université Paris Ouest
Nanterre La Défense

ED 138 Lettres, Langues, Spectacles
HAR EA 4414 Histoire des Arts et des Représentations

a.r.t.e.s. Graduiertenschule
der Philosophischen Fakultät

Marie-Christine GAY

Le théâtre français « de l'absurde » en RFA (1949-1989)

Créations et réceptions des œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin

Thèse en cotutelle présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2016

en vue de l'obtention du grade de docteur en études théâtrales
délivré par l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense

et du grade de docteur en études théâtrales et culture des médias
(Medienkultur und Theater)
délivré par l'Université de Cologne

Sous la direction de Madame Marielle SILHOUETTE (Université Paris Ouest Nanterre la Défense)
et de Monsieur Peter W. MARX (Universität zu Köln)

Jury

Rapporteurs : Madame le Professeur Nicole COLIN-UMLAUF, Aix-Marseille Université
Madame le Professeur Marie-Claude HUBERT, Aix-Marseille Université

Membres : Monsieur le Professeur Jean-Louis BESSON, Université Paris Ouest Nanterre
Madame le Professeur Ulrike HAß, Ruhr-Universität Bochum
Monsieur le Professeur Peter W. MARX, Universität zu Köln
Madame le Professeur Marielle SILHOUETTE, Université Paris Ouest Nanterre

Le théâtre français « de l'absurde » en RFA (1949-1989)

Créations et réceptions des œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco outre-Rhin

Vivre, c'est faire vivre l'absurde.
Le faire vivre, c'est avant tout le regarder.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*

Remerciements

LE PROFESSEUR
Et quel doctorat voulez-vous passer ?
Sciences matérielles ou philosophie normale ?

Eugène Ionesco, *La Leçon*

J'adresse tous mes remerciements à Madame le Professeur Marielle Silhouette pour le suivi minutieux de mon travail, sa disponibilité et son engagement tout du long. Ses patientes relectures et ses observations rigoureuses m'ont permis de me recentrer sur le cœur du sujet tout en élargissant la perspective d'ensemble.

Je remercie Monsieur le Professeur Peter W. Marx pour l'attention portée à mon travail et ses conseils précis qui ont recadré ma recherche et ont stimulé ma réflexion. Je lui suis reconnaissante d'avoir contribué à la mise en place d'une cotutelle et de m'avoir accueillie durant mon séjour à Cologne dans les locaux des archives de Wahn.

Je tiens à remercier chaleureusement les personnes suivantes qui m'ont accordé leur confiance et qui, grâce à leur récits et témoignages, ont redonné vie à un passé souvent lointain et ranimé les images de mises en scène d'antan : Eva Stroux, Erika Tophoven, Christine Razum, Stephan Stroux, Andreas J. Meyer et Dr. Daniel Stauffacher. Ces rencontres ont pourvu mon travail d'un coloris personnel qui m'a incontestablement encouragée à aller jusqu'au bout.

Eva Stroux, Erika Tophoven et Dr. Daniel Stauffacher m'ont laissé consulter et parcourir des lettres, notes, photographies et autres documents privés en leur possession, qui souvent avaient un caractère personnel et dont j'ai fait, je l'espère, un usage mesuré. Je les remercie grandement de s'être fiés à moi et de leur accord de diffusion pour ce travail.

Je remercie les institutions archivistiques qui m'ont autorisé à consulter leurs collections et suis redevable aux personnes suivantes pour leur aide dans mes recherches : Stefan Dörschel et les bibliothécaires au Archiv Darstellende Kunst de l'Académie des arts de Berlin ; Dr. Yves Chevrefils-Desbiolles et les bibliothécaires de l'IMEC à l'Abbaye d'Ardenne ; Dr. Kerstin Stremmel, Dr. Hedwig Müller et le personnel étudiant à la Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln ; Dr. Yorck A. Haase à la Theatersammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt ; Dr. Ann Kersting-Meulemann au Universitätsarchiv Frankfurt am Main ; Sigrid Arnold et Dr. Michael Matzigkeit au Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf ; Dr. Birgit Pargner, Dr. Susanne de Ponte et Babette Angelaeas au Deutsches Theatermuseum München ;

Christian Schneeberger à la Schweizerische Theatersammlung Bern ; Tobias Fasora au Historisches Archiv de la SWR ; Dr. Klaus Wisotzky au Haus der Essener Geschichte ; Steffi Lamla au Stadtarchiv Frankfurt am Main ; Martin Zierer au Stadtarchiv Pforzheim ; Ursula Jennemann-Henke au Stadtarchiv Bochum ; Birgit Horn-Kolditz au Stadtarchiv Leipzig.

Pour m'avoir envoyé du matériel, je remercie Carsten Niemann au Theatermuseum Hannover, Daniela Peter au Stadtarchiv Bonn, Dr. Jochen Rath au Stadtarchiv Bielefeld, Sabine Maehnert et Michaela Engel au Stadtarchiv Celle, Diana Chwalczyk au Schloßtheater Celle, Martin Siebold aux Bühnen der Stadt Essen, Sabrina Keller au Theater Pforzheim et Rainer Witzenbacher au Theater-Verlag Desch GmbH.

Merci également à toutes les institutions archivistiques qui, bien qu'elles ne possédaient pas de documents comme je l'avais espéré, ont pris la peine de me répondre ou de me diriger vers d'autres interlocuteurs.

J'exprime toute ma gratitude au CIERA et à l'équipe du programme d'encadrement doctoral (Nathalie Faure, Virginie Ransinan, Dr. Anne Seitz, Prof. Dr. Michael Werner) pour les nombreux séminaires auxquels j'ai eu la grande chance de participer durant ces quatre ans.

Enfin, je souhaite remercier pêle-mêle : *les chaises* de la Stabi, *les paravents* du Kabuki, *le Professeur Tar*taresi, *l'impromptu* de Sarah, *les salutations* de Dudu, *les retrouvailles* rue Rollin, *la soif et la faim* de A. Wanitschek, les *pas* avec S. Lange, *les beaux jours* au Yogabaum, *le balcon* de la WG, les *jeux de massacre* avec Ferdinand, les *délires à deux* avec les doctorants, *la leçon* de Taekwondo, *quoi où* à Shiryudoh et *la dernière bande* de T. Kaneshiro. Merci à Adrien pour sa présence à mes côtés et nos envolées jusqu'à NRT.

Ein großes Dankeschön gilt meiner Familie in Roquefort-les-Pins, Rheinberg und Wien für den emotionalen Rückhalt und ihre stetige Unterstützung.

*
* *

Je suis très reconnaissante d'avoir pu me consacrer entièrement à cette thèse grâce à l'allocation du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, la bourse de recherches en archives du DAAD et la bourse de cotutelle de thèse de l'UFA-DFH.

Sommaire

Résumé	p. 9
Abstract	p. 10
Liste des abréviations	p. 11
Table des matières	p. 12
Introduction	p. 17
Partie I. Le théâtre en reconstruction	p. 45
Partie II. La décennie du succès	p. 130
Partie III. La nouvelle génération	p. 210
Partie IV. Études de cas	p. 249
Conclusion	p. 341
Bibliographie	p. 352
Annexes	p. 397
Index des noms	p. 593
Index des pièces du corpus	p. 598

Résumé

À la fin des années 1940, une nouvelle avant-garde théâtrale fait son apparition dans les petites salles de la Rive gauche à Paris : le théâtre « de l'absurde », désigné ainsi par le critique britannique Martin Esslin. Cette écriture dramatique novatrice, qui parvient à s'imposer rapidement auprès du public français et international, connaît sur les scènes ouest-allemandes un succès durable. La présente thèse s'emploie à mettre au jour le processus de transfert et les modalités de réception en République Fédérale d'Allemagne des œuvres des principaux représentants de ce mouvement : Arthur Adamov, Samuel Beckett, Jean Genet et Eugène Ionesco.

À partir de sources inédites issues des archives, il s'agit de reparcourir les trajectoires des médiateurs de cette importation culturelle, de retracer la chronologie de la réception et de souligner la diversité des supports utilisés, théâtraux, radiophoniques et télévisuels. La circulation des œuvres dans le paysage théâtral ouest-allemand entre 1949 et 1989 est étudiée dans ses différentes étapes, de leur découverte par les maisons d'éditions à leurs traductions, créations scéniques majeures et enfin leur accueil par la presse spécialisée et le public dans son ensemble. Par nature cosmopolite, le répertoire théâtral « de l'absurde » a été doté dans la culture d'accueil ouest-allemande d'une dimension internationale qui a favorisé la réussite de son intégration. Ce travail ouvre ainsi un chapitre inédit dans l'histoire de l'Allemagne, de sa culture et de son théâtre comme, plus largement, des relations culturelles franco-allemandes.

Mots-clés

Créations scéniques
Réception
Relations culturelles
République Fédérale d'Allemagne
Théâtre de l'absurde
Transfert culturel

Abstract

The French theatre of the "absurd" in West Germany (1949-1989)
Productions and receptions of Adamov's, Beckett's, Genet's and Ionesco's plays

At the end of the 1940s, a new theatrical avant-garde appears on the small stages of the Left Bank in Paris: the theatre of the "absurd", as conceptualised by the British drama critic Martin Esslin. This innovative dramatic writing style succeeds in establishing itself with the French and international public, and enjoys a long-lasting success in West German theatres. This thesis aims at uncovering the process of cultural transfer and the modes of reception in the Federal Republic of Germany through the main representatives of this movement: Arthur Adamov, Samuel Beckett, Jean Genet and Eugène Ionesco.

Based on previously unpublished archival sources, this work retraces the path of the mediators of this cultural import, follows the chronology of the reception and highlights the diversity of the types of media used: theatre, radio and television. The individual steps through which the theatrical works were circulated in the West German theatre landscape between 1949 and 1989 will be analysed from the discovery by publishing houses via different translations, to major stage productions and finally the acceptance by the theatrical press and the general public. Thanks to its cosmopolitan nature, the theatre of the "absurd" was endowed by the West German host culture with an international dimension that contributed to its successful integration. Hence this study opens a new chapter in the history of Germany, its culture and theatre as well as, more widely, the French-German cultural relations.

Keywords

Cultural transfer
Cultural relations
Federal Republic of Germany
Reception
Theatre of the absurd
Theatrical production

Liste des abréviations

Les noms des institutions des collections d'archives consultées sont abrégés de la façon suivante :

ADK	Akademie der Künste Berlin, Archiv Darstellende Kunst
CP Stroux	Collection privée de Madame Eva Stroux
CP Tophoven	Collection privée de Madame Erika Tophoven
CP Stauffacher	Collection privée de Monsieur Dr. Daniel Stauffacher
IMEC	Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine
SA Bielefeld	Stadtarchiv Bielefeld
SA Bochum	Stadtarchiv Bochum
SA Bonn	Stadtarchiv Bonn
SA Celle	Stadtarchiv Celle
SA Essen	Stadtarchiv Essen / Haus der Essener Geschichte
SA F/Main	Stadtarchiv / Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main
SA Leipzig	Stadtarchiv Leipzig
SA Pforzheim	Stadtarchiv Pforzheim
SWR	Südwestrundfunk Historisches Archiv
TS Darmstadt	Theatersammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
TS F/Main	Theatersammlung der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Frankfurt am Main
TWS Wahn	Theaterwissenschaftliche Sammlung, Institut für Medienkulturwissenschaften und Theater, Universität zu Köln
T Celle	Schloßtheater Celle
T Essen	Bühnen der Stadt Essen
T Pforzheim	Theater Pforzheim
TM Bern	Schweizerische Theatersammlung Bern
TM Düsseldorf	Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf
TM Hannover	Theatermuseum Hannover
TM München	Deutsches Theatermuseum München
V Desch	Theater-Verlag Desch GmbH

Table des matières

Introduction 17

I. Le théâtre en reconstruction : l'après-guerre et les années 1950 45

1. Paysage culturel de l'après-guerre 50

1.1 L'immédiat après-guerre 50

1.1.1 Un théâtre en ruines 50

1.1.2 Classiques allemands et pièces d'actualité 53

1.1.3 Œuvres françaises et répertoire étranger 55

1.1.4 Relations culturelles franco-allemandes après 1945 57

1.2 Les auteurs « de l'absurde » et l'Allemagne 61

1.2.1 Adamov : « Cette Allemagne de Piscator, de Brecht, de Murnau » 61

1.2.2 Beckett : « German fever » 62

1.2.3 Genet : « L'Allemagne, pays de plus en plus attachant » 63

1.2.4 Ionesco : « Je ne sais pas l'allemand » 67

1.3 Médiations et médiateurs 67

1.3.1 Pendant la guerre 67

1.3.2 Les festivals 68

1.3.3 Projet entre Piscator et Vilar au TNP 71

1.3.4 Adamov, passeur de la littérature allemande en France 74

2. Édition et traduction des œuvres 78

2.1 L'engagement des éditeurs allemands et suisses 78

2.1.1 Verlag Kurt Desch, Munich : Adamov 78

2.1.2 Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main : Beckett 79

2.1.3 Merlin Verlag, Gumpendorf : Genet 81

2.1.4 Stauffacher Verlag, Zurich : Ionesco 83

2.2 Les traducteurs des pièces vers l'allemand 86

2.2.1 Elmar Tophoven, traducteur d'Adamov et de Beckett 86

2.2.2 Les traducteurs de Ionesco 89

2.2.3 Les traducteurs de Genet 90

3. Créations du théâtre « de l'absurde » sur les petites scènes 91

3.1 Adamov à Pforzheim 91

3.2 Ionesco à Bochum et Mayence 96

3.3 Genet à Bonn 102

4. Créations du théâtre « de l'absurde » sur les grandes scènes 106

4.1 Adamov à Berlin-Ouest, Celle et Hanovre 106

4.2 Ionesco à Darmstadt 111

4.3 Genet à Berlin-Ouest 114

4.4 Beckett à Berlin-Ouest, Munich et ailleurs 117

II. La décennie du succès : les années 1960 130

1. Créations mondiales de pièces « absurdes » en RFA 134

1.1 *Les Âmes mortes* d'Adamov à Stuttgart 134

1.2 *Les Paravents* de Genet à Berlin-Ouest 136

1.3 *Comédie* de Beckett à Ulm 140

1.4 *Tueur sans gages* de Ionesco à Darmstadt 142

1.5 *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim*, *Jeux de massacre* de Ionesco à Düsseldorf 144

2. Grandes créations ouest-allemandes des années 1960 156
2.1 Concurrence de créations ouest-allemandes 156
2.1.1 *Le roi se meurt* de Ionesco par Stroux et Lietzau 156
2.1.2 *Les Paravents* de Genet par Blin et Lietzau 159
2.2 Débat autour de trois créations de Genet 166
2.2.1 *Le Balcon*, une œuvre politique pour Piscator 166
2.2.2 *Les Nègres* jouée par des blancs, un scandale pour Genet 170
2.2.3 '*Adame Miroir*, le ballet comme genre nouveau 174
2.3 Beckett metteur en scène au Schiller-Theater 175
2.3.1 La méthode de travail de Beckett 176
2.3.2 Les six créations au Schiller-Theater 178

3. Vers d'autres médias : la chaîne SDR à Stuttgart 187
3.1 L'émission culturelle « Radio-Essay » 187
3.2 Adamov écrivain pour le média radiophonique 192
3.3 Beckett écrivain pour le média télévisuel 195

4. *Excursus* : Adamov joué en RDA (1959-1967) 200
4.1 Du théâtre « de l'absurde » vers un théâtre engagé 200
4.2 Créations est-allemandes de *Paolo Paoli* 202
4.3 Publications dans des revues est-allemandes 207

III. La nouvelle génération : les années 1970 et 1980 210

1. Lectures métaphoriques 213
1.1 *Off Limits* d'Adamov par Grüber 213
1.2 *Le Balcon* de Genet par Neuenfels 217

2. Lectures réalistes 221
2.1 *Le Balcon* de Genet par Wendt 221
2.2 *La Dernière Bande* de Beckett par Grüber 224
2.3 *Les Nègres* de Genet par Stein 227

3. Entre métaphore et réalisme : *En attendant Godot* par Tabori 233
3.1 Genèse 233
3.2 Partis pris scéniques 234
3.3 Réception de la création 237
3.4 Étude de la captation filmique 238

4. Et Ionesco ? 245
4.1 Ionesco par Ionesco en 1970 245
4.2 Ionesco dans les années 1970 et 1980 247

IV. Études de cas 249

1. Support textuel : les traductions des *Paravents* de Genet (1960 ; 1968) 251
1.1 Difficultés de transposition du style de Genet 251
1.2 Première traduction de Brenner (1960) 254
1.3 Seconde traduction de Sander (1968) 256
1.4 Étude comparée de trois extraits 257
1.4.1 Extrait du troisième tableau 258
1.4.2 Extrait du neuvième tableau 261
1.4.3 Extrait du treizième tableau 272
1.5 Étude d'autres répliques exemplaires 278

2. Scène théâtrale : Ionesco par Stroux à Düsseldorf (1959-1970) 284
2.1 Parcours et conception théâtrale de Stroux 284
2.2 Principaux leitmotivs des pièces de Ionesco 287
2.3 Esthétique scénique des pièces « oniriques » (*Le Piéton de l'air* ; *La Soif et la faim*) 292
2.3.1 Décors, costumes et lumière 292
2.3.2 Les mouvements scéniques 297
2.4 Esthétique scénique des pièces « réveillées » (*Rhinocéros* ; *Jeux de massacre*) 302
2.4.1 L'utilisation de l'espace 302
2.4.2 Les mouvements scéniques 306

3. Univers radiophonique : Adamov à la chaîne SDR (1951-1964) 311
3.1 Accès limité aux œuvres radiophoniques d'Adamov 311
3.2 Du média théâtral au média radiophonique : analyse du *Professeur Taranne* (1956) 313
3.2.1 Le script radiophonique : transformations et ajouts 314
3.2.2 L'enregistrement radiophonique 318

4. Espace télévisuel : Beckett à la chaîne SDR (1966-1986) 330
4.1 Intérêt de Beckett pour le média télévisuel 330
4.2 Leitmotiv de l'expérience sensorielle 332
4.2.1 Expériences sensorielles des personnages de l'écran 332
4.2.2 Perception sensorielle des téléspectateurs devant l'écran 336

Conclusion 341

Bibliographie 352

1. Sources 353
1.1 Archives et inédits 353
1.1.1 Collections 353
1.1.2 Documents inédits 356
1.2 Œuvres étudiées 372

2. Littérature critique sur les auteurs 373
2.1 Arthur Adamov 373
2.1.1 Ouvrages bio-bibliographiques 373
2.1.2 Autres œuvres 373
2.1.3 Ouvrages traduits par Adamov 373
2.1.4 Articles et ouvrages critiques 374
2.2 Samuel Beckett 374
2.2.1 Ouvrages bio-bibliographiques 374
2.2.2 Autres œuvres 375
2.2.3 Articles et ouvrages critiques 375
2.3 Jean Genet 375
2.3.1 Ouvrages bio-bibliographiques 378
2.3.2 Autres œuvres 378
2.3.3 Articles et ouvrages critiques 379
2.4 Eugène Ionesco 380
2.4.1 Ouvrages bio-bibliographiques 380
2.4.2 Autres œuvres 380
2.4.3 Articles et ouvrages critiques français 380
2.4.4 Articles et ouvrages critiques allemands 381

3. Ouvrages sur le théâtre 383
3.1 Le théâtre « de l'absurde » 383
3.2 Le théâtre en RFA et en RDA 385

3.3 **Théories et esthétiques du théâtre** ... 387
3.3.1 Réception et transferts culturels ... 387
3.3.2 Traduction de textes de théâtre ... 388
3.4 **Études spécifiques** ... 388
3.4.1 Théâtres ... 388
3.4.2 Metteurs en scène ... 389
3.4.3 Comédiens ... 390
3.4.4 Critiques dramatiques ... 390
3.4.5 Éditeurs et traducteurs ... 390
3.4.6 Chaînes radiophoniques ... 390
3.5 **Statistiques de programmation théâtrale** ... 391
3.6 **Usuels de théâtre** ... 392

4. **Ouvrages sur l'histoire culturelle** ... 393
4.1 **Relations franco-allemandes** ... 393
4.1.1 XIXe et XXe siècles ... 393
4.1.2 1945-1949 ... 393
4.1.3 1950-1989 ... 394
4.2 **Usuels** ... 394

5. **Divers** ... 395
5.1 **Littérature et essais** ... 395
5.2 **Dictionnaires** ... 396

Annexes ... 397

1. **Dossier de citations : correspondance et presse** ... 398
1.1 **Le théâtre en reconstruction : l'après-guerre et les années 1950** ... 398
1.2 **La décennie du succès : les années 1960** ... 415
1.3 **La nouvelle génération : les années 1970 et 1980** ... 430
1.4 **Études de cas** ... 433

2. **Tableaux des études de cas** ... 436
2.1 **Ionesco par Stroux à Düsseldorf** ... 437
2.1.1 Thématiques ... 437
2.1.2 Mouvements scéniques ... 439
2.2 **Traductions des *Paravents* de Genet** ... 440
2.2.1 Champ lexical de l'insulte, de la grossièreté et de l'obscène ... 440
2.2.2 Argot et langage familier ... 463
2.2.3 Répliques imagées et poétiques, jeux avec la langue ... 479
2.2.4 Champ lexical de spécificités françaises et maghrébines ... 497

3. **Tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes** ... 503
3.1 **Adamov** ... 504
3.2 **Beckett** ... 506
3.3 **Genet** ... 527
3.4 **Ionesco** ... 534

Index des noms ... 557

Index des pièces du corpus ... 562

Introduction

PIERRE
Je peux simplement vous dire ceci : tout ce que j'ai tiré de l'ombre,
ordonné, retrouvé, reste désespérément sans relief. Plat.

TRADEL
Mais vous êtes fou ! Vous en êtes arrivé maintenant
à insulter Jean dans le style des… critiques.

PIERRE
Je n'aurai pas la paix tant que les choses
n'auront pas retrouvé leur relief.

Arthur Adamov, *L'Invasion*[1]

Dans l'immédiat après-guerre apparut en France une écriture dramatique novatrice qui parvint à s'imposer face au public français et international au cours des années 1950 : le théâtre « de l'absurde », selon le concept forgé en 1961 par le critique dramatique anglais Martin Esslin[2]. Le succès de cette avant-garde théâtrale dépassa rapidement les frontières françaises. Outre-Rhin, le public se montrait réceptif à ces pièces écrites en français, issues de divers héritages théâtraux et de multiples brassages linguistiques. Les œuvres de l'Irlandais Samuel Beckett, du Franco-Roumain Eugène Ionesco, du Russo-Arménien Arthur Adamov et du Français Jean Genet furent reçues avec enthousiasme à l'orée des années 1950 et durablement ensuite jusqu'à la chute du Mur de Berlin en 1989. Après une première phase de réception dans les années 1950, le théâtre « de l'absurde » connut sa pleine expansion dans les années 1960, il parvint ensuite à soutenir, dans les années 1970, la concurrence forte du théâtre documentaire et, jusqu'aux années 1980, à occuper une place centrale dans les répertoires des théâtres ouest-allemands. En Allemagne de l'Est en revanche, ses

[1] Arthur Adamov, *L'Invasion*, in *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous*, Paris, Gallimard, 1953, p. 55-99, p. 86.
[2] Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, New York, Doubleday, 1961.

pièces ne furent pas jouées avant la seconde moitié des années 1980. Seule l'œuvre d'Adamov passa la frontière dans les années 1950 et se trouva de ce fait écartée, voire censurée par la suite en République Fédérale.

Le présent travail s'emploie à mettre au jour les modalités de ce transfert et de la réception du théâtre français « de l'absurde » en RFA de 1949 à 1989. Il ouvre ainsi un chapitre inédit dans l'histoire du pays, de sa culture et de son théâtre comme, plus largement, des relations culturelles franco-allemandes. Il sollicite des metteurs en scène, des éditeurs et des traducteurs allemands, venus d'horizons culturels et linguistiques divers, et leur relation à une nouvelle avant-garde théâtrale par nature cosmopolite. Il engage plus largement tous les médiateurs, hommes de théâtre et de lettres qui tissèrent des liens entre la France et l'Allemagne, et parvinrent ainsi à combattre l'image de l'ennemi héréditaire. La coopération théâtrale entre la France et la RFA dans ces années ne fut pas toujours le résultat d'une politique volontaire de rapprochement, mais elle fut surtout le fruit d'intuitions et de décisions personnelles d'hommes de théâtre, un enchevêtrement de destins personnels que cette thèse cherche à retracer et reconstruire.

Dans son ouvrage paru en en 2011 en Allemagne, *Le Théâtre allemand en France après 1945. La conscience artistique comme transfert culturel*[3], Nicole Colin note qu'« il n'[existe] pas encore d'études approfondies sur la présence d'auteurs dramatiques français en Allemagne après 1945 », et elle déplore une telle carence, notamment pour les œuvres de Beckett et de Ionesco[4]. Si les analyses sur le théâtre « de l'absurde » en Allemagne existent de part et d'autre du Rhin, elles s'avèrent en effet partielles ou lacunaires. Ainsi Uschi Quint-Wegemund ne s'intéresse qu'à la marge aux créations scéniques ou à leur réception dans son étude sur le théâtre de Beckett et de Ionesco au travers des critiques parues en Allemagne entre 1956 et 1978[5]. Plus récemment, l'ouvrage de Günther Rühle publié en 2014, *Le Théâtre en Allemagne 1945-1966. Ses événements, ses hommes*[6], par ailleurs extrêmement riche, ne traite la

---

[3] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis als Kulturtransfer*, Bielefeld, Transcript Verlag (Theater, vol. 27), 2011, p. 175. Je traduis (« [Z]ur Zeit [liegen] genauere Analysen zur Präsenz der französischen Dramatik in Deutschland nach 1945 noch nicht [vor] »).

[4] *Ibid.*, p. 177 : « [D]ie Bedeutung dieser raschen Institutionalisierung und der damit verbundenen Konsekration der Autoren im deutschen Theaterfeld [ist] wissenschaftlich bisher noch nicht analysiert worden ». « L'importance de cette rapide institutionalisation et de la consécration des auteurs dans le paysage théâtral allemand, deux facteurs liés, n'a jusqu'à présent pas encore fait l'objet d'analyses universitaires » (je traduis).

[5] Uschi Quint-Wegemund, *Das Theater des Absurden auf der Bühne und im Spiegel der literaturwissenschaftlichen Kritik. Eine Untersuchung zur Rezeption und Wirkung Becketts und Ionescos in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 7), 1983.

[6] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2014. On se reportera aux chapitres « Die französische Schwemme » et « Die

question du répertoire « absurde » que de façon sommaire. Enfin, les publications françaises, à l'instar des œuvres complètes des auteurs aux Éditions de la Pléiade, font apparaître des erreurs ou des omissions, les dates de créations allemandes ou de créations mondiales en RFA étant souvent passées sous silence[7].

Plus largement, l'étude des échanges culturels théâtraux de la France vers l'Allemagne durant la seconde moitié du XXe siècle s'inscrit dans un champ de recherche relativement méconnu. Depuis le XVIIe siècle pourtant, le théâtre français a joué un rôle dominant en Europe, comme l'illustre l'exemple célèbre de Gotthold Ephraim Lessing[8]. L'ouvrage collectif *Le Théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*[9], publié sous la direction de Jean-Claude Yon, examine la diffusion en dehors de ses frontières de toute la production théâtrale française du XIXe siècle, de l'opérette à la tragédie, du ballet au mélodrame. Dans une perspective recentrée sur le monde germanophone, la thèse de doctorat de Claire Leich-Galland, *La Réception du théâtre français en Allemagne 1918-1933*[10], s'intéresse à la présence de la dramaturgie française pendant la République de Weimar et fournit des éléments d'analyse précieux par un corpus essentiellement fondé sur les critiques dramatiques de l'époque. Les études allemandes sur la diffusion de l'œuvre d'un auteur en particulier, Molière[11], Racine[12] ou encore Eugène Scribe[13], enrichissent également la perspective comme, du côté français, la récente thèse de doctorat de Christoph Wolter, *Jean Cocteau et l'Allemagne. Mythes et réalité de la réception de son théâtre*[14]. Consacrée à la réception allemande de son œuvre (pièces de théâtre, opéras et ballets), cette étude s'appuie à la fois sur des comptes rendus de critiques et sur les écrits personnels, les journaux intimes et la correspondance de l'écrivain. Par la place accordée à l'auteur et à la genèse de certaines créations, elle a influencé notre travail de façon non négligeable.

Revolte der Absurden » (p. 480-484), « Der Ionesco-Schock » (p. 690-694), « Der Schock-Genet » (p. 741-745), « Nashörner in Düsseldorf » (p. 775-779), « Ionescos dunkle Gesichte » (p. 1004-1008).

[7] Cf. l'état de la recherche ci-dessous consacré à Ionesco et Genet.

[8] On se reportera à l'article de Jacques Lacant, « Lessing als Kritiker des französischen Theaters und seiner Rezeption in Deutschland », in Lothar Jordan ; Bernd Kortländer ; Fritz Nies (Dir.), *Interferenzen, Deutschland und Frankreich, Literatur, Wissenschaft und Sprache*, Düsseldorf, Droste, 1983, p. 52-62.

[9] Jean-Claude Yon (Dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau Monde éditions, 2008.

[10] Claire Leich-Galland, *La Réception du théâtre français en Allemagne 1918-1933*, Paris, Honoré Champion, 1998.

[11] Jörg Joost, *Molière-Rezeption in Deutschland, 1900-1930, Carl Sternheim, Franz Blei*, Frankfurt am Main / New York / Bern, Peter Lang, 1980.

[12] Peter Bürger, « 'Racine und der Anstand'. Zur Aufnahme Racines in Deutschland », *Neue Deutsche Hefte*, n°11, juillet-août 1964, p. 58-77.

[13] Hans George Ruprecht, *Theaterpublikum und Theaterauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*, Bern, Peter Lang, 1976.

[14] Christoph Wolter, *Jean Cocteau et l'Allemagne. Mythes et réalité de la réception de son théâtre*, Paris, l'Harmattan, 2007.

Le premier écueil auquel se trouve confronté tout chercheur qui travaille sur le théâtre « de l'absurde » est le choix même de ce qualificatif. Le présent travail le reprend malgré toutes les apories, réductions et malentendus qui lui sont liés, mais il le place entre guillemets pour souligner son historicité. Cette dénomination permet en effet de mettre en avant l'ancrage de ce théâtre dans le cercle culturel et littéraire français de l'après-guerre et ses liens de cousinage – et non son héritage – avec la philosophie camusienne de « l'homme absurde ». On peut ainsi se placer au cœur du débat critique et proposer une autre acception, fondée sur le dépassement des frontières.

Face aux multiples définitions données à l'avant-garde théâtrale française des années 1950 et aux discussions qui ont alimenté la critique au fil des décennies, une mise au point terminologique s'impose. L'origine étymologique du terme « absurde » renvoie en premier lieu à une perception sonore déplaisante, l'adjectif « absurdus » signifiant « qui a un son faux, qui détonne »[15] et qui fait songer à un phénomène « choquant, désagréable, déplaisant »[16]. On retrouve dans la notion d'absurde l'idée première de dissonance, puisqu'elle ne décrit pas seulement une sensation désagréable mais également une réaction de l'esprit face à une situation qui n'est pas de l'ordre de la logique habituelle : l'univers qui s'offre à l'individu n'est pas celui qu'il présumait, à l'image de la fausse note venue remplacer celle qui devait assurer l'harmonie de la phrase musicale[17].

Les articles et ouvrages consacrés à ce nouveau théâtre commencent à paraître à partir de 1959 seulement, soit une dizaine d'années après l'écriture des premières pièces. Il faudra attendre le « Discours sur l'avant-garde » prononcé par Ionesco en juin 1959 en guise d'ouverture des « Entretiens d'Helsinki sur le théâtre d'avant-garde »[18] pour que les critiques dramatiques et les chercheurs examinent de plus près ce mouvement théâtral, qui dans un premier temps suscite un intérêt plus vif à l'étranger qu'en France. En février 1959, Rosette Lamont qualifie le théâtre de Beckett et de Ionesco de « farce métaphysique », et d'« anti-pièce », soulignant le mélange des genres dans ces pièces où la pensée philosophique et la critique politique sont montrées à travers des ressorts comiques tels que la farce, la parodie, le grotesque et l'irrationnel[19]. En 1961, Georges Steiner fait paraître un essai sur « La désaffection du

---

[15] Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 13.
[16] *Ibid.*
[17] La notion d'absurde ne fut pas toujours connotée négativement. Pour la religion chrétienne, l'absurdité était le critère garantissant la foi puisque le mystère divin était inexplicable, comme en rend toujours compte l'adage « credo quia absurdum » (« je crois parce que c'est absurde »).
[18] P.-L. Mignon (Dir.), *Entretiens d'Helsinki sur le théâtre d'avant-garde*, Paris, Michel Brient, 1961.
[19] Rosette Lamont, « The Metaphysical Farce : Beckett and Ionesco », *The French Review*, n°4, février 1959, p. 319-328, p. 319.

mot » dans lequel il décrit le mouvement progressif de retrait du langage, sans toutefois axer son analyse uniquement sur la littérature contemporaine[20]. En 1966, il revient une nouvelle fois sur l'écriture dramatique de Beckett et l'importance du silence dans son œuvre[21].

En 1961, le critique Martin Esslin, connu pour diriger les émissions théâtrales de la BBC, fait paraître à New York son célèbre ouvrage *Le Théâtre de l'absurde*[22], traduit en français en 1963 et une année plus tard en allemand. Dans les deux éditions ultérieures, Esslin tente de compléter la liste des auteurs dramatiques qu'il entend regrouper sous cette appellation et il propose une synthèse des œuvres dramatiques de dix-neuf auteurs du XXe siècle de différentes nationalités, parmi lesquels Beckett, Adamov, Ionesco et Genet sont désignés comme des représentants majeurs. Après avoir esquissé leurs biographies ainsi que les principales caractéristiques stylistiques et thématiques de leurs œuvres, Esslin analyse ces auteurs à la lumière d'une longue tradition théâtrale : mimes antiques, *Commedia dell'arte*, bouffonneries médiévales, personnages comiques de Shakespeare, « littérature de non-sens verbal », surréalisme, music-hall anglo-américain, films muets (Laurel et Hardy, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Marx Brothers) et finalement le théâtre de Jarry, Vitrac, Dada et Artaud. La mise à mal des notions d'action, de personnage et de dialogue, de temps et de lieu, les effets de distanciation à travers un comique ou des mimiques exagérés, le démantèlement de la langue et la déconstruction de la logique de la représentation sont autant de critères formels qui à ses yeux justifient l'appartenance des écrivains au mouvement de « l'absurde ». Selon Esslin, la forme de ces pièces, marquées par l'éclatement et la dissolution, correspond parfaitement à leur contenu, autrement dit à la représentation de la peur métaphysique de l'homme au regard de l'absurdité de son existence. Renonçant à toute explication logique et rationnelle, les écrivains de cette mouvance théâtrale vont donc, toujours selon Esslin, plus loin dans la transposition scénique de l'absurde que ne le font Sartre, Camus, Anouilh, Giraudoux ou encore Salacrou, des écrivains cités à titre de comparaison. La critique a souvent reproché un

---

[20] George Steiner, « The Retreat from the Word », in *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London, Pengouin Books, 1969, p. 12-36.

[21] George Steiner, « Silence and the Poet », in *Language and Silence. Essays 1958-1966*, *op. cit.*, p. 57-77, p. 74 : « The writer, who is by definition master and servant of language, states that the living truth is no longer sayable. The theater of Beckett is hanted by this insight. Developing Chekhov's notion of the near-impossibility of effective verbal interchange, it strains towards silence, towards an *Act Without Words*. Soon there will be plays in which absolutely nothing is said ». « L'écrivain, qui est, par définition, le maître et l'esclave du langage, prétend que la vérité vraie n'est plus prononçable. Le théâtre de Beckett est hanté par ce constat. Développant l'idée tchékhovienne qu'un véritable échange verbal est quasiment impossible, son théâtre tend vers le silence, vers un *Acte sans paroles*. Bientôt il existera des pièces où plus un seul mot ne sera prononcé […] » (je traduis).

[22] Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, *op. cit.*

manque de méthode et l'absence d'une véritable théorie dramatique à Esslin[23], lequel est d'ailleurs conscient de ne pas faire justice à ces auteurs dramatiques : dix années plus tard, il explique dans un article avoir proposé cette notion par souci de clarté, les œuvres de ces auteurs n'étant bien entendu aucunement similaires[24]. Malgré tout, cette « étiquette commode et [non] entièrement fausse »[25], a fini par s'imposer.

La notion d'« absurde » chez Esslin renvoie à la philosophie existentialiste de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, plus particulièrement à l'essai de ce dernier *Le Mythe de Sisyphe* (1942). En suggérant cette filiation entre écrivains, Esslin occulte un fait majeur : ils n'ont pas tous partagé la même vision de l'absurde. Si le désespoir premier est similaire, il en résulte pourtant un comportement tout autre chez « l'homme absurde » de Camus et les personnages du théâtre « de l'absurde »[26]. Esslin ne se fonde en effet que sur un bref passage du premier chapitre du *Mythe de Sisyphe*, dont la célèbre phrase « ce divorce entre l'homme de sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité »[27], et il bâtit tout son argumentaire sur cette référence. Effectivement, dans les œuvres de Beckett, Ionesco ou encore Adamov, l'homme fait figure d'étranger sur terre et semble illustrer la proposition de Camus selon laquelle « l'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »[28]. Toutefois, ce constat est chez Camus le point de départ d'une trajectoire en trois étapes, la lucidité, la révolte, et enfin la joie, toutes choses que les personnages du théâtre « de l'absurde » ne connaissent pas. L'homme absurde

---

[23] Damian parle à ce propos de « points d'accroche non méthodiques pour des interprétations individuelles ». Je traduis (« unmethodische Anhaltspunkte für individuelle Interpretationen »). Michael Damian, *Zur Geschichtlichkeit des Theater des Absurden. Versuch einer materialistischen Analyse von Dramen Becketts und Pinters unter der Berücksichtigung ihrer Entstehungsbedingungen, Rezeption und Wirkungsgeschichte*, Frankfurt am Main, Haag und Herchen, 1977, p. 21.

[24] Martin Esslin, « Das Theater des Absurden. Nachträgliche Überlegungen », in Martin Esslin, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien, Europa-Verlag, 1972, p. 190-197, p. 191 : « Viel wichtiger für den Begriff des Theaters des Absurden ist es, in welcher Form das Gefühl, die Welt sei mit rationalen Mitteln nicht zu erklären, rätselhaft, vielleicht sinnlos, Ausdruck findet : in der Abwertung oder Auflösung der Sprache, dem Zerfall von Elementen des traditionellen Dramas, wie Intrige, Charakterzeichnung und säuberliche Endlösung und deren Ersetzung durch neue formale Elemente – konkrete Bildhaftigkeit des Geschehens auf der Bühne, Wiederholung oder Intensivierung, ein neues Vokabular theatralischer Mittel ». « Il est beaucoup plus important pour la terminologie théâtre de l'absurde de savoir comment est exprimé le sentiment que le monde ne peut être expliqué par des moyens rationnels et qu'il est mystérieux, si ce n'est insensé : par la dévalorisation ou la dissolution de la langue, la dégradation d'éléments du théâtre traditionnel comme l'action, la description des caractères, une fin soignée et leur remplacement par des éléments formels nouveaux – la transposition imagée de l'action sur scène, répétition ou intensification, un nouveau vocabulaire de moyens théâtraux » (je traduis).

[25] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974, p. 34.

[26] On se reportera à notre article : Marie-Christine Gay, « D'une reductio ad absurdum à la catharsis dramatique. Généalogie et réception du théâtre français 'de l'absurde' en France et en Allemagne », *Implications philosophiques* [en ligne], juillet 2015. http://www.implications-philosophiques.org/

[27] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard (Essais), 2001, p. 20.

[28] *Ibid.*, p. 46.

ne recule devant nulle vérité, aussi sombre soit-elle[29], il est donc toujours aussi un homme révolté. À l'image de Sisyphe qui se fortifie en roulant son rocher sans but ni fin, l'homme sensible à l'absurde ne se complaît pas dans la misère existentielle mais, conscient de sa situation, lutte et se révolte, sans jamais reculer devant l'effort ou l'abîme, pour en ressortir grandi et libéré, pris d'une véritable fureur de vivre, décidé à « tout épuiser »[30] et à « vivre sans appel »[31]. Or, les personnages des pièces « absurdes », à de rares exceptions près, sont tous pris dans l'inaction, la lassitude et le renoncement. Leur immobilité, leur mutisme se doublent souvent d'un phénomène fatal de réitération. De plus, l'espoir de temps meilleurs enferme les personnages dans des postures nostalgiques et les prive de toute initiative. La vision de l'absurde qui domine dans ces pièces, ce sentiment d'étrangeté ressenti par des individus impuissants, diffère donc radicalement de celle de Camus.

Dans son essai *Mythe et réalité du théâtre*, Sartre résume l'inadéquation de cette terminologie : « On les a appelés les auteurs du 'théâtre de l'absurde'. Cette appellation est elle-même absurde, parce qu'aucun d'eux ne considère la vie humaine et le monde comme une absurdité »[32]. De fait, pour les contemporains, les pièces avant-gardistes des années 1950 sont en rupture avec les drames existentialistes des années 1940 et c'est à ces derniers, par exemple au *Caligula* (1944) de Camus ou encore au *Huis clos* (1944) de Sartre, que revient la fonction de représenter avec sérieux la condition humaine.

De tous les auteurs regroupés dans ce mouvement, Ionesco est celui qui a réfléchi le plus à cette désignation. Il l'a réfutée dès 1953, expliquant qu'« on [avait] dit qu'[il était] un écrivain de l'absurde ; il y a des mots comme ça qui courent les rues, c'est un mot à la mode qui ne le sera plus. En tout cas, il est dès maintenant assez vague pour ne plus rien vouloir dire et pour tout définir partiellement »[33]. À ses yeux, l'absurde, une « notion très imprécise »[34], représente non pas l'état du monde en général, mais se manifeste lorsque l'homme est confronté à une situation particulière qu'il n'est pas à même de maîtriser ou de comprendre[35]. Ionesco propose quant à lui le

---

[29] *Ibid.*, p. 85 : « L'homme absurde entrevoit ainsi un univers brûlant et glacé, transparent et limité, où rien n'est possible mais tout est donné, passé lequel c'est l'effondrement et le néant. Il peut alors décider d'accepter de vivre dans un tel univers et d'en tirer ses forces, son refus d'espérer et le témoignage obstiné d'une vie sans consolation ».
[30] *Ibid.*, p. 80.
[31] *Ibid.*, p. 78.
[32] Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, 1973, p. 167.
[33] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard (Essais), 1966, p. 293.
[34] *Ibid.*, p. 137.
[35] *Ibid.*, p. 144-145 : « Il y a plusieurs sortes de choses ou de faits 'absurdes'. Parfois, j'appelle absurde ce que je ne comprends pas, parce que c'est moi-même qui ne peux comprendre ou parce que c'est la chose qui est essentiellement incompréhensible, impénétrable, fermée [...]. J'appelle aussi absurde l'homme qui erre sans but, l'oubli du but, l'homme coupé de ses racines essentielles,

terme de « théâtre de la dérision »[36] et précise avoir intitulé « [s]es comédies 'anti-pièces', 'drames comiques', et [s]es drames 'pseudo-drames', ou 'farces tragiques' »[37]. Des années plus tard, lors d'une conférence de presse tenue à Rimini en 1988 pour la création de *Maximilian Kolbe*, il réaffirme l'inadéquation de ce qualificatif d'absurde[38]. Adamov, de son côté, nomme les œuvres de sa première phase créatrice des « pièces métaphysiques et supra-temporelles »[39] et en 1954, il se prononce avec violence contre ce label réducteur[40]. Beckett enfin, d'ordinaire si silencieux sur son œuvre, a confié à l'écrivain Charles Juliet qu'il récusait ce terme en raison du jugement de valeur implicite[41]. Ainsi tous trois ont refusé de se reconnaître comme écrivains « de l'absurde » et Genet, de son côté, ne s'est pas intéressé à la question.

À la suite d'Esslin, une série d'ouvrages a paru, fondés sur cette terminologie ou la réfutant. Du côté allemand, Walter Mönch reprend en 1965 la définition donnée par Esslin dans son *Théâtre français au XXe siècle. Aperçus et horizons*[42], ainsi que cinq ans plus tard, Konrad Schoell dans le second tome du *Théâtre français depuis la Seconde Guerre mondiale* (1970)[43] et enfin Ronald Daus en 1977 dans *Le Théâtre absurde en France*[44]. Ce dernier affirme que le concept proposé par Esslin permet de fixer ce théâtre dans une époque et un lieu précis, la France de l'après-guerre, le terme faisant écho au *Mythe de Sisyphe* de Camus paru en 1942 et à la discussion qui s'ensuivit. Selon Daus, il est possible d'appréhender cette notion sous un angle pragmatique : « Cette dénomination rassemble certaines œuvres apparemment semblables et permet une comparaison analytique ; elle n'a en aucun cas un caractère exclusif. On devrait

---

transcendantales (l'errance sans but c'est l'absurde de Kafka) [...]. Puis, il y a l'absurde qui est la déraison, la contradiction, l'expression de mon désaccord avec le monde, de mon profond désaccord avec moi-même, du désaccord entre le monde et lui-même. L'absurde, c'est encore simplement l'illogique, la déraison ».

[36] *Ibid.*, p. 190 : « Je puis dire que mon théâtre est un théâtre de la dérision. Ce n'est pas une certaine société qui paraît dérisoire. C'est l'homme ».

[37] *Ibid.*, p. 61.

[38] Enregistrement vidéo, archives du compositeur Dominique Probst, diffusé à l'occasion de l'exposition Ionesco présentée par la Bibliothèque nationale de France, du 6 octobre 2009 au 3 janvier 2010 : « Je n'ai jamais dit que je faisais du théâtre de l'absurde. [...] C'est une bêtise le théâtre de l'absurde ».

[39] Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1997, p. 93.

[40] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968, p. 117 : « Je voyais déjà dans 'l'avant-garde' une échappatoire facile, une diversion aux problèmes réels, le mot 'théâtre absurde' m'irritait déjà. La vie n'est pas absurde, difficile, très difficile seulement. Rien qui ne demandât des efforts immenses, disproportionnés ».

[41] Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 27-28 : « Les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir. Pour les définir, il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde, car il y a là un jugement de valeur ».

[42] Walter Mönch, *Französisches Theater im 20. Jahrhundert. Querschnitte und Horizonte*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag (Veröffentlichungen der Wirtschaftshochschule Mannheim, Reihe 2 : Reden, Heft 12), 1965.

[43] Konrad Schoell, *Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg. Zweiter Teil*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.

[44] Ronald Daus, *Das Theater des Absurden in Frankreich*, Stuttgart, Metzler, 1977.

supposer que ces œuvres vont de pair uniquement d'après une certaine gamme de ressemblances, de points communs et de parentés »[45]. Daus nomme en particulier les œuvres de Beckett et de Ionesco, les seuls écrivains qui, selon lui, font indiscutablement partie de ce mouvement, tandis qu'Adamov se situe à mi-chemin entre l'existentialisme et le théâtre « de l'absurde », ses pièces ayant été écrites pendant la même période que celles de ses confrères (*La Parodie* est écrite entre 1944 et 1947 et créée en 1950 ; *L'Invasion* est achevée en 1949 et *La grande et la petite manœuvre* en 1950). Genet est quant à lui exclu de ce mouvement, Daus le place tantôt dans la catégorie de la « littérature non engagée » (« nichtengagierte Literatur »[46]), tantôt dans un théâtre de « révolte métaphysique » (« metaphysische Revolte »[47]). Dans l'ouvrage français plus récent *Les Théâtres de l'absurde* (2003), Michel Pruner défend également cette dénomination, mais du fait de l'utilisation du pluriel, il souligne les différences et spécificités de ces œuvres[48]. Dans son avant-propos, il énumère les caractéristiques suivantes : l'omniprésence de « thématique[s] profondément pessimiste[s] » qui « révèle[nt] les angoisses d'une époque », les structures et dialogues qui permettent aux pièces de « jou[er] de leur incohérence formelle », et enfin, le refus de donner des réponses aux spectateurs : « Brisant le système d'attente du spectateur en le confrontant à un double non-sens, celui du monde et celui du langage qui voudrait l'exprimer, ils se caractérisent par un même rejet des catégories dramaturgiques traditionnelles et des procédés rhétoriques sur lesquels reposait jusque-là l'écriture dramatique »[49]. Pruner fait à son tour de Ionesco, Beckett, Adamov et Genet les « pères fondateurs » de cette dramaturgie[50].

D'autres termes ont été employés pour qualifier ce mouvement. En 1961, Roland Barthes publie ainsi un article intitulé « Le Théâtre français d'avant-garde », dans lequel il dresse les caractéristiques langagières des pièces et esquisse leurs conditions d'apparition : « La société doit réunir deux conditions historiques : un art régnant de nature passablement conformiste, un régime de structure libérale ; autrement dit, il faut que la provocation trouve à la fois sa raison et sa liberté »[51].

---

[45] *Ibid.*, p. 2. Je traduis (« Diese Bezeichnung faßt einige anscheinend ähnliche Werke zusammen und erlaubt einen analytischen Vergleich ; sie hat keineswegs aufgrund einer a-priori Definition Ausschlußcharakter. Man sollte davon ausgehen, daß diese Werke nur durch eine bestimmte Skala von Ähnlichkeiten, Entsprechungen und Verwandtschaften zusammengehören »).

[46] *Ibid.*, p. 33.

[47] *Ibid.*, p. 120.

[48] Michel Pruner, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003, avant-propos : « Quand il s'agit d'analyser les dramaturgies qui ont sapé les bases de la communication théâtrale, force est de constater, en effet, qu'à tous les niveaux l'absurde y est présent ».

[49] *Ibid.*

[50] *Ibid.*, p. 26.

[51] Roland Barthes, « Le Théâtre français d'avant-garde », in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 297-305, p. 297.

Barthes souligne le paradoxe sur lequel repose l'avant-garde[52] avec, d'une part, le rejet de l'esthétisme académique de la classe d'origine de l'écrivain et, d'autre part, la nécessité de cette classe d'où sont issus les spectateurs, c'est-à-dire « contester le public dont elle a pourtant un besoin vital »[53]. Ce conflit étouffé crée alors un « art du malaise »[54], dont le public et notamment la bourgeoisie finit cependant par s'accommoder : en 1961 il existe déjà selon Barthes une « légende de l'avant-garde », signe que l'avant-garde théâtrale des années 1950 est devenue historique, et de ce fait n'en est plus une. Dès 1961, cette proposition sur l'avant-garde est reprise en RFA dans un recueil regroupant des traductions allemandes de pièces de Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Tardieu, Schéhadé, Arrabal et Vian, sous le titre *Théâtre français de l'avant-garde*[55]. Dans son ouvrage paru en 1962 aux États-Unis et traduit dès 1963 en français, Leonard C. Pronko propose la double appellation de théâtre expérimental et de théâtre d'avant-garde[56]. Selon lui, Beckett et Ionesco « se détachent nettement comme les dramaturges les plus importants – et les plus populaires – de l'avant-garde », Adamov sert d'illustration à « l'antithéâtre » et Genet au « théâtre rituel »[57].

En 1997, soit plus de trente ans plus tard, Tom Bishop engage aux États-Unis des réflexions sur le théâtre et le roman français moderne, revenant alors sur le paradoxe inhérent au phénomène d'avant-garde : « Une avant-garde ne peut jamais longtemps rester une avant-garde puisqu'elle se définit elle-même par rapport aux normes actuelles qui changent elles-mêmes constamment »[58]. Il divise l'avant-garde des années 1950 en deux groupes principaux, « celui qui a eu le plus d'influence, le théâtre 'de l'absurde' ou l'antithéâtre de Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Pinget, Arrabal, etc. ; et l'avant-garde poétique, celle de dramaturges tels que George

---

[52] L'emploi littéraire du mot « avant-garde », à l'origine un terme militaire employé pour désigner la partie des troupes qui précède le corps principal d'une armée et prépare le terrain, remonte à la fin du XIXe siècle. Son usage devient populaire au milieu de la seconde décade du XXe siècle et désigne alors les bons vivants de la Belle Époque qui scandalisaient le bourgeois de la classe moyenne et amenèrent la révolution dans les arts. Une conduite excentrique, le désir de choquer et la recherche de nouveauté en sont les caractéristiques principales, comme le décrit Roger Shattuck dans *Les Années de banquet*. Roger Shattuck, *The Banquet Years*, New York, Vintage, 1968.

[53] Roland Barthes, « Le Théâtre français d'avant-garde », *op. cit.*, p. 299.

[54] *Ibid.*, p. 298.

[55] Joachim Schondorff (Dir.), *Französisches Theater der Avantgarde*, München, Albert Langen / Georg Müller, 1961.

[56] Léonard C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Vienne, Denoël, 1963, p. 11 : « Quand nous parlons de Beckett, Ionesco, Adamov ou Genet en tant que membres de l'avant-garde, c'est en partie par facilité, en partie par déférence pour l'usage commun qui a trouvé cette étiquette particulière à appliquer au théâtre expérimental en France de 1950 à 1960 ».

[57] *Ibid.*, p. 34.

[58] Tom Bishop, *From the Left Bank : Reflections on the Modern French Theater and Novel*, New York and London, New York University Press, 1997, p. 18. Je traduis (« An avant-garde can never long remain an avant-garde since it defines itself in relationship to the current establishment which, itself, changes constantly »).

Schéhadé, Jean Vauthier, Henri Pichette et Jacques Audiberti, qui ne sont pas directement concernés par l'absurde »[59].

Une autre appellation courante est celle de « théâtre nouveau » ou de « nouveau théâtre ». En 1963, Michel Corvin pose dès l'introduction de son ouvrage *Le Théâtre nouveau en France* le problème de la catégorisation des formes artistiques[60] et rejette le terme d'avant-garde jugé insatisfaisant par les auteurs eux-mêmes[61]. Corvin présente les lignes de force de cette nouvelle dramaturgie, l'usage du langage et de la parodie, puis élabore trois catégories pour les différents écrivains : le « théâtre poétique », le « théâtre de dérision » et le « théâtre réaliste et politique ». Recourant au même terme, Geneviève Serreau publie en 1966 une *Histoire du 'Nouveau Théâtre'*[62], un ouvrage consacré à Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Vauthier et Schéhadé ainsi qu'à « la relève de l'avant-garde », des auteurs influencés par les premiers. Deux décennies plus tard, des ouvrages parus aux États-Unis reprennent eux aussi ce qualificatif. En 1984 paraît *Le Théâtre français moderne 1940-1980*[63] de David Bradby, qui classe Adamov, Beckett et Ionesco dans le « nouveau théâtre » (« new theater ») et Genet dans le « théâtre total » (« total theater ») aux côtés de Vauthier, Audiberti et Arrabal. En 1987, Michael E. Rutenberg publie un ouvrage consacré à Edward Albee, intitulé *Edward Albee. Un dramaturge proteste*[64], dans lequel il qualifie Beckett, Ionesco et Genet d'écrivains du « nouveau théâtre » (« new theater »). Enfin, l'ouvrage récent de Marie-Claude Hubert *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*[65], publié en 2008, propose une classification différenciée. Après avoir présenté ceux qu'elle nomme « les aînés » (Montherlant, Claudel, Valéry), elle définit la catégorie des « poètes de la scène » (Audiberti, Vauthier, Schéhadé, Char, Pichette, Patrice de la Tour du Pin, Limbour). Ionesco apparaît dans le théâtre du « grotesque et de l'onirisme » (avec Ghelderode, Vian, Arrabal, Tardieu, Billetdoux, Dubillard, Weingarten, Obaldia), Beckett est qualifié de « romancier au théâtre » (ainsi que Pinget et Sarraute) et l'on retrouve enfin Adamov et Genet parmi les auteurs du « théâtre politique » (avec Gatti, Vinaver, Guilloux, Grumberg).

---

[59] *Ibid.*, p. 22. Je traduis (« The more influencial theater of the absurd or antitheater of Ionesco, Beckett, Adamov, Genet, Pinget, Arrabal, and so on ; and the poetic avant-garde of playwrights such as George Schéhadé, Jean Vauthier, Henri Pichette, and Jacques Audiberti, not principally concerned with the absurd »).

[60] Michel Corvin, *Le Théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1963, p. 5 : « Comment aussi prétendre ramener à un tout cohérent, à une synthèse claire ce qui est mouvant sous nos yeux, disparate et même contradictoire ? »

[61] *Ibid.*, p. 6-7 : « En fait, c'est par un avant-gardisme exacerbé qu'Obaldia et Ionesco refusent l'avant-garde. Ils veulent rester en état permanent d'opposition, de rupture, de dénonciation ».

[62] Geneviève Serreau, *Histoire du « Nouveau Théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

[63] David Bradby, *Modern French Drama 1940-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

[64] Michael E. Rutenberg, *Edward Albee. Playwright in Protest*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987.

[65] Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008.

Il existe encore d'autres ouvrages et concepts, dont ne sont nommés ci-dessous que les principaux. En 1962 paraissent trois ouvrages majeurs en langue anglaise. Dans *Quatre dramaturges et une postface*[66], David Grossvogel prétend que Beckett, Genet, Ionesco et Brecht sont en rébellion contre la société et la condition humaine et analyse les formes de protestation de ces écrivains. Dans *La Comédie sombre : le développement de la tragicomédie moderne*[67], J. L. Styan affirme que Beckett et Ionesco ont participé à l'invention d'une nouvelle technique dramatique, la « comédie sombre », ou « tragédie comique », qui relève aussi d'une posture philosophique. L'ouvrage de Robert Brustein *Le Théâtre de la révolte. Une approche du drame moderne*[68] est, comme l'indique son titre, consacré également au refus des usages courants et des normes théâtrales imposées. Brustein inclut le théâtre « de l'absurde » dans cet état d'esprit de révolte et cite Beckett, Ionesco et Genet, tout en consacrant à ce dernier un chapitre à part dans lequel il étudie également Adamov. Un an plus tard, en 1963, paraît à New York *Méta-théâtre. Une nouvelle approche de la forme dramatique*[69] de Lionel Abel. L'auteur, qui exclut Ionesco et Adamov de son analyse, s'efforce de définir un nouveau genre, celui du « méta-théâtre » : après Shakespeare et Calderón, Beckett, Brecht et Genet se font porteur de la vision que le monde est un théâtre et la vie un songe. À la suite de Grossvogel, George Wellwarth affirme dans *Le Théâtre de la protestation et du paradoxe*[70] que la protestation contre la condition humaine et l'ordre social est reflétée sur le plan formel par la technique du paradoxe. Cet ouvrage publié en 1966 réunit des écrivains germanophones et anglophones en plus des francophones Jarry, Artaud, Audiberti, Ghelderode, Tardieu, Adamov, Beckett, Genet et Ionesco. Dans la lignée de l'analyse de Styan, l'ouvrage de Karl S. Guthke *Tragicomédie moderne. Une enquête de la nature du genre*[71], publié également en 1966, redéfinit le genre de la tragicomédie et ne mentionne ni Adamov ni Genet.

Après cette longue série d'ouvrages anglophones paraît en 1974 en langue française *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*[72] d'Emmanuel Jacquart. Il s'agit d'une analyse littéraire complète et détaillée du style, des thèmes, des personnages, des techniques de compositions et enfin des situations et des métamorphoses du dialogue, présents au sein des œuvres de ces auteurs dramatiques. Beckett, Ionesco et Adamov font à nouveau l'objet d'une analyse précise en 1982 dans

---

[66] David Grossvogel, *Four Playwrights and a Postscript. Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, New York, Cornell University Press, 1962.
[67] J. L. Styan, *The Dark Comedy : The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.
[68] Robert Brustein, *The Theater of Revolt. An Approach to the Modern Drama*, Boston, Little Brown, 1962.
[69] Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Clinton Mass., The Colonial Press, 1963.
[70] George Wellwarth, *The Theater of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1964.
[71] Karl S. Guthke, *Modern Tragicomedie. An Investigation into the Nature of the Genre*, New York, Random House, 1966.
[72] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, *op. cit.*

le recueil *Théâtre français moderne. Adamov-Beckett-Ionesco*[73], édité en RFA par Karl Alfred Blüher. Dans sa préface, l'auteur qualifie les œuvres de ces écrivains de « théâtre mythique moderne » (« modernes Mythentheater ») et s'efforce de retracer leurs influences en se fondant sur les domaines de la psychanalyse. En 2010, enfin, paraît la thèse de Mine Krause intitulée *Le Théâtre du scandale et de la peur au XXe siècle : Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet* (*Drama des Skandals und der Angst im 20. Jahrhundert : Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet*)[74], une analyse poussée des réactions de peurs et d'angoisses des personnages de certaines pièces de ces écrivains. Selon Krause, ceux-ci dotent leurs personnages d'un comportement anxieux, né de la prise de conscience de l'omniprésence du « scandale métaphysique » que représente la mort.

En somme, la littérature critique a inventé un grand nombre d'appellations consacrées à ce théâtre. Pour compléter cette liste, on pourrait encore citer les termes de « théâtre critique », « théâtre protestataire », « théâtre métaphysique », « farces métaphysiques », « théâtre sans étiquette », et même « l'École de Paris » et « la génération de 1950 ». Jacquard précise également que l'on « pourrait parler en effet de théâtre de la condition humaine (puisque c'est l'archi-thème sur lequel repose tout l'édifice), de théâtre apocalyptique (en raison de l'atmosphère qui y règne), d'Athéâtre (comme Claude Mauriac parle d' 'Alittérature'[75]), de théâtre de choc (puisque le choc émotionnel et moral en est l'un des ressorts essentiels), et de théâtre de *misfits* puisque les auteurs envisagés sont tous des inadaptés »[76].

*
* *

Un deuxième écueil majeur pour notre analyse est le traitement, dans un même mouvement, de quatre auteurs très différents. Alors que la postérité a tenté de les faire dialoguer entre eux, comme dans l'ouvrage *Beckett et Genet, un thé à Tanger*[77] de Tahar Ben Jelloun, leur regroupement au sein d'une même école théâtrale leur a été imposé par les critiques. Le caractère unique de leur œuvre et leur succès divers en RFA rend, *a priori*, ces auteurs inconciliables entre eux. Il est par exemple difficile de placer côte à côte des auteurs tels que Adamov et Beckett. D'une part, Adamov a modifié son style d'écriture au fil des changements socio-politiques auxquels il a

[73] Karl Alfred Blüher (Dir.), *Modernes französisches Theater. Adamov-Beckett-Ionesco*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
[74] Mine Krause, *Drama des Skandals und der Angst im 20. Jahrhundert : Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.
[75] Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.
[76] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision, op. cit.*, p. 38.
[77] Tahar Ben Jelloun, *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, Paris, Gallimard, 2010.

assisté et a fini par tomber dans l'oubli de son vivant déjà, ses nombreuses pièces n'étant que très peu jouées. D'autre part, Beckett a maintenu un style rigoureusement personnel et a été couronné d'un succès constant, ses premières et dernières œuvres étant régulièrement montées.

Si Beckett et Ionesco sont reconnus comme les principaux représentants du répertoire « absurde » et si les premières pièces d'Adamov sont souvent également mentionnées, le choix de Genet comme quatrième auteur est loin d'être une évidence. Dans *Le Théâtre de dérision*, Emmanuel Jacquart va jusqu'à placer Genet à l'écart puisque celui-ci, selon l'auteur, « ne souscrit pas aux caractéristiques fondamentales de ses trois confrères : vision tragi-comique, hantise de l''absurde' et de la métaphysique, suspicion à l'égard du langage ; au contraire, il accorde à ce dernier un pouvoir incantatoire et quasi-magique »[78]. Cette déclaration semble problématique. La vision tragi-comique de la vie est représentée dans des pièces comme *Les Nègres* ou *Le Balcon*, qui, tantôt clownerie tantôt mascarade, dévoilent le monde comme une farce tragique. En outre, le leitmotiv de l'illusion et de la désillusion permet à Genet de symboliser la conscience du néant et la hantise qu'elle déclenche auprès des individus. Enfin, ni Beckett, ni Ionesco, ni Adamov ne sont particulièrement suspicieux à l'égard du langage mais en reconnaissent les limites, l'homme ne parvenant pas ou ne voulant pas en faire un usage qui lui permette de correctement communiquer. Ceci vaut également pour Genet, qui, tout en célébrant la beauté de la langue, n'offre jamais à ses personnages la possibilité d'être sauvés par elle. Son théâtre ne tourne certes pas le langage en dérision comme les premières pièces de Ionesco (il en existe pourtant des exemples ponctuels, notamment dans *Les Paravents*), ni ne sombre dans le silence comme les œuvres plus tardives de Beckett. Genet, néanmoins, manie la langue d'une manière similaire à Adamov : tous deux ont recours à des dialogues entiers et construits, qui s'avèrent pourtant souvent être des dialogues de sourds ou de faux dialogues, dans lesquels ne transparaît qu'un semblant de communication. Il s'agit alors d'un échange verbal défectueux, simulé, et, notamment chez Genet, d'un jeu constant avec la langue au sens littéral qui ne semble pas avoir un effet salvateur sur les personnages : il n'est pas porteur de miracles, la transformation définitive n'a jamais lieu et les masques finissent toujours par tomber. À l'instar des trois autres écrivains, Genet illustre la vaine quête du salut à travers le langage.

Un second aspect, moins important mais qui mérite d'être mentionné, différencie Genet de ses confrères : la dimension rituelle ou cérémonielle de son théâtre, qualifié par les critiques Esslin, Daus et Pronko de « théâtre rituel »[79] ou

---

[78] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, *op. cit.*, p. 18.

[79] Cette dénomination a été retenue par Pronko et Esslin. Léonard C. Pronko, *Théâtre d'avant-garde*, *op. cit.* ; Martin Esslin, *The Theater of the Absurd*, *op. cit.*

« drame rituel »[80]. Cette caractéristique ne nous semble pourtant pas suffisante pour exclure Genet des écrivains « de l'absurde » car elle peut également être appliquée aux autres auteurs. Beckett soumet son personnage de Winnie dans *Oh les beaux jours* à un rituel fait de paroles et de gestes très précis, et la cérémonie finale des faux-moines dans *La Soif et la Faim* de Ionesco inflige au personnage Jean un rituel démoniaque duquel il ne peut s'échapper. Michel Corvin avance en ce sens un argument majeur pour placer Genet aux côtés de Beckett et de Ionesco : les personnages théâtraux de Genet évoluent dans un monde qui, grâce aux multiples possibilités du langage, est bâti sur l'illusion, le mensonge et la supercherie[81].

Un état de la recherche des quatre auteurs du corpus, consacré aux travaux qui étudient le rapport des écrivains à la langue et la culture allemandes ou les mises en scène de leurs œuvres en République Fédérale, permet de souligner les écueils et les carences que ce travail entend combler.

Les travaux réalisés sur le rapport de Beckett avec l'Allemagne sont nombreux et il ne saurait être question d'en proposer une présentation exhaustive[82]. En 1982 paraît un court article de Jack Zipes dans la revue *New German Critique*, « Beckett en Allemagne ; l'Allemagne chez Beckett »[83], qui s'interroge sur la réception de Beckett en RFA ainsi que sur son influence sur les auteurs germanophones. Un an plus tard est publié l'un des premiers ouvrages universitaires consacré à Beckett en Allemagne de l'Ouest : *Le Théâtre de l'absurde sur scène et à travers la critique littéraire*[84] de Uschi Quint-Wegemund. Bien qu'elle tienne compte des critiques dramatiques, la chercheuse ne s'intéresse que sur un mode mineur à la réception des mises en scène en République Fédérale et privilégie un examen littéraire des œuvres. La période d'analyse est limitée aux années 1956-1978 et toute étude de créations ou de traductions est laissée de côté. En revanche, l'article de Gaby Hartel, Klaus Völker et Thomas Irmer sur « La Réception du théâtre et des pièces télévisuelles de Beckett en Allemagne de l'Ouest et de l'Est »[85], publié en 2009, examine en détail la réception de

---

[80] Ronald Daus, *Das Theater des Absurden in Frankreich*, *op. cit.*

[81] Michel Corvin, *Le Théâtre nouveau en France*, *op. cit.*, p. 71 : « Mais le pire n'étant jamais sûr, et le mal vécu risquant d'être entaché de quelque résidu de bonté ou de sentimentalisme, Genet préfère au monde réel un monde second, monde de l'apparence et du mensonge, plus pur et plus vrai que l'autre. C'est par là que le théâtre de Genet est un théâtre de dérision ».

[82] Cf. bibliographie en annexe.

[83] Jack Zipes, « Beckett in Germany / Germany in Beckett », *New German Critique*, n°26, Cornell University, Spring 1982, p. 151-158.

[84] Uschi Quint-Wegemund, *Das Theater des Absurden auf der Bühne und im Spiegel der literaturwissenschaftlichen Kritik*, *op. cit.*

[85] Gaby Hartel ; Klaus Völker ; Thomas Irmer, « The Reception of Beckett's Theatre and Television Pieces in West and East Germany », in Mark Nixon ; Matthew Feldman (Dir.), *The International Reception of Samuel Beckett*, London, Continuum, 2009, p. 75-97.

l'œuvre théâtrale et télévisuelle de Beckett en RFA et RDA, et propose des pistes fructueuses pour l'analyse.

La place notable qu'a occupée l'Allemagne dans la vie de Beckett est devenue un nouvel objet d'étude, notamment du côté de la recherche allemande, à la suite de la biographie *Beckett*[86] de James Knowlson. En 2005 ont paru deux ouvrages consacrés à ce sujet, *Le Berlin de Beckett*[87] écrit par Erika Tophoven, la traductrice des textes de Beckett vers l'allemand, ainsi que le recueil d'articles *Beckett l'inconnu : Samuel Beckett et la culture allemande*[88] édité par Therese Fischer-Seidel et Marion Fries-Dieckmann. Ce dernier ouvrage inclut des études sur l'apprentissage par Beckett de la langue allemande, ses voyages en Allemagne et l'influence de l'art allemand sur son œuvre, son rapport avec son éditeur Siegfried Unseld et ses traducteurs Elmar et Erika Tophoven de même que sur ses pièces télévisuelles tournées à la chaîne Süddeutscher Rundfunk (SDR) à Stuttgart. En 2011 ont finalement été publiés les journaux intimes tenus par Beckett lors de son long séjour en Allemagne[89]. Les mises en scène de Beckett au Schiller-Theater de Berlin ont donné lieu en 1986 à un ouvrage édité par Klaus Völker, conçu comme une forme d'hommage à l'occasion du quatre-vingtième anniversaire du dramaturge[90]. Dans un article paru en 2000, Julian A. Garforth s'intéresse à la réception des mises en scène de Beckett[91], mais n'offre pas de vue d'ensemble synthétique sur l'évolution de l'accueil de ces productions. On retiendra aussi une étude parue en 1988 et consacrée au travail de mise en scène de Beckett en Grande-Bretagne et en République Fédérale[92]. Les ouvrages essentiels concernant les mises en scène de l'écrivain au Schiller-Theater restent les carnets de régie (« theatrical notebooks »)[93], publiés et commentés par son biographe James Knowlson en quatre volumes entre 1985 et 1999.

---

[86] James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London / Berlin / New York, Bloomsbury, 1996.

[87] Erika Tophoven, *Becketts Berlin*, Berlin, Nicolai, 2005.

[88] Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett : Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

[89] Mark Nixon, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London / New York, Continuum, 2011.

[90] Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986.

[91] Julian A. Garforth, « 'Beckett, Unser Hausheiliger ?' : Changing Critical reactions to Beckett's Directorial Work in Berlin », in Marius Buning ; Matthijs Engelberts ; Onno Kosters (Dir.), *Beckett and religion. Beckett / Aesthetics / Politics. Beckett et la religion. Beckett / L'esthétique / La politique*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 9), 2000, p. 309-329.

[92] Dougald McMillan ; Martha Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre. The Author as Practical Playwright and Director. Vol. 1 : From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape*, London / New York, John Calder / Riverrun Press, 1988.

[93] James Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1 : Waiting for Godot (1993) ; Vol. 2 : Endgame (1992) ; Vol. 3 : Krapp's Last Tape (1992) ; Vol. 4 : The Shorter Plays (1999)*, London, Faber and Faber. La mise en scène de *Oh les beaux jours* donna lieu à une publication antérieure : James Knowlson, *Happy Days : Samuel Beckett's Production Notebook*, London, Faber and Faber, 1985.

L'œuvre télévisuelle de Beckett a, quant à elle, beaucoup occupé la critique, que ce soit dans l'article « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett » (1995)[94] de Jean-Paul Gavard-Perret ou dans les nombreux articles publiés dans la collection « Beckett Today/ Beckett Aujourd'hui » aux éditions Rodopi : le quatrième volume de la série, *The savage eye / L'œil fauve*[95] lui est entièrement consacré. De même, l'ensemble d'articles regroupés dans l'ouvrage *L'Œil aux aguets*[96] traite aussi de l'œuvre télévisuelle de l'écrivain. L'essai « Souvenirs de Samuel Beckett à la SDR »[97] de Reinhart Müller-Freienfels, l'ancien directeur de la SDR, témoigne également des travaux de Beckett à Stuttgart. Enfin, il existe des articles divers sur des créations ouest et est-allemandes de pièces de Beckett. L'article « Godot, Gorba, et Glasnost : Beckett en Allemagne de l'Est »[98] de Werner Huber analyse les quatre phases de la réception de Beckett en RDA. Par ailleurs, les créations allemandes de ses pièces sont étudiées par Julian A. Garforth dans « 'Notre plus importante découverte pour la scène allemande ?' Réactions critiques face aux premières allemandes des pièces de théâtre de Samuel Beckett »[99]. En outre, diverses mises en scène d'*En attendant Godot* ont donné lieu à des articles : la première allemande de Stroux dans le texte de Wilhelm Füger « Le premier 'Godot' de Berlin : le début de Beckett sur les scènes allemandes »[100], article incomplet et qui d'ailleurs contient plusieurs erreurs majeures ; la création par Beckett lui-même dans « 'Godot' par Beckett à Berlin : nouvelles coordonnées du néant »[101] de Ciaran Ross ; et enfin la création par George Tabori dans l'article de Antje Dietrich, « La Performance comme une répétition : les créations par George Tabori d'*En attendant Godot* et de *Fin de partie* »[102]. Malgré ces

---

[94] Jean-Paul Gavard-Perret, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *Communication et langages*, n°105, 3e trimestre 1995, p. 13-28.

[95] Catharina Wulf (Dir.), *The savage eye / L'œil fauve. New essays on Samuel Beckett's Television Plays*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 4), 1995.

[96] Gaby Hartel ; Michael Glasmeier (Dir.), *The Eye of Prey. Becketts Film-, Fernseh- und Videoarbeiten*, Berlin, Suhrkamp, 2011.

[97] Reinhart Müller-Freienfels, « Erinnerung an Samuel Beckett beim SDR », in Hermann Fünfgeld (Dir.), *Von außen besehen. Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks*, Südfunkhefte 25, Stuttgart, 1998, p. 403-425.

[98] Werner Huber, « Godot, Gorba, and Glasnost : Beckett in East Germany », in Marius Buning ; Lois Oppenheim (Dir.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 2), 1993, p. 49-58.

[99] Julian A. Garforth, « 'Unsere wichtigste Entdeckung für die deutsche Bühne ?' : Critical Reactions to the German Premieres of Samuel Beckett's Stage Plays », *Forum Modernes Theater*, n°12, 1997, p. 75-90.

[100] Wilhelm Füger, « The first Berlin Godot : Beckett's Debut on German Stage », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000 / Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 11), 2001, p. 57-63.

[101] Ciaran Ross, « Beckett's Godot in Berlin : New Coordinates of the Void », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000*, *op. cit.*, p. 64-73.

[102] Antje Dietrich, « Performance as rehearsal : George Tabori's Staging of Beckett's 'Waiting for Godot' and 'Endgame' », in Marius Buning ; Matthijs Engelberts ; Sjef Houppermans ; Dirk van Hulle ; Danièle de Ruyter (Dir.), *Historicising Beckett / Beckett dans l'Histoire / Issues of performance / En jouant Beckett*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 15), 2005, p. 147-160.

nombreuses études sur l'œuvre de Beckett, il manque à ce jour un ouvrage qui fasse état de sa réception ouest-allemande durant toute la période de la partition allemande, et qui ne sépare pas le corpus des pièces théâtrales et télévisuelles. Il faudra ainsi trouver un juste équilibre entre ces deux écritures scéniques et veiller à ce que l'étude inclue l'analyse de créations pour chaque décennie.

Les mises en scène d'œuvres de Ionesco en Allemagne de l'Ouest, et spécialement les créations mondiales par Stroux à Düsseldorf, ont fait l'objet de notre mémoire de recherche de Master ainsi que d'un article[103]. Ces travaux ont été nécessaires au regard de lacunes importantes. L'étude de Uschi Quint-Wegemund[104] mentionnée auparavant ne propose pas d'analyse de créations ou de la réception des œuvres de Ionesco. En revanche, l'ouvrage de Joseph Bessen *Ionesco et la farce*[105] traite de la réception des pièces en France et dans les deux Allemagnes, mais l'auteur analyse avant tout les raisons de ce succès dans le contexte politique et social des années 1950 sans tenir compte des mises en scène.

De plus, les quatre créations mondiales à Düsseldorf ont souvent été passées sous silence par la critique française. Ainsi, dans l'édition de la Pléiade[106] ne sont répertoriées sous la liste des personnages de chacune des quatre pièces que les créations françaises. En outre, le catalogue[107] de l'exposition « Ionesco » tenue à la Bibliothèque nationale de France du 6 octobre 2009 au 3 janvier 2010 pour le centième anniversaire de la naissance de l'écrivain mentionne Karl Heinz Stroux, le metteur en scène de créations mondiales à Düsseldorf, uniquement dans la chronologie, alors qu'on aurait pu attendre qu'un article lui soit consacré. Il en est de même dans l'édition de la Pléiade où seule la chronologie fait apparaître ces quatre créations mondiales. Par ailleurs, la date indiquée concernant celle de *Rhinocéros*, le 6 novembre 1959, est fausse : il s'agit en réalité du 31 octobre 1959[108]. De surcroît, dans l'édition de la Pléiade et dans le catalogue de la BnF, une erreur a été commise concernant la première mondiale de *Tueur sans gages* : la mise en scène de José Quaglio du 27 février 1959 au Théâtre Récamier est donnée comme seule référence alors que le mérite en

---

[103] Mémoire de recherche de Master 2 de l'École Normale Supérieure de Lyon, soutenu en juin 2010 sous la direction de Marielle Silhouette, disponible à la bibliothèque de l'ENS de Lyon. On se reportera également à notre article : Marie-Christine Gay, « 'Nous ne parlions pas la même langue, mais nous parlions le même langage'. Ionesco et Karl Heinz Stroux », in *Trajectoires* [en ligne], Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, n°7, 2013. https://trajectoires.revues.org/1214

[104] Uschi Quint-Wegemund, *Das Theater des Absurden auf der Bühne und im Spiegel der literaturwissenschaftlichen Kritik*, *op. cit.*

[105] Josef Bessen, *Ionesco und die Farce. Rezeptionsbedingungen avantgardistischer Literatur*, Wiesbaden, Verlagsgesellschaft Athenaion (Athenaion Literaturwissenschaft, vol. 14), 1978.

[106] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.

[107] Noëlle Giret (Dir.), *Ionesco*, Paris, Gallimard / Éditions de la BnF, 2009.

[108] Cette erreur de la Pléiade se retrouve dans d'autres ouvrages français d'importance. Cf. Marie-Claude Hubert, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, *op. cit.*, p. 195.

revient à Gustav Rudolf Sellner qui l'a donnée le 14 avril 1958 au théâtre de Darmstadt.

Le même phénomène peut être constaté pour les créations ouest-allemandes de pièces de Genet, dont les principales ont été répertoriées au sein de la chronologie des « créations et représentations majeures » de l'édition de la Pléiade[109]. Celle-ci commet des erreurs de datation : la date indiquée pour la première allemande de *Haute surveillance* à la Studiobühne du Schauspielhaus Kiel est le 11 juin 1960, alors que la pièce fut en vérité donnée le 6 janvier 1960 ; la création de *'Adame Miroir* au Städtische Bühnen Münster eut lieu le 12, et non le 18 décembre 1964 ; la création allemande des *Nègres* au Landestheater Darmstadt eut en réalité lieu le 31 mai 1964 et non le 30 mai 1966. Enfin, seul le mois de novembre 1967 et non la date précise – le 18 novembre 1967 – de la mise en scène des *Paravents* par Roger Blin à Essen figure dans la chronologie.

Il manque à ce jour un travail approfondi sur le transfert dans sa globalité de l'œuvre théâtrale de Genet en République Fédérale. En 1972 est parue l'étude d'Odette Aslan « *Les Paravents* de Jean Genet »[110], consacrée à une comparaison entre la mise en scène parisienne de Roger Blin (1966) et la création munichoise de Hans Lietzau (1968). Une publication d'importance est celle de l'ouvrage *Jean Genet et l'Allemagne* (*Jean Genet und Deutschland*) paru au Merlin Verlag en 2014, qui rassemble les actes du colloque du même nom qui s'est tenu en 2010 à l'Université libre (Freie Universität) de Berlin[111]. Les articles de cet ouvrage couvrent des thématiques aussi variées que la réception précise de certains textes de l'écrivain, la fascination de Genet pour le fascisme, son homosexualité, les genres du théâtre, du cinéma et de l'essai, ainsi que des considérations théoriques. Deux articles sont particulièrement intéressants au regard de ce travail, celui de Nicole Colin sur la réception des *Paravents*[112] et celui de Nike Thurn sur la réception des *Nègres*[113]. Enfin, dans le *Dictionnaire Jean Genet*, paru en 2014 sous la direction de Marie-Claude Hubert, l'article de Urs Urban sur la réception de Genet en Allemagne de l'Ouest offre un aperçu synthétique de l'accueil de l'écrivain, tous genres confondus[114].

---

[109] Jean Genet, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002, p. 1395-1407.

[110] Odette Aslan, « Les Paravents de Jean Genet », in Denis Bablet ; Jean Jacquot (Dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 3, Paris, CNRS, 1972, p. 13-107.

[111] Mathias Lorenz ; Oliver Lubrich (Dir.), *Jean Genet und Deutschland*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2014.

[112] Nicole Colin, « Taktische Kürzungen : Jean Genets Paravents auf deutschen Bühnen », in Mathias Lorenz ