÉMA FAIT SON ENTRÉE SUR LA SCÈNE D'ERWIN PISCATOR



*ill 7, 8 et 9: Dispositifs scéniques de
Le bateau ivre de Paul Zech
Mise en scène de Erwin Piscator
Dessins de Georges Grosz projetés*

*ill10 : Dispositifs scéniques de
Raz-de-marée d'Alfons Paquet, 1926
Mise en scène de Erwin Piscator*



La transformation du 6^{ème} art, dans l'Allemagne du début du XX^{ème} siècle, s'est faite rapidement et entièrement, c'est-à-dire que toutes ses composantes furent questionnées puis modifiées dans un bref délai. Le théâtre, en tant que lieu, fut d'abord interrogé. Sa scène, et ce depuis l'antiquité, a toujours été le témoin de son époque. A mesure que les rituels civiques, les mœurs, les religions et la politique évoluaient, elle se transformait également. Elle porta, à partir de l'antiquité, le monde de l'illusion. Parfois frontal, parfois perméable par le spectateur, elle demeurait un lieu de rêve, dans lequel le public pouvait se projeter sans toutefois vraiment y pénétrer. Par la suite, à partir du Moyen-âge, la distinction entre l'espace théâtral et l'espace vécu était imperceptible. Puis, lors de la Renaissance italienne, la scène se mura entre quatre voiles. Enfin, Au XX^{ème} siècle, en Allemagne, l'industrialisation et la production de masse devinrent courantes et les artistes l'utilisèrent afin de perfectionner leurs scènes, faisant d'elles de véritables machines mécaniques. Elles se parèrent d'échafaudages, de plateaux tournants, de rails coulissants, afin de devenir les réels témoins de leur époque. Tels des laboratoires scéniques, elles furent le support d'expérimentations préparatoires ou abouties. Piscator, à travers son *Théâtre total*, proposa un édifice comprenant les techniques les plus poussées de son époque. Par la suite, le théâtre en tant que genre fut à son tour questionné. On s'intéressa d'abord au comédien, qui plus que jamais, était d'une complexité riche et merveilleuse. Schlemmer le voyait comme un être mathématique dont on pouvait aisément calculer les déplacements, les mouvements, afin qu'il apparaisse davantage comme une forme que comme un homme sur scène. Influencé dès son adolescence par l'abstraction, notamment par ses références picturales, il tâchâ de rendre la figure humaine abstraite, tout en modifiant le comportement gestuel de cette dernière. Par la création de costumes visant à typifier, à uniformiser ses comédiens, il fit un pas qui n'avait pas encore été fait par le passé. Jamais ne s'étaient produites de telles chimères, à la fois hommes et formes géométriques, dont les anatomies ne semblaient même plus appartenir au monde réel. Et jamais la proposition de Schlemmer ne fut aussi aboutie que dans *Le Ballet Triadique*, en particulier à travers le costume de *L'Abstrait*. Pourtant, lui et Piscator ne s'arrêtèrent pas à ces premières composantes et poussèrent encore davantage leurs formes théâtrales. En ce sens, Schlemmer réinterpréta la lumière et la musique qu'ils considéraient comme trop descriptives, et pas encore suffisamment abstraites. Depuis l'antiquité, la lumière avait été utilisée de manière figurative, les couleurs décrivant des ambiances définies par des codes de bon sens. La musique, elle aussi, devait appuyer des ambiances et posséder un caractère mélodieux. Le metteur en scène, toujours dans son envie d'abstraction tâchâ de casser ces codes afin de redéfinir leurs emplois, faisant de ces deux arts des formes, des couleurs, des gestes. Piscator, lui, apporta le cinéma sur sa scène, par des moyens techniques modernes, telles que les projections. Les films allemands et russes servirent de base à son théâtre documentaire, où il put facilement retranscrire les événements politiques qui se déroulèrent dans ces deux pays durant les années vingt et trente. En somme, les deux artistes allemands, par des directions artistiques différentes, parvinrent à transformer le 6^{ème} art, en proposant deux nouvelles formes théâtrales modernes et saisissantes par leur originalité dans le paysage scénique allemand des années vingt et trente.

3

**UNE MOUVANCE SOCIALE ET MODERNE
DANS UN ENVIRONNEMENT POLITIQUE
EXTREME**

3.1

**L'ÉCOLE DU BAUHAUS, UN MODÈLE SOCIAL EN
MARGE ET REFLET DE SON ÉPOQUE**

3.2

**LES ARTISTES ALLEMANDS FACE À L'INSÉCURITÉ
D'UN GOUVERNEMENT QUI NE VEUT PAS D'EUX**

Bien que dans les rues allemandes, les émeutes extrémistes faisaient rage et que planait l'ombre menaçante du futur chancelier, le Bauhaus, en marge, aller tâcher de créer une nouvelle forme sociale, où chacun pouvait trouver refuge s'il le désirait. Lorsque l'école ouvrit ses portes en 1919 à Weimar, une communauté peu commune y fit ses premiers pas. Maîtres et apprentis, en quête de cours d'art professionnalisant, intégrèrent les lieux. Leurs intérêts et ambitions communes les unirent rapidement et le Bauhaus devint ainsi le vivier d'un esprit solidaire, où tous pouvaient évoluer de manière libre et respectée. Une sorte de collectif était alors né, un groupe uni dans cette Allemagne déchirée par les extrémismes. Gropius intégra même les apprentis dans la partie administrative de l'école, afin que leurs choix aient un certain poids dans les décisions qui y étaient prises. Alors naturellement, les maîtres et les étudiants du Bauhaus eurent l'envie de revendiquer leur appartenance à l'école. Et cette même revendication passa très rapidement par l'appropriation de tenues singulières.

En effet, « on pouvait distinguer de loin les membres du Bauhaus du citoyen moyen [...] ils ne portaient pas d' «uniforme» [...] mais pour des raisons pratiques, la plupart étaient vêtus de blouses à la russe et de pantalons de charpentiers ». Mais si ces tenues étaient facilement revêtues, un bon nombre d'étudiants, voire de leurs professeurs, eurent l'envie de se différencier encore davantage. Cela commençait dès leur arrivée au sein de l'école. L'entrée était facilitée pour les hommes, et rendue plus difficile pour les femmes¹, qui intégraient presque obligatoirement l'atelier de tissage. Pour autant, quand il s'agissait de casser les codes, de personnaliser et d'ajuster les vêtements, tous y prenaient part. Beaucoup de jeunes hommes, avant d'intégrer le Bauhaus étaient soldats et portaient l'uniforme militaire. Mais tous trouvaient leurs apparences trop réglementées. Alors les jeunes filles venaient découdre ou peindre leurs cols, leur faisaient des coupes au bol, leur rasaient complètement la tête, ou leur peignaient des carrés noirs sur le crâne lors des fêtes. Tout était prétexte à se distinguer, car c'était par cette même distinction qu'ils venaient se ressembler; un groupe éclectique et particulier dans des villes aux normes esthétiques plus conventionnelles, traditionnelles.



ill 2: Photographie d'un cours de Johannes Itten



ill 2: Photographie de Johannes Itten par Paul Stockmar

¹ A la rentrée de 1922, seules 22 étudiantes intégraient l'école, et presque toutes furent assignées à l'atelier de tissage.

3.1.1 UN ESPRIT COLLECTIF ET SOLIDAIRE

Certains des membres de l'école, par idéologie notamment, se regroupèrent et portèrent les mêmes tenues. C'était, par exemple, le cas chez le clan des « adeptes du mazdaznan² », dont le chef était Johannes Itten (*ill 1*), tour à tour maître des formes et maître des couleurs. Ils mettaient « un pantalon large du haut, étroit du bas, une veste ceinturée à col étroit haut de 3 cm ». Ils pratiquaient également les ablutions et se nourrissaient en grande partie d'ail. D'autres clans furent créés, notamment par régime alimentaire, comme ce fut le cas avec le groupe des végétariens. Et d'autres encore, par opinion politique, souvent marxiste, se rassemblaient à la nuit pour débattre sur la politique de leurs pays. Ces distinctions, de temps en temps extrêmes, donnaient lieu à quelques querelles entre élèves, maîtres et parfois même directeur³. Mais l'esprit solidaire et collectif finissait toujours pas prendre le dessus, et les fêtes et les pièces de théâtre parvenaient à apaiser tous les cœurs, même les plus échauffés.

Lorsque l'école de Weimar ferma ses portes, et qu'elle les ré-ouvra à Dessau, cet esprit de communauté et de solidarité allait s'amplifier. Les maîtres obtinrent leurs propres maisons, disséminées sur le campus de l'école. Les élèves, eux, partageaient des chambres dans une des ailes du nouveau bâtiment. Ils vivaient alors ensemble, partageant ainsi leurs jours et leurs nuits (*ill 2*). Mais ils mangeaient également groupés, au sein de la cantine du Bauhaus (*ill 3*). Il s'agissait d'un lieu de prédilection pour les membres de l'école qui pouvaient s'y retrouver afin de partager une « nourriture bon marché et de bonne qualité ». Mais elle prit encore une ampleur sociale supplémentaire lorsque Gropius instaura la « cité du Bauhaus ». Dans le jardin de l'école fut créé un potager. Un jardinier s'en occupait mais était « "aidé" par les étudiants qui recevaient en échange des "bons de repas" »⁴. Il y poussait surtout des pommes de terre et des légumes. Le fait de vivre ensemble leur permit d'accentuer le sentiment de collectivité et si l'ambiance était agréable, les fêtes et autres événements divertissants vinrent encore plus créer un esprit solidaire. Ces derniers prirent une place tellement importante qu'un atelier était en charge de les organiser, allant des costumes jusqu'aux musiques et improvisations. Sans doute, les préoccupations quant à la montée de l'extrême droite, à la tête du pays, avaient rapproché les membres du Bauhaus. L'hostilité à leur égard, notamment par la fermeture de leur première école fut certainement une des raisons pour lesquelles les élèves et les maîtres restaient ensemble, dans un esprit solidaire et moderne, en opposition avec le chaos qui régnait dans les rues allemandes. Mais jamais ces préoccupations ne semblaient passer les portes de l'école, dont les membres continuaient de produire des œuvres, de faire la fête, de jouer de la musique dans un esprit amical et joyeux.



ill 3 : La cantine du Bauhaus par Ivana Tomljenović, 1930

² Les adeptes du Mazdaznan étaient un groupe marginal, dirigé par Itten. Le Mazadaznan était assez récent, historiquement parlant, et était décrié comme étant une secte. Il croyait en la supériorité de la race aryenne (qui comprenait les juifs) et pensait que la première étape de sa domination devait passer par une hygiène parfaite des organes génitaux.

³ Gropius trouvait Itten beaucoup trop sectaire, si bien que de nombreux conflits éclatèrent entre eux, jusqu'à ce qu'Itten quitte l'école.

⁴ Alfred Arndt pour le Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris, *La vie au Bauhaus et ses fêtes*, dans le catalogue Bauhaus 1919-1969, Paris, du 2 avril au 22 juin 1969, France, 362 pages, p 312.

3.1.2 LES FÊTES ET LES PARADES DE L'ÉCOLE, UN NOUVEAU MODÈLE SOCIAL

A l'école du Bauhaus, l'atelier de théâtre dirigé par Oskar Schlemmer fut à l'origine de la création de nombreux regroupements festifs (*ill 1*), viviers de création et de spontanéité, au sein même de l'établissement. Cette envie de créer était « aux débuts, pour ne pas dire dans la prime enfance du Bauhaus, à WEIMAR, particulièrement puissante et se manifestait dans des fêtes débordantes, des improvisations légères et gaies, dans la construction de masques et de costumes fantastiques »¹. Cette programmation de festivités avait été prévue par Gropius dès la création de l'école, afin de réaliser, selon ses propres dires, « un cérémonial joyeux »². Pour cela, il avait prévu des moments de rencontre où maîtres et apprentis se retrouvaient pour assister à des représentations de théâtre, pour écouter de la musique (*ill 2*), ou encore jouer des scénettes improvisées. Toutes ces fêtes avaient pour but de renforcer la cohésion du groupe, notamment en aplanissant les moments de conflits par d'autres instants de convivialité. A travers ces événements, « Walter Gropius est parvenu à créer une véritable cohésion entre enseignants et étudiants » et des « des liens amicaux se créent entre maîtres et élèves ». Et l'on peut noter que ces moments « spontanés de fusion entre les disciplines, de fantaisie artistique et d'improvisations exubérantes ont permis l'expérimentation d'idées novatrices de mise en scène, qui ont parfois été développées par la suite, comme le Cabinet figural³ ».



ill 1 : Photographie d'une fête du Bauhaus



ill 2 : Photographie de l'orchestre du Bauhaus lors d'une fête

L'atelier de théâtre fut le plus impliqué dans ce processus de production et réalisa notamment de nombreux costumes, masques, affiches, décorations... Schlemmer y mettait en pratique « ses idées, avec la complicité des élèves et professeurs »⁴. On distinguait deux types de fêtes. Dans un premier temps, il y avait les fêtes annuelles marquant les changements de saison comme *La Fête des lampions* (printemps), *La Fête du solstice* (été), *La Fête des cerfs-volants* (automne) ou encore *La Fête des cadeaux* (hiver). Cette dernière avait lieu durant la période de Noël et était particulièrement appréciée. Gropius eut l'idée de créer pour l'occasion une « baraque dada », sorte de cabane où l'on distribuait des cadeaux. Elle prit place lors un événement festif où chacun se mit à fabriquer des objets en vue de les offrir aux autres membres de l'école. Mais cette "baraque" était pour la première fois ouverte aux Allemands externes au Bauhaus, et ils eurent par ailleurs « beaucoup de succès, surtout auprès

1 Ibid 1, p 45.

2 Elodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar*, France, Pierre Mardaga Editeur, 1995, p 142.

3 Le Cabinet Figural était un essai théâtral, réalisé par Schlemmer et ses apprentis, qui proposaient des mises en scène abstraites où les comédiens devenaient invisibles, masqués par leurs imposants costumes.

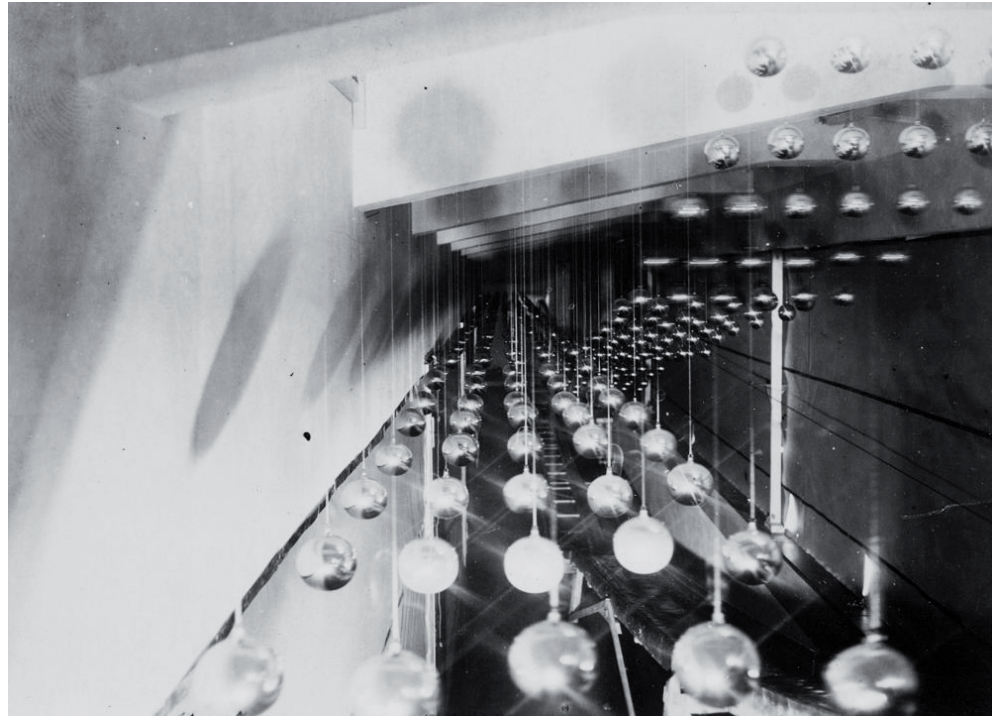
4 Ibid 2, p 22.

3.1.2 LES FÊTES ET LES PARADES DE L'ÉCOLE, UN NOUVEAU MODÈLE SOCIAL

des enfants » à qui ils furent obligés de donner leurs bérets basques, « n'ayant plus rien à vendre »⁵. La fête prit tellement d'ampleur que des œuvres in situ vinrent envelopper l'école, comme si elle venait elle aussi se parer de ses plus beaux costumes : « c'était aussi des murs entiers de masques argentés avec leurs ombres bizarres, des plafonds garnis de corbeille de fruits aux reflets de cuivre jaune ; c'était partout, absolument partout, des feuilles de papier métallisé, de couleurs variées, et ces boules de Noël, toujours très belles, qui atteignaient parfois des proportions étonnantes [...] tout cela transfigurait pour une nuit l'architecture de cette «Hohe Schule für Gestaltung», de ce temple du travail »⁶.



ill 3 : Inconnue à la fête du métal, 1929



ill 4 : Décor de la fête du métal, 1929

Dans un second temps, on trouvait les fêtes annuelles thématiques, avec ces « bals mensuels qui rythment le reste de l'année ». On pouvait alors assister à *La Fête Blanche*, qui eut lieu en 1926, pendant laquelle « tous les participants étaient invités à se parer d'une tenue blanche, à pois, à carreaux et à rayures »⁷. Puis, il y eut *La Fête des slogans*, en 1927 et le carnaval qui prit le nom de *La Fête des barbes, nez et cœur*, en 1928. En février 1929, eut lieu *La Fête du Métal*, qui demeure encore la plus connue. Ce fut « la plus belle fête qui ait jamais été organisée au Bauhaus »⁸ (ill 3). Et, une nouvelle fois, l'école devint le support des réalisations spatiales les plus folles (ill 4). En effet, elle fut « recouverte de couleurs métallisées » et on lui installa un « toboggan plaqué de fer blanc » qui « vous conduisait au milieu de la fête entre d'innombrables séries de boules argentées qui resplendissaient sous les feux des projecteurs », mais qui « vous conduisait d'abord devant la "Boutique du ferblantier" : là, on pouvait répondre à n'importe quel besoin de fer blanc ou de métaux plus précieux. On pouvait y trouver

5 Alfred Arndt pour le Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris, *La vie au Bauhaus et ses fêtes*, dans le catalogue *Bauhaus 1919-1969*, Paris, du 2 avril au 22 juin 1969, France, 362 pages, p 312.

6 Ibid 6, p 321.

7 Ibid 2, p 22.

8 Ibid 2, p 9.

3.1.2 LES FÊTES ET LES PARADES DE L'ÉCOLE, UN NOUVEAU MODÈLE SOCIAL

tournevis, ciseaux à métaux, ouvre-boîtes »⁹. Plus tard, ces fêtes, qui étaient si communautaires, ces « moments d'harmonie et d'identité collective » devinrent de véritables références dans le milieu et gagnèrent « rapidement un grand succès » parvenant à « attirer le "Tout-Weimar" puis le "Tout-Dessau" »¹⁰. Les parades, et les événements à l'extérieur de l'école (ill 5 et 6) firent eux aussi leur apparition. Comme pour les fêtes, un vrai travail de mise en scène était effectué, toujours avec cette création de costumes, de masques, de chars même... Ces réjouissances avaient lieu à l'extérieur de l'école et étaient perçues par la population étrangère à l'établissement, tout comme les fêtes, comme un mouvement assez marginal. Schlemmer écrivait même à ce propos dans son journal :

« Une fois encore une fête dans ce Bauhaus qui suscite des haines et des passions. [...]Dis-moi comment tu fais la fête et je te dirai qui tu es. Ou encore : chaque génération, chaque couche sociale a la fête qu'elle mérite. Lorsque des jeunes gens organisent une fête, on peut toujours en tirer quelques conclusions sur la nature de cette jeunesse. [...]Mais on embêtait aussi les bourgeois, on les choquait - je crois qu'on a longtemps hanté les souvenirs des petits bourgeois - on se réjouissait outrageusement de cette liberté on proclamait avec enthousiasme nos nouvelles idées »¹¹.

Et si ces fêtes et parades apparaissaient si marginales et étranges aux yeux de ces mêmes bourgeois, c'est parce qu'à travers elle, le Bauhaus avait su recréer un événement social où chacun prenait part ; un événement social en marge des préoccupations des Allemands, en proie aux crises politiques et aux retranchements volontaires. L'école apparaissait comme une singularité dans une Allemagne en souffrance, et ce joyeux collectif n'allait pas tarder à subir les foudres d'un gouvernement hostile à leur enseignement.



ill 5 : Festival des cerf-volants à l'extérieur du Bauhaus de Weimar, 1921



ill 6 : Parade du Bauhaus dans Dessau

9 Ibid 6, p 320.

10 Ibid 2, p 22.

11 Ibid 2, p 21.

3.1.2 LES FÊTES ET LES PARADES DE L'ÉCOLE, UN NOUVEAU MODÈLE SOCIAL

Photographie de la danseuse Karla Grosch lors de la Danse du Métal pendant la Fête du Métal, 1929 - Robert Binneman



3.1.3 UN THÉÂTRE SCOLAIRE REPRÉSENTATIF DE LA SOCIÉTÉ

Dès la création du Bauhaus en 1919, Walter Gropius prévoyait d'intégrer au programme d'enseignement des cours d'art dramatique qui avaient pour but de « décloisonner les pratiques artistiques »¹. En intégrant l'école, Schlemmer devint alors le maître des formes. Mais si son atelier était dédié majoritairement à la peinture murale et à la sculpture, le metteur en scène portait en lui le désir de faire de l'école un lieu solidaire, où l'on pouvait créer dans une ambiance collégiale. Il allait alors rompre « avec l'autonomie des genres pour retrouver, sur le modèle qu'érige Gropius, un projet collectif au centre duquel se trouve l'homme »² ; un projet beaucoup plus proche de l'art dramatique que de la sculpture ou la peinture en soit.

En 1925, le projet de « *Théâtre expérimental* », également imaginé par Gropius vit le jour. Au même titre que les ateliers de peinture et de sculpture, il s'agissait là aussi d'un cours à part entière, plus important que les cours d'art dramatique enseignés précédemment. Dans cet atelier, il y avait « aussi peu de préjugés que possible », et il fallait « aborder le monde comme s'il venait tout juste d'être créé ; ne pas méditer les choses à mort, mais les laisser se développer, prudemment mais librement »³. Naturellement, les apprentis des anciens cours de théâtre participèrent activement à ce nouvel enseignement. Mais ce fut également le cas pour un bon nombre de nouveaux étudiants, qui furent intrigués par cette expérience, des plus novatrices et exaltantes. En voyant grandir la quantité d'actifs à son cours, Schlemmer eut l'envie d'en faire une « pédagogie envoûtante », qui devait agir comme un tribunal, qui gérât les haines et les passions au sein de l'école. Un « élément régulateur puissant »⁴ qui devait toucher tout le monde, les maîtres et les élèves.



ill 1 : Photographie des
Dances du Bauhaus
Erich Consemüller
Danse des formes

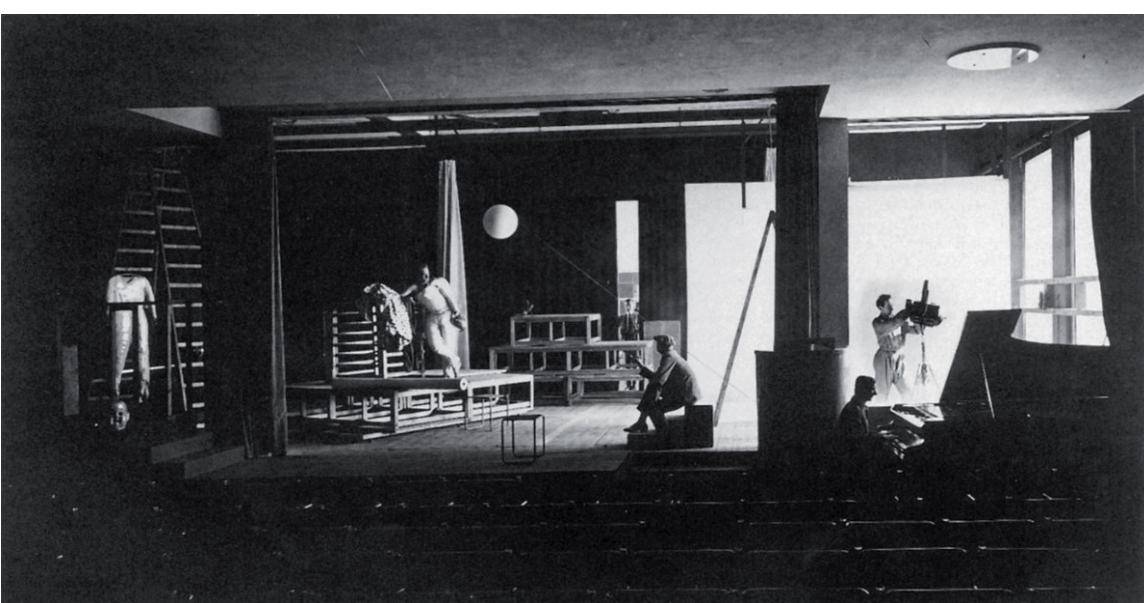
Le théâtre expérimental de Schlemmer était le miroir de la société allemande des années vingt, mais dans sa version pacifiste. Il agissait comme une catharsis, un moment où l'on riait, où l'on pleurait, où l'on se battait tous ensemble, afin de ne pas reproduire ces comportements une fois les rideaux fermés. Comme les propositions théâtrales des metteurs

- 1 Ibid 2, p 17
- 2 Ibid 6, p 265.
- 3 Ibid 6, p 266.
- 4 Ibid 6, p 317.

3.1.3 UN THÉÂTRE SCOLAIRE REPRÉSENTATIF DE LA SOCIÉTÉ

en scène de l'époque, il souhaitait faire de la scène un « lieu où reprendre confiance en l'homme, où effacer les préjugés », dans une époque meurtrie par le fantôme de la Première Guerre. Schlemmer voulait « jouer pleinement » et « participer sans relâche [...] à la réalité contemporaine »⁵. Car, à son sens, l'art était la vie, et ce n'était que par lui qu'il pourrait proposer une forme théâtrale assez forte pour que les membres du Bauhaus aient envie de changer profondément la société dans laquelle ils évoluaient.

A partir de 1926, l'atelier de Schlemmer fut à l'origine d'un vaste projet : celui des *Danses du Bauhaus* (ill 1). A travers les fêtes et autres événements de l'école, la troupe éprouvait le public, l'espace scénique, en mêlant « l'enseignement théorique et pratique », mais aussi la mise en scène et les costumes, en « expérimentant la combinaison de matériaux dans le prolongement du corps et le port de structures extracorporelles »⁶. C'est ainsi que des danses, encore réputées de nos jours, apparurent au sein de l'école. Ce fut le cas pour *La Danse du métal*, qui eut lieu pendant la *Fête du métal*, où l'on pouvait voir tout à tour deux danseurs, portant des costumes intégraux noirs, surmontés d'« extensions du corps métalliques » telles que des barres ou des cerceaux argentés qui venaient s'enrouler autour de leurs corps. Il y eut également *La Danse des bâtons*, dans le même esprit que la précédente, ou encore la *Danse du verre*. Dans chacune de ces danses théâtrales, les élèves, au même titre que Schlemmer, avaient une réflexion sur les costumes et sur la mise en scène, mais ils participaient aussi activement aux représentations en revêtant leurs propres vêtements et en montant sur les planches. Et ces planches-ci n'étaient jamais réellement définies ; Gropius, qui avait prévu d'accorder une importance certaine aux espaces scéniques dans les nouveaux plans de son école avait choisi de réaliser des lieux modulables (ill 2), afin que la troupe puisse être libre de ses mouvements. Dans l'école de Dessau, la cantine était séparée du lieu de rassemblement par un simple mur soufflé qui pouvait s'ouvrir. Alors, lorsque les costumes étaient enfilés et que les actes commençaient, les lieux s'étendaient selon les désirs des comédiens, et finissaient très souvent entre les casseroles et autres légumes de saison. Les toits de l'école (ill 3) devenaient aussi ponctuellement des scènes extérieures où seuls les acteurs se rendaient, afin d'observer le public depuis leur hauteur. Tout était prétexte au théâtre, tout était prétexte à la libre expression des corps et des esprits.



ill 2 : Photographie de l'atelier du théâtre par Werner Siedhoff 1927

5 Ibid 6, p 266.

6 Ibid 2, p 19.

3.1.3 UN THÉÂTRE SCOLAIRE REPRÉSENTATIF DE LA SOCIÉTÉ



Ill 3 : Les toits de l'école de Dessau, support d'un théâtre extérieur, 1929

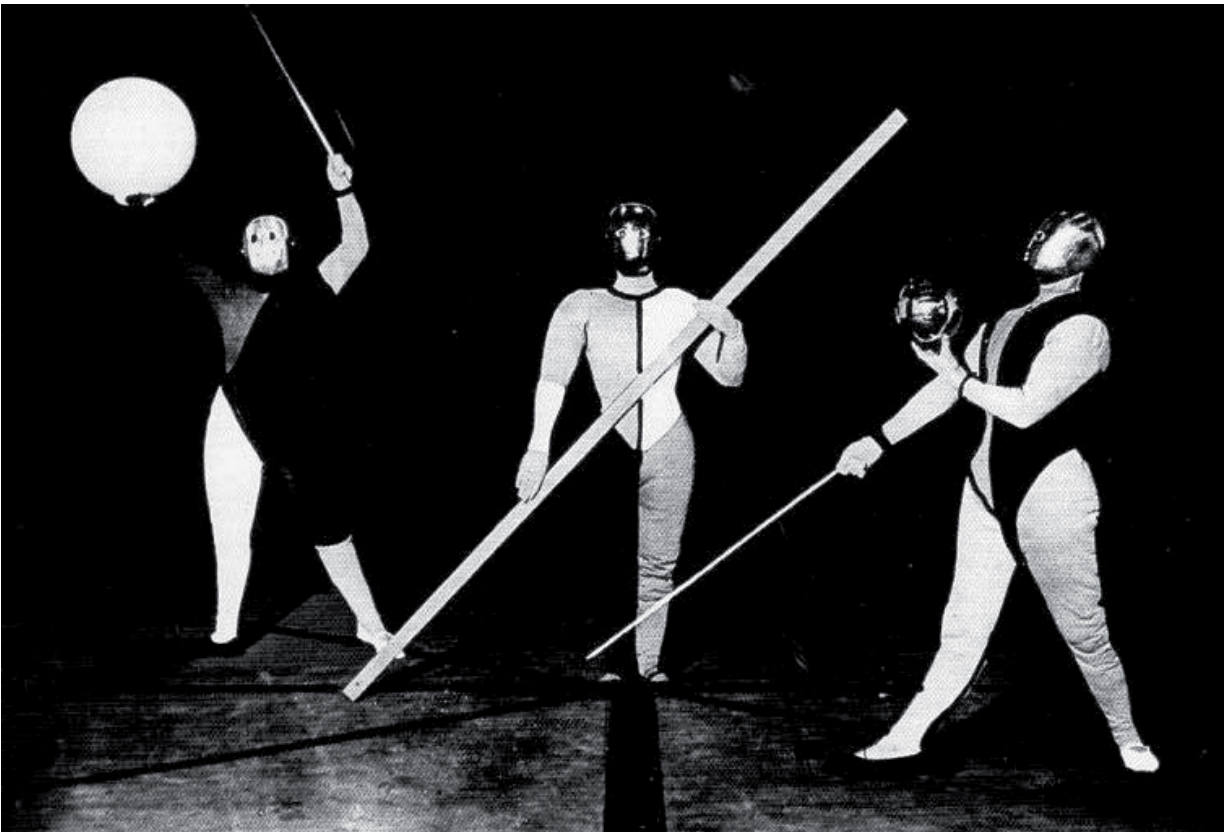
L'atelier de théâtre, par son expérience acquise, commença à répondre à des commandes externes (ill 4). La première, qui fut très rapidement proposée à la troupe, fut celle de reconstruire les décors du *Théâtre municipal d'Iéna*. Puis, on proposa à la troupe de se représenter lors d'événements importants tels que *Le Congrès de la Danse* à Essen, où ils remportèrent un « grand succès »⁷. Enfin, avant le départ de Schlemmer du Bauhaus, le théâtre de l'école fut invité à la prestigieuse *Volksbühne de Berlin*. Schlemmer se souvenait alors de cette occasion : « Nous sommes revenus de Berlin couverts de célébrité, ce fut quelque chose comme un vrai succès. La Volksbühne à guichets fermés, le public enthousiaste, la presse aussi en grande partie... [...] Mais malgré ces succès, à l'intérieur du Bauhaus, le travail et les contenus traités par le théâtre expérimental sont en butte aux critiques et aux attaques »⁸. Parce que si la troupe jouissait d'une reconnaissance grandissante, elle demeurait en proie aux plus vives condamnations, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'école, comme si elle reflétait une nouvelle fois la réalité des metteurs en scène qui lui étaient contemporains. En effet, Hitler, qui devenait de plus en plus influent, commençait à faire pression sur les artistes afin qu'ils pratiquent l'autocensure. Et les productions du Bauhaus, protégées en quelque sorte parce qu'elles relevaient du domaine de l'éducation, commençaient à sérieusement déranger. En 1929, alors qu'Hannes Meyer avait pris la succession de Gropius pour la direction de l'école, une mouvance politique s'invita au sein de l'école et en influença la pédagogie et les enseignements. Schlemmer « rejeta cette demande contraire à ses points de vue et décida de quitter le Bauhaus »⁹ en octobre de la même année.

7 Ibid 6, p 319.

8 Ibid 6, p 321.

9 Ibid 6, p 10.

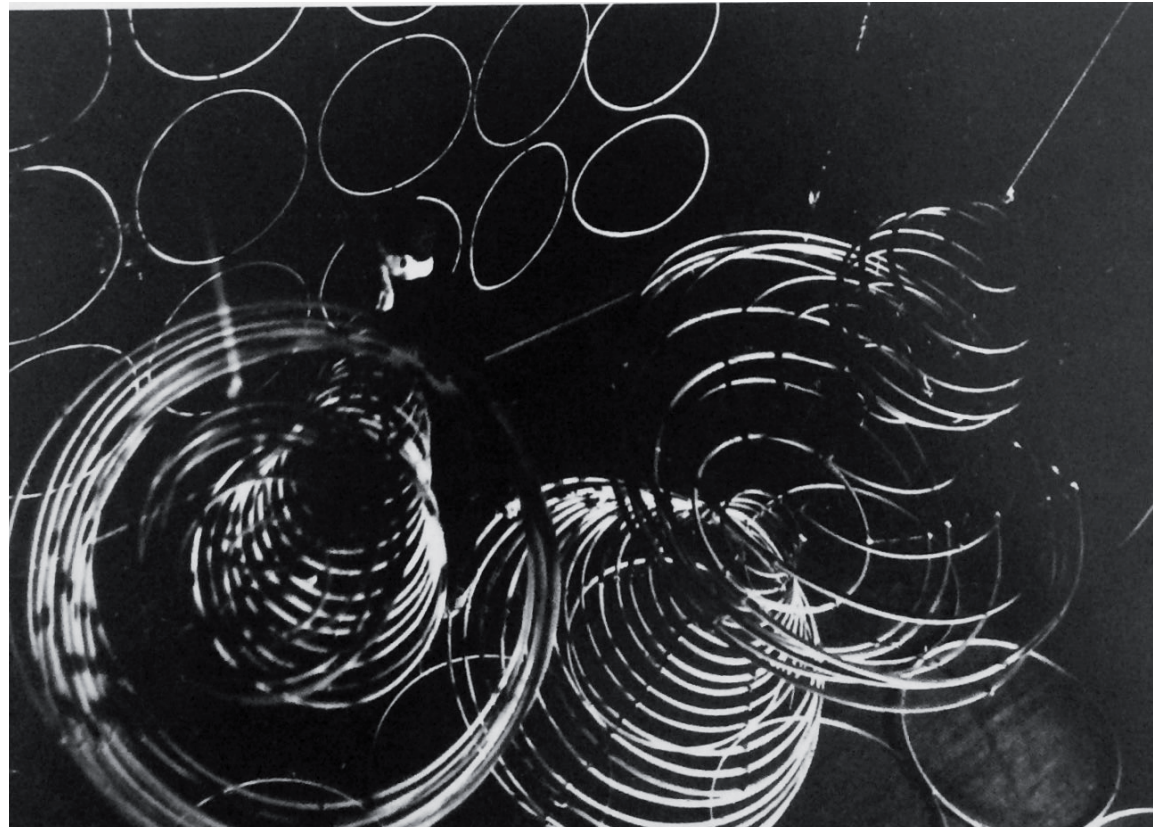
3.1.3 UN THÉÂTRE SCOLAIRE REPRÉSENTATIF DE LA SOCIÉTÉ



ill 4 : Photographie des
Dances du Bauhaus

Dances des formes

ill 5 : Photographie des
Dances du Bauhaus
1928 - 1928
Dances des cerceaux II



3

**UNE MOUVANCE SOCIALE ET MODERNE
DANS UN ENVIRONNEMENT POLITIQUE
EXTREME**

3.1

**L'ÉCOLE DU BAUHAUS, UN MODÈLE SOCIAL EN
MARGE ET REFLET DE SON ÉPOQUE**

3.2

**LES ARTISTES ALLEMANDS FACE À L'INSÉCURITÉ
D'UN GOUVERNEMENT QUI NE VEUT PAS D'EUX**

3.2.1 DE VIOLENTES DÉCISIONS POLITIQUES À L'ENCONTRE DE LA MODERNITÉ ARTISTIQUE

Tandis que les artistes allemands, à l'école du Bauhaus ou dans des ateliers indépendants, tentaient de moderniser leur art, dans une société industrialisée et en pleine remise en question artistique, une situation politique particulièrement extrême commençait à prendre forme dans les rues du pays. Suite à la Première Guerre mondiale, l'Allemagne était en lutte pour définir son nouveau gouvernement. Dans les rues éclataient les affrontements entre le parti communiste et le parti national-socialiste au sein duquel se trouvait Adolf Hitler. Durant les années vingt, les artistes parvenaient encore à se renouveler et à moderniser leurs pratiques, et l'école du Bauhaus, malgré quelques heurts, arrivait à poursuivre son enseignement. Mais en 1933, lorsque Hitler devint Chancelier, la situation artistique de l'Allemagne allait alors être complètement bouleversée.

Une des premières mesures mises en place par le Chancelier fut de contrôler l'art qui était produit au sein de l'Allemagne. Pour cela, il créa en septembre 1933 une *Chambre de la culture*, qui était destinée à rassembler en son sein tous les domaines artistiques tels que la littérature, la musique, le cinéma, mais aussi les médias comme la presse et la radio, et surtout les Beaux-Arts. Dirigée par Joseph Goebbels¹, elle prenait le prétexte de « pallier à l'anarchie culturelle existante, de centraliser toutes les activités culturelles et artistiques »² afin de pouvoir avoir une vision globale sur les ouvrages potentiellement propagandistes. Mais si, à l'origine, elle ne devait que desceller les œuvres anti-gouvernementales, elle ne tarda pas à couvrir toutes les productions artistiques, dépassant ainsi largement l'encadrement de ses fonctions. Si la censure n'était pas encore appliquée, de nombreux éditeurs, directeurs de théâtre et propriétaires de journaux, sans doute visionnaires, prirent de leur plein gré le parti d'adoucir leurs propositions culturelles, « par crainte d'ennui avec les nazis dont l'audience ne cessait de grandir dans le pays, d'élections en élections »³. Et malheureusement, l'autocensure s'étendit peu à peu à tous les domaines. Piscator, en proie aux critiques les plus virulentes, ne voulait pas céder à cette pratique qui le révoltait. C'est pourquoi il quitta le pays peu avant l'élection de Hitler. D'autres poètes et écrivains, majoritairement de gauche, continuaient pourtant à publier et à écrire, convaincus de la liberté de l'art, malgré la peur de violentes représailles.

Le Bauhaus de Weimar dû, rappelons-le, fermer une première fois pour cause de raisons politiques⁴, avant de se réinstaller à Dessau. Pourtant, les préoccupations quant au devenir de l'école n'eurent jamais été aussi fortes que lors de l'accession de Hitler à la chancellerie. Et ces inquiétudes étaient fondées puisqu'en 1933, l'école de Dessau dut fermer à son tour ses portes, suite à une décision prise par les nazis. La même année, Berlin fut la troisième ville à accueillir le Bauhaus, mais les esprits n'étaient pas pour autant apaisés. Cela s'expliquait par le fait que le gouvernement, avant l'élection de 1933, était déjà hostile envers l'école, et en particulier envers Schlemmer. En effet, en « octobre 1930, les peintures murales et bas-reliefs qu'il avait réalisés en 1923 à Weimar pour la grande exposition du Bauhaus furent détruits »⁵ (// 7). Alors, la censure grandissante qu'appliquait le Chancelier après 1933, empêchait les artistes de l'école de produire des œuvres en pleine confiance. D'autant plus que Hitler commençait à s'exprimer ouvertement et négativement sur les productions de son époque, allant même jusqu'à tourner aux ridicules certains mouvements, tels que le cubisme, ou le futurisme, qu'il

1 Joseph Goebbels était un homme d'Etat allemand. Il fut, dans le III^{ème} Reich sous la gouvernance d'Hitler, le ministre de l'Education du peuple et de la Propagande. Profondément antisémite, il fut l'un des plus impliqués dans l'extermination des juifs. Il se suicida en 1945, peu après la défaite de l'Allemagne.

2 L'Art Nazi, Adelin Guyot, Léon Poliakov et Patrick Restellini, France, Complexe Eds, 1999, p 23. Ibid 7

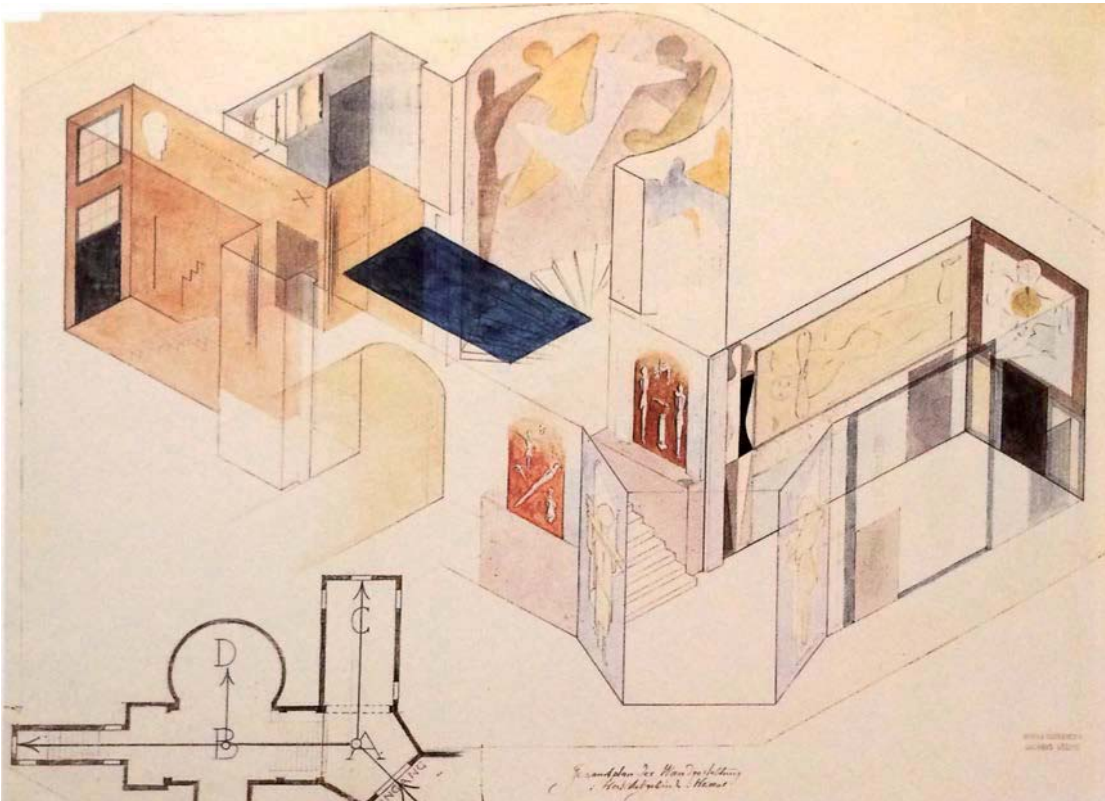
3 Ibid 7, p 48.

4 L'école de Weimar dut fermer ses portes en raison du changement des politiques de la ville, appartenant à l'extrême droite et qui jugeaient inappropriés les enseignements de l'école.

5 Ibid 6, p 10.

3.2.1 DE VIOLENTES DÉCISIONS POLITIQUES À L'ENCONTRE DE LA MODERNITÉ ARTISTIQUE

qualifiait d' « élucubrations »⁶. Il eut une condamnation particulièrement agressive envers les dadaïstes. En effet, il définissait le mouvement Dada comme étant une « aberration mentale, "une extravagance de fous et de dégénérés" » en désaccord complet avec sa propre vision des valeurs nationales qui étaient alors « bafouées et tournées en ridicule par des artistes et des intellectuels dont les œuvres ne semblent trouver leur aspiration que dans le relâchement des liens familiaux et des mœurs, le crime, la prostitution, le blasphème, la laideur, l'art africain, le pacifisme ou l'antimilitarisme »⁷.



ill 1 : Décoration murale pour les ateliers du Bauhaus à Weimar, 1923
par Oskar Schlemmer - Mine de plomb et aquarelle sur papier à la cuve

Rapidement, l'attitude agressive du Chancelier envers les arts modernes toucha les membres du Bauhaus, et en particulier Oskar Schlemmer. En effet, ce dernier subit les foudres du gouvernement et dût quitter son poste de professeur «qu'il venait juste de prendre à Berlin », au sein de l'Académie de Breslau, établissement qu'il rejoignit après sa démission du Bauhaus. En plus de cela, après avoir été le triste témoin de la destruction de ses tableaux muraux, neuf de ses autres œuvres disparurent. Il s'agissait d'une série qu'il avait réalisée pour le Folkwang Museum, désormais dirigé par un nazi convaincu⁸. Et l'hostilité à son encontre ne fit que croître. En 1937, les nazis organisèrent une exposition portant le très virulent nom d'*Entartete Kunst*⁹ (ill 2), où *Art Dégénéré*. Cette dernière réunissait à Munich les œuvres d'artistes juifs et bolchéviques afin de montrer à quel point elles étaient les témoins d'un art « stigmatisé, jugé malade »¹⁰ et dégénéré. Elle était présentée en parallèle d'une autre exposition, également organisée

6 Ibid 7, p 54.

7 Ibid 7, p 55.

8 Ibid 6, p 18.

9 Entartete Kunst signifie étymologiquement « un art tombé de sa race », qui n'est pas conforme à sa race.

10 KERVRAN Perrine, LSD La Série Documentaire, L'art dégénéré, L'exposition, France Culture, Avril 2017, disponible sur www.franceculture.fr, minute 1.

3.2.1 DE VIOLENTES DÉCISIONS POLITIQUES À L'ENCONTRE DE LA MODERNITÉ ARTISTIQUE

par le gouvernement, à la *Maison des Arts*, mais qui véhiculait cette fois l'image d'un art pur, idéalisé et figuratif, en accord avec les valeurs allemandes. Par la cohabitation de ces deux expositions, il s'agissait de tourner en ridicule les arts modernes qui échappaient à l'égide d'Hitler en les comparant à un art beaucoup plus classique et traditionnel, mais que le Chancelier revendiquait comme appartenant au style national. 730 œuvres furent révélées lors de l'exposition de l' *Art Dégénéré* et les nazis, bien qu'officiellement écœurés par celles-ci, s'en servaient officieusement de monnaie d'échange contre des tableaux jugés ancrés dans le "bon style", voire même s'en attribuaient quelques-unes, dont ils appréciaient l'esthétique, sans avoir à rendre de compte¹¹. Et parmi tous les tableaux représentés, neuf appartenaient à Schlemmer. Pourtant, ils ne remplissaient guère les conditions pour en faire partie¹². Lorsque ce dernier en eut connaissance, il fut excessivement blessé par cette ordonnance mais continua de croire à l'État de droit, si bien « qu'il adressa des lettres de protestation à la hiérarchie des responsables en remontant jusqu'à Goebbels ». Mais les réponses qu'il obtint furent de Klaus Von Baudissin, un historien de l'art et adhérent au parti nazi, qui lui fit comprendre que « l'art n'avait plus de raison d'être - sauf à servir le "Mouvement" ». Ce à quoi Schlemmer ne tarda pas à répondre : « L'art sert ! - Oui, au sens le plus élevé, non au premier sens du terme. Sinon il est esclavage. Enlevez à l'art ses droits à la liberté et effectivement il mourra »¹³.

L'exposition sur l' *Art Dégénéré* eut un tel succès¹⁴ que les artistes allemands ne tardèrent pas à comprendre qu'ils ne pourraient plus proposer une modernité artistique dans une société dirigée par un gouvernement qui ne voulait plus d'eux. Ils n'allaient se heurter qu'à des refus, des humiliations en série, et ne pourraient plus produire d'œuvres sans être soumis à la censure, voire même à la destruction. Ils en virent à se poser la question de leur immigration, vers d'autres pays plus à même de les accueillir dans la sécurité et la sérénité. Schlemmer, écrivait en ce sens dans son journal en 1938 :

« Confusion totale. Rester ici, ce qui serait une nécessité dans l'intérêt de la maison et de tout le reste - aller quelque part pour gagner mon pain ? La question sans fin. Il devrait être possible de rester dans cette maison et dans cette région, de réussir dans cet atelier un travail productif qui justifierait cette pièce et ma présence ici. De l'autre côté, les «possibilités». En tête, aujourd'hui, les Etats-Unis. Le ballet et le théâtre en général, là-bas. Tout concentrer là-dessus ? Des projets, d'autres projets, comme le «Ballet comique» ? Aujourd'hui, en ce début d'année, je ne vois que ces possibilités. Ou est-ce que je serai cette année, et comment ? »¹⁵.

11 KERVRAN Perrine, LSD La Série Documentaire, L'art dégénéré, Le pillage organisé, France Culture, Avril 2017, disponible sur www.franceculture.fr, minute 24.

12 Même si 200 000 œuvres ont été analysées en vue d'être exposées, seules 730 d'entre elles le furent, la plupart étant réalisées par des juifs ou des russes. Schlemmer, natif allemand, aurait donc dû faire partie des quelques 199 000 autres réalisations qui y échappèrent.

13 Ibid 6, p 18.

14 Près de trois millions de visiteurs se rendirent à l'exposition *Entartete Kunst*

15 Ibid 6, p 327.

3.2.1 DE VIOLENTES DÉCISIONS POLITIQUES À L'ENCONTRE DE LA MODERNITÉ ARTISTIQUE



ill 2 : Photographie de l'exposition L'Art Dégénéré Juillet 1937



ill 2 : Photographie de l'exposition L'Art Dégénéré 1937-1938



ill 2 : Photographie de l'exposition sur « l'art pur » 1937

L'exposition sur *L'Art Dégénéré* avait tellement marqué les esprits éclairés des artistes allemands, qu'après 1933, tous se demandaient s'il était possible de rester en Allemagne, et surtout s'il était envisageable d'y produire un art moderne. Schlemmer, traumatisé, car particulièrement représenté lors de l'exposition, vit dans la fuite de la capitale sa seule échappatoire. De toute façon, plus rien ne l'y retenait, les nazis l'ayant fait quitter son poste à Berlin. Alors, en 1938, il rejoignit Stuttgart, cette ville autrefois contemplatrice de ses deux naissances : celle de l'homme et de l'artiste. Avec sa femme et ses enfants, il s'éloigna progressivement de sa vie passée, sans toutefois réussir à quitter complètement le milieu pour lequel il avait consacré son existence. Il commença, en ce sens, à gagner sa vie dans une entreprise de peinture, où il exécutait « des travaux de décoration et, après le début de la guerre, des camouflages de bâtiments »¹. S'il avait pu se poser la question des Etats-Unis, la vie qu'il menait à Stuttgart et sa famille le convainquirent de rester en Allemagne. Il alterna alors les entreprises de peinture, jusqu'à Wuppertal² où il rejoignit un groupe d'« artistes rejetés par le régime »³. En parallèle de ses travaux, une exposition sur le Bauhaus se monta au Museum Of Modern Art de New York, et une autre suivit à Londres, en 1938, nommée *C20th German Art*, initialement *Banned German Art* en réponse à l'exposition sur l'Art Dégénéré trois ans plus tôt. Dans les deux, des œuvres de Schlemmer étaient exposées. A cette époque, il écrivait dans son journal : « on a inauguré à New-York, comme vient de me l'écrire Gropius, une exposition du Bauhaus, avec un succès colossal ; il paraît que mes figures du Ballet sont publiées dans le Times, et que d'ailleurs je suis assez prédominant dans tout ça »⁴. L'engouement autour de ces deux exhibitions fut la preuve de la portée de son art, à travers les frontières de l'Allemagne. Schlemmer ne produisit plus rien, à l'exception des *Fensterbilder*, une série de tableaux représentant des scènes de vie derrière des fenêtres. En avril 1943, il mourut à Baden-Baden, auprès de sa famille, à cause d'une maladie. S'il souhaitait volontairement s'éloigner de la vie de la capitale, et opérer, avec sa famille, une exclusion volontaire, il ne fut pas pour autant oublié par les allemands, ni par ses anciens collègues de travail, et encore moins par les artistes étrangers qui commençaient à peine à prendre connaissance de son fabuleux travail.

Si la fin de vie de Schlemmer se manifesta à travers un retranchement volontaire, et une solitude envers les arts, d'autres artistes allemands étaient eux soumis à de plus violents heurts et leur destin leur fut imposé par les décisions politiques du gouvernement. Ce fut notamment le cas pour Piscator, qui eut un sort plus contrasté que son collègue. Si le metteur en scène ne l'a jamais affirmé⁵ et qu'il n'existe aujourd'hui aucune trace de sa confession religieuse, les critiques les plus réactionnaires des années vingt et trente ne cessaient de lui reprocher son « "origine juive", pour stigmatiser le fait que les théâtres de Berlin étaient tombés aux mains "des Juifs Reinhardt et Piscator" ». Les réactions à l'encontre de son travail furent particulièrement violentes. Le « danger de droite »⁶, comme il aimait appeler les nazis, se faisait de plus en plus oppressant, et « le thème de la "prochaine guerre" était abordé sans gêne, objectivement, comme une question de la plus brûlante actualité »⁷. Les répercussions des S.A.⁸ à l'encontre des œuvres modernes commençaient à se faire dans le sang, et Piscator était particulièrement en danger. Sa femme affirmait même que s'il était resté en Allemagne, « il est vraisemblable

1 Ibid 2, p 6.

2 Wuppertal est une ville de l'ouest allemand, à proximité de Cologne et de Düsseldorf.

3 Ibid 2, p 11.

4 Ibid 6, p 327.

5 Aucun de ses écrits, y compris « Le Théâtre Politique » qu'il a lui-même réalisé, ne parlent de ses origines ou pratiques religieuses, hormis le fait qu'il faisait partie d'une famille calviniste et protestante.

6 Ibid 4, p 229.

7 Ibid 4, p 229.

8 La Sturmabteilung, ou Section d'Assaut, abrégé en S.A désignait une organisation paramilitaire du parti nazi.

3.2.2 LA FUITE POUR LA SURVIE DE L'ART ET DE L'HOMME

que les nazis l'auraient immédiatement assassiné »⁹. Il choisit alors de fuir vers la France, dans un premier temps, peu avant que Hitler ne soit élu Chancelier. Il y resta trois années et écrivit dans ses correspondances qu'il ne parvenait pas à trouver de travail sur place. C'est en se rendant à Zurich, en Suisse, et en rencontrant l'impresario américain Sam Spiegel¹⁰, qu'il « trouva une nouvelle possibilité de faire du théâtre »¹¹. Celui-ci le convia à New-York afin de monter la pièce *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï, pour laquelle il avait carte blanche. Malheureusement, à son arrivée avec sa femme Maria, malgré l'accueil particulièrement chaleureux qu'ils reçurent, ils comprirent très rapidement que le projet était tombé à l'eau. Leurs visas de touristes expirant, Piscator se vit contraindre de travailler dans une université. Et quelle ne fut pas sa surprise lorsqu'il rencontra le docteur Alvin Johnson, Président de la *New School for Social Research* basée à New-York, qui souhaitait le rencontrer d'urgence pour lui proposer de créer son propre théâtre au sein de son université. Ce dernier avait, à travers son enseignement, l'envie d'ouvrir « son école aux sciences sociales, aux adultes, aux travailleurs », et eut le désir de travailler avec l'artiste allemand, « qui pouvait créer un enseignement original, qui permettrait aux étudiants de s'initier aux expériences qu'il avait tentées à Berlin »¹². C'est ainsi que Piscator ouvrit le *Dramatic Workshop*. Il put alors poursuivre toutes les ambitions qui avaient mûries en lui à Berlin : le théâtre accessible à tous, la scène mobile et mécanisée, le cinéma, les sujets politiques... Mais l'Amérique fut elle aussi touchée par la crise de 1929 et l'université commença à souffrir de son manque de revenus. Le *Dramatic Workshop* ferma lui aussi ses portes. Encore un échec pour l'artiste allemand qui le vécut comme un « choc effrayant »¹³. Il se remit pourtant à chercher un autre lieu, et de théâtres en théâtres, de pièces en pièces, il parvint à acquérir une certaine notoriété, concurrençant presque les grands établissements de Broadway. Il prit alors de plus en plus de liberté dans ses représentations, important le cinéma documentaire et les sujets politisés, comme il avait pu le faire en Allemagne. Les États-Unis, qui représentaient la liberté, avaient pourtant changé dans l'ombre de cette effervescence théâtrale. Le sénateur McCarthy fut élu alors qu'il était accusé d'œuvrer dans l'ombre des nazis¹⁴. Piscator « dut quitter les États-Unis pour éviter d'être arrêté par les agents du F.B.I. », et rejoignit l'Allemagne d'après Seconde Guerre mondiale, une Allemagne des années cinquante, très différente de celle qu'ils avaient quittée. Mais le retour du metteur en scène fut particulièrement difficile car ici, « il dérangeait aussi. [...] on n'avait pas oublié le Piscator des années vingt-trente et celui-là, on le haïssait toujours »¹⁵. Pourtant, le destin lui tendit la main, et, à une voix près, il obtint de nouveau la direction de la Volksbühne de Berlin. Il mourut en mars 1966, sans avoir eu l'occasion de pleinement profiter de ses nouvelles fonctions, et en conservant l'image d'un metteur en scène déchaînant les foules, positivement ou non.

9 Ibid 3, p 18.

10 Sam Spiegel était un producteur de films américain. D'origine autrichienne-hongroise, il commença sa carrière en Europe, qu'il ne quitta qu'en 1942 pour les États-Unis.

11 Ibid 3, p 119.

12 Ibid 3, p 124.

13 Ibid 3, p 132.

14 En 1944, il retira la condamnation à mort d'un groupe de S.S qui avaient été impliqué dans le massacre de Bagniez, crime de guerre durant lequel des prisonniers de guerre américains furent assassinés. Dès lors, on lui prêta une relation avec les néonazis. Piscator et sa femme, certainement gênants par l'apport de leur théâtre politique, ne purent rester sur le sol américain car les agents du F.B.I eurent l'ordre de les arrêter.

15 Ibid 3, p 137.

Si les luttes politiques faisaient rage en Allemagne, et que l'extrême-droite ne cessait de gagner les élections, le Bauhaus, en marge, proposait un nouveau modèle social qui se révélait être le miroir de la société. Les membres de l'école s'y rassemblaient d'une part pour sa pédagogie, moderne et rare, et d'autre part pour l'esprit collectif qui y régnait. Tout en pratiquant l'artisanat, les maîtres et les apprentis participaient activement à la vie du Bauhaus. Ils établissaient une sorte de groupe original et solidaire, assez marginal et parfois dérangent pour les personnes qui y étaient externes. Ils souhaitaient revendiquer leur appartenance à l'école, d'une manière physique notamment, en arborant des vêtements personnalisés et singuliers, mais aussi par leurs pratiques, leurs rituels, voir leurs revendications politiques. Certains clans, comme celui d'Itten, flirtaient même avec des positions extrémistes, voire sectaires. Mais tous, malgré les quelques divergences d'opinions, s'accordaient à dire que le Bauhaus était devenu leur famille, et qu'ils voyaient en elle le moyen de rester solidaire et uni, dans cette Allemagne déchirée. Cet esprit collectif était d'autant plus visible lors d'événements festifs, organisés longuement en avance, majoritairement par l'atelier du spectacle dirigé par Schlemmer. Ce dernier préparait des masques, des costumes, des pièces de théâtre, des décors, afin que ces célébrations soient particulièrement abouties. L'école était même parfois entièrement enveloppée par des papiers brillants, ou des textiles rutilants. Certaines de ces réjouissances furent ouvertes à la population extérieure qui, bien qu'intriguée par les pratiques des membres du Bauhaus, dut reconnaître qu'ils savaient faire la fête. Certains bourgeois demeuraient toujours sceptiques cependant, et critiquaient ouvertement l'école. Gropius voyait en elle l'opportunité de changer l'homme, celui qui avait vécu la guerre et qui en avait été marqué. Pour cela, il prévoyait d'instaurer des cours d'art dramatique qui évoluèrent rapidement en un Théâtre expérimental. Et ce dernier, également en proie aux critiques des nationaux-socialistes, jouissait tout de même d'une certaine notoriété qui dépassait les murs de l'école. Pourtant Hitler, qui fut élu Chancelier en 1933, instaura un climat réprobateur envers les productions artistiques des Allemands. Nombre d'entre eux pratiquèrent l'autocensure, afin d'éviter toute répercussion dans le sang. Et lorsque l'exposition sur *l'Art Dégénéré* fut présentée au public, les artistes comprirent qu'ils ne pourraient plus produire librement. Ils furent humiliés publiquement et beaucoup d'entre eux choisirent de fuir Berlin, d'une part pour continuer leurs pratiques, et d'autre part pour leur propre survie. Schlemmer se retrancha dans sa ville de naissance, où, avec sa femme, il mena une vie ordinaire avant de mourir à ses côtés. Mais son œuvre parvint à franchir les frontières puisqu'il fut exposé à Londres et à New-York, dans des exhibitions en réponse à celle de *l'Art Dégénéré*. Piscator, lui, rejoignit les États-Unis, où il ne put réellement pratiquer son art, malgré quelques opportunités séduisantes. Il semblait ne plus pouvoir aller nulle part. Pourtant le destin lui tendit la main et lui offrit la possibilité de monter quelques pièces, avant sa mort, à la prestigieuse Volksbühne de Berlin. Schlemmer et Piscator n'étaient plus, mais leurs œuvres, témoignages de longues réflexions et d'un chaos politique, les rendaient immortels tant elles furent étudiées, analysées par leurs successeurs.

Les arts ont toujours été catégorisés, classifiés, et cela depuis l'antiquité. Tous portent des numéros, de un à neuf, permettant leur distinction. Mais parmi ces multiples domaines, un, en particulier, par sa nature, ne pouvait échapper à l'impact du temps. Un qui s'est révélé être un véritable reflet des sociétés qu'il traversait, et cela depuis sa création. Un qui n'a cessé d'être confronté aux organisations religieuses, aux pouvoirs politiques, aux rituels civiques, qui tachèrent parfois de le freiner. Un qui a toujours su perdurer pourtant : le théâtre. Les metteurs en scène n'ont cessé de le renouveler, de le transformer même, afin qu'il suive les avancées sociales et techniques de son époque, voire même qu'il les devance. Il se heurta à de violentes répressions, mais jamais il ne disparut. A travers l'étude de son histoire, c'est l'histoire de nos sociétés que nous analysons. Il est un fabuleux témoin des chroniques de notre temps.

La période de l'entre-deux guerres, en Allemagne, est particulièrement représentative de la métamorphose du théâtre. Il se trouva piégé entre deux événements d'une noirceur extrême qui le poussèrent dans ses retranchements, mais ne parvinrent à le contraindre. Il trouva du soutien en la présence des metteurs en scène allemands qui, malgré les ombres qui planaient au-dessus d'eux, n'eurent pas la crainte de le moderniser et de casser les codes du passé. Erwin Piscator et Oskar Schlemmer, deux figures emblématiques de leur époque, furent parmi les artistes les plus opposés à un art traditionnel, en dépit des répercussions qui allaient s'appliquer à leurs propositions. La transformation du 6^{ème} art, poussée ici à son paroxysme, est un véritable message d'espoir dans la prédominance des arts, lorsqu'ils sont soumis à des environnements politiques extrêmes.

La transformation du théâtre est indissociable de son temps. Lorsque la Première Guerre mondiale éclata en 1914 en Allemagne, elle enrôla sous ses drapeaux tous les jeunes hommes de 17 à 45 ans, et parmi eux, des centaines d'artistes. Ces derniers, marqués par les violentes images dont ils ont été témoins, virent mourir certains des domaines artistiques qui les précédaient. Les comédiens et metteurs en scène allemands rejetèrent les genres théâtraux d'avant-guerre et en particulier le naturalisme et l'expressionnisme. Schlemmer, souhaitant faire le deuil de ces quatre années, dénonçait l'emploi facile du naturalisme, qui ne cessait d'engluer le théâtre dans sa morbidité. Piscator, quant à lui, voulait abolir le monde qui avait permis cette atrocité, et refusait l'expressionnisme qui était en marge de toutes les préoccupations de la société, en se lovant dans le monde de l'illusion. En Russie, à la même période, éclatèrent deux révolutions, dont la seconde eut lieu en 1917. Le contexte politique qui y régnait, marqué par les luttes politiques et les guerres civiles, plongeait le pays dans un chaos ; et dans cet environnement extrême, les metteurs en scène russes proposèrent de modifier leur art. Parmi eux, Tairov, qui fit entrer sur les planches la chorégraphie et des costumes avant-gardistes, et Meyerhold, plus traditionnel, qui apporta une dimension politique au théâtre et qui s'interrogea sur le devenir de la scène, en tant qu'architecture de ce lieu. Leurs travaux précurseurs traversèrent les frontières et surent inspirer les metteurs en scène allemands, vivant eux aussi dans des conditions socio-politiques rudes. Ces propositions artistiques apparurent comme des réponses aux difficultés qu'éprouvaient les artistes allemands dans l'après Première Guerre mondiale. Ces derniers étaient pourtant convaincus du pouvoir unificateur du 6^{ème} art, capable de reconstruire l'homme moderne et de solidariser un peuple déchiré par les balles des mitrailleuses et fusils à verrou. Certains artistes proposèrent alors des pièces accessibles à tous, voire même participatives, en proposant aux ouvriers de devenir ponctuellement comédiens. Piscator, par la création de son *Théâtre Proletarien*, qui, comme son nom l'indique était un édifice dédié au prolétariat, proposait des pièces ne coûtant pas plus d'un mark. Toutes les classes sociales convergeaient au sein de ces théâtres particuliers, et les metteurs en scène purent pleinement développer leurs propositions artistiques, en écho à celles faites en Russie. Piscator importa la politique au sein de son théâtre afin que ses pièces deviennent de véritables instruments politiques. Schlemmer, quant à lui, introduisit la danse sur scène, par le

biais de ses *danses théâtralisées*, fusions du ballet, du théâtre et de l'opéra.

Si les formes théâtrales venaient peu à peu à être bouleversées, c'était tout le 6^{ème} art qui allait subir des modifications. En effet, les artistes allemands souhaitaient le repenser entièrement, à la fois en tant que genre, mais aussi en tant que lieu. En effet, ils étaient conscients que l'architecture du théâtre avait toujours su évoluer en même temps que les périodes qu'elle traversait. Que ce fut pendant l'Antiquité, le Moyen-Âge, ou encore la Renaissance, la scène avait su s'adapter aux contraintes de ces époques et satisfaire les envies de ses scénographes. Pendant la période d'entre-deux guerres en Allemagne, l'industrialisation et la production de masse connurent un fantastique essor qui permit à de nombreux artistes d'utiliser les nouvelles techniques et emplois des matériaux qu'elle fournissait pour moderniser leur art. Les théâtres des années vingt devinrent alors des laboratoires expérimentaux où échafaudages, plateaux tournants et rails coulissants se croisaient. Piscator, en collaboration avec Walter Gropius, alla même jusqu'à dessiner les plans d'un théâtre mécanisé, le *Théâtre Total*, répondant à toutes les envies modernes des scénographes en quête d'une scène modulable et participative. Schlemmer, dans un autre registre, qui fut marqué par ses études picturales abstraites, s'intéressa à la figure humaine et à sa simplification maximale. Il envisageait l'homme comme un organisme de chair et de chiffres, dont on pouvait analyser la gestuelle par des calculs et des analyses. Par sa réflexion, il allait proposer un théâtre où le comédien devenait abstrait, en devenant le support de costumes avant-gardistes et extrêmement poussés. En effet, les acteurs devaient disparaître au détriment des formes qu'ils portaient, et qui faisaient d'eux des objets singuliers qui peinaient à se déplacer, tant les vêtements étaient imposants. Ouate, barre de fer, masques métalliques... tout était prétexte à une création complète et réfléchie. Mais Schlemmer alla encore plus loin lorsqu'il proposa une scénographie, elle aussi abstraite. Les lumières, marquées par des connotations descriptives, s'affranchissaient de tous les codes qui leur étaient conférés afin de devenir de simples couleurs, des ambiances. La musique, quant à elle, ne possédait pas de caractère mélodieux mais venait accompagner le mouvement du comédien. Elle devenait chorégraphie. Enfin, Piscator fit lui aussi un pas dans la modernité en apportant sur scène des procédés empruntés au cinéma. A travers son *Théâtre Documentaire*, il projetait sur des écrans perfectionnés des morceaux de films des archives du 7^{ème} art allemand et russe.

Les metteurs en scène allemands, à la sortie de la Première Guerre mondiale parvenaient à faire des propositions artistiques novatrices sans être restreints par le gouvernement. Mais à partir des années vingt, l'Allemagne, en lutte pour constituer son gouvernement, fut soumise à de nombreux et violents heurts dans les rues, notamment entre le parti communiste et le parti national-socialiste. Ce dernier gagnait de plus en plus d'élections, et lorsqu'il fut élu à Weimar, le Bauhaus dû fermer ses portes. L'emprise politique commençait à se faire ressentir sur les domaines artistiques. Mais l'école proposait, en marge de la société, une pédagogie solidaire et collective, accueillant tous les artistes et artisans qui souhaitaient approfondir leurs disciplines. A Dessau, maîtres et apprentis vivaient ensemble et mangeaient ensemble au sein du campus. Gropius œuvrait pour que ce groupe original et uni puisse continuer de produire de l'art dans un environnement familier et enthousiaste, dont certains revendiquaient l'appartenance par des vêtements similaires ou des rituels communs. Les fêtes et les parades firent leur apparition au sein de l'école. Prévues par le directeur dès la création de cette pédagogie, elles étaient presque entièrement réalisées par l'atelier de spectacle dirigé par Schlemmer. Improvisations, orchestres, costumes démesurés, décorations sans pareil, étaient les mots d'ordre lors de ces soirées ; et, lorsqu'elles se déroulaient à l'extérieur de l'école, voire même dans les centres-villes, les maîtres et les apprentis apparaissaient comme des marginaux, qui dérangent même certains bourgeois. Comme pour les metteurs en scène de l'époque, Gropius voyaient à travers ces festivités la possibilité de reconstruire la population, par des moments de cérémonies et de

divertissements. En ce sens, il prévint des cours d'art dramatique, également donnés par l'atelier de Schlemmer, et auxquels devaient participer sans exception tous les étudiants. Ils évoluèrent en un véritable théâtre expérimental, dont la réputation parvint à franchir les murs de l'école. Ainsi, l'atelier se rendait à des congrès, répondait à des invitations, et réalisait des commandes de costumes pour d'autres troupes de théâtre à travers le pays. Mais les propositions trop singulières de l'école commençaient à gêner les nationaux-socialistes qui prenaient de plus en plus d'ampleur dans le pays. En 1933, Hitler devint Chancelier et nomma Goebbels à la tête du ministère de l'Education du peuple et de la Propagande. Tous deux promulguèrent des lois en défaveur de l'art moderne, en étalant par ailleurs aux yeux de tous un art dit pur, profondément traditionnel qui devait servir de modèle national. L'autocensure, et plus tard la censure, s'appliquèrent de plus en plus et à tous les domaines artistiques. Et le régime abattit son ultime carte avec l'exposition sur *L'Art Dégénéré* où étaient représentés des artistes juifs, bolchéviques, et quelques allemands comme Schlemmer, afin de ridiculiser leurs productions. Ces mêmes artistes comprirent que leur art ne pourrait perdurer dans un tel climat, où les réprobations commençaient à se faire dans le sang. Certains quittèrent le pays, d'autres fuirent la capitale. L'Art et l'Homme devaient survivre.

Schlemmer quitta Berlin et se rendit avec sa famille à Stuttgart, la ville où il était né. Il se retrancha volontairement, ne produisant presque plus rien, et travaillant avec d'autres artistes rejetés par le régime pour une usine de peinture et de laque industrielle. Piscator, quant à lui, était destiné à un sort plus sombre puisqu'il fut, de par sa prétendue origine juive, contraint de quitter le pays pour survivre. Il se rendit, avec sa femme aux Etats-Unis où il peina à reconstruire tout ce qu'il avait mis en œuvre en Allemagne par la fermeture de tout ses théâtres. L'arrivée d'un gouvernement supposé pronazi qui ordonna son arrestation le contraignit à quitter l'Amérique. Il revint alors dans son pays natal, où il ne se sentait plus à sa place mais put tout de même continuer à mettre en scène des pièces à la prestigieuse Volksbühne de Berlin. Mais il mourut peu de temps après, l'empêchant de pleinement profiter de ses nouvelles fonctions. Le contexte politique, particulièrement extrême eut raison de ces deux metteurs en scène qui furent contraints de freiner leurs propositions artistiques.

Si nous nous attardons à la fin de carrière de ces deux figures emblématiques, que l'on a pu suivre tout au long de cet écrit, alors le constat est amer. Schlemmer, comme Piscator, ne purent être plus forts que leur gouvernement, qui les poussa à interrompre leur art ou à quitter leur pays. Ces artistes merveilleux, qui revendiquaient haut et fort leur opposition à un art traditionnel, finirent par disparaître du paysage artistique allemand. La politique extrême a finalement vaincu l'art libre.

Mais l'on ne peut analyser les fabuleuses répercussions artistiques de ces deux metteurs en scène par leurs seules fins de vie. La mort d'un artiste, ou son retrait de la vie artistique, ne sont pas des freins à la poursuite de son idéologie. Piscator et Schlemmer, comme leurs nombreux contemporains Brecht, Reinhardt, Meyerhold, Tairov... marquèrent leur temps et l'histoire du théâtre. Leur disparition physique ne s'accompagna pas de leur disparition artistique. Ils demeurent toujours des références dans le domaine, et sont toujours étudiés de nos jours. Après son retrait, Schlemmer fut exposé à Londres et à New-York, où ses productions reçurent un accueil des plus enthousiastes. Piscator marqua les esprits, en particulier par sa réflexion sur le théâtre mécanisé. Après sa mort, l'on disait qu'il ne suffisait pas de quelques échafaudages et d'un rail pour devenir un piscator, mais que l'on devenait un simple copy-cat, inégalant le maître. Son nom était devenu une marque de fabrique à laquelle tous les metteurs en scène à en devenir voulaient être apparentés. En 2013, la production de Schlemmer tomba dans le domaine public, et avec elle, toutes les fantastiques créations de l'artiste. Le Ballet Triadique fut, par exemple, mis en scène par Hans-Joachim Hespos et interprété par le Jeune Ballet

de Munich en janvier 2016 à l'académie de Künste. A Metz, l'exposition Oskar Schlemmer, L'homme qui danse, présenté d'octobre 2016 à janvier 2017, était entièrement consacrée à son travail. On en vient même à penser que nos contemporains étaient en attente de ce mois de janvier 2013 pour enfin pouvoir rendre hommage à cet homme original. On peut jurer que lorsque la production de Piscator appartiendra elle aussi au domaine public, d'ici une vingtaine d'année, nous verrons fleurir des expositions et des références multiples à son singulier travail.

Ces deux hommes ont participé à la transformation du théâtre, dans une période particulièrement extrême. Ils ont su le questionner, le faire évoluer, l'émanciper de ce à quoi il s'apparentait, sans interrompre leur art sous la pression du gouvernement, si ce n'est par contrainte. Ils sont de véritables messages d'espoir dans la prédominance des arts en situation politique critique, et demeure à tout jamais des figures de la modernité et de la révolution théâtrale.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

GUYOT Adelin, POLIAKOV Léon et RESTELLINI Patrick, L'Art Nazi, France, Complexe Eds, 1999, 223 pages.

HUBERT Marie -Claude, Histoire de la scène occidentale, Paris, Armand Colin, 208 pages.

HUYGHE Pierre-Damien - Art et Industrie, Philosophie du Bauhaus, France, Circé, 1999, 119 pages.

PISCATOR Erwin, Le théâtre politique, suivi de supplément au théâtre politique, Paris, L'Arche Editeur, 1962, 275 pages.

PISCATOR Maria et PALMIER Jean-Michel, Piscator et le théâtre politique, Paris, Payot, 1983, 216 pages.

RUDNITSKI Konstantin, Théâtre russe et soviétique 1905-1935, Avant-garde et tradition, Singapour, Thames & Hudson, 200, 319 pages.

SCHLEMMER Oskar, rédigé par MICHAUD Eric, Théâtre et abstraction: l'espace du Bauhaus, Californie, Editions L'Âge d'Homme, 1978, 160 pages.

TAÏROV Alexandre, Le metteur en scène, dans Le Théâtre libéré, Lausanne, Editions L'Âge d'Homme, 1990, 6 pages.

PODCASTS

KERVRAN Perrine, LSD La Série Documentaire, L'art dégénéré, Le pillage organisé, France Culture, Avril 2017, 54 minutes, disponible sur www.franceculture.fr

KERVRAN Perrine, LSD La Série Documentaire, L'art dégénéré, L'exposition, France Culture, Avril 2017, 54 minutes, disponible sur www.franceculture.fr

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Chœur de masques, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Danse des bâtons, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Danse des cerceaux, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Danse des formes, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Danse des gestes, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Danse de l'espace, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Danse du plat, reconstruction, 1982.

MCCALL Debra et WEININGER Andreas, Jeu de cubes, reconstruction, 1982.

HASTINGS Margarete, Ballet Triadique, reconstruction, 1970.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Centre Pompidou de Metz, Oskar Schlemmer l'homme qui danse, Exposition temporaire, Metz, du 13 octobre 2016 au 16 janvier 2017, Metz, Centre Pompidou, 2016, 24 pages.

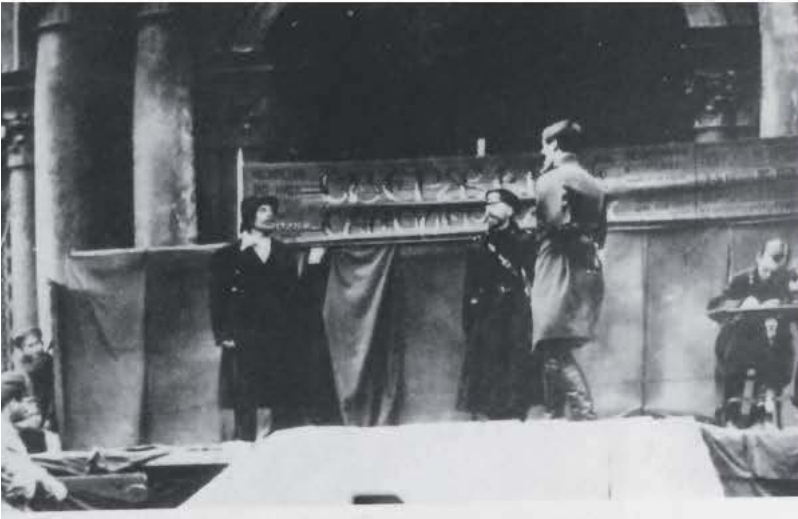
Musée Cantini, Oskar Schlemmer, Exposition temporaire, Marseille, du 7 mai au 1er août 1999, Lyon, Editions Musées de Marseille/Réunion des musées nationaux, 1999, 351 pages.

Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARNDT Alfred, La vie au Bauhaus et ses fêtes, dans le catalogue Bauhaus 1919-1969, Paris, du 2 avril au 22 juin 1969, France, 1 page, p 312.

1 UN MOMENT DE RUPTURE : L'EMERGENCE D'UN NOUVEAU THEATRE ALLEMAND

1.1 DES METTEURS EN SCENE QUI S'EMANCIPENT DU THÉÂTRE ALLEMAND D'AVANT GUERRE

1.1.3 LE THÉÂTRE RUSSE, UN GENRE PRÉCURSEUR



Photographies d'un festival de masse
L'Hymne du travail libéré



2

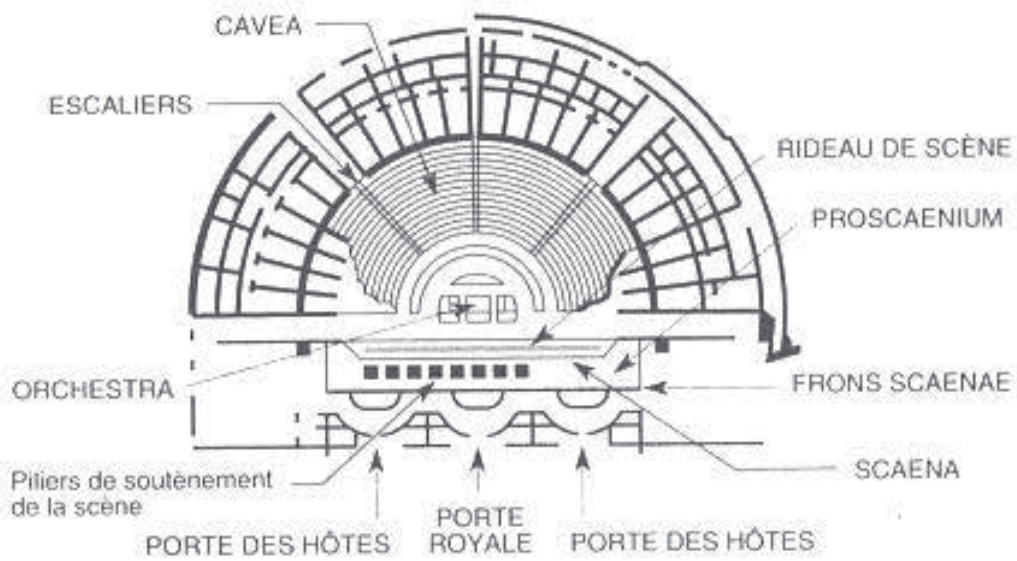
TRANSFORMER LE THÉÂTRE, COMME
LIEU ET GENRE, DANS UN CONTEXTE
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION

2.1

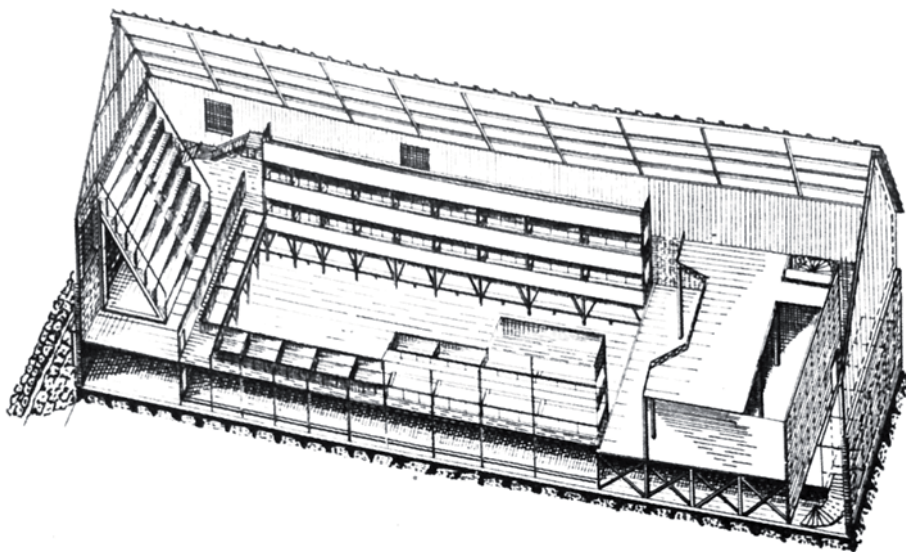
L'ARCHITECTURE DU THÉÂTRE AU CŒUR
DES RÉFLEXIONS MODERNES

2.1.1

LA SCÈNE, UN TÉMOIN DE LA SOCIÉTÉ



Plan d'un théâtre latin



Le théâtre du Marais en 1644

2

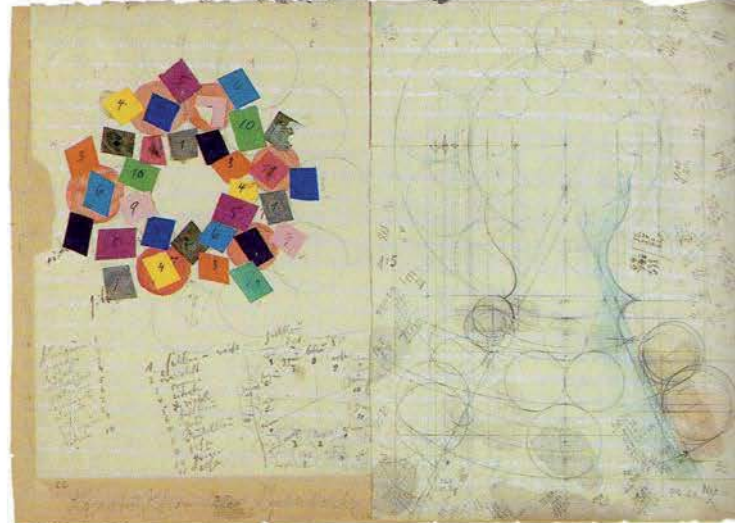
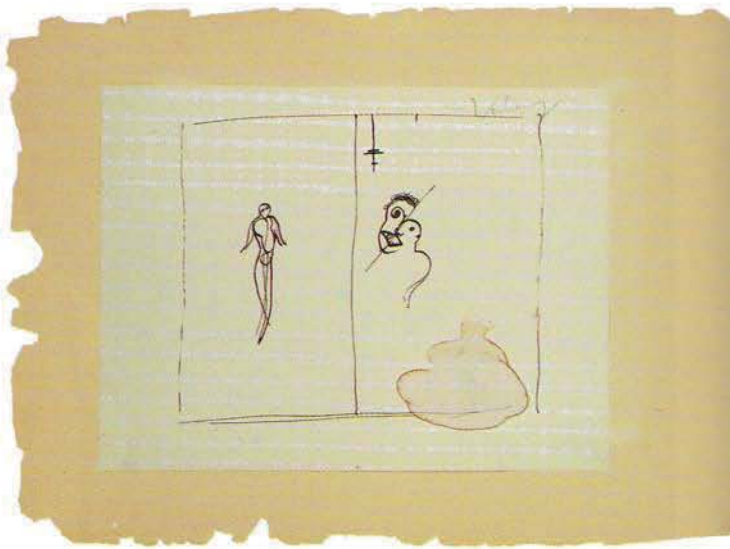
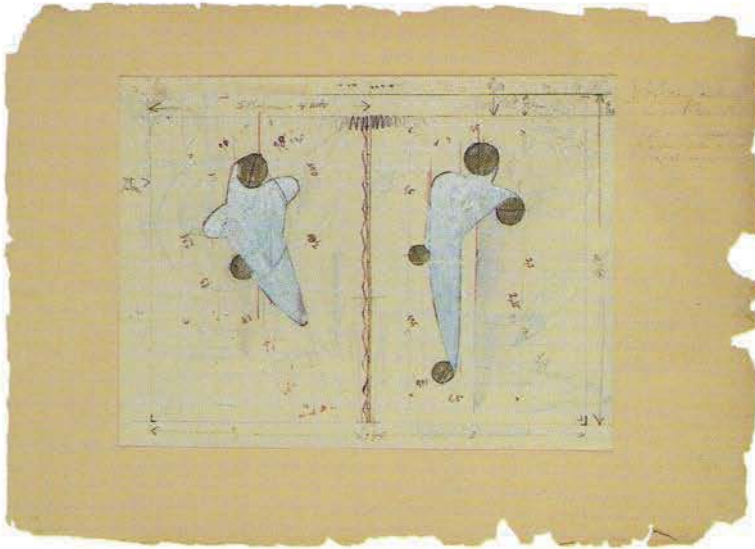
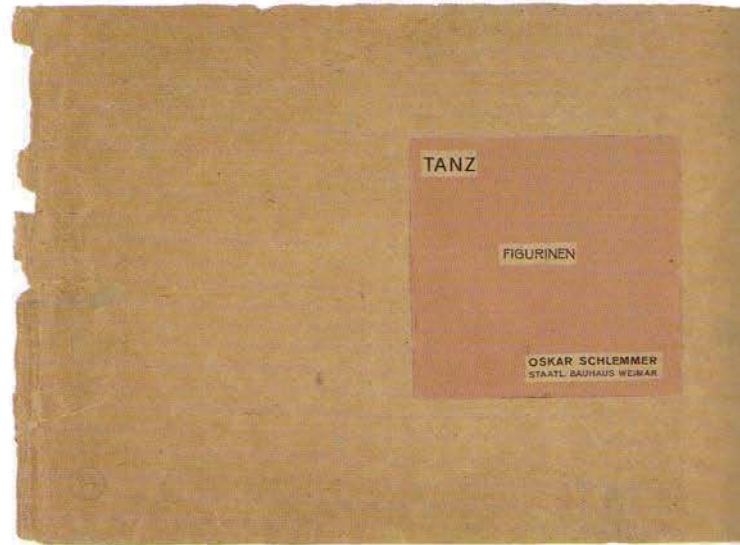
TRANSFORMER LE THEATRE, COMME
LIEU ET GENRE, DANS UN CONTEXTE
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION
INDUSTRIEL EN PLEINE EXPANSION

2.2

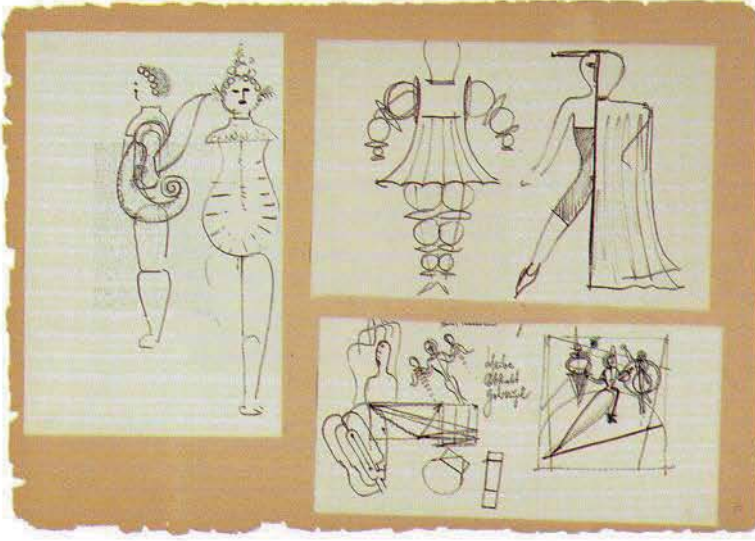
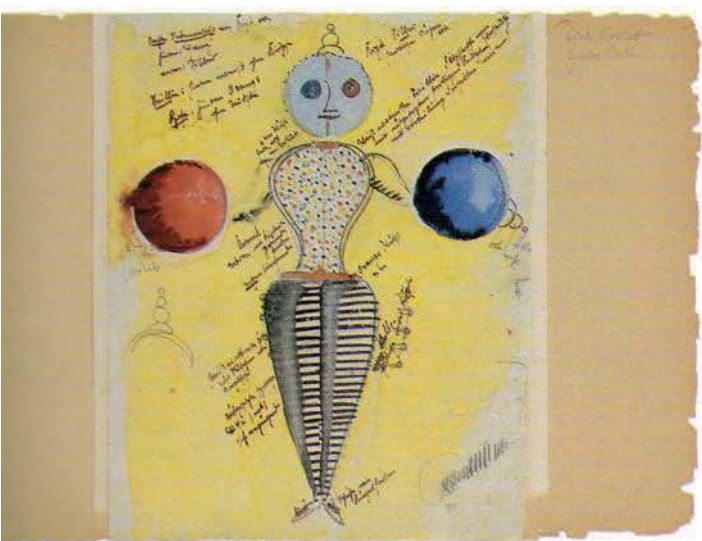
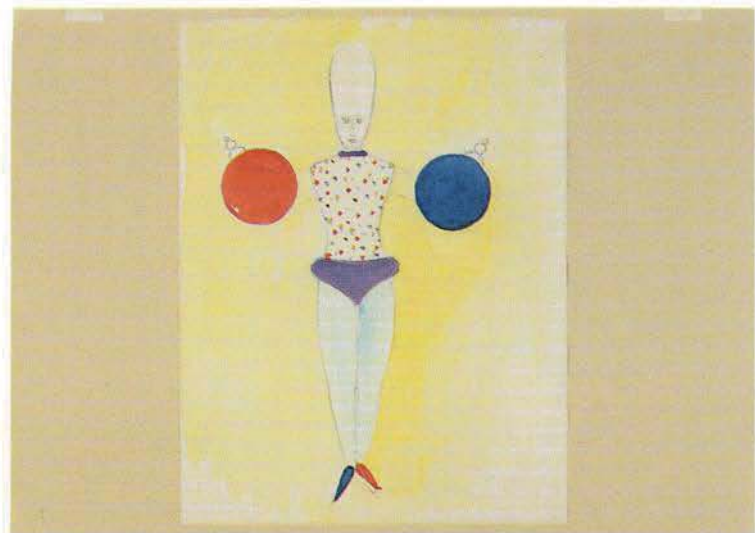
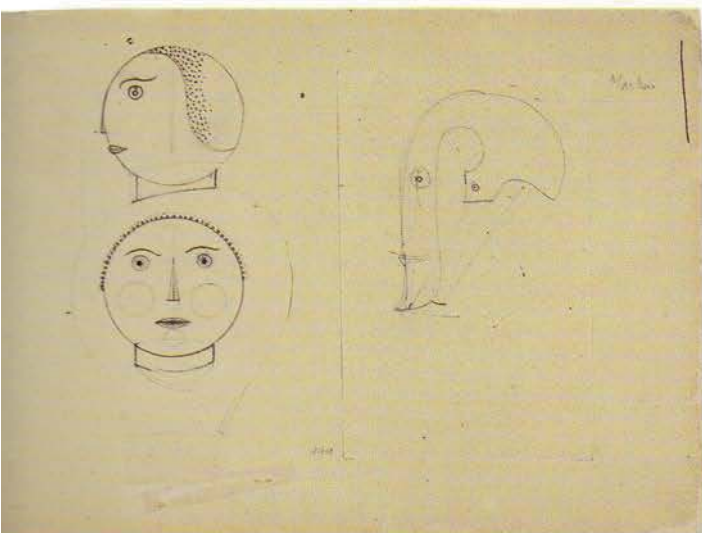
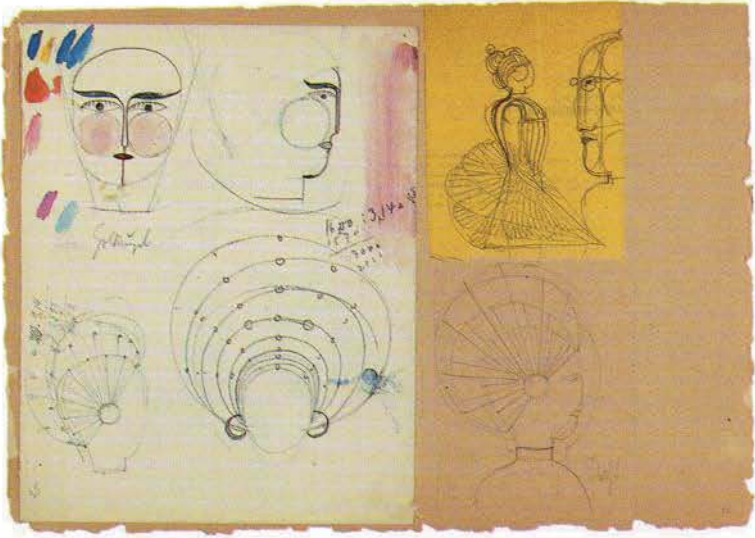
LE COMÉDIEN DEVIENT ABSTRAIT SUR
LA SCÈNE D'OSKAR SCHLEMMER

2.2.2

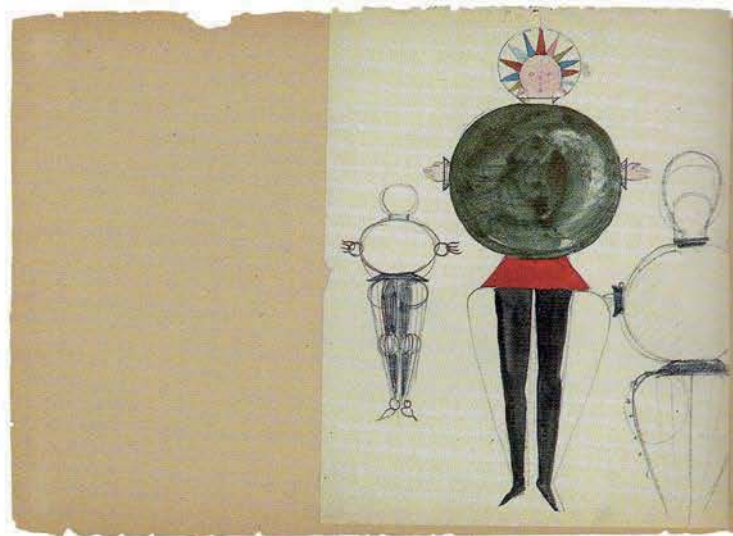
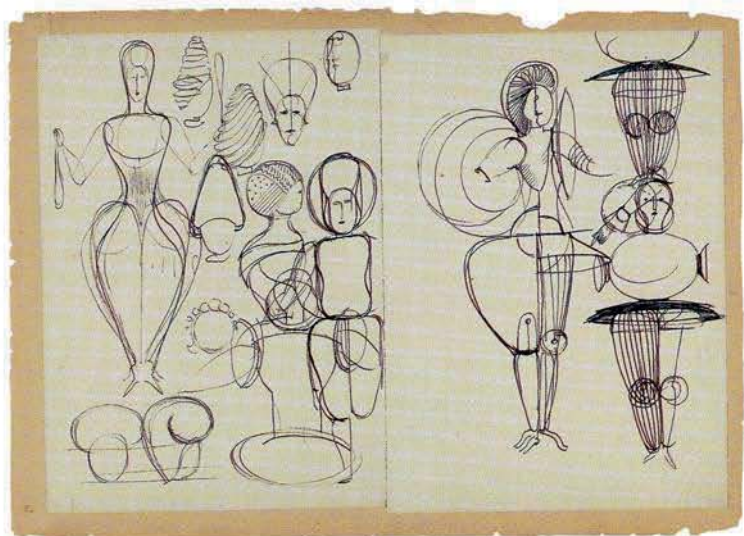
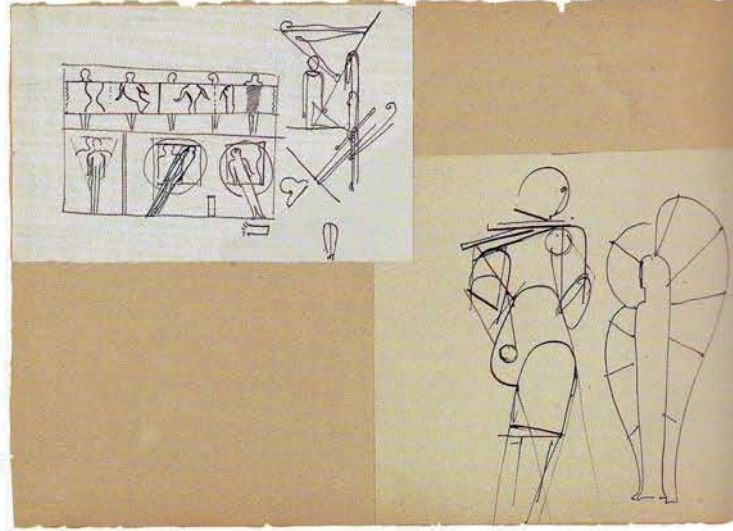
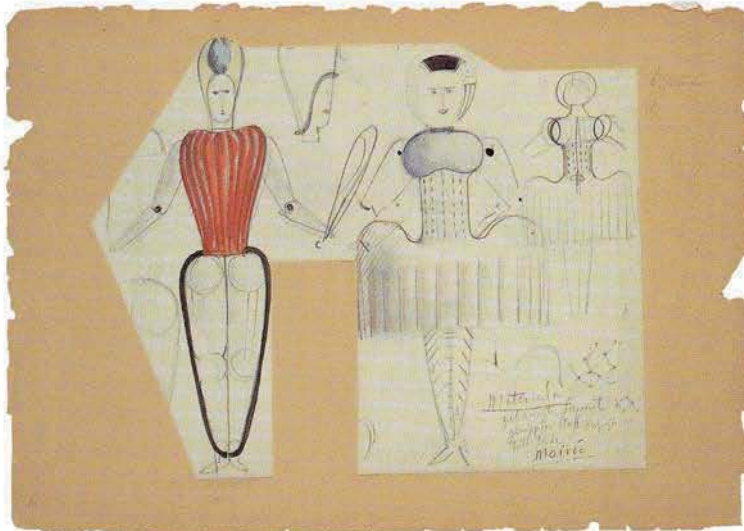
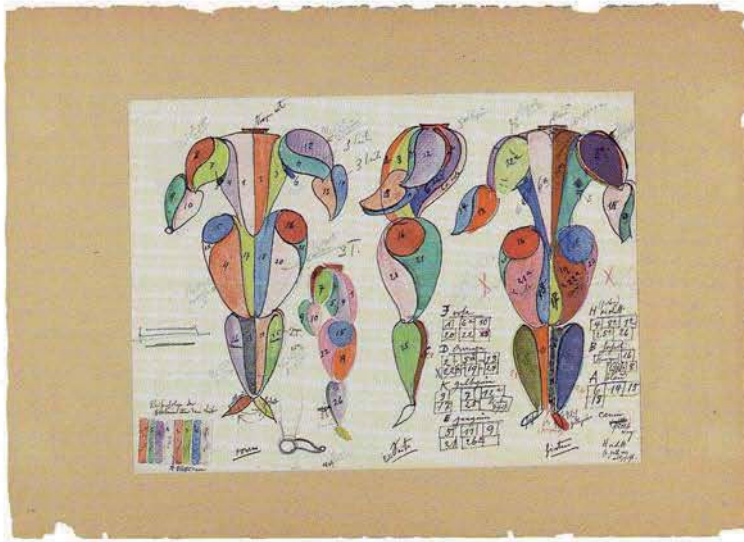
LE COMÉDIEN DEVIENT ABSTRAIT SUR LA SCÈNE D'OSKAR
SCHLEMMER



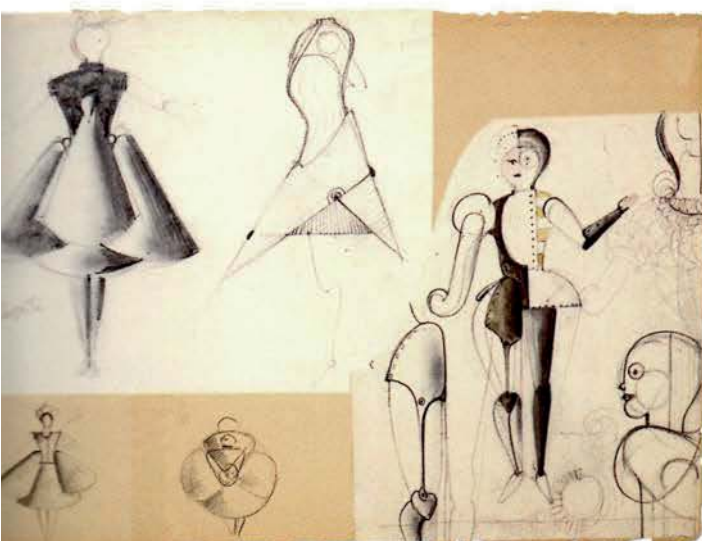
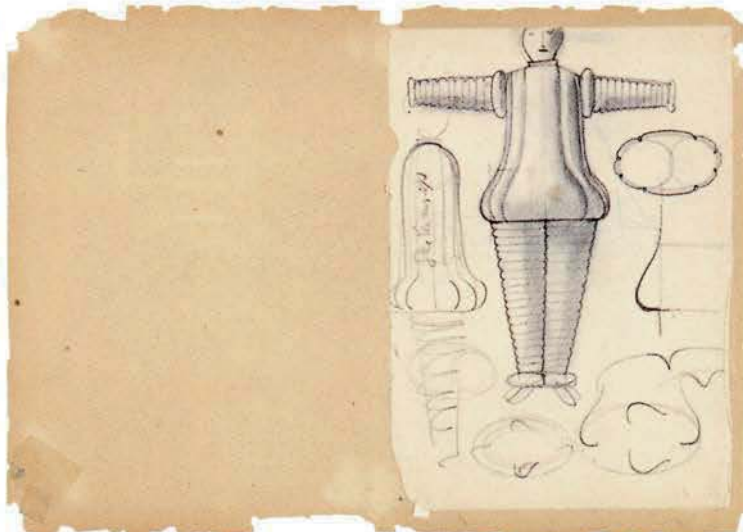
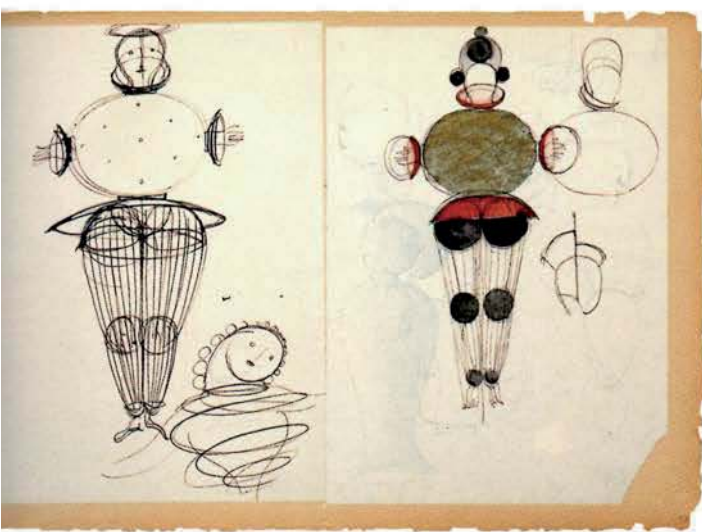
Cahier de croquis Danses figures
Planche 0, 1922
Planche 1a, 1919 et Planche 1b, 1917
Planche 2a, 1919 et Planche 2b, date inconnue



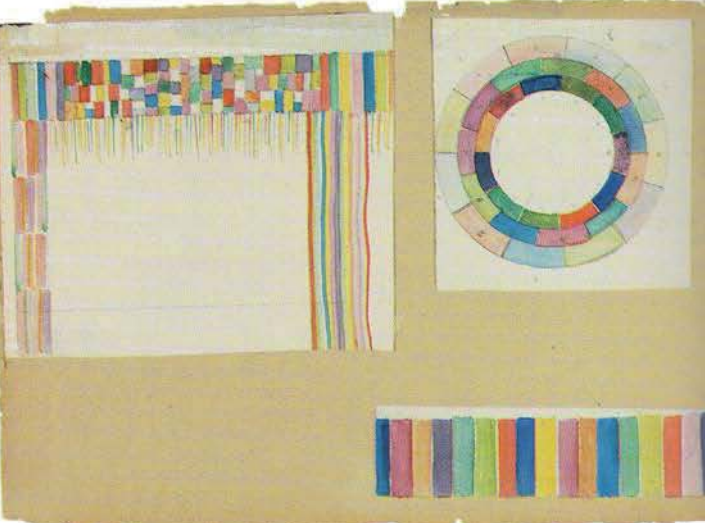
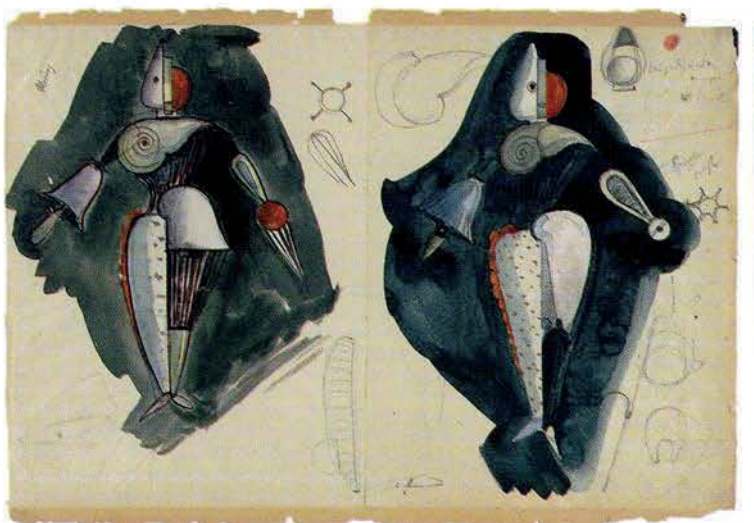
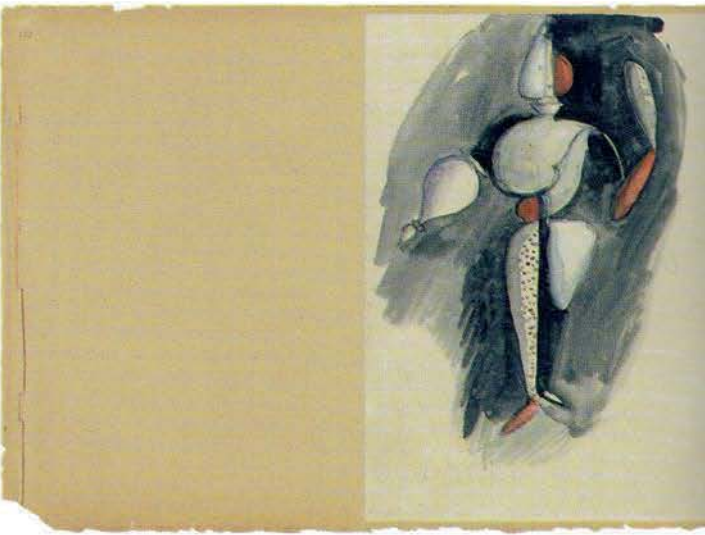
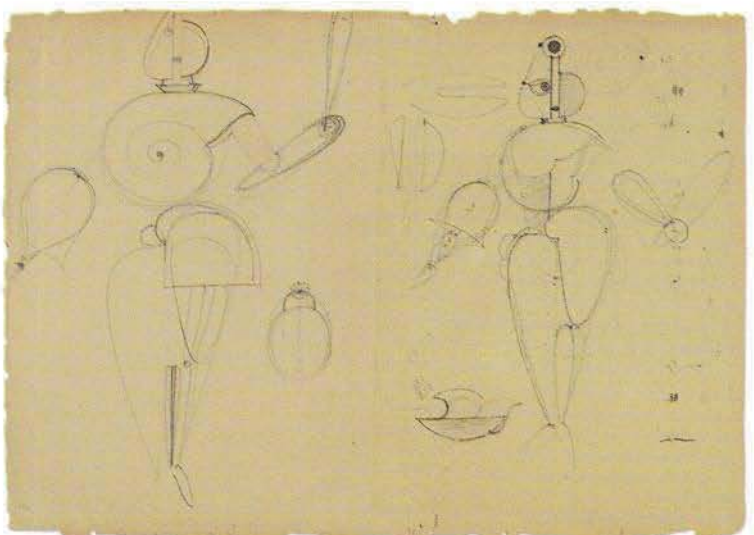
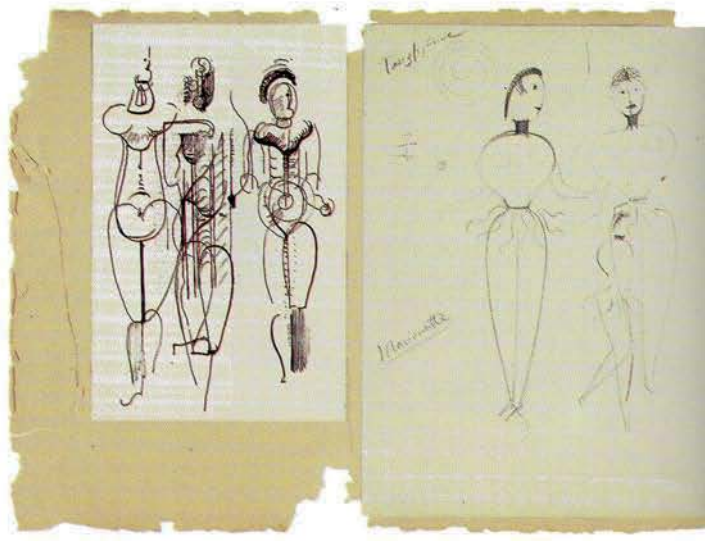
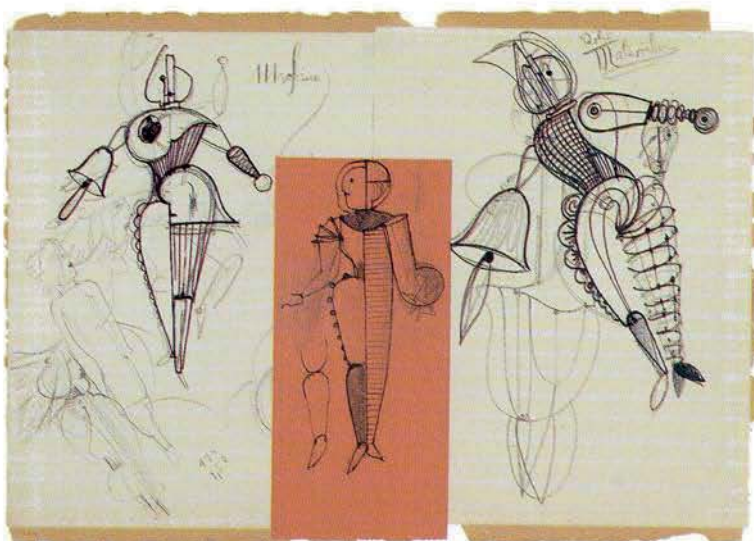
Cahier de croquis Danses figures
 Planche 3a, date inconnue et Planche 3b, date inconnue
 Planche 4a, 1918 et Planche 4b, 1920
 Planche 5a, 1919 et Planche 5b, date inconnue



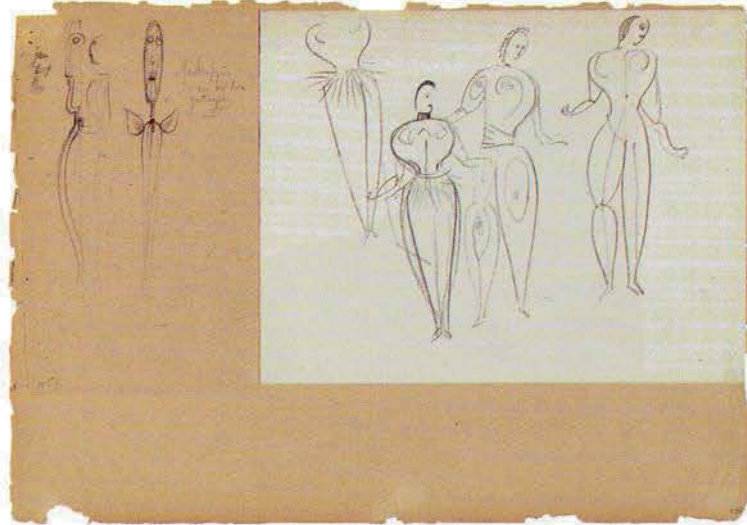
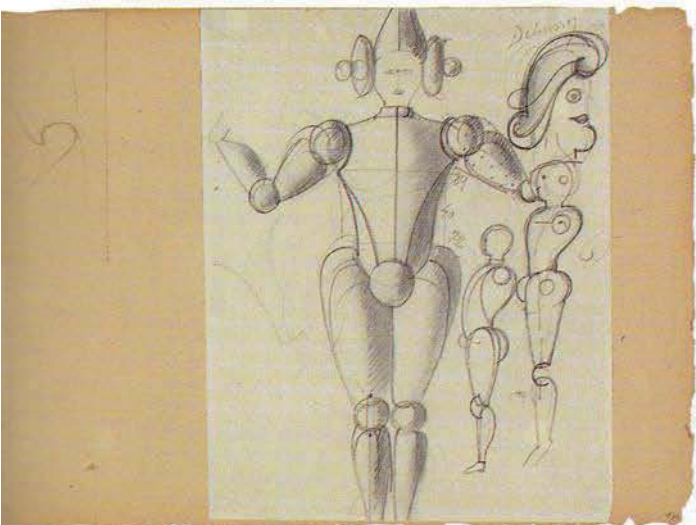
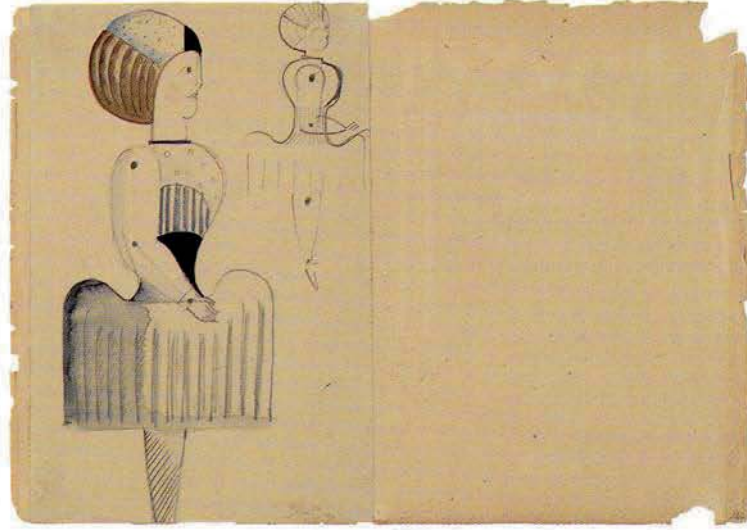
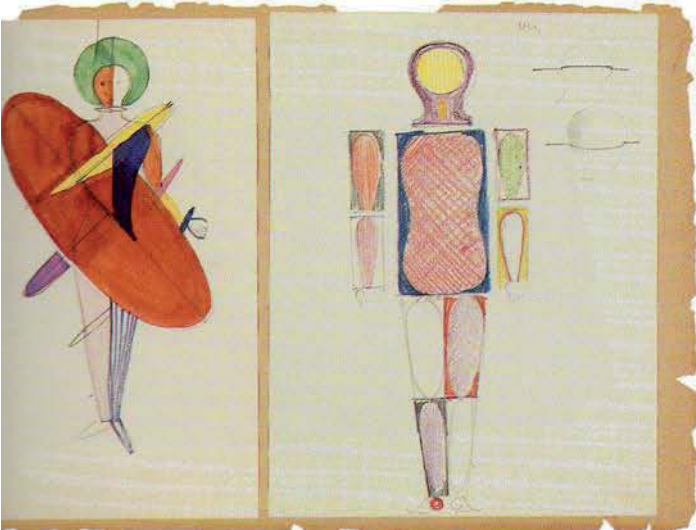
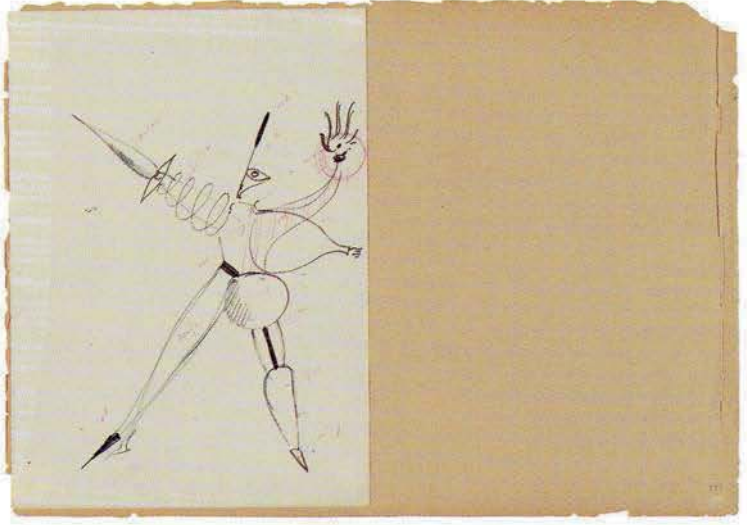
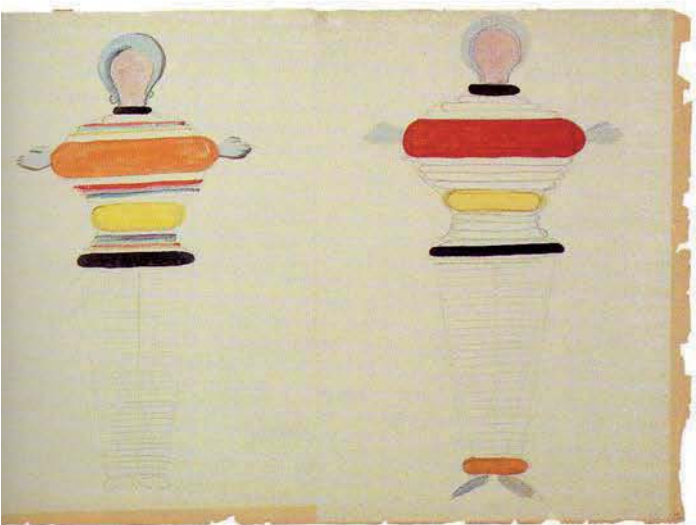
Cahier de croquis Danses figures
 Planche 6a, 1920 et Planche 6b, 1920
 Planche 7a, 1918 et Planche 7b, 1918
 Planche 8a, 1919 et Planche 8b, 1919



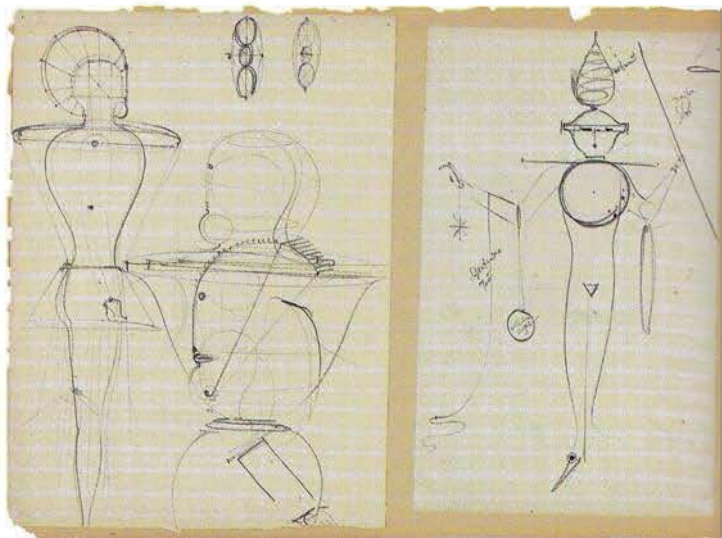
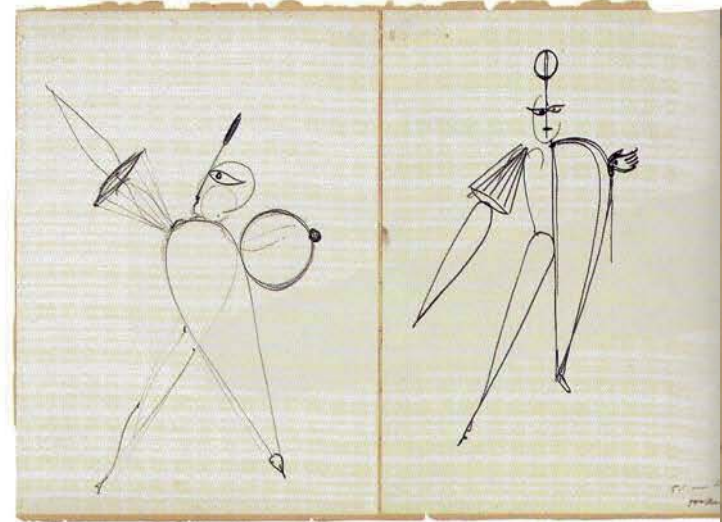
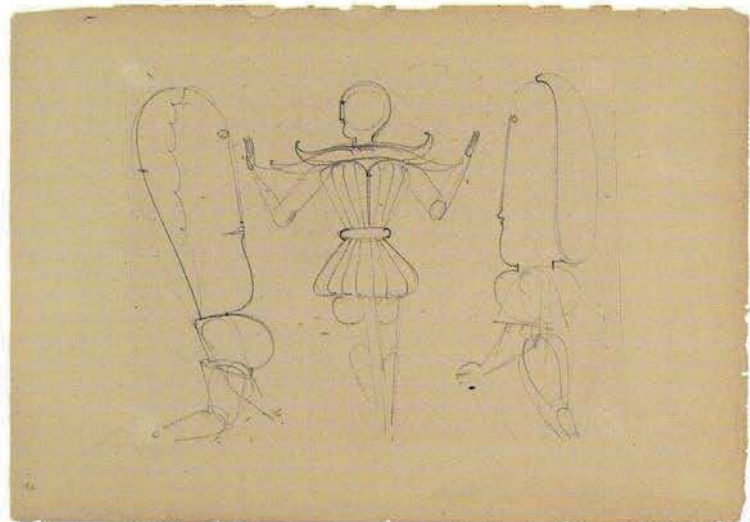
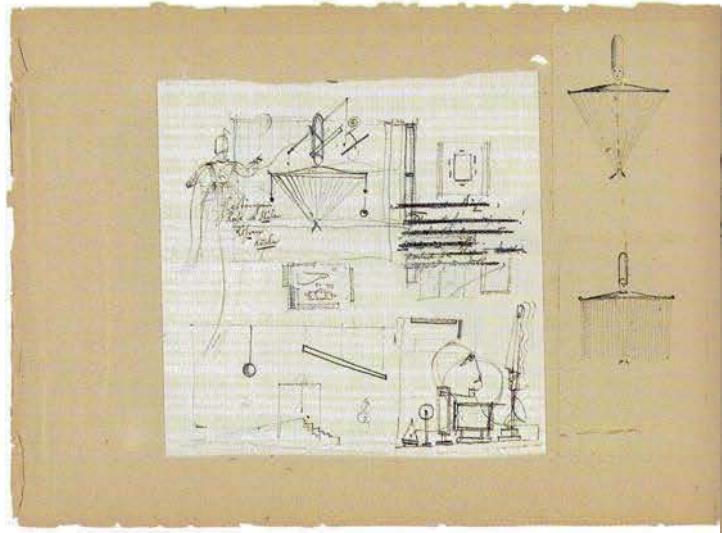
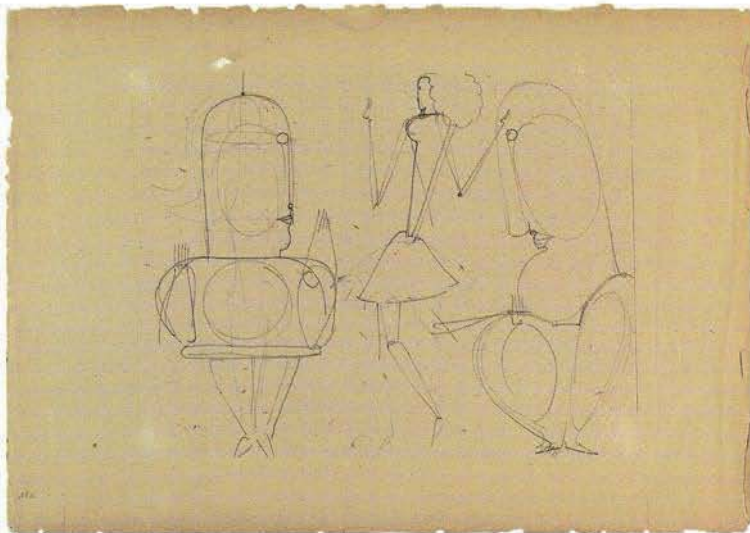
Cahier de croquis Danses figures
 Planche 9a, 1919 et Planche 9b, date inconnue
 Planche 10a, 1916 et Planche 10b, date inconnue
 Planche 11a, date inconnue et Planche 11b, date inconnue



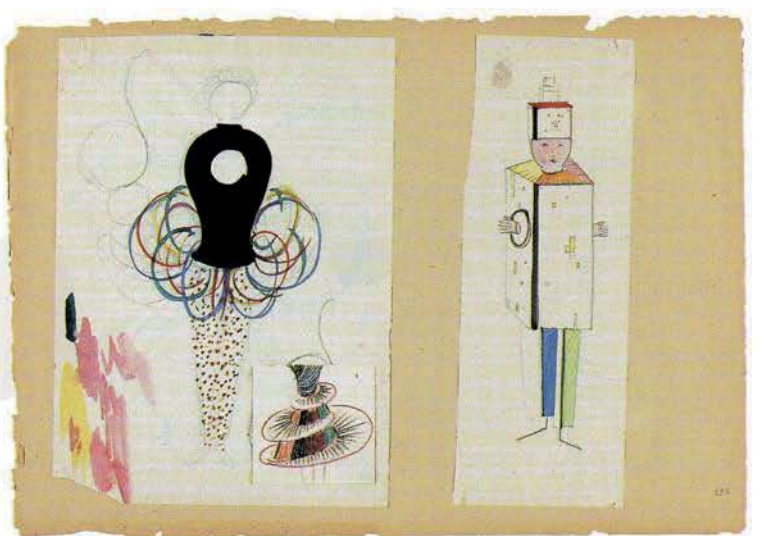
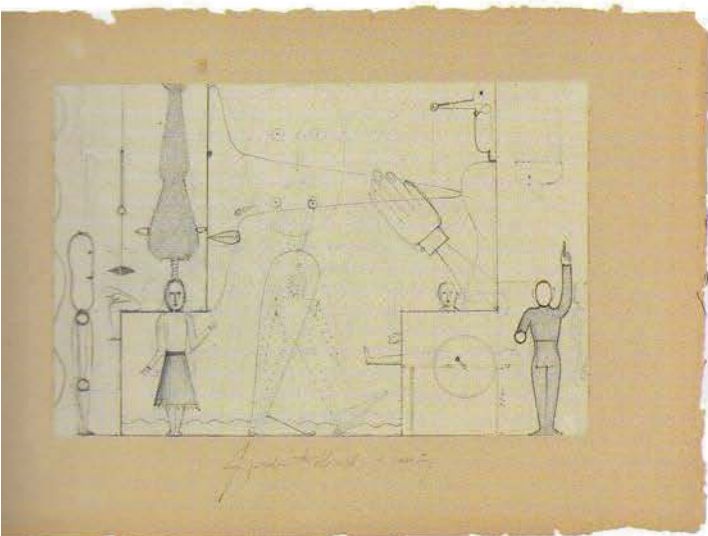
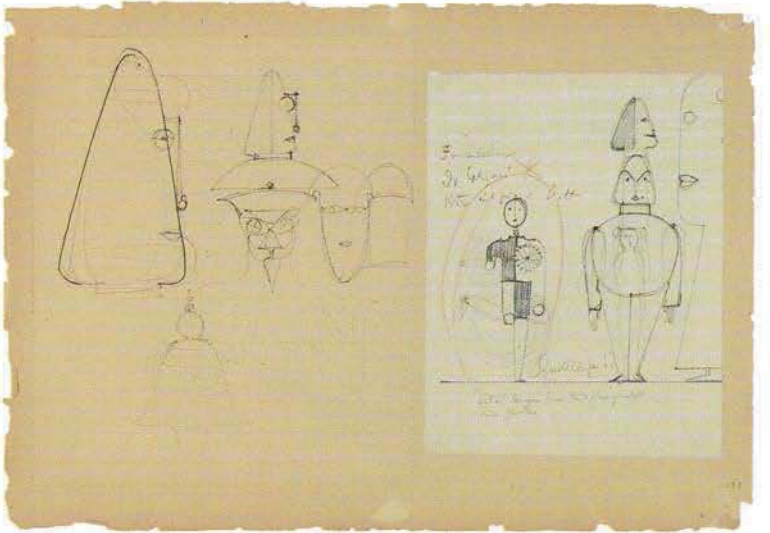
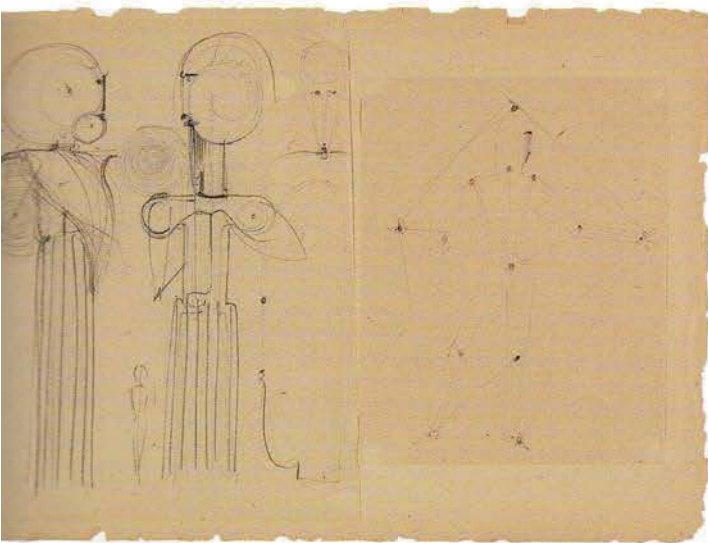
Cahier de croquis Danses figures
 Planche 12a, date inconnue et Planche 12b, date inconnue
 Planche 13a, 1919 et Planche 13b, 1919
 Planche 14a, 1919 et Planche 14b, date inconnue



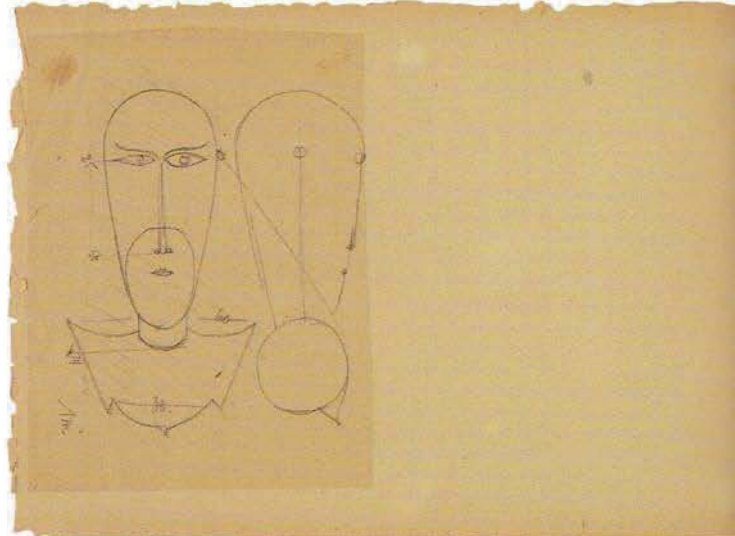
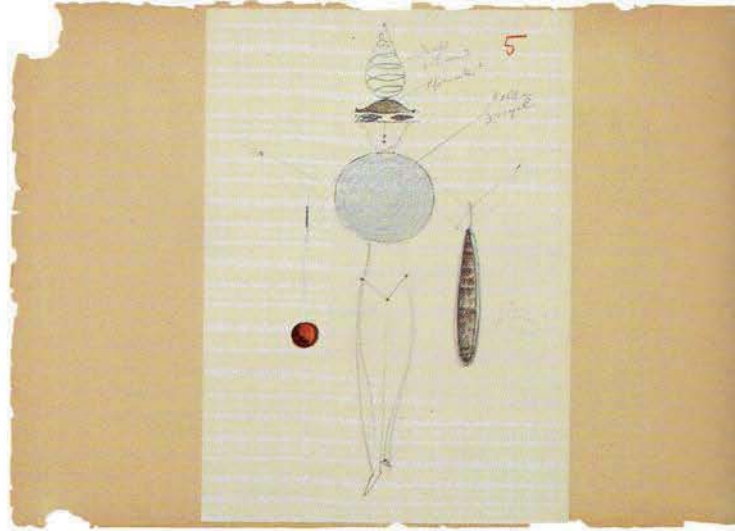
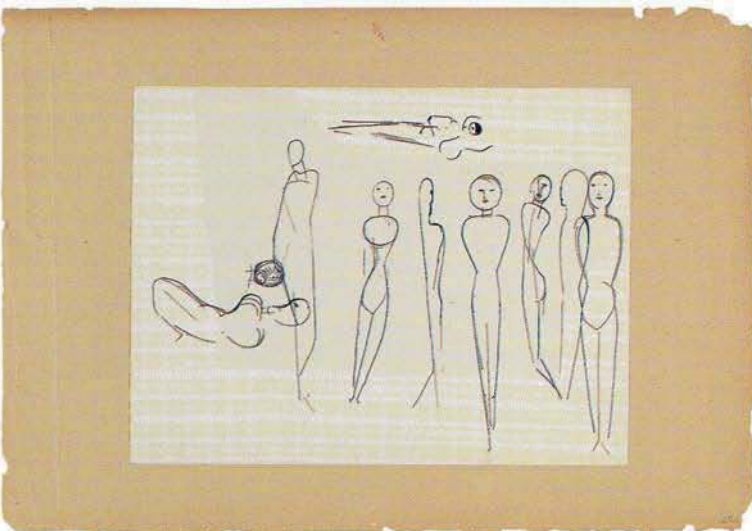
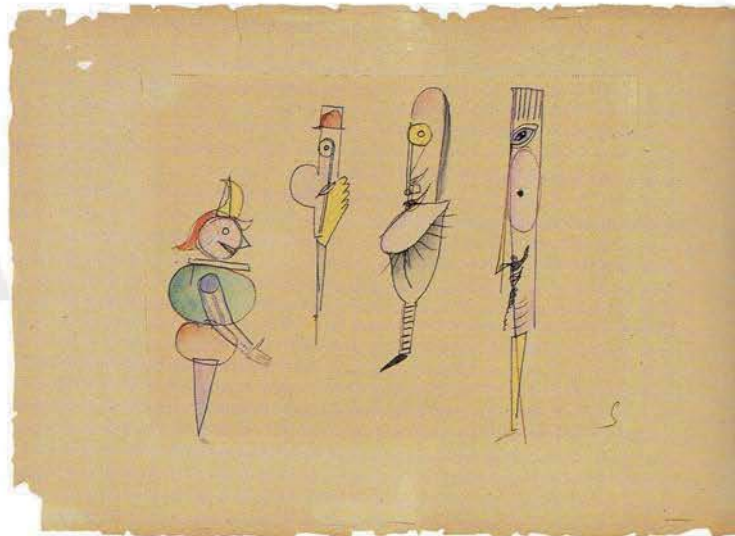
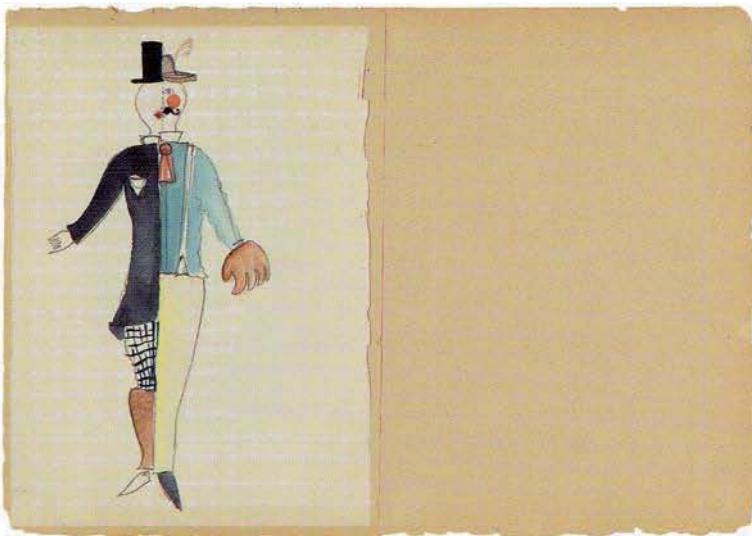
Cahier de croquis Danses figures
Planche 15a, date inconnue et Planche 15b, 1916
Planche 16a, date inconnue et Planche 16b, date inconnue
Planche 17a, date inconnue et Planche 17b, date inconnue



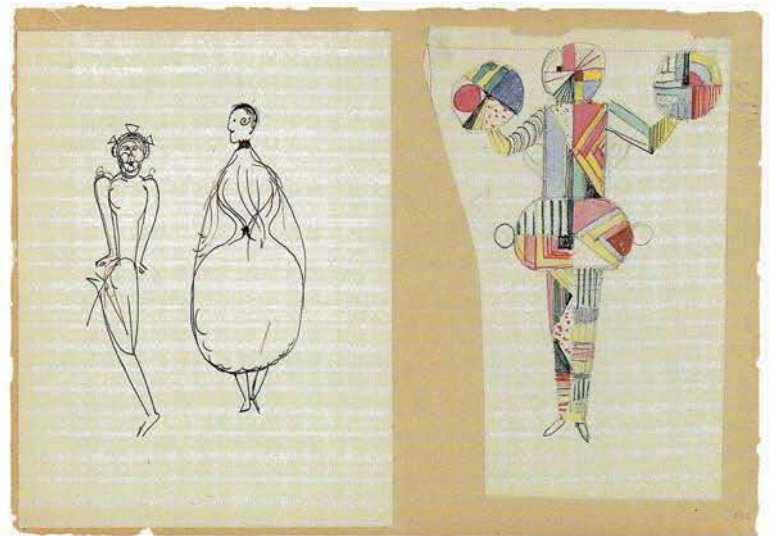
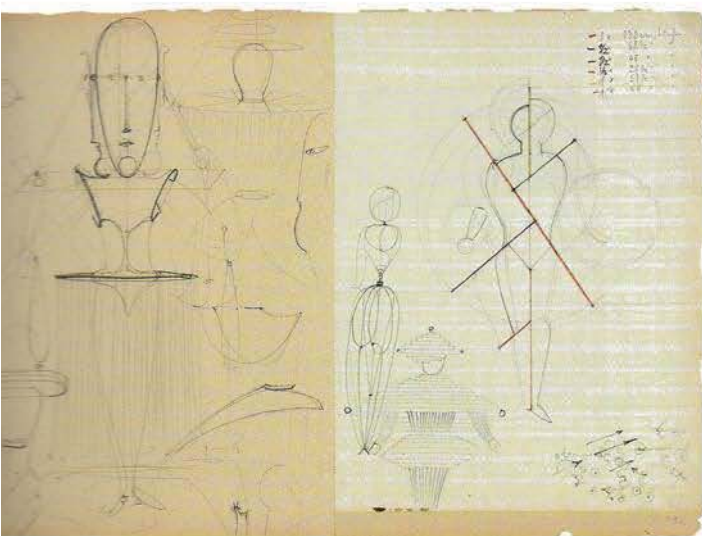
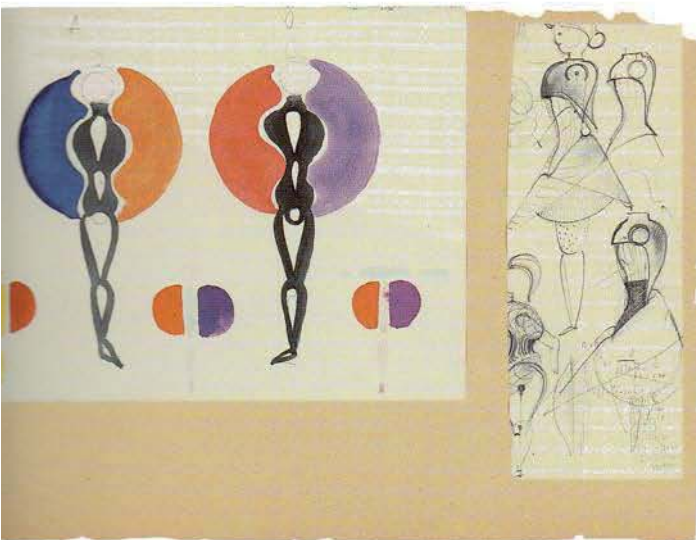
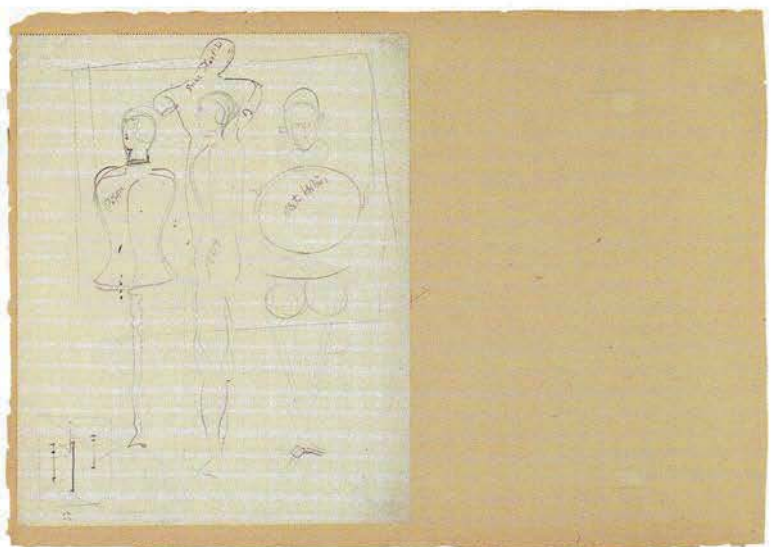
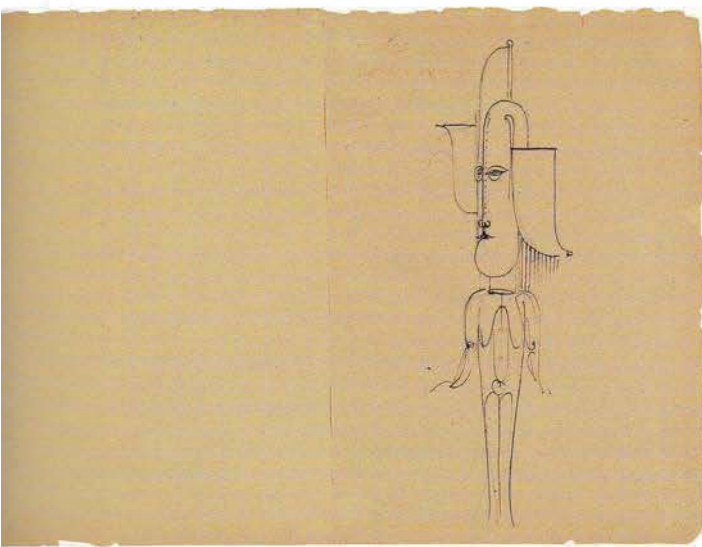
Cahier de croquis Danses figures
 Planche 18a, date inconnue et Planche 18b, date inconnue
 Planche 19a, date inconnue et Planche 19b, 1916 - 1918
 Planche 20a, 1922 et Planche 14b, date inconnue



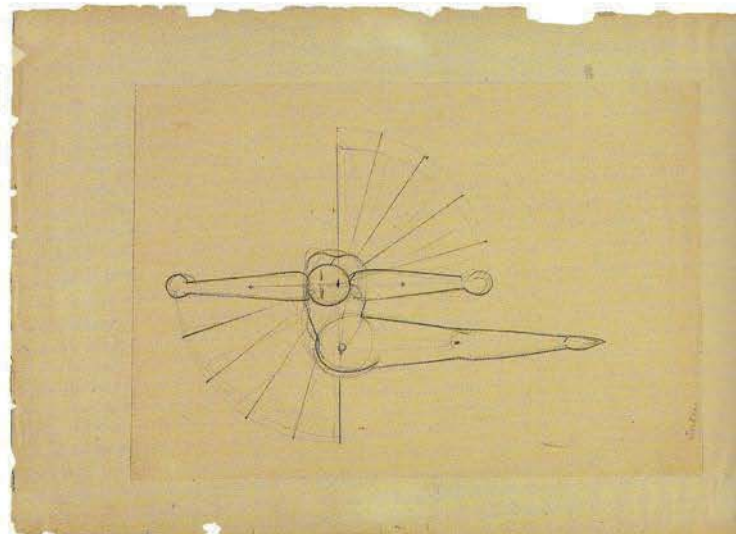
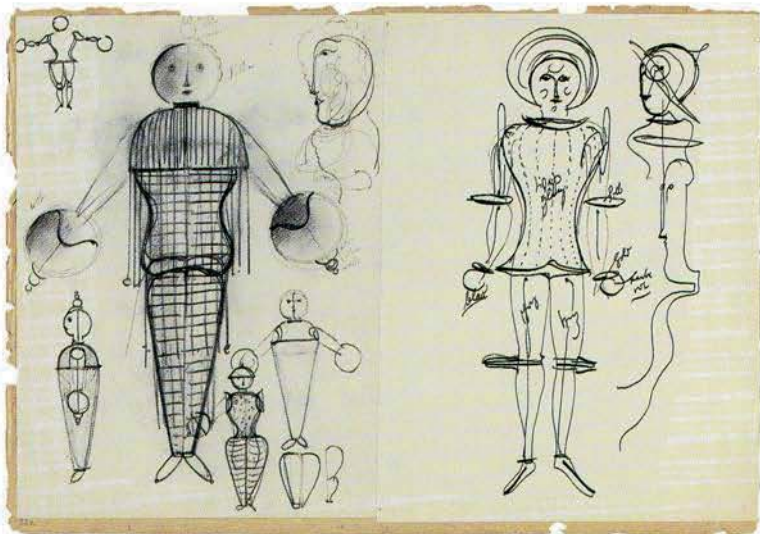
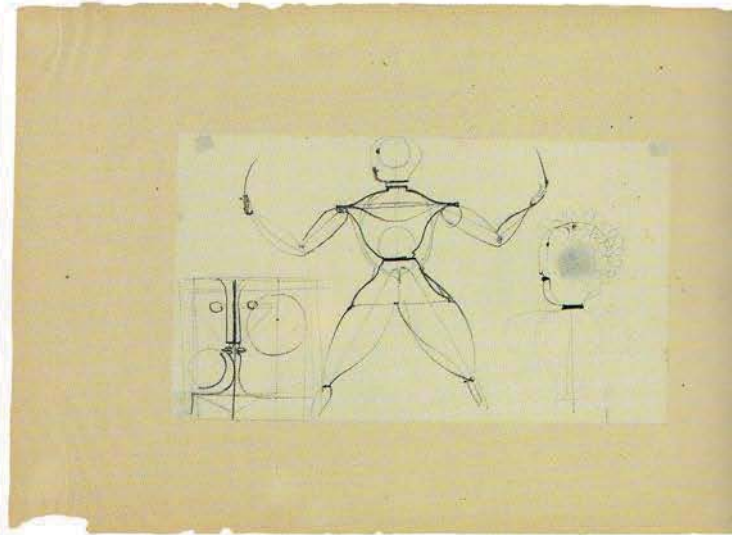
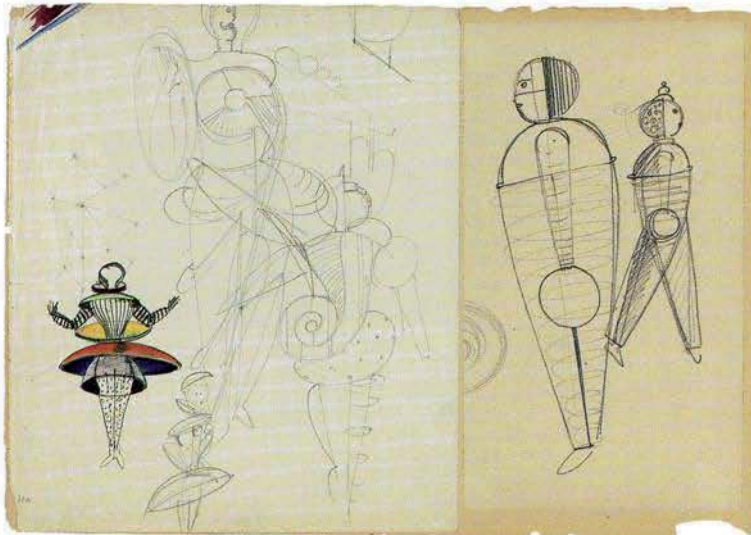
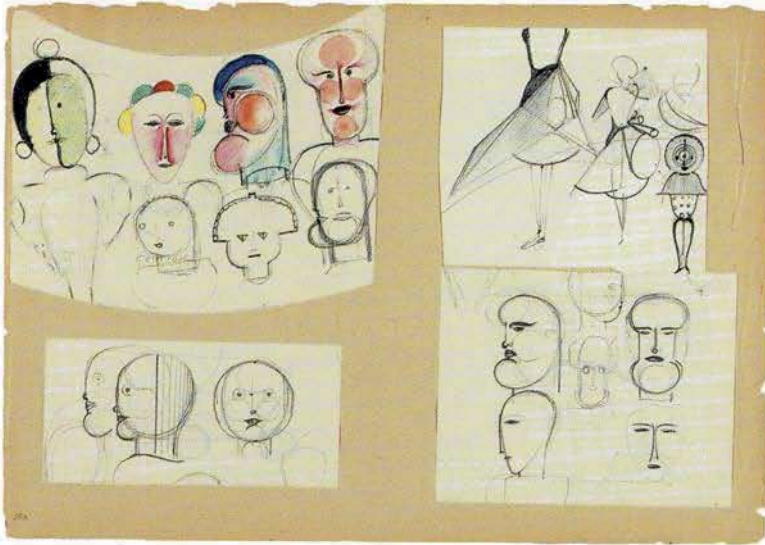
Cahier de croquis Danses figures
Planche 21a, date inconnue et Planche 21b, date inconnue
Planche 22a, date inconnue et Planche 22b, date inconnue
Planche 23a, date inconnue et Planche 23b, date inconnue



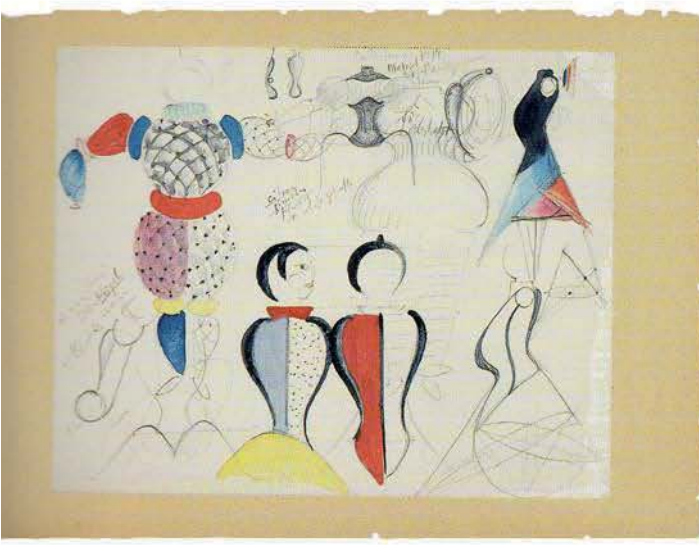
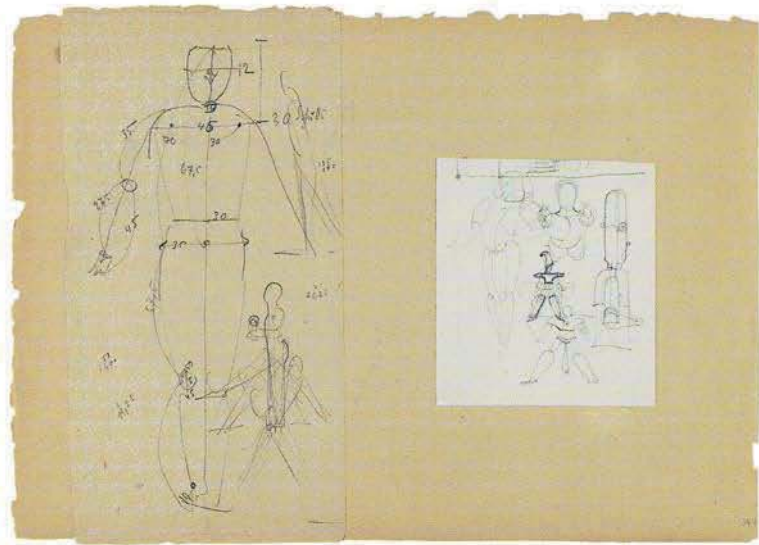
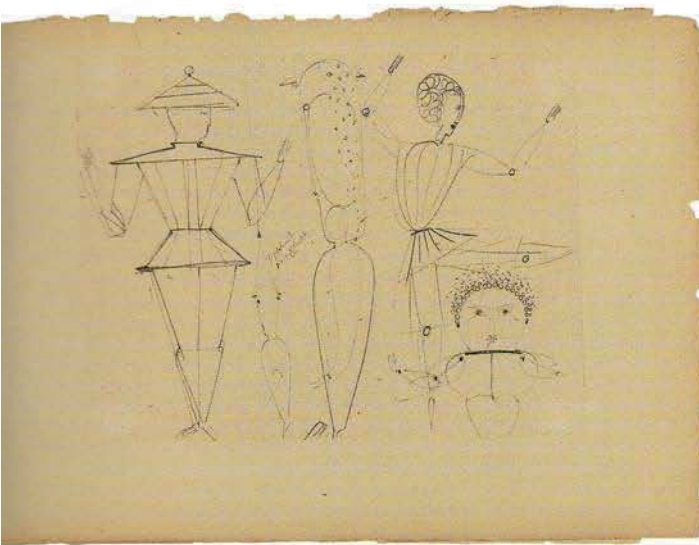
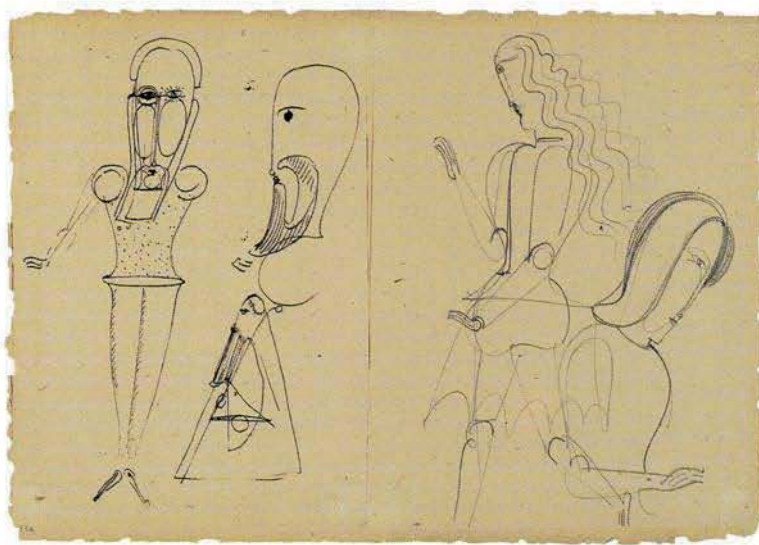
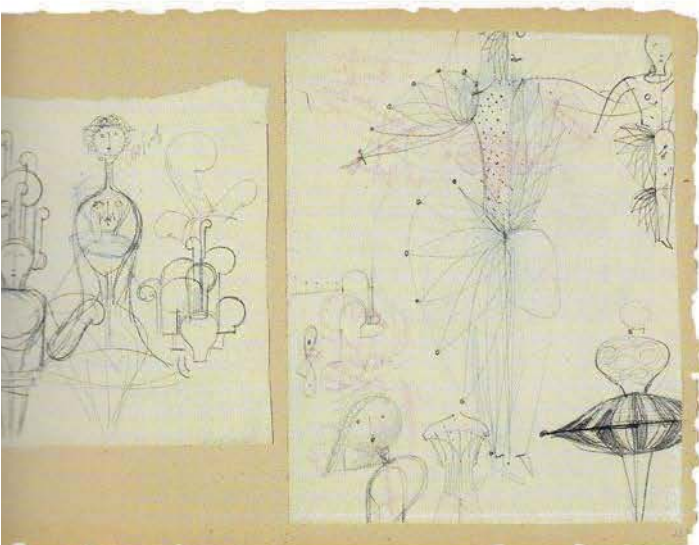
Cahier de croquis Danses figures
 Planche 24a, date inconnue et Planche 24b, date inconnue
 Planche 25a, date inconnue et Planche 25b, 1920
 Planche 26a, date inconnue et Planche 26b, 1922



Cahier de croquis Danses figures
Planche 27a, date inconnue et Planche 27b, date inconnue
Planche 28a, date inconnue et Planche 28b, date inconnue
Planche 29a, date inconnue et Planche 29b, date inconnue



Cahier de croquis Danses figures
 Planche 30a, date inconnue et Planche 30b, date inconnue
 Planche 31a, date inconnue et Planche 31b, date inconnue
 Planche 32a, date inconnue et Planche 32b, date inconnue



Cahier de croquis Danses figures
Planche 33a, date inconnue et Planche 33b, date inconnue
Planche 34a, date inconnue et Planche 34b, date inconnue
Planche 35a, date inconnue et Planche 35b, date inconnue



Aquarelle de L'Abstrait, 1924
 Oskar Schlemmer
 Mine de plomb et aquarelle sur papier à la cuve chamois

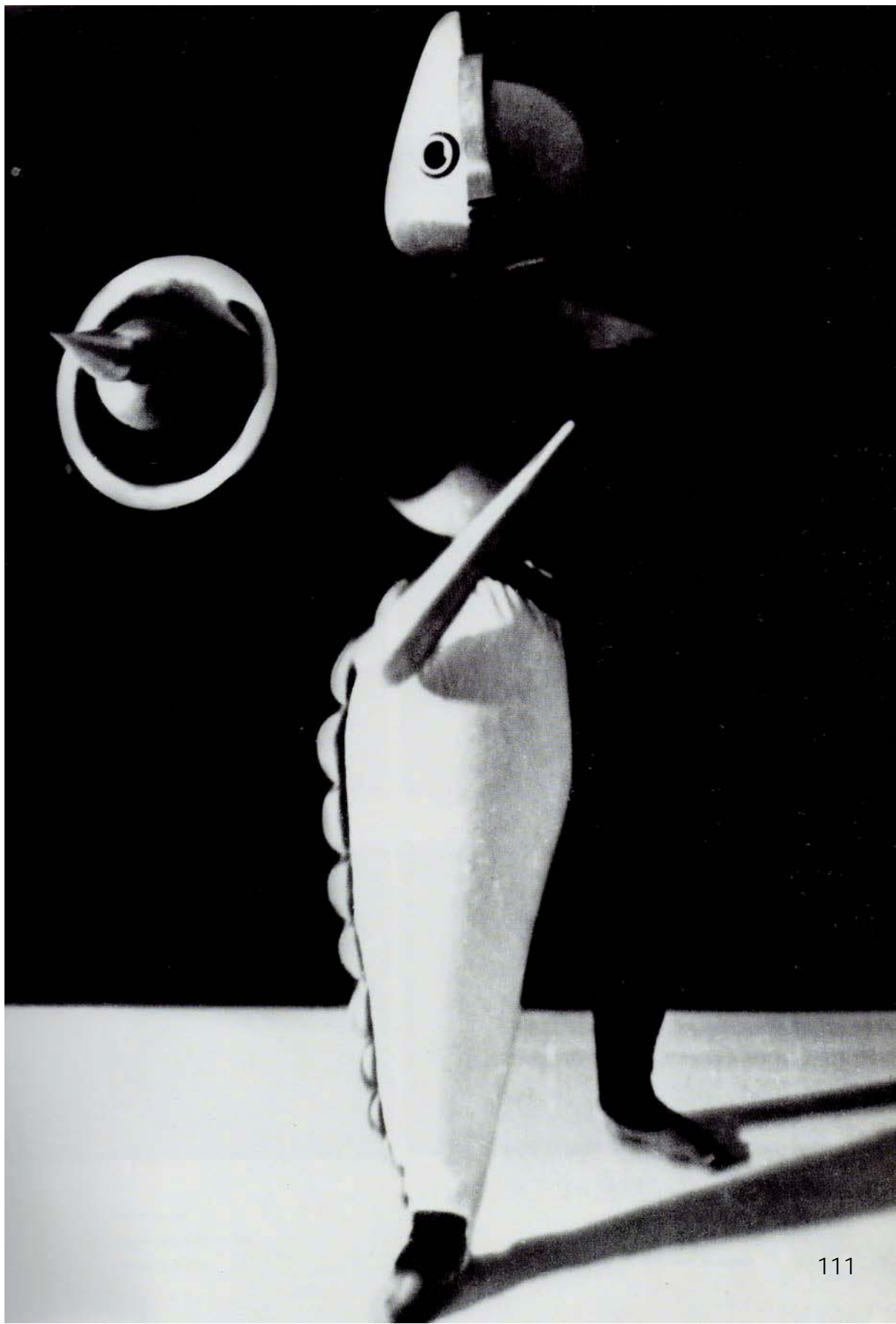


Aquarelle de La Boule d'Or, 1924
 Oskar Schlemmer
 Aquarelle et gouache
 sur carton à aquarelle



Aquarelle de L'Abstrait, 1919
 Oskar Schlemmer
 Mine de plomb, encre de Chine
 et aquarelle sur papier à la cuve bleuté

*Photographie de L'Abstrait
Le Ballet Triadique
1922 - 1923*



3

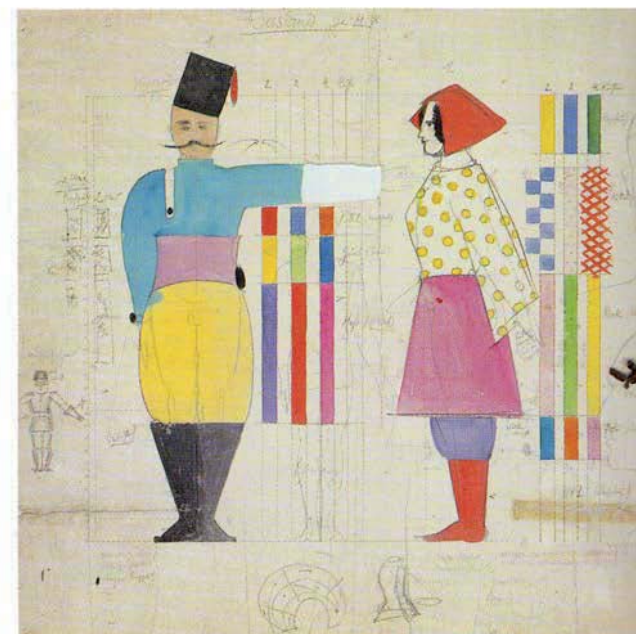
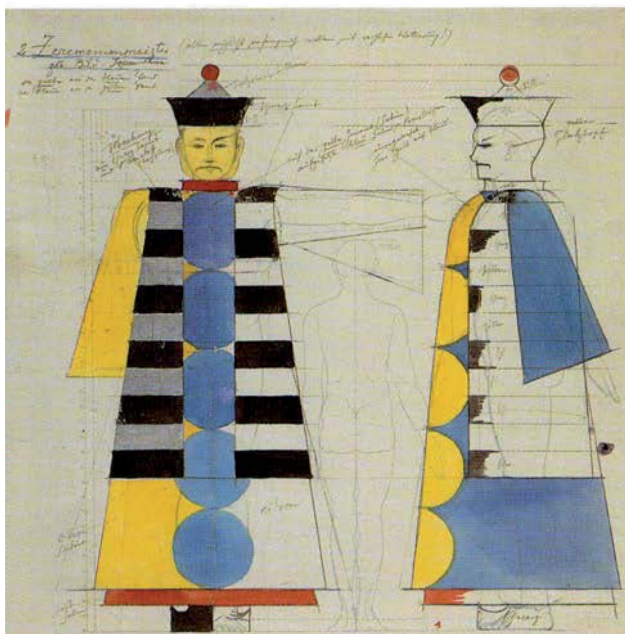
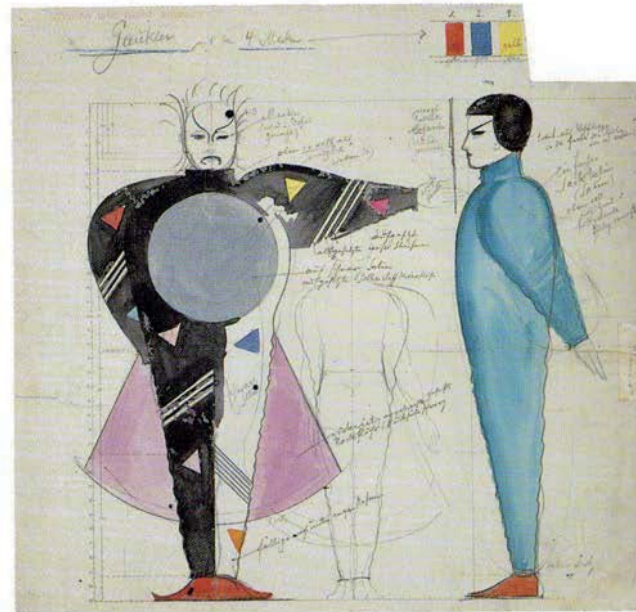
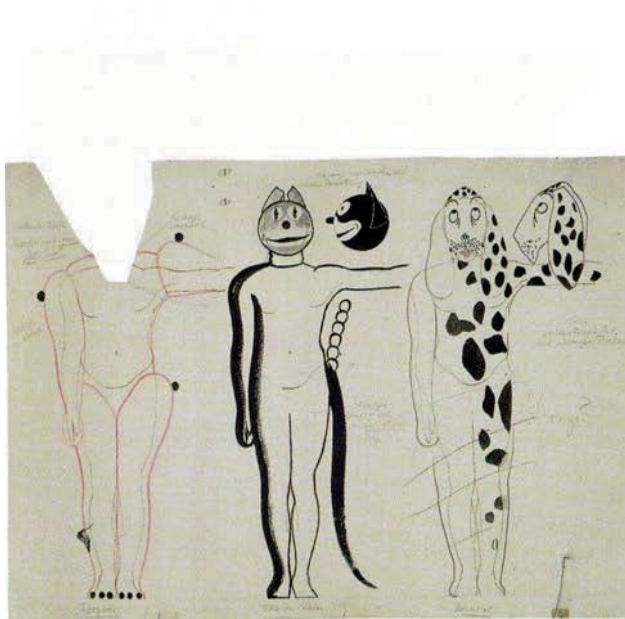
UNE MOUVANCE SOCIALE ET MODERNE DANS UN ENVIRONNEMENT POLITIQUE EXTREME

3.1

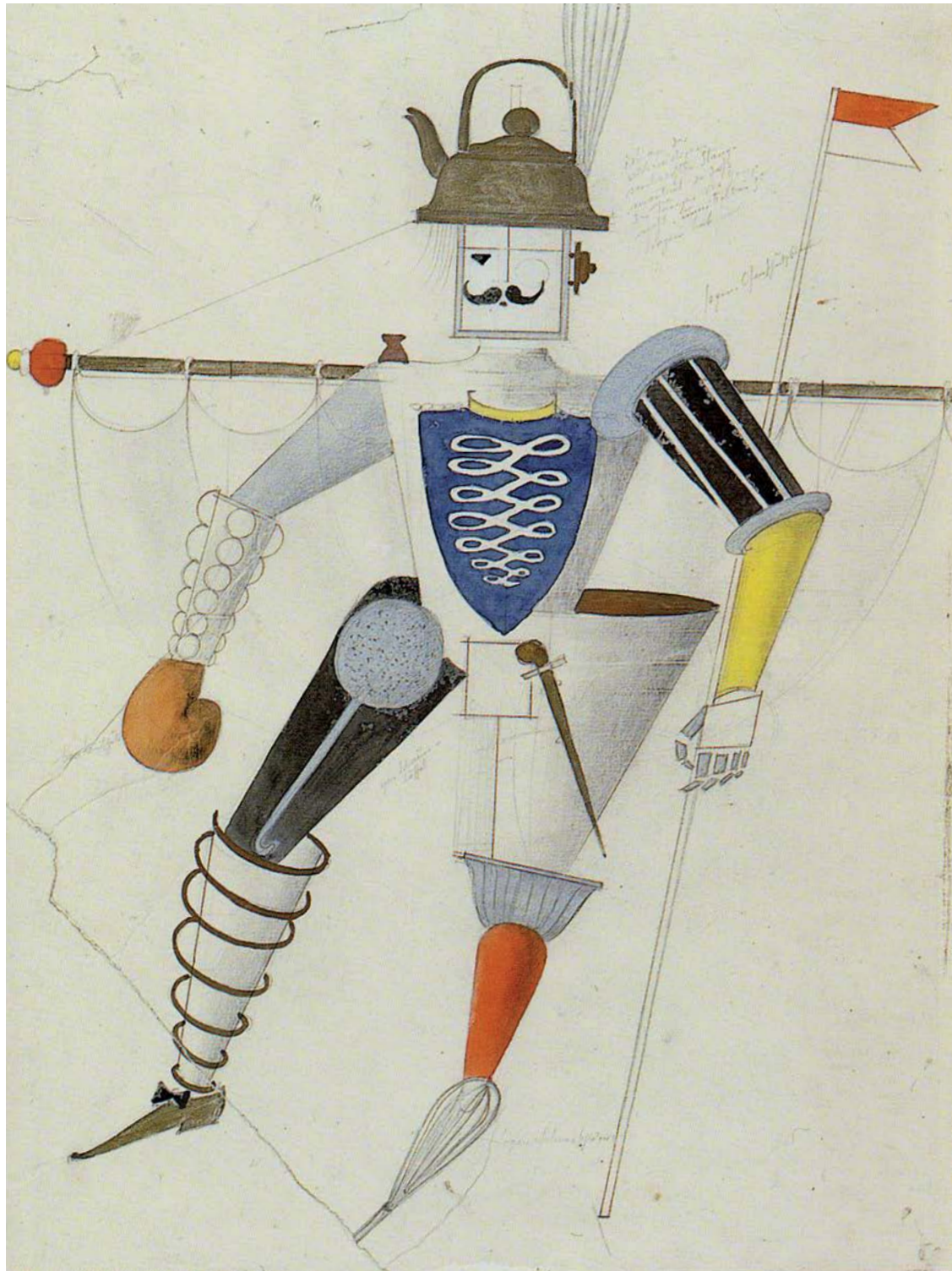
L'ÉCOLE DU BAUHAUS, UN MODÈLE SOCIAL EN MARGE ET REFLET DE SON ÉPOQUE

3.1.3

3.1.3 UN THÉÂTRE SCOLAIRE REPRÉSENTATIF DE LA SOCIÉTÉ



Dessins pour les costumes du ballet Casse-noisette de Peter Tchaïkovski, 1928
Atelier du spectacle
Mine de plomb, aquarelle, bronze argenté et encre de Chine sur lithographie



Dessin pour les costumes du ballet Casse-noisette de Peter Tchaïkovski,
Le Chevalier, 1928
Atelier du spectacle
Mine de plomb, aquarelle, bronze argenté et encre de Chine sur lithographie

3

UNE MOUVANCE SOCIALE ET MODERNE
DANS UN ENVIRONNEMENT POLITIQUE
EXTREME

3.2

LES ARTISTES ALLEMANDS FACE À L'INSÉCURITÉ
D'UN GOUVERNEMENT QUI NE VEUT PAS D'EUX

3.2.2

LA FUITE POUR LA SURVIE DE L'ART ET DE L'HOMME



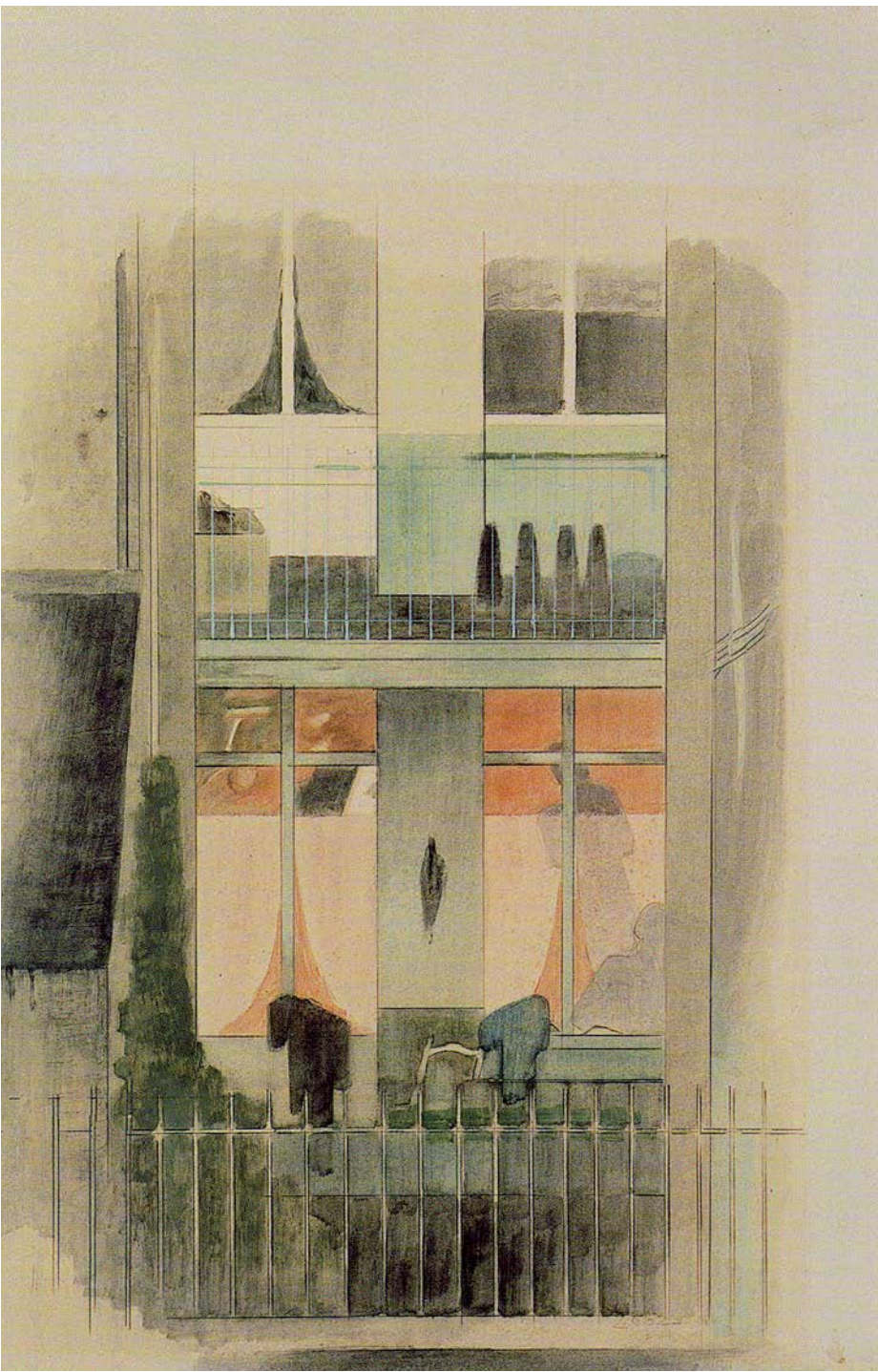
The Representative, 1963, Berlin
Mise en scène de Erwin Piscator à son retour en Allemagne



ill 2 : *The Scapegoat*
1950, New York
Mise en scène
de Erwin Piscator
Dramatic Workshop

ill 3 : *All the King's Men*
1948, New York
Mise en scène de Erwin Piscator
Dramatic Workshop





*Double tableau-fenêtre, 1942
Oskar Schlemmer
Mine de plomb et huile diluée,
sur carton fin*

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Andréa Urlberger, pour son écoute, ses conseils, ses disponibilités et son regard bienveillant sur un sujet difficile et ancré dans nos mémoires. Je tiens à remercier aussi particulièrement mes relectrices, qui ont presque autant travaillé que moi, avec un emploi du temps tout aussi chargé : ma sœur Charline Cancel et ma mère, Dominique Jacob. J'ai également une pensée sincère pour mes amis, en particulier Magali Demey et Léna Fauvernier qui ont été de réels soutiens lors de l'écriture de ce mémoire, et ma famille, cet éternel réconfort. Enfin, je tiens à remercier aussi Philippe Lamy, Daniel Bonnal et Mathilde Thouron, qui nous ont également donné de précieux conseils et apporté de savoureuses connaissances.

Clémentine Cancel
sous la direction d'Andréa Urlberger

Daniel Bonnal - Philippe Lamy - Mathilde Thouron
2016 - 2017 ENSA Toulouse - S87 Entre Art et Architecture