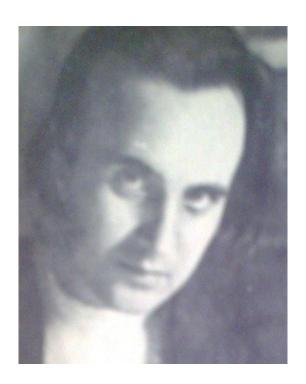
DEHORS, DEVANT LA PORTE de Wolfgang Borchert

Traduction et adaptation : Thierry FERAL

Mise en scène et scénographie : Dominique FREYDEFONT

Compagnie dramatique Dominique Freydefont, Clermont-Ferrand, 2012



Dossier pédagogique

par Thierry FERAL, germaniste, directeur-fondateur de la collection « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui » aux éditions L'Harmattan (Paris).

© Compagnie.d.f@wanadoo.fr

Toute reproduction intégrale ou partielle non autorisée par l'auteur ou ses ayants droit constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. Les courtes citations sont autorisées sous réserve de la mention du nom de l'auteur, du titre et de la source du document.

Sommaire du dossier

Préambule	[p. 3]
Wolfgang Borchert : plaidoyer pour une redécouverte	[pp. 4-6]
La pièce <i>Dehors, devant la porte</i>	[pp. 6-7]
Dehors, devant la porte : un catalyseur et une exhortation	[pp. 7-8]
Ödön von Horváth : devancier de Borchert ?	[pp. 8-9]
Borchert : dans le sillage de Leonhard Frank ?	[pp. 9-10]
Borchert - Sartre	[p. 11]
Dehors, devant la porte : un requiem pour une génération sacrififiée	[p. 12]
Dehors, devant la porte : opinions	[pp. 13-14]
Névroses de guerre	[pp. 15-16]
Quelques chiffres	[pp. 16-17]
À méditer (d'une guerre à l'autre)	[pp. 17-20]
Bibliographie sélective (langue française)	[p. 20]
Le théâtre en Allemagne de 1933 à 1947	[pp. 21-26]

Préambule

2011 a marqué le 90^e anniversaire de la naissance (20 mai 1921) du nouvelliste, poète et dramaturge, Wolfgang Borchert. 2017 marquera le 70^e anniversaire de sa mort (20 novembre 1947). Sa renommée posthume, Borchert la doit essentiellement à sa pièce Dehors, devant la porte (Draußen vor der Tür), écrite en huit jours début janvier 1947, alors qu'il était définitivement cloué au lit par la maladie et que les médecins ne lui donnaient plus que quelques mois à vivre. Ce « drame apocalyptique » — d'abord radiodiffusé par le Nordwestdeutscher Rundfunk le 13 février 1947 et dont la première scénique eut lieu à Hambourg le 21 novembre 1947 (l'auteur s'était éteint la veille à 26 ans) — connut un succès phénoménal avec, dans la foulée, une adaptation cinématographique (Wolfgang Liebeneiner, Liebe 47, 1948). Il sera représenté en version française à Paris en 1953 au « Théâtre de l'Humour » (maintenant « Comédie de Paris ») dans une traduction de Jean-Blaise Oppel qui sera ultérieurement publiée chez Buchet-Chastel; cette traduction présente toutefois le défaut commun à l'époque (où « le théâtre appartient, en gros, à la bourgeoisie », J.-P. Sartre, Un Théâtre de situations, Idées/Gallimard, 1973, p. 96) de s'évertuer à être « littéraire », évacuant le dialecte hambourgeois, l'argot et la néologie au profit d'une langue « classique » et émaillée de subjonctifs ; or il n'est guère concevable que le sergent Beckmann — qui, après avoir vécu Stalingrad et passé trois années de captivité en Sibérie, se heurte à l'hostilité de tous ceux qu'il côtoie — puisse prononcer une phrase du type : « Quand es-tu vraiment bon, en fin de compte ? Le Bon Dieu! L'étais-tu quand tu as permis que mon enfant fût déchiré par une bombe hurlante? ». Il est vrai qu'il existe depuis 1997 aux éditions Jacqueline Chambon une autre version de Dehors, devant la porte, mise au point par ce remarquable traducteur qu'est Pierre Deshusses, qui enseigne à l'université de Strasbourg ; toutefois, si elle constitue un indiscutable progrès, cette nouvelle mouture — sur laquelle s'appuient les mises en scène françaises des années 2000 (Laurent Hatat, Jacques Osinsky) — me semble encore trop timide et édulcorée. Comme l'avaient relevé à juste titre Jean Chassard et Gonthier Weil dans leur Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature allemande (Hachette, 1973, p. 59), Wolfgang Borchert utilise une « langue abrupte, dépouillée d'artifice » afin de restituer « avec une sincérité impitoyable, dans leur nudité absolue, les sentiments les plus primitifs de l'homme ». C'est dans cet esprit, conforme à l'intention de Borchert et, de manière générale, au style littéraire « éruptif » cultivé par le Groupe 47, que j'ai cherché à adapter la pièce, en ayant en outre le souci de la meilleure intelligibilité possible pour le public hexagonal : il est évident que des allusions, jeux de mots ou saillies parfaitement clairs pour un Allemand ne le sont pas pour quelqu'un qui est de tradition française; une pièce de théâtre n'autorisant pas les notes explicatives, je me suis donc efforcé de trouver des « astuces » pour les rendre compréhensibles (« processus décisionnel » de la traduction explicité par J. Levy in « Sulla traduzione », Strumenti critici, 14/1991). Le spectateur jugera de leur pertinence...

En proposant cette adaptation, me voici propulsé un demi-siècle en arrière. C'est en effet en 1961 — j'avais alors quatorze ans — qu'il me fut donné de découvrir *Dehors, devant la porte* lors d'une représentation à Hambourg, et le 1^{er} octobre 1966 que, jeune bachelier, le « Prix Strasbourg / Straβburg-Preis » me fut attribué pour mon mémoire en langue allemande sur « Wolfgang Borchert et la guerre ». On comprendra donc aisément mon émotion à voir aujourd'hui cette pièce montée par Dominique Freydefont dont le sérieux et la compétence ne sont plus à démontrer.

Wolfgang Borchert : plaidoyer pour une redécouverte

Harcelé par l'administration nazie, miné par les souffrances qu'il connut dans les geôles du régime et une jaunisse déclenchée sur le front de l'Est, Wolfgang Borchert, né à Hambourg le 20 mai 1921, ne dépassa pas sa vingt-sixième année et s'éteignit le 20 novembre 1947, en proie à d'épouvantables tourments physiques et moraux. Auteur d'une œuvre centrée sur les malheurs de la guerre et ses conséquences catastrophiques sur les hommes, il restera toutefois convaincu jusqu'à son dernier souffle que celle-ci ne constituait pas une fatalité et pouvait être évitée si chacun faisait preuve de bonne volonté, se mobilisait et militait à sa mesure pour la paix. C'est pourquoi son message mérite encore d'être médité.



La mort, Borchert ne la redoutait pas pour l'avoir trop souvent côtoyée au cours de sa brève existence. À vingt ans, il se bat déjà sur le front de l'Est, contraint et forcé par un régime qui l'a dès avril 1940, à dix-neuf ans, jeté en prison pour une série de poèmes hostiles au *Führer* et à sa politique impérialiste. La seule angoisse qu'il ait alors exprimée, à l'occasion d'une lettre à son amie, la journaliste littéraire

et actrice Aline Bußmann, c'est de voir avec quelle résignation les recrues acceptent et exécutent les ordres de leurs supérieurs. Blessé à la main gauche et atteint d'une jaunisse, il fait en février 1942 un séjour à l'hôpital. Accusé de s'être lui-même causé sa blessure pour déserter le front, il passe trois mois en prison et est jugé pour défaitisme. Le procureur réclame sa tête. Ayant échappé de justesse à la mort grâce à un juge d'une rare indulgence, il est toutefois maintenu en détention préventive tandis que les autorités passent son courrier au crible et ne tardent pas à relever des phrases tombant sous le coup de la loi destinée à sanctionner les « attaques perfides à l'encontre de l'État et du Parti » (promulguée le 21 mars 1933, aggravée le 20 décembre 1934). Borchert a notamment écrit : « Mes camarades envoyés il y a quinze jours aux avant-postes sont tous morts. Pour rien, pour rien du tout... ». Il a aussi osé évoquer le calvaire des concentrationnaires et la barbarie des SS. Il est alors condamné à six semaines en cellule d'isolement, la « cellule 432 », évoquée dans le récit Le pissenlit (Die Hundeblume). Réexpédié sur le front russe pour — selon les termes du tribunal — « se réhabiliter », il lui est désormais interdit de porter une arme et il doit accomplir de dangereuses missions comme agent de liaison. En cette fin d'année 1942, il aura les pieds gelés, connaîtra une récidive de sa jaunisse, sera frappé par le typhus exanthématique. C'est de cette époque que date le célèbre et magnifique texte, ce mardi-là (An diesem Dienstag). Une longue hospitalisation lui permet de survivre. Mais, ayant en septembre 1943 durant une permission de convalescence à Hambourg, sa ville natale, critiqué le régime sur la scène du cabaret « Bronzekeller », il est arrêté par la Gestapo peu après avoir été déclaré inapte au combat (dienstuntauglich) et affecté au théâtre aux armées. L'année 1944 se passe à la prison de Berlin-Moabit jusqu'en septembre où il est renvoyé sur le front. Début 1945, l'unité de Borchert est chargée de défendre la ligne du Main et capitule en mars. Emmené en captivité par les Français, Borchert parvient à s'échapper et parcourt, en grande partie à pied et dans des conditions effroyables, les 600 kilomètres qui le séparent de Hambourg où il arrive le 10 mai. Usé et vieilli comme le héros de sa pièce, Dehors, devant la porte, il participe encore à quelques activités théâtrales avant d'être pratiquement cloué au lit à partir de janvier 1946. Après une nouvelle hospitalisation jusqu'en avril et malgré la constante dégradation de son état physique, il ne cesse d'écrire et commence à connaître un réel succès éditorial. Ses amis et des admirateurs décident alors de le faire transférer en Suisse où l'on espère une meilleure nourriture et des soins plus efficaces que dans une Allemagne exsangue et désorganisée. Au terme de longues tracasseries administratives, Borchert est enfin admis dans une clinique catholique de Bâle le 22 septembre 1947 sur intervention de l'éditeur Henry Goverts. Ce séjour dont il s'était réjoui s'avère extrêmement pénible : sa mère n'a pas été autorisée à franchir la frontière, ses amis hambourgeois sont trop éloignés pour lui rendre visite, le personnel parle un dialecte incompréhensible — le Schwyzerdütsch — et ne manque pas de lui faire sentir qu'il est allemand et de surcroît protestant. Seules quelques personnes chercheront à soulager sa fin, parmi lesquelles le secrétaire de l'Association des intellectuels allemands en Suisse et antifasciste Georg Bier, la sœur Mina von der Pforte, la graphiste Sonja Hersperger, et une certaine famille Rudin qui assure son confort matériel. Le 18 novembre, Borchert fait une hémorragie œsophagienne qui conduit à une perte de conscience. Il meurt le 20 novembre, la veille de la première scénique de Dehors, devant la porte qui va l'ériger en symbole pour la jeunesse allemande et en flambeau spirituel de cette centaine d'écrivains qui, de Böll à Grass, formeront le « Groupe 47 » et feront la gloire littéraire de l'Allemagne d'après-guerre. Alors que le souffle de la géhenne se fait toujours sentir sur le monde, il n'est pas inutile de rappeler les ultimes lignes de Borchert, rédigées alors qu'il était en bout de course (Dann gibt es nur eins !, trad. T. Feral) :

« Toi, l'ouvrier à la machine, et toi, l'ouvrier à l'atelier, s'ils t'ordonnent demain de ne plus fabriquer des tuyauteries et des casseroles mais des casques et des mitrailleuses, n'aie qu'une seule réponse : Dis non ! Toi, la jeune fille derrière le comptoir de ton magasin, et toi, la jeune fille au bureau, s'ils t'ordonnent demain de bourrer des obus et de monter des lunettes de tir pour les fusils des tireurs d'élite, n'aie qu'une seule réponse : Dis non ! Toi, le patron de la fabrique, s'ils t'ordonnent demain de vendre de la poudre à canon et plus de poudre de cacao, n'aie qu'une seule réponse : Dis non ! Toi, le chercheur dans ton laboratoire, s'ils t'ordonnent demain d'inventer une nouvelle mort contre la bonne vieille vie, n'aie qu'une seule réponse : Dis non ! Toi, le poète dans ta mansarde, s'ils t'ordonnent demain

d'entonner des chants de haine et non plus des chants d'amour, n'aie qu'une seule réponse : Dis non! Toi, le médecin au chevet de ton malade, s'ils t'ordonnent demain de déclarer les hommes aptes au combat, n'aie qu'une seule réponse : Dis non! Toi, le prêtre du haut de ta chaire, s'ils t'ordonnent demain de bénir le meurtre et de sanctifier la guerre, n'aie qu'une seule réponse : Dis non! Toi, le pilote sur l'aérodrome, s'ils t'ordonnent demain de lancer des bombes et du phosphore sur les villes, n'aie qu'une seule réponse : Dis non! Toi, le tailleur penché sur ton établi, s'ils t'ordonnent demain de couper des uniformes, n'aie qu'une seule réponse : Dis non ! Toi, le juge dans ta robe, s'ils t'ordonnent demain de rejoindre le tribunal militaire, n'aie qu'une seule réponse : Dis non! Toi, le chef de gare, s'ils t'ordonnent demain de donner le signal du départ aux trains de munitions et aux transports de troupes, n'aie qu'une seule réponse : Dis non ! Toi, le villageois, et toi, le citadin, s'ils viennent demain t'apporter ton ordre d'incorporation, n'aie qu'une seule réponse : Dis non! Toi, mère de Normandie, et toi, mère d'Ukraine, toi, mère de San Francisco et de Londres, toi, sur le Huang He et le Mississipi, toi, mère de Naples et de Hambourg, du Caire, d'Oslo, vous toutes, mères de tous les continents, mères du monde entier, s'ils vous ordonnent demain de fabriquer des enfants pour en faire des infirmières pour les hôpitaux militaires et de nouveaux soldats pour de nouvelles batailles, alors vous toutes, mères du monde entier, n'ayez qu'une seule réponse : Dites non, mères, dites non ! Car si vous toutes vous ne dites pas non, si vous toutes, mères, vous ne dites pas non, alors [...] le dernier des Hommes, les intestins en lambeaux, les poumons intoxiqués, errera sans réponse et seul sous un soleil brûlant et empoisonné, sous les astres chancelants, seul parmi les immenses charniers et les froides idoles des blocs de béton des villes désolées; le dernier des Hommes, desséché, fou, blasphémateur, gémissant; et sa terrible plainte, POURQUOI?, se perdra dans la steppe, sans être entendue, sans réponse, dernier cri d'animal du dernier animal Homme [...]. C'est ce qui se produira, demain, demain peutêtre, et peut-être même dès cette nuit si... Si ? Si vous ne dites pas non.

La pièce Dehors, devant la porte

« L'hostilité primitive du monde, à travers les millénaires, remonte vers nous.

[...] Nous ne le comprenons plus puisque pendant des siècles
nous n'avons compris en lui que les figures et les dessins que préalablement nous y mettions,
puisque désormais les forces nous manquent pour user de cet artifice.

Le monde nous échappe puisqu'il redevient lui-même. [...]

Cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde.

Les hommes aussi sécrètent de l'inhumain [...].

Ce malaise devant l'inhumanité de l'homme même,
cette incalculable chute devant l'image de ce que nous sommes,
cette ,, nausée "[...], c'est aussi l'absurde. »

Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Gallimard, 1942, 1ère part., chap. 2.

Prisonnier en Sibérie depuis la défaite de Stalingrad (2 février 1943), le sergent Beckmann est libéré fin 1946. Il a tout juste 25 ans. Boiteux, le crâne tondu, vêtu de son vieil uniforme et défiguré par des « lunettes pour masque à gaz » — les seules qu'il possède —, il arrive à Hambourg, sa ville d'origine. Sa femme ayant entre-temps refait sa vie, le voici condamné à

errer dans le labyrinthe des ruines sous lesquelles est enseveli quelque part son enfant tué lors d'un bombardement. Désespéré, il saute dans l'Elbe, mais celle-ci refuse de l'accueillir et le refoule sur la rive. C'est alors qu'il rencontre « l'Autre », l'optimiste convaincu de la bonté humaine, qui cherche à lui redonner foi en l'existence. Malheureusement, les tentatives successives de Beckmann pour se réinsérer se transforment en un chemin de croix. Rejeté par ceux qui ne songent qu'à tirer un trait définitif sur le cauchemar de l'effondrement du troisième Reich, interdit d'amour par un sentiment diffus de culpabilité à l'égard de ceux qui furent ses compagnons d'infortune, ne pouvant s'en remettre ni à Dieu — définitivement discrédité par ce qu'il a pu permettre durant la guerre et à Auschwitz —, ni à la mort qui passe, indifférente, devant sa dépouille, Beckmann est irrémédiablement voué au néant. Même « l'Autre » finit par perdre sa belle confiance en l'humanité et l'abandonne. De fait, Beckmann est tout simplement « de trop » : volé à lui-même, volé à son prochain, volé au monde par ceux qu'Alfred Döblin nommera dans *Hamlet ou la longue nuit prend fin* (1956) les « illusionnistes », autrement dit les profiteurs de tout poil qui, arguant de prétendues « nécessités historiques », n'hésitent pas à jeter ou à accepter que soient jetés des milliers de malheureux dans la tourmente pour ensuite — au nom d'un déterminisme soi-disant « imposé par les circonstances » et ne visant en réalité qu'à préserver leur confort — les exclure au besoin du circuit communautaire en tant qu'inadaptés sociaux, « fous » ou dangereux marginaux.

Dehors, devant la porte : un catalyseur et une exhortation

Au terme de l'écriture de Dehors, devant la porte en janvier 1947, Borchert lui donna pour sous-titre : « Une pièce qu'aucun théâtre ne voudra jouer et qu'aucun public ne voudra voir ». De fait, Beckmann, le personnage central, est *a priori* affublé de tous les attributs susceptibles de provoquer le rejet dans la société allemande occidentale d'après-guerre. Pourquoi celle-ci, traumatisée par le délabrement de ses structures et de ses significations spirituelles, se laisserait-elle de surcroît hanter, à peine deux ans après le « désastre sans précédent » (Thomas Mann), par l'ardeur insurrectionnelle d'une silhouette de cauchemar? Pourquoi accepterait-elle de se confronter en une grande messe masochiste à un prêcheur semblant échappé de la Nef des fous de Sebastian Brant (1458-1521) ou Jérôme Bosch (1450-1916) et lui rappelant sans cesse une apocalypse à laquelle elle met tout en œuvre pour échapper ? Qu'a-t-elle à faire de cet intrus spectral subitement surgi en un monde dont l'unique obsession est l'oubli et la reconstruction (Wiederaufbau)? En quoi serait-elle concernée par ce pestiféré qui affiche insolemment et de façon décalée la purulence d'un temps que l'on cherche à tout jamais à bannir ? On sait que l'histoire a, post mortem, démenti le pronostic de Borchert au point d'ériger sa pièce, son héros, et lui-même en véritables mythes. En effet, si l'ancienne génération s'est — dans ce qui allait devenir le 23 mai 1949 la République fédérale — majoritairement murée dans le souci de définitivement tourner la page, de surmonter le passé tout en refusant de le soumettre à un examen critique (voir Alexander et Margarete Mitscherlich, Die Unfähigkeit zu trauern, 1967; trad. fr., Le Deuil impossible, Payot), la jeune génération a, elle, immédiatement compris que, après la « peste brune », il ne saurait être d'avenir avant que le gigantesque abcès, tant moral que social, n'ait été vidé. Dans ce processus, la pièce pionnière de Borchert a joué un rôle de catalyseur, ce qui n'est pas sans renvoyer à la belle phrase d'Antonin Artaud dans Le Théâtre et son double (1935) : « Le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès » (in Artaud, Œuvres, Quarto Gallimard, 2004, p. 521). Aujourd'hui, par-delà le simple témoignage sur un temps qui apparaît bien lointain, Dehors, devant la porte reste un document « souvenir de l'injustice et de la violence » qui nous exhorte à ne

pas perdre de vue que « le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (Albert Camus, *La Peste*, Folio, 1972, p. 279).

Ödön von Horváth : devancier de Borchert ?

Coéditeur avec Traugott Krischke de l'œuvre intégrale de Horváth (1901-1938) aux éditions Suhrkamp, Dieter Hildebrandt écrit à son propos (in Horváth, RoRoRo - Bildmonographien, 1975, pp. 109-111) :

« Dans son roman de 1937, *Un Enfant de notre temps* (*Ein Kind unserer Zeit*) [...], Horváth [...] aboutit pratiquement à une anticipation du sergent Beckmann de Borchert [...]. En voulant porter secours à son capitaine, le soldat est blessé au bras ; c'est une de ces blessures qui ne cessent d'empirer à mesure que le temps passe. Il rend visite à la veuve de son capitaine et passe avec elle une nuit empreinte de mélancolie [...]. Il finit comme bonhomme de neige dans un cimetière. Et dès lors que le protagoniste n'est plus en état de parler, c'est l'auteur qui interpelle individuellement ses lecteurs, en priorité les plus jeunes : " Ne l'oublie pas, ne l'oublie pas ! Car il a donné son bras pour de la merde. Et quand tu seras devenu adulte, pour peu que les mentalités aient changé, tu entendras peut-être tes enfants te dire : ce soldat, ce n'était après tout qu'un vulgaire meurtrier. Alors [...] réfléchis à ceci : il n'a pas su faire autrement, il a tout simplement été un enfant de son temps ". »

Épilogue d'Ödön von Horváth,

Un enfant de notre temps

(Ein Kind unserer Zeit, Suhrkamp Taschenbuch, 1985, pp. 126-127, trad. T. Feral).

La nuit passe, lentement renaît un jour. Je suis couvert de neige et ne bouge pas. Arrive une jeune femme avec un petit enfant. L'enfant m'aperçoit le premier, tape de joie dans ses mains et crie : « regarde, maman, regarde, un bonhomme de neige!» La mère me contemple et ses yeux s'arrondissent. Elle me considère avec horreur et hurle subitement : « Oh, mon Dieu! » Elle entraîne l'enfant avec elle et je l'entends glapir : « Au secours ! Au secours ! » Puis les voilà qui reviennent tous deux accompagnés d'un policier. Celui-ci se penche vers moi et m'examine attentivement : « Oui, profère-t-il, il est bel et bien gelé. Il est mort! » La mère n'ose plus me regarder mais l'enfant ne peut se détacher de moi. Il se retourne sans cesse et me lorgne avec curiosité de ses yeux écarquillés : « Regarde, maman, regarde! » Un bonhomme de neige est assis sur un banc, c'est un soldat. Et toi, tu vas grandir et tu ne l'oublieras pas ce soldat, n'est-ce pas?

Ne l'oublie pas, ne l'oublie pas ! Car il a donné son bras pour de la merde. Et quand tu seras devenu adulte,
pour peu que les mentalités aient changé,
tu entendras peut-être tes enfants te dire :
Ce soldat, ce n'était après tout qu'un vulgaire meurtrier.
Alors [...] réfléchis à ceci :
il n'a pas su faire autrement,
il a tout simplement été un enfant de son temps.

Horváth a achevé d'écrire la version définitive d'Un Enfant de notre temps courant janvier 1938. Le livre est publié aux éditions Allert de Lange à Amsterdam en septembre 1938, soit trois mois après la mort accidentelle de son auteur en exil à Paris (le 1^{er} juin 1938, suite à un traumatisme crânien causé par la chute d'une branche d'arbre sur les Champs-Élysées). Aussitôt interdit en Allemagne, il paraît en traduction anglaise (A Child of our Time) à Londres dès la fin de l'année (avec une préface de Franz Werfel et un commentaire de Stefan Zweig) et à New-York en 1939. La traduction française par Armand Pierhal paraît chez Plon début 1940 sous le titre Soldat du Reich puis se voit couchée en septembre sur la « Liste Otto » des ouvrages qui, « par leur esprit mensonger et tendancieux », propagent une image négative de l'Allemagne nazie. Ce n'est qu'en 1951 que l'ouvrage sera republié en langue allemande.

Borchert : dans le sillage de Leonhard Frank ?

De nos jours passablement oublié, Leonhard Frank (1882 – 1961), écrivain pacifiste émigré à Zurich durant la Première Guerre mondiale, puis en exil sous le troisième Reich et rentré en Allemagne de l'Ouest en 1950, a joué en son temps un rôle non négligeable. D'aucuns ne prétendent-ils pas qu'Albert Camus se serait directement inspiré de son roman *La Cause* (*Die Ursache*, 1915) pour la composition de *L'Étranger* (cf. *Atlas zur deutschen Literatur*, DTV, 1990, p. 239)? Il est plus que vraisemblable que Wolfgang Borchert soit entré en contact avec l'œuvre de Leonhard Frank — comme du reste avec toute la génération expressionniste — entre avril 1939 et décembre 1940, alors que, après avoir abandonné le lycée, il fréquentait à Hambourg le salon de la journaliste littéraire et actrice Aline Buβmann (voir P. Rühmkorf, *Wolfgang Borchert*, RoRoRo, 61966, p. 32 sq.) et travaillait comme stagiaire à la librairie Boysen où il avait accès à la littérature interdite par les nazis (*ibid.*, p. 36). S'il y a deux titres de Leonhard Frank que le jeune Borchert ne put occulter, ce fut sans aucun doute *L'Homme est bon* (1917) et la pièce *Karl et Anna* (1929). À ce sujet, mon regretté ami Jean-Michel Palmier (1945-1998), professeur d'esthétique à la Sorbonne et spécialiste des courants artistiques et idéologiques de la première moitié du XX^e siècle, avait apporté le commentaire suivant :

« [L. Frank] « décida d'écrire un livre contre la guerre, un recueil de nouvelles qui paraîtront d'abord dans la revue pacifiste de René Schickele, Die Weissen Blätter [...]. L'esprit de ce recueil de nouvelles, publié en Suisse sous le titre provocateur L'Homme est bon et dédié " à la génération à venir " peut paraître aujourd'hui dérisoire [...]. On ne peut nier toutefois la beauté de ces cinq nouvelles qui évoquent certains textes de Borchert. L'auteur parvient à traduire l'horreur de la guerre, non en accumulant comme le feront d'autres pacifistes, les visions les plus apocalyptiques, mais à travers l'évocation de ces existences qu'elle a brisées à jamais : le père dont le fils est mort, la veuve de guerre ou l'homme mutilé dans son âme et dans son corps [...]. L'Homme est bon, livre-manifeste, connut immédiatement un immense succès. Traduit en douze langues, interdit en Allemagne, il fut, néanmoins, relié avec une fausse couverture, diffusé par l'armée anglaise

parmi les prisonniers de guerre allemands, polycopiés par les lycéens, imprimé sur papier journal par les socialistes proches de Karl Liebknecht qui le distribuaient aux soldats du front [...]. [Dans] *Karl et Anna*, récit assez sentimental, [...] un soldat tombe amoureux d'une femme qu'il ne connaît que par les propos de son mari. Il tente de la conquérir alors que le mari est toujours au front, mais celui-ci finit par revenir. Adaptée à la scène par L. Frank lui-même, l'œuvre [...] connut un réel succès et fut montée à Paris, en 1930, par Gaston Baty. La thématique était caractéristique de la littérature du *Heimkehrer*, le soldat qui revient de la guerre, dont Brecht donne un portrait pitoyable dans *Tambours dans la nuit*. »* (J.-M.Palmier, préface à L. Frank, *À gauche à la place du cœur*, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, pp. 18-20).

* Pièce en cinq actes, écrite par Brecht en 1919 sur fond d'insurrection spartakiste (d'où son titre initial, *Spartakus*). La jeune Anna a attendu durant quatre années son fiancé Kragler, parti pour la guerre en Afrique du Nord. Elle va maintenant épouser un fabricant de poussettes. Alors que se déroulent les fiançailles surgit un homme en uniforme crasseux : Kragler, qui se définit lui-même comme un fantôme (" *Ich bin ein Gespenst*"). Renonçant à rejoindre les révolutionnaires et prenant parti pour les rapports sociaux dominants (« *Le monde est trop vieux pour des temps meilleurs* »), il parvient petit à petit à reconquérir Anna. Désormais, pas question de risquer que sa « chair se putréfie dans le caniveau » pour une « idée » alors qu'il peut profiter de la jeune femme dans un « grand et large lit blanc ». En entendant les cris de ses camarades prolétaires victimes de la répression par les corps francs, il a pleinement conscience d'être un salaud. mais — c'est là sa justification — un salaud qui va jouir égoïstement d'une petite vie tranquille (" *Ich bin ein Schwein, und das Schwein geht heim*"). Il convient également de signaler dans ce contexte *Le Boiteux (Der deutsche Hinkemann*, 1923) de l'expressionniste et révolutionnaire Ernst Toller qui émigrera aux USA en 1933 et se suicidera à New York en 1939 : émasculé par un obus, le boiteux ne trouve pas d'autre emploi pour assurer sa subsistance au retour de la guerre que de se produire dans des fêtes foraines en tant que « héros » qui étrangle à la chaîne des souris et des rats...



Borchert – Sartre

Dans le volume qui « rassemble à peu près tout ce que Sartre a écrit ou dit sur le théâtre » (J.-P. Sartre, Un Théâtre de situations, textes rassemblés par M. Contat et M. Rybalka, Gallimard, 1973, p. 9), on ne trouve aucune référence à Wolfgang Borchert. Pourtant, en 1956, un auteur anglo-saxon, K.S. Weimar, avait, dans un article paru dans le *Modern Language Quaterly* (n° 17, pp. 153-165), relevé une parenté entre les deux auteurs et il est vrai que la lecture de Borchert à la lumière de Sartre — son aîné de seize ans dont l'influence sur le renouveau de la dramaturgie d'outre-Rhin après 1945 est indéniable (cf. O. Mann, Deutsche Literaturgeschichte, Bertelsmann Verlag, 1966, p. 615) —, révèle des analogies telles qu'il ne semble pas abusif de parler de Dehors, devant la porte comme d'une « pièce existentialiste »*. Sans doute ne faut-il voir là qu'une convergence de positionnement face à une existence appréhendée comme désespérée et absurde puisque, au vu des sources, rien n'indique que Borchert ait eu connaissance de Sartre. D'autant que ce dernier ne fit progressivement son apparition sur la scène allemande qu'à partir de juin 1947 alors que l'écriture de Dehors, devant la porte (Draußen vor der Tür) remonte à janvier 1947. Par contre est-il concevable qu'un esprit aussi curieux et cultivé que Sartre ait ignoré la pièce de Borchert jouée à Paris en 1953 ? Je risquerai donc l'hypothèse suivante : Sartre a connu la pièce de Borchert et en a même eu — consciemment ou inconsciemment? — réminiscence en 1959 pour Les Séquestrés d'Altona (Hambourg et l'Elbe, Frantz sur le front russe à dix-neuf ans puis de retour d'URSS en 1946 après avoir traversé son pays en ruines, refus de toute résurrection, question de la responsabilité; cf. J.-P. Sartre, Les Séquestré d'Altona, Gallimard 1960, IV / 3 - 7, ainsi que Un Théâtre de situations, op. cit., p. 316), mais aussi antérieurement pour la scène d'ouverture de son Nekrassov, monté en 1955 par Jean Meyer au Théâtre Antoine (voir J.-P. Sartre, Nekrassov, Gallimard, 1956):

Prélude Dehors, devant la porte, au crépuscule, au bord de l'Elbe.

Fossoyeur: [...] « Tiens, en voilà un. Là sur le ponton. On dirait qu'il porte un uniforme [...]. Il est tout près de l'eau, je dirais même presque trop près de l'eau [...]. C'est dangereux d'être comme ça si près de l'eau. [...] Bizarre, ce gars sur le ponton, vraiment bizarre. » Bruit d'un corps qui vient de sauter à l'eau.

Premier tableau Nekrassov, au clair de lune, sur la berge de la Seine.

Clocharde: « Là ! Là ! Là ! » Clochard: « Où ? » Clocharde: « Sur le pont, près du bec de gaz. C'en est un! » Clochard: « Ça n'aurait rien d'extraordinaire. C'est la saison à présent [...] » Clocharde: « Tu n'attends pas de le voir sauter? [...] C'est le moment que je préfère! Juste avant le plongeon! [...] Ça y est! Ça y est! » Bruit de plongeon.

^{* «}Le théâtre existentialiste s'efforce de rendre compte de l'absurdité et du non-sens de la vie comme de la mort. L'impossibilité de l'existence humaine y est doublement signifiée et interprétée: d'une part dans l'affirmation que les êtres ont les uns vis-à-vis des autres un comportement destructeur, d'autre part dans l'affirmation qu'ils ne trouvent aucune possibilité pour se rapprocher les uns des autres mais sont cependant intrinsèquement liés les uns aux autres. Les moyens pour rendre sensibles l'absurdité et le non-sens sont fréquemment la distorsion jusqu'au grotesque, la réduction des caractères à des marionnettes ou à des mécaniques, la parabole et l'hyperbole.» Extrait de Ernst Schumacher, À propos de la représentativité scénique de l'enfer sur terre, in V. Canaris et al., Über Peter Weiss, Suhrkamp, 1970, p. 87.

Dehors, devant la porte : un requiem pour une génération sacrifiée



Hambourg, 1947 : Hans Quest dans le rôle du sergent Beckmann

Prologue

(trad. T. Feral)

« Retour d'un homme en Allemagne. Longue absence. Très longue. Sans doute trop longue. Et cet homme qui revient n'a plus rien à voir avec celui qui était parti. Son allure l'apparente à ces pantins plantés dans les champs pour effrayer les oiseaux ... Et au crépuscule parfois aussi les humains.

Il n'a pas non plus été épargné sur le plan psychique. Il a attendu mille jours et mille nuits dehors, dans le froid. Son retour, il l'a payé avec sa rotule.

Et après cette attente de mille jours et mille nuits dehors, dans le froid, le voilà qui rentre enfin chez lui. Retour d'un homme en Allemagne.

Le film auquel il assiste est complètement dingue.

Durant la séance, il se pince plusieurs fois le bras pour savoir s'il est éveillé ou s'il rêve. Mais soudain il voit qu'il est entouré d'un tas de gens qui vivent tous la même chose que lui. Alors il se dit que c'est bien la vérité.

Et lorsqu'il se retrouve finalement dans la rue, l'estomac vide et les pieds glacés, il en déduit qu'il s'agit là à vrai dire d'un film tout à fait banal et quotidien. Celui d'un homme de retour en Allemagne, un parmi tant d'autres. Un parmi tous ces autres qui eux aussi rentrent à la maison et pourtant ne rentrent pas à la maison car ils n'ont plus de maison. Leur maison, c'est désormais dehors, devant la porte. Leur Allemagne, c'est dehors, en pleine nuit, sous la pluie. C'est ça, leur Allemagne.»



Dehors, devant la porte : opinions

« La pièce *Dehors, devant la porte* de Wolfgang Borchert — le grand succès d'après-guerre — a été au travers de l'ensemble de ses scènes un défi à un pouvoir qui a réduit à néant tous les canons existentiels homologués jusqu'alors. [...] Elle soulève la question de la valeur de la vie sur le terrain de la destruction radicale et c'est à ce titre qu'elle produit son effet bouleversant. » Extrait de Karl August Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, Nymphenburger Verlagshandlung, 1957.

- « La pièce radiophonique remaniée pour la scène, *Dehors, devant la porte*, est le drame d'un soldat qui pourrait être n'importe qui et qui s'en revient dans son pays ; l'antihéros Beckmann symbolise la détresse collective, la mauvaise conscience d'un coupable innocent qui dans un monde détruit interroge sur son sens et ne reçoit jamais de réponse. Une pièce chemin de croix basée sur la concentration des motifs : des techniques empruntées au cabaret pour illustrer des situations absurdes, une forme expressionniste pour accroître la sensation de douleur. » Extrait de Helmut Olles *et al.*, *Kleines Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*, Verlag Herder, 1964.
- « Borchert entonne une cantilène dans un style avant-gardiste où le verbe est foisonnant. La période qui suivit immédiatement la guerre vit dans cette œuvre dégoulinante de révolte et dans ce destin tragique sa propre image. » Extrait de Claude David, *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Geschichte der neueren Literatur*, Fischer, 1964.
- « Deux années après son retour de la guerre en Russie devaient suffire à Borchert pour exprimer dans quantité de récits, la pièce *Dehors, devant la porte* et quelques poèmes, le traumatisme de la réalité d'après-guerre [...]. Borchert brise le mutisme des soldats qui s'en reviennent au pays, il arrache les abandonnés à leur léthargie et les réconforte, il rend sa voix à la jeunesse ; le cri qu'il fait retentir est un appel à l'humanité, il prêche pour la fraternité et la tolérance. » Extrait de Johannes Beer *et al.*, *Reclams Romanführer*, vol. 2, Philipp Reclam Jun., 1968.
- « Toute une génération s'est reconnue dans cette œuvre poignante [...]. En retirant à la guerre ses oripeaux héroïques, Borchert en a découvert le visage inhumain et repoussant. Il a pris à partie les rescapés pour leur dire, au nom des morts, " que leur paresse, leur indifférence, leur fausse sagesse, leurs belles paroles constituaient le plus éhonté des mensonges ; que le pathos stupide, les salves d'honneur et les obsèques militaires, les morts s'en moquent " (Heinrich Böll). » Extrait de Jean Chassard / Gonthier Weil, Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature allemande, Hachette, 1973.
- « La pièce, thématiquement apparentée au *Boiteux* d'Ernst Toller et à *Karl et Anna* de Leonhard Frank, [...] représentée pour la première fois un jour après la mort de son auteur puis sur pratiquement toutes les scènes allemandes, a connu un retentissement prodigieux. Elle est considérée comme l'œuvre la plus représentative de la "littérature des ruines et de l'élagage de la langue " *(Trümmerund Kahlschlagliteratur)* après 1945 dont Borchert lui-même avait tracé le programme dans son pamphlet *Voici notre manifeste* (*Das ist unser Manifest*): "Nous n'avons pas besoin d'écrivains qui cultivent la bonne grammaire. Pour la pratique de la bonne grammaire, la patience nous manque. Nous avons besoin d'écrivains qui appellent un arbre un arbre, une femme une femme, et qui savent dire oui et non: à haute voix, de façon claire, et ce trois fois de suite et sans recours au mode conditionnel..." En conséquence, on se trouve face à une langue éruptive qui peut aller jusqu'au hurlement et qui n'est pas sans rappeler le style expressionniste. » Extrait de Manfred Kluge / Rudolf Radler, *Hauptwerke der deutschen Literatur*, Kindler, 1974.

« Wolfgang Borchert, qui mourut très jeune, criait son angoisse : "Nous sommes la génération sans lien ni profondeur. Notre profondeur est abîme. Nous sommes la génération sans bonheur, sans patrie et sans adieu. Notre soleil est pâle, notre amour cruel et notre jeunesse sans jeunesse. Nous sommes la génération sans limite, sans frein et sans protection." On avait bien en effet l'impression d'être en face d'une génération perdue, sans but. Il faudra attendre quelques années pour voir surgir autour du « Groupe 47 » [...] des œuvres plus vastes, plus colorées. » Extrait de Bruno Vercier, « Les années 55 : le retour de l'Allemagne », in *La Littérature en France depuis 1945*, Bordas, 1974.

« Avec Wolfgang Borchert, c'est l'étrangeté du retour dans une ville ruinée par les bombardements qui forme le thème unique d'une œuvre brève et pathétique, *Dehors, devant la porte* [...]. La nouvelle génération de ceux qui ont commencé à écrire après 1945 voulait, avant toute chose, marquer que les hommes de l'après-guerre vivaient parmi les ruines de l'idéologie hitlérienne. » Extrait de Pierre Grappin, « La littérature de langue allemande : après la Seconde Guerre mondiale », in *La Grande Encyclopédie*, vol. 1, Larousse, 1979.

« Dans le bref laps de temps qui lui restait à vivre (mort en 1947), Wolfgang Borchert — classe 1921, celle dont on sait qu'elle paya le plus lourd tribut à la guerre — s'est attaché à dépeindre le désespoir des revenants du front dans une série de récits ainsi que — d'abord sous forme radiodiffusée puis sous forme scénique —dans sa pièce désormais classique, *Dehors, devant la porte.* », Extrait de Horst Dieter Schlosser, *Atlas zur deutschen Literatur*, DTV, 1990.

[Après 1945] « apparaît ce que l'on a appelé la Trümmerliteratur, la littérature des ruines, celle des auteurs qui ont immédiatement vécu les dernières années de guerre, les bombardements, les combats dans les villes allemandes, les destructions massives. Le plus célèbre représentant en est Wolfgang Borchert [avec] surtout un drame, Draussen vor der Tür (Dehors, devant la porte), diffusé comme pièce radiophonique en février 1947, qui lui vaut immédiatement un immense succès. Le personnage central, Beckmann, est un soldat qui rentre en Allemagne après avoir passé trois ans en captivité en Sibérie [...]. Seul, abandonné de tous, il voudrait se suicider en se jetant dans l'Elbe, mais le fleuve ne veut pas de lui; dans la tradition du théâtre expressionniste, il voit alors défiler devant lui des personnages allégoriques ou symboliques, son ancien colonel, un directeur de cabaret, un vagabond qui personnifie Dieu, un autre qui est la mort ; à la fin il se rend compte que la seule possibilité qui lui reste est de continuer à vivre dans sa misère et sa solitude, exclu de la communauté allemande qui s'est déjà engagée dans la reconstruction du pays. À travers le personnage de Beckmann la jeune génération traumatisée par la guerre, obsédée par le sentiment de sa culpabilité, découvre devant elle la génération de ses aînés qui refusent toute responsabilité, occultent le passé ; les uns ne veulent plus avoir de passé, les autres savent qu'ils n'ont pas d'avenir, c'est là un élément essentiel de l'immense débat qui s'ouvre alors en Allemagne. » Extrait de Jean-Louis Bandet, Histoire de la littérature allemande, PUF, 1997.

« Dehors, devant la porte de Wolfgang Borchert représente au lendemain de la seconde conflagration mondiale l'histoire phare du soldat qui, après une longue période passée en terre lointaine dans les conditions atroces de la guerre, finit par rentrer dans son pays qui lui est entre-temps devenu étranger [...] et auquel il lui faut se réadapter. Plus de soixante ans plus tard et dans des conditions historiques différentes, ce texte reste d'actualité. Des soldats sont engagés pour sauver la paix et reviennent invalides. Depuis le conflit du Vietnam, d'innombrables études ont témoigné des conséquences désastreuses de l'épreuve de la guerre sur le psychisme humain. L'appellation générique pour ces symptômes est " état de stress post-traumatique ". Autrement dit, personne ne revient jamais indemne de la guerre. » Extrait du programme du Wallgraben Theater, Fribourg-en-Brisgau, fév. 2011.

« Dehors, devant la porte... La pièce a longtemps constitué l'unique exploitation dramatique de l'enfer de la Seconde Guerre mondiale et de ses lendemains [...]. Dans le cadre de son programme pédagogique à l'intention des lycéens, le Wallgraben Theater propose une nouvelle mise en scène de cette œuvre majeure de la littérature d'après-guerre. » Extrait de Freiburg Aktuell, Fribourg-en-Brisgau, fév. 2011.

« Névroses de guerre »



L'expérience de la guerre dans ses aspects les plus barbares (front de l'Est, infirmité, captivité en Sibérie, enfant tué lors d'un bombardement, etc...) a abouti chez le sergent Beckmann à une modification de personnalité qui le place désormais dans l'incapacité de se réintégrer à une « vie normale ». La reviviscence répétée du vécu traumatisant (souvenirs envahissants, cauchemars) s'accompagne de troubles de l'humeur et du comportement. On relève notamment : état de « quivive », insomnies, pathologie dépressive avec idéation suicidaire, abus d'alcool, épisodes d'agressivité... Le sergent Beckmann est un exemple typique de « névrose de guerre ». Ce trouble déjà épisodiquement décrit par des auteurs anciens comme Hérodote (484 – 420 av. J.-C.) ou Lucrèce (98 – 55 av. J.-C.) — a pris toute sa signification dans le contexte du premier conflit mondial de 1914-1918 (cf. C. Barrois, Les Névroses traumatiques, Dunod, 1988). Sous le troisième Reich, les individus qui en présentaient les symptômes étaient accusés d'être de lâches simulateurs et traités en tant que tels ; à partir du 6 décembre 1943, dans le cadre de la « guerre totale » où devait être « immédiatement coupé court à tous signes de faiblesse ou de dérobade » (cf. T. Feral, le « Nazisme » en dates, L'Harmattan, 2010, pp. 410 et 425), il n'était pas rare qu'ils soient exécutés pour « défaitisme ». Ce n'est progressivement qu'après 1945, et notamment au décours de la guerre de Corée (1950-1953) et surtout du Viêt Nam (1954-1975), que l'étude clinique et la problématique du traitement des « névroses de guerre » feront l'objet d'une recherche systématique. La classification internationale des troubles mentaux et du comportement englobe actuellement ce syndrome — avec d'autres tableaux traumatiques (accidents, attentats, catastrophes) — dans les «États de stress post-traumatiques» (PTSD), ce que critiquent de nombreux spécialistes qui souhaiteraient préserver son caractère spécifique.

> Walter Kolbenhoff, De notre chair et de notre sang (Von unserm Fleisch und Blut, Bermann – Fischer / Stockholm, 1947, ch. 16, trad. T. Feral).

« Depuis la perte de sa jambe, il avait cessé de mener une vie normale [...]. Les premières nuits avaient été un supplice, à la limite de l'endurable : transi d'horreur au souvenir de ce qu'il avait vécu au milieu du fracas des obus, il avait sombré dans le désespoir en pensant à la cruauté de l'existence. Ne parvenant pas à trouver le sommeil, il restait allongé là, dans sa chambre d'hôpital toute blanche, en pleurs et obnubilé par l'idée que tout était terminé, que personne n'était en capacité de supporter cela. [...] Durant les premières nuits de sa nouvelle vie désormais anormale, il avait rêvé qu'il allait retrouver sa santé, sa force et son courage. Après tout, il n'y avait pas si longtemps qu'il était encore un vainqueur [...]. Mais ce temps était un abîme d'une irrévocable vastitude. Toute nostalgie était vaine. Le monde d'avant l'abîme était à jamais perdu. »

Anna Seghers, L'homme et son nom

(Der Mann und sein Name, Aufbau Verlag, 1954, p. 7, trad. T. Feral).

« Un soldat du nom de Hermann Müller qui, avant la guerre, avait été plombier, s'en revint sain et sauf dans son pays natal. Il avait survécu — sur terre, sur mer, dans les airs — à un tas de dangers qui avaient failli lui coûter la vie, entre autres deux graves blessures. Il se réjouissait de revoir sa famille et de reprendre son métier. La petite ville où il croyait qu'il allait retrouver tout cela se situait à une heure de Berlin. Bien que, par expérience, Hermann Müller n'ait pas ignoré ce que signifiait pour les habitants et les maisons le fait d'avoir été au cœur d'une zone où les combats avaient fait rage, il fut saisi d'effroi à la vue de ce qui restait de la petite ville. De sa maison ne subsistaient que quelques piliers et un mur de soubassement. Les décombres dans lesquels étaient enfouis son atelier et peut-être aussi sa famille, remplissaient pratiquement le cratère d'obus qui remplaçait la maison. Quelques survivants se traînaient ça et là au milieu des ruines de la ville. Dans leur désarroi, ils étaient incapables de se souvenir de Hermann Müller, et lui non plus ne les reconnaissait pas. En vérité il n'était plus à même de se rappeler quoi que ce soit. »

Quelques chiffres (Estimations sujettes à variations selon les sources)

Durant la Deuxième Guerre mondiale,

- le Reich a perdu autour de 4 400 000 militaires. Dans la phase ultime d'effondrement du régime hitlérien plusieurs dizaines de milliers de jeunes entre 16 ans et 18 ans, d'hommes de plus de 55 ans, ainsi que de femmes de tout âge, trouveront la mort dans les Volksgrenadiere, le Volkssturm et le Werwolf (cf. T. Feral, Le « nazisme » en dates).
- Le nombre des victimes civiles s'est élevé à plus de 700 000.
- 3 500 000 combattants de la Wehrmacht et autres unités engagées (Waffen-SS) sont tombés ou ont été portés disparus sur le front de l'Est.
- En juin 1945, 6 à 7 millions d'Allemands et d'Autrichiens sont prisonniers des Alliés mais seront pour la plupart assez rapidement libérés (en priorité les agriculteurs). 375 000 sont internés aux USA puis rapatriés à partir de janvier 1946. On estime à plus d'un million ceux qui seront détenus en URSS; beaucoup ne reviendront que des années plus tard; nombreux sont ceux qui disparaîtront dans les camps sibériens (6000 survivants sur les quelque 90 000 prisonniers de Stalingrad).

Les pertes humaines globales pour la Deuxième Guerre mondiale sont évaluées à

- environ 50 millions (13 millions pour la Première Guerre mondiale).
- Sur ces 50 millions de morts ou de disparus, plus de 30 millions étaient des civils.

Pour leur part, les nazis sont responsables de la mort

- de plus de 100 000 handicapés mentaux (dont des enfants) ou « tarés héréditaires » (*Erb-kranke*),
- de 4 200 000 à 5 700 000 Juifs d'Europe,
- d'environ 220 000 Tsiganes,
- de plusieurs centaines de milliers de « sous-hommes » (*Untermenschen*) slaves (Rien qu'en Pologne, d'octobre à novembre 1939 « Action contre l'intelligentsia » = *Intelligenzaktion* —, assassinat de 60 000 médecins, juristes, enseignants, cadres, notables...),
- de milliers de résistants dans tous les pays occupés,
- de plus de 500 000 concentrationnaires (non juifs ; jusqu'à la guerre des opposants politiques allemands et autrichiens, des homosexuels, des religieux, des Témoins de Jehova ; de toutes les nationalités ensuite).

À méditer...

(D'une guerre à l'autre...)

« Tous, tous, nous avons vu de nos yeux Où cette folie nous a menés. [...] Guerre à la guerre. Et la paix sur la terre. »

Extrait de Kurt Tucholsky (1919), *Bonsoir révolution allemande!*, Presses Universitaires de Grenoble, 1981, pp. 18-19.



Otto Dix /1920

« De la manière la plus terrifiante, lors de la dernière guerre, [...] des masses humaines, des gaz, des forces électriques furent jetées en rase campagne.

Des courants de hautes fréquences traversèrent le paysage, de nouveaux astres se levèrent dans le ciel,

l'espace aérien et les profondeurs marines résonnèrent du bruit des hélices,

et partout on creusa des fosses à sacrifice dans la Terre Mère.

Ces grandes fiançailles avec le cosmos s'accomplirent pour la première fois à l'échelle planétaire, c'est-à-dire dans l'esprit de la technique.

[...] La technique a trahi l'humanité et a transformé la couche nuptiale en un bain de sang. »

Extrait de Walter Benjamin, *Sens unique* (1928), « Les Lettres nouvelles », 1978, p. 242.

« Le jeune Alexandre fit la conquête de l'Inde.

À lui tout seul?

César vainquit les Gaulois.

N'avait-il pas au moins quelque cuisinier avec lui ? Philippe d'Espagne pleura lorsque sa flotte fut anéantie.

N'y eut-il personne d'autre qui pleura ? »

Bertolt Brecht (1938), extrait de B. Brecht, Ein Lesebuch, Aufbau Verlag (RDA), 1987, p. 4.

« Général, ton tank est une machine puissante. Il couche une forêt et réduit en bouillie des centaines d'hommes. Mais il a un défaut : Il a besoin d'un conducteur.

Général, ton bombardier est puissant.
Plus rapide que l'ouragan, il transporte plus qu'un éléphant.
Mais il a un défaut :
Il a besoin d'un constructeur.

Général, l'homme t'est d'une grande utilité. Il peut piloter et il peut tuer. Mais il a un grand défaut : Il peut aussi penser... »

Bertolt Brecht (1938), ibid. p. 53.



Capitulation à Stalingrad par Renzo Vespignani (huile, 1974)

Encerclée depuis le 22 novembre 1942, la VI^e armée allemande capitule le 2 février 1943 au mépris des ordres de Hitler. Le maréchal Friedrich Paulus, vingt-trois généraux et quatre-vingt-dix-mille combattants sont prisonniers des Soviétiques.



24 juillet 1943 : durant six jours, pilonnage intensif de Hambourg par 2200 avions alliés ; plus de 30 000 morts et des centaines de milliers de sans-abri. Désormais, les raids aériens sur l'Allemagne seront pratiquement quotidiens jusqu'en 1945.



« Nous vivons avec tout ce que nous pouvons. Et avec tout ce que nous sommes. Et nous les sceptiques, nous les dupés, les piétinés, les désemparés et abandonnés, nous les désillusionnés de Dieu et du bien et de l'amour, nous avec notre connaissance amère : nous, nous attendons chaque nuit le soleil. Nous attendons, après chaque mensonge, à nouveau la vérité. Nous croyons en chaque nouveau serment dans la nuit, nous les nocturnes. Nous croyons au mois de mars, nous croyons en lui au beau milieu du mois de novembre. Nous croyons en notre corps, en cette machine, en son être-encore-demain, en son fonctionner-encore-demain. Nous croyons au soleil torride et brûlant dans la tempête de neige. En la vie nous croyons, nous : au beau milieu de la

mort. Voilà ce que nous sommes, nous les sans illusions avec nos folles prétentions impossibles. Nous vivons sans Dieu, sans demeure dans l'espace, sans promesse, sans certitude — livrés, jetés, perdus. Nous nous trouvons sans chemin dans le brouillard, sans visage dans le flot des nez, des oreilles et des yeux. Nous nous trouvons sans écho dans la nuit, sans mât ni planche dans le vent, sans fenêtre, sans porte pour nous. Dans l'obscurité sans lune et sans étoiles, trompés par de minables réverbères phtisiques. Nous sommes sans réponse. Sans oui. Sans terre natale et sans main tendue, insensibles, assombris. Livrés à l'obscurité, au brouillard, au jour implacable et aux ténèbres sans portes ni fenêtres. [...] Sommes-nous vides de sens ? Livrés au rire en nous et sur nous ? Au deuil, aux larmes et au hurlement des peurs et des nuits. Livrés ? Peut-être ? Jetés peut-être ? Perdus — peut-être ? Sommes-nous sans réponse ? Sommes-nous, nous-mêmes cette réponse ? Ou bien réponds, toi. Dis-le : sommes-nous, à la fin des fins, nous-mêmes cette réponse ? L'avons-nous la réponse, en nous, comme la mort ? Depuis le début ? Portons-nous la réponse et la mort en nous, dis ? Cela dépend-il de nous, s'il y a une réponse ou pas ? Sommesnous livrés à nous-mêmes uniquement, tout compte fait ? À nous-mêmes uniquement ? Dis-moi ça, toi : sommes-nous nous-mêmes la réponse ? Sommes-nous livrés à nous-mêmes, à nousmêmes? Dis? Dis!

Extrait de Wolfgang Borchert, *Conversation par-dessus les toits*, trad. Sylvie Bufala, *op. cit.* in bibliographie, pp. 225 et 233-234.



Mai 1945

Bibliographie sélective (langue française)

Wolfgang Borchert, *Génération sans adieu et autres textes*, traduction, préface, notes et bibliographie de Sylvie Bufala, Les Langues modernes / bilingue, série allemande, Livre de Poche, 1990.

Wolfgang Borchert, *Lettres de Russie et autres poèmes*, traduction et présentation de Jean-Pierre Valloton, vol. bilingue, Éditions Arfuyen, 1990.

Wolfgang Borchert, *Dialogue sur les toits*, traduction de Jean-Pierre Valloton, *Nouvelle Revue Française* 449/1990.

Wolfgang Borchert, *Chère nuit gris-bleu*, récits, traduction et postface de Jean-Pierre Valloton, Éditions Jacqueline Chambon, 1995 et Éditions du Rouergue, 2006.

Wolfgang Borchert, *Dehors, devant la porte*, traduction de Pierre Deshusses, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

Wolfgang Borchert, *Rêve de lanternes et autres poèmes*, traduction de Jean-Pierre Valloton, vol. bilingue, Le Tétras-lyre, 1998.

Wolfgang Borchert, *Dehors, devant la porte*, adaptation pour la scène française par Thierry Feral, Compagnie dramatique Dominique Freydefont, Clermont-Ferrand, 2011 (compagnie.d.f@wana-doo.fr).

Le théâtre en Allemagne de 1933 à 1947

Dans les mois qui suivent son avènement, le régime national-socialiste procède à une refonte de la vie théâtrale allemande Tandis que les dramaturges « indésirables » (Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Georg Kaiser, Max Reinhardt) sont bannis de la scène et s'exilent, suivis par de nombreux acteurs menacés d'être internés voire, comme Hans Otto, assassinés¹, les programmes des salles sont mis à l'ordre du jour. De nouveaux noms sont à l'affiche : Hanns Johst (Schlageter²), Wilhelm Matthiessen (Heilige Erde), Lothar Sachs (Gleichschaltung), sans oublier Joseph Goebbels (Der Wanderer³) et Benito Mussolini (Hundert Tage⁴). Mais si les contenus sont désormais idéologiquement adaptés, on n'assiste pas pour autant à un renouvellement de la forme traditionnelle (Guckkastenbühne) pratiquée depuis Lessing et l'époque classique, ce qui ne satisfait guère Hitler qui souhaite que la « révolution culturelle nationale-socialiste » soit digne de l'antiquité grecque afin de porter universellement à travers les siècles témoignage de son œuvre démiurgique⁵. C'est cette volonté de créer un théâtre à la mesure de la régénérescence germanique qui préside à la naissance du Thing dont le but est de contribuer à réaliser la « congrégation raciale populaire » (Volksgemeinschaft)⁷ par l'activation des pulsions archaïques les plus sauvages à l'égard des « ennemis » du Reich, et d'instaurer la ferveur mystique à l'égard du Führer et de sa « vision du monde » (Weltanschauung). En effet — Hitler s'en explique longuement dans Mein Kampf—, le secret de la manipulation des masses⁸ réside dans l'éveil de l'élan extatique collectif. Aussi la Chambre théâtrale du Reich (Reichstheaterkammer) successivement dirigée par Otto Laubinger et Rainer Schlösser sous l'égide du ministère à l'Éducation populaire et à la Propagande (Goebbels) — prévoit-elle, dès la fin de l'année 1933, de faire du *Thing* « le centre névralgique de la foi nationale-socialiste au cœur de chaque ville allemande ». Toutefois, par respect vis-à-vis des génies du passé¹⁰ — et aussi en raison de la rentabilité du théâtre de forme classique¹¹—, les idéologues nazis feront preuve d'un habile pragmatisme : le *Thing* se déroulant en plein air, ce qui est peu compatible avec le froid et la neige, ils proposeront par la voix du rédacteur en chef de la Deutsche Bühne, Wilhelm von Schramm, une « théorie des saisons » : « [...] En l'Allemand sain du XX^e siècle vivent les deux tendances [...]. Tandis qu'en hiver, c'est avant tout l'Allemand bourgeois, porteur et gardien de la culture individuelle et de l'intériorisation qui, dans un environnement protégé, déploie ses forces, c'est en été le nouveau type de l'Allemand, celui de la nature, avide de lumière, fier de son corps, entièrement centré sur la communauté et la camaraderie, qui s'expose en plein air aux rayons du soleil »¹².



Thingstatt " Dietrich Eckart " à Berlin

Mais que faut-il entendre par ce terme mystérieux — et à vrai dire intraduisible — de *Thing*?

Germanique commun *thingaz, ancien haut allemand thing, moyen haut allemand dinc, le mot existe en allemand moderne sous la double forme Thing/Ding pour désigner en histoire l'assemblée populaire, le tribunal, la réunion des guerriers chez les Germains 13. Si son sens à évolué depuis le XVI siècle dans la langue courante où il ne désigne plus qu'un objet, une chose (das Ding «e», plus familièrement (er»), voire une créature généralement de sexe féminin (das Ding (er»), il conserve toujours son sens primitif en suédois (Ting = tribunal), en norvégien et en danois (respectivement Storting et Folketing, le parlement), ainsi que dans certaines expressions allemandes actuelles telles que dingflüchtig (qui se soustrait au jugement du tribunal) et dingfest machen (mettre en état d'arrestation); quant au verbe dingen, il évoque l'idée de prendre à son service, de recruter (par exemple un homme de main : "ein gedungener Killer").

Rien de commun donc *a priori* entre le *Thing* et l'art dramatique. Et pourtant, le fait que le nazisme ait eu recours au vieux concept germanique pour désigner la nouvelle scène allemande n'est pas fortuit. S'il s'acharne, pour reprendre la formule goethéenne, à plonger au « royaume des mères » (traduisons : l'archaïsme psychologique¹⁴), à retremper le spectacle théâtral dans la *kochende Volksseele* (le bouillonnement de l'âme raciale populaire) pour en faire jaillir le Verbe nouveau, c'est qu'il sait pouvoir par-là mieux soumettre.

Du reste, l'approche étymologique n'est pas sans dénuder le processus de réification (*Verdinglichung*) inhérent au *Thing*. S'en dégagent :

- L'ancrage dans la mythologie germanique.
- L'illusion d'appartenir à une caste d'élus, membres de la horde raciale.
- L'exaltation d'une nouvelle spiritualité fondée sur les « valeurs » du Sang et du Sol¹⁵ et abolissant les antagonismes sociaux liés aux différences de classe, de culture, de richesse, etc.
- La communion dans le culte tribal autour du totem régénérateur (croix gammée).
- La participation active (chants, rôles de figuration) à l'action scénique, c'est-à-dire l'abolition de la distance acteur/spectateur afin d'annihiler toute réflexion préjudiciable à la formation de la communauté mystique¹⁶.
- L'éducation politique à la manifestation de masse par l'expérience émotionnelle collective.

• La concrétisation de la « congrégation raciale populaire » sous la conduite (*Führung*) du juge suprême omniscient et infaillible.

En vérité, avoue cyniquement le dramaturge Richard Euringer¹⁷ dans ses *Thèses sur le Thing* publiées les 20 juin et 3 juillet 1934 dans le *Völkischer Beobachter*¹⁸, le but de l'opération est tout simplement de séquestrer les masses dans le quotidien national-socialiste fait mythe (*thèse 5*). En effet, « l'objet du *Thing* n'est pas l'art mais le culte » (*thèse 10*). Et, poursuit un glossateur anonyme¹⁹, « Les ancêtres de notre peuple avaient dans la plus haute antiquité germanique l', espace circulaire" ou *Thing* où ils se rassemblaient autour de leurs chefs. Le renouveau de la mobilisation massive est le *Thing* de notre époque et que peut-il y avoir de plus grand, pour clôturer une telle manifestation de volonté commune, que son couronnement et sa prolongation solennelle par un spectacle sensibilisant de façon vivante le peuple uni et militairement fédéré aux problèmes de la culture, un spectacle modelant le langage et les gestes du plus grand nombre par sa fusion dans l'élément chorique ? »

Cependant, par-delà la théorie, qu'en est-il dans la pratique ?

Au début de l'année 1934, les architectes sont invités par Goebbels à participer à un concours *Thing* et leurs projets sont exposés quelque temps plus tard à Heidelberg. Au mois de juin, deux *Thingstätten* sont opérationnelles à Halle et Heringsdorf (île d'Usedom en Poméranie), dix-huit sont en chantier, soixante-six en projet. À terme, le programme de la Chambre théâtrale en prévoit quatre cents réparties sur tout le territoire du *Reich*.

À quoi ressemble la nouvelle scène ?

En amphithéâtre, la *Thingstatt* doit s'élever autour d'un « autel » (dolmen, pierre porteuse de runes, arbre séculaire) ou sur un site « historiquement consacré » (colline des sacrifices, champ de bataille, ruines, forteresse). En effet, c'est du sol qu'il a imbibé que le sang purificateur jaillira (Euringer, *thèse 12*), de la pierre qui a vu leur sacrifice que l'esprit des héros se manifestera (Euringer, *thèse 9*). Alors, des gradins en hémicycle de la gigantesque église politique, vingt mille fidèles communieront dans le culte de l'aryanité retrouvée : « Pas de *Thing* sans serment du sang » (Euringer, *thèse 6*).

Afin de porter l'extase du public au paroxysme, le *Thing* utilise des accessoires cultuels — torches, encens, combustion d'herbes odoriférantes ou de pommes de pin cueillies en forêt (théorie olfactive du *Thing* développée par le responsable à la propagande du district de Coblence, Michels) — auxquels sont associés des moyens techniques du dernier cri : faisceaux lumineux, amplificateurs, effets d'écho et de réverbération. Inaugurée pour l'ouverture des Jeux olympiques de 1936, la « scène Dietrich Eckart »²⁰ de Berlin, réalisée par Werner March, dispose d'une batterie de trente-neuf projecteurs disposés dans deux beffrois latéraux. Une tour, érigée derrière les spectateurs, abrite des cloches dont le carillon (appel à la messe chez les Catholiques) remplace l'habituel lever de rideau. Ailleurs, des sonneries de buccins rempliront le même office (ouverture des jeux du cirque chez les Romains et des tournois au Moyen Âge).

Quant à l'action scénique, elle relève d'une triple influence :

- Le théâtre populaire d'Oberammergau en Bavière où, tous les dix ans depuis 1634, date à laquelle la ville avait été délivrée de la peste, les habitants, dans la plus pure tradition chrétienne du mystère, présentent la *Passion du Christ*.
- Les spectacles initiés dès 1930 dans des stades sur le modèle de l'agit-prop communiste²¹ par un dénommé Bestehorn, adjoint national-socialiste pour le sport et la culture à la municipalité de Potsdam, et son acolyte, Gustav Goes, qui, le 1^{er} octobre 1933, battra un record en rassemblant dans les gradins de Berlin-Grunewald autour de 60 000 spectateurs avec son *Deutschlands Aufbruch* où 17 000 SA, soldats et Jeunes Hitlériens assurèrent la figuration.
- L'esthétique chorégraphique de Rudolf von Laban (Bewegungschor)²².

C'est donc dans une ambiance soldatique, sur la base de discours politiques poétisés et de slogans tonitruands, que se déroule dans le « lieu sacré » du *Thing*²³ une lutte sans merci entre les puissances

des ténèbres et les puissances de la lumière, autrement dit entre le satanisme judéo-bolchevique et la communauté aryenne. L'enjeu de ce combat à mort, c'est l'âme du peuple allemand représentée — à l'imitation de la tragédie grecque — par le chœur « en mouvement ». Avec le triomphe final du « sauveur », le public est purifié et l'individu, par son allégeance à la croix gammée, se fond dans la Congrégation raciale populaire²⁴.



Thingstatt d'Annaberg

Un schéma, établi par Wilhelm von Schramm²⁵, permet de mieux appréhender les caractéristiques de la scène *Thing* :

•		
Théâtre individualiste	du chœur racial populaire	
L'Homme		
Individu	Туре	
Âme individuelle	Âme communautaire	
Personnalité	Communauté raciale	
Intériorité Race		
Piété	Culte	
<u>La scène</u> Fermée Ouverte		
Magique	Ouverte Politico-cultuelle	
Face nocturne	Face diurne	
Reflet	Mise en forme, communauté	
En forme de boîte optique	*	
En forme de boîte optique En amphithéâtre		
<u>Interprètes</u>		
Grands personnages	Héros	
en lutte avec eux-mêmes triomphant de l'ennemi		
Tragédiens Démonstrateurs		
Personnalités	Types	
Porteurs de connaissance	Révélateurs d'une essence	
Hommes libres	Dirigeants et dirigés	
Le drame		
Conflits	Combats	
Dialogues	Chœurs	
Structure	Rythme	
Harmonie/disharmonie	Polyphonie	
Unité de la forme	Forme ouverte	
Accessoires		
Rideau	Signaux	
	U	

Décors pittoresques	Sculpturalité des corps
Coulisses	Symboles
Costumes	Armement et uniformes
Illusion	Réalité

Le battage organisé par la propagande ainsi que le goût des foules pour le nouveau et le sensationnel expliquent le succès remporté par le *Thing* en 1934-1935 : *Annaberg* et *Job der Deutsche* de Kurt Eggers²⁶, *Volk im Werden* de Heinrich Lersch²⁷ firent indiscutablement recette. Mais dès la fin de l'année 1935, il devint évident que la nouvelle dramaturgie était en train de s'essouffler : *Neurode* de Kurt Heynicke²⁸, actualisation du drame social des années vingt, comme *Die Stedinger* d'August Hinrichs²⁹, pâle tentative d'exploitation des mythes germaniques, connaissent un échec cinglant. Pourquoi ?

En vérité, le grand drame du *Thing* a résidé dans sa pauvreté thématique. Programmé à la « prise du pouvoir » pour légitimer le nouveau régime en exaltant la lutte et la victoire des héros hitlériens contre le monde décadent et pourri de Weimar, il se trouve, dès lors que Hitler proclame la « fin de la révolution » (septembre 1934), singulièrement dépourvu de matière. Or une réglementation interdisant d'exploiter les conflits ayant pu ou pouvant encore exister sous le troisième *Reich* (ce qui contrarierait le dogme d'une Allemagne faisant bloc derrière le *Führer*)³⁰, ses thuriféraires doivent se résoudre, tel Udolf Kempf (*Deutsche Feier*), à reproduire en modèle réduit les manifestations de Nuremberg en les agrémentant d'un vague scénario historicisant dont le caractère artificiel n'échappe à personne. Aussi le public ne tarde-t-il pas à s'ennuyer et à déserter les amphithéâtres, d'autant que la longueur des spectacles n'en compense jamais la médiocrité.

Ni le groupe de travail d'une quarantaine d'écrivains réuni par Goebbels, ni la création de concours et de prix spéciaux ne vont permettre de résoudre la crise du *Thing*, tout simplement condamné à mort par les contradictions du système qui s'était acharné à lui donner vie. En outre, force est aux théoriciens *Thing* de reconnaître que les difficultés soulevées par les défaillances techniques et les caprices de la météo ne sont pas des moindres : les pannes de sonorisation rendent les textes inaudibles, les effets Larsen provoquent l'hilarité, les rafales de vent balaient les décors, les averses trempent les spectateurs ; et que dire de l'hiver !

En août 1936, à Berlin, la « scène Dietrich Eckart » présente à de nombreuses personnalités et journalistes étrangers venus assister aux Jeux olympiques, une pièce *Thing* d'Eberhard Wolfgang Möller³¹, *Das Frankenburger Würfelspiel*. Leurs réactions négatives portèrent le coup de grâce à l'entreprise.

Début 1937, un décret de Goebbels, lequel n'avait pourtant pas ménagé ses encouragements — y compris en espèces sonnantes — à la nouvelle dramaturgie, y met officiellement un terme³². Retour donc aux « Classiques » — au besoin tronqués ou manipulés³³, mais toujours servis par de grands acteurs (Heinrich George, Gustaf Gründgens, Werner Krauβ) —, au *Marchand de Venise* de Shakespeare (joué plus de cent fois entre 1938 et 1944 et dans lequel Shylock apparaît dans toute son « horreur judaïque »), ainsi qu'à des auteurs nazis de forme conventionnelle : Hans Baumann (*Kampf um die Karawanken*, 1938), Edwin Erich Dwinger (*Der letzte Traum*, 1941), Gerhard Schumann (*Entscheidung*, 1940 ; *Gudruns Tod*, 1942)³⁴. Eberhard Wolfgang Möller lui-même rentre dans le rang (*Untergang Karthagos*, 1938 ; *Das Opfer*, 1941).

Si après la défaite — et en dépit de conditions matérielles très difficiles — quelques compagnies dramatiques se risquent à présenter dès septembre-octobre 1945 *Nathan le Sage*, plaidoyer en cinq actes en faveur de la tolérance et de l'humanité écrit en 1779 par Gotthold Ephraim Lessing³⁵, il faudra attendre 1946 pour que la vie théâtrale allemande commence réellement à émerger du carcan dans lequel l'avait enfermée la Chambre théâtrale du *Reich* (*Reichstheaterkammer*).

Toutefois, en raison des destructions massives causées par les bombardements et grâce à l'action des Alliés dans leur zone respective pour une restauration rapide de la radiodiffusion — qui avait été remarquablement développée par les hitlériens³⁶, avec notamment la commercialisation à partir d'août 1933 d'un « récepteur populaire » à prix modique, le *Volksempfänger*³⁷—, la renaissance du théâtre en

Allemagne s'est faite jusqu'à fin 1947 essentiellement par le biais du *Hörspiel* (pièce radiophonique)³⁸. Encore en décembre 1946, la première représentation scénique du *Général du Diable*³⁹ de Carl Zuckmayer se déroule à Zurich, et c'est également là que, après son départ des USA (procès anticommunistes), Bertolt Brecht travaillera de novembre 1947 (*Maître Puntila et son valet Matti*) à octobre 1948 où il rejoindra Berlin-Est et fondera avec Helene Weigel le *Berliner Ensemble*.

En fait, on peut considérer que la production de *Dehors, devant la porte* de Wolfgang Borchert — le vendredi 21 novembre 1947 à 19 heures sur la scène des *Kammerspiele* de Hambourg avec l'autorisation des autorités britanniques d'occupation — a marqué la renaissance de la dramaturgie moderne sur le sol allemand.

Notes et références

- 1. Cf. Jean-Michel Palmier, in Gilbert Badia et al., Exilés en France, Paris, Maspero, 1982, p. 299.
- 2. Sous-lieutenant Albert Leo Schlageter, fusillé à 25 ans, le 26 mai 1923, dans la Ruhr par l'armée française et immédiatement proclamé par Hitler « martyr du mouvement » national-socialiste (pour le détail, cf. T. Feral, *Le « nazisme » en dates*). À en croire un critique de l'époque, la pièce aurait été jouée « sur plus de mille scènes » entre avril 1933 et septembre 1938.
- 3. Ce « voyageur » dénonce d'un point de vue nazi bien sûr ! les injustices, turpitudes et symptômes de dégénérescence qu'il lui est donné d'observer durant son périple en Allemagne. À propos de cette pièce, les *Leipziger Neueste Nachrichten* du 16 mai 1933 commenteront : « Le public, d'emblée vivement intéressé, se révéla pour finir fortement ébranlé et se libéra par des applaudissements enthousiastes. »
- 4. Pièce sur la fin de Napoléon « écrite » par le Duce en collaboration avec un certain Giovachino Forzano.
- 5. La référence à la Grèce antique sera une constante chez les théoriciens du nouveau théâtre. Hitler, pour sa part, se désintéressera assez vite (1937) de la rénovation de la dramaturgie pour se focaliser sur cet autre « art majeur » de la civilisation grecque qu'était l'architecture ; voir A. Teut, *Architektur im Dritten Reich*, Francfort/Main & Berlin, 1967.
- **6.** Cf. A. Hitler, "Die Erneuerung des Theaters », in Deutsche Bühne, sept. 1933, p. 3 : « Il est évident qu'il faut également que le théâtre se renouvelle, mais ce renouvellement doit venir de l'intérieur ». Voir également le chapitre "Adolf Hitlers innere Beziehung zum Theater " in Alfred Eduard Frauenfeld, Der Weg zur Bühne, Berlin, 1940, pp. 269-274 (Frauenfeld était le chargé de gestion de la Chambre théâtrale du Reich; en 1942, il sera nommé administrateur civil pour la Crimée où il ordonnera de nombreuses exactions).
- 7. Déjà à l'époque, cet aspect n'avait pas échappé au germaniste Jean-François Angelloz ; dans son « Que sais-je? » consacré à *La Littérature allemande des origines à nos jours* (Paris, PUF, ²1943) il expliquait (p. 119) : [Pour] « <u>lier et soumettre l'individu à la communauté</u> [souligné par moi, T.F.] ils ont cherché un moyen d'expression nouveau dans le théâtre en plein air des *Thingspielstätten* ».
- 8. Cf. Serge Tchakhotine, Le Viol des foules par la propagande politique, Paris, Gallimard, 1952.
- 9. Cf. Thierry Feral, Anatomie d'un crépuscule. Essai sur l'histoire culturelle du troisième Reich, Tarmeye, 1990, pp. 188-217.
- 10. Voir Thierry Feral, « Nazisme et manipulation historico-culturelle : l'exemple de Schiller, Goethe et Hölderlin », in Hanania Alain Amar *et al.*, *Penser le nazisme*, Paris , L'Harmattan, 2007, pp. 95-120. À noter également un retour aux drames historiques de Christian Dietrich Grabbe (cf. Rainer Schlösser : « Ce qu'il vénère, ce sont les vrais chefs, ce qu'il aime, c'est le peuple dans sa dimension communautaire raciale. Grabbe fut pratiquement le seul à brandir le flambeau d'une idéologie héroïque en un temps où notre peuple avait sombré dans la désespérance de ses valeurs communautaires raciales », cit. in Josef Wulf, *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1964, p. 185 ; voir aussi J. Petersen, *Geschichtsdrama und nationaler Mythos*, Stuttgart, 1940).
- **11.** Cf. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Rowohlt, 1963, p. 97: « Une attention toute particulière fut accordée à la proportion entre scène *Thing* et théâtre bourgeois en salle, lequel remplissait toujours [...] les caisses. »
- 12. Wilhelm von Schramm, Neubau des deutschen Theaters, vol. 4, 1934; cit. in H. Brenner, Kunstpolitik..., op. cit., p. 98.
- 13. Cf. Duden Deutsches Universal Wörterbuch, 1989, pp. 1531 et 347; Der Brockhaus in einem Band, 2009, pp. 881 et 195.
- **14.** Voir à ce propos les analyses du sociopsychanalyste Gérard Mendel, notamment *La Révolte contre le père* et *De Faust à Ubu*.
- **15.** Blut und Boden, la plupart du temps contracté en Blubo (ce qui en traduction donne « Sanso », expression qui ne déparerait pas le lexique orwellien de 1984).
- 16. Tout le contraire de la théorie brechtienne ; cf. Henri Arvon, L'Esthétique marxiste, Paris, PUF, 1970, pp. 72-78.
- **17.** 1891-1953, pilote durant la Première Guerre mondiale, puis ouvrier et employé de banque ; se lance en littérature en 1929 (*Fliegerschule 4*) ; collaborateur du *Völkischer Beobachter* à partir de 1931 ; monte à l'automne 1933 le premier spectacle *Thing* au festival théâtral de Heidelberg (*Deutsche Passion*).
- **18.** Voir Josef Wulf, *Theater...*, op. cit., pp. 168-169.
- 19. Cit. in ibid., p. 166.
- 20. Dietrich Eckart, 1868-1923, avait été le premier mentor de Hitler. Mein Kampf lui est dédié.
- 21. Voir le film Kuhle Wampe produit en 1932 par Slatan Dudow et Bertolt Brecht.
- 22. R. von Laban (1879-1958), chorégraphe apparenté aux théories du philosophe vitaliste Ludwig Klages (cf. Olivier Hanse, Avant-propos à Ludwig Klages, La Nature du rythme, Paris, L'Harmattan, 2004); fondateur de la « Chorésophie »,

conception mystique de la danse collective (« *Wir-Tanz* ») qu'il expose dans *Die Welt des Tänzers* (1920) ; directeur du corps de ballet de l'Opéra de Berlin, metteur en scène des spectacles d'expression corporelle pour l'ouverture des Jeux olympiques de 1936 (cf. le film *Olympia* de Leni Riefenstahl) ; se détourne du régime hitlérien en 1937 et émigre l'année suivante en Angleterre.

- 23. Cf. Richard Euringer, Thèse 6: "Denn der Boden ist geheiligt"; in Josef Wulf, Theater..., op. cit., p. 168.
- 24. Richard Euringer, Thèse 7: "Namenlos sei jeder Name! Ruhmreich sei allein das Volk"; in Josef Wulf, ibid.
- 25. Reproduit in Hildegard Brenner, Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, op. cit., pp. 97-98.
- **26.** K. Eggers, né à Berlin en 1905, membres des corps francs, participation au putsch de Kapp, auteur de romans et de pièces théâtrales, mort sur le font russe en 1943.
- **27.** H. Lersch, né à Mönchengladbach en 1889, chaudronnier comme son père, blessé durant la Première Guerre mondiale ; se tourne vers l'écriture en 1925 et rejoint le groupe de poètes-ouvriers « *Werkleute auf Haus Nyland* » ; en 1933, signera avec d'autres auteurs un serment de fidélité à Hitler, mort en 1936.
- **28.** K. Heynicke, né en 1892, écrivain de tendance expressionniste (Prix Kleist 1919) puis metteur en scène et régisseur de théâtre, se spécialisera dans les représentations de plein air.
- **29.** A. Hinrichs, né en 1879, à l'origine menuisier ; après deux romans (*Das Licht der Heimat* et *Der Wanderer ohne Weg*) encensés au début des années vingt par la critique ultranationaliste, se tourne vers le théâtre.
- 30. Cf. Thierry Feral, Le « nazisme » en dates, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 216 sq.
- **31.** W.E. Möller, né en 1906, poète, romancier et auteur de théâtre ; collaborateur de Goebbels ; lauréat 1935 du Prix national du livre ; publie en décembre 1938, à la demande de Baldur von Schirach, un ouvrage pour la jeunesse consacré à la vie de Hitler, *Der Führer* ; coauteur du scénario du film de propagande antisémite *Jud Süβ*, réalisé en 1940 par Veit Harlan.
- **32.** On savourera à ce propos la formule incisive de Josef Wulf, *Theater...*, *op. cit.*, cahier des illustrations, p. 7 : « Ce fut la fin du délire mégalomaniaque combinant théâtre et béton ».
- **33.** Cf. Thierry Feral, « Nazisme et manipulation historico-culturelle », op. cit., note10.
- 34. Biographies sommaires in Lionel Richard, Le Nazisme et la culture, Complexe, 2006.
- 35. Bonne présentation de cette pièce in Jean-Louis Bandet, Histoire de la littérature allemande, PUF, 1997, pp. 65-67.
- 36. Voir Ansgar Diller, Rundfunkpolitik im Dritten Reich, DTV, 1980.
- 37. cf. Thierry Feral, Le « nazisme » en dates, op. cit., pp. 181, 200.
- 38. Ce sera dans un premier temps le cas pour Dehors, devant la porte ; cf. préambule du présent dossier.
- **39.** Pendant la Deuxième Guerre mondiale, l'ambiguïté d'un général de la *Luftwaffe* opposé à la politique impérialiste et antisémite des nazis mais qui pourtant sert le régime hitlérien en tant que militaire lié par son serment au *Führer* (2 août 1934) et finit par se suicider.

Vous vous intéressez à la langue allemande et/ou à la culture des pays de langue allemande ?

Pensez ADEAF!

Fondée à la fin des années 1970 par des professeurs du Secondaire et du Supérieur afin de développer l'enseignement de l'allemand en France, l'ADEAF est une association loi 1901 qui compte autour de 2000 adhérents, ce qui la place au deuxième rang mondial des associations de germanistes. Elle est présente sur tous les terrains où se décide l'avenir des relations francoallemandes ainsi que dans les grandes manifestations culturelles. Elle-même organise par le biais de ses régionales de nombreuses activités (ateliers de pratique linguistique, journées gastronomiques, soirées cinématographiques, concerts, conférences, etc...). Ne touchant aucune subvention publique, l'ADEAF fonctionne grâce à l'engagement bénévole de ses membres et grâce à leur cotisation annuelle (36 € ; 23 € retraités ; 18 € si situation difficile ; 15 € étudiants). Loin d'être réservée aux enseignants, l'ADEAF est ouverte à tous ceux qui s'intéressent à la langue et aux questions allemandes. L'adhésion inclut un bulletin trimestriel de 104 pages qui est envoyé par la poste et l'accès à un site web avec mise en ligne de documents, de forums, de liens, ainsi qu'au site Deutsch Fans, mine d'or pour « germanistes » de tous âges, sans oublier une page Facebook. chaque bulletin comporte de nombreuses rubriques très variées : informations pédagogiques, échanges d'expériences, initiatives régionales, articles et dossiers de fond.

Pour tout renseignement et adhésion :
ADEAF, 18 rue du camp de cheval, 70000 Frotey les Vesoul
t.oudet@wanadoo.fr





Collection « Allemagne d'hier et d'aujourd'hui » fondée et dirigée par Thierry Feral

L'histoire de l'Allemagne, bien qu'indissociable de celle de la France et de l'Europe, possède des facettes encore relativement méconnues. Le propos de cette collection est d'en rendre compte. Constituée de volumes facilement abordables pour un large public, tout en préservant le sérieux et l'érudition indispensables aux sciences humaines, elle est le fruit de travaux de chercheurs d'horizons très variés, tant par leur discipline, que leur culture ou leur âge. Derrière ces pages, centrées sur le passé comme sur le présent, le lecteur soucieux de l'avenir trouvera motivation à une salutaire réflexion.

Cette collection comporte actuellement près de 100 volumes. Pour le détail, consultez le site : http://www.editions-harmattan.fr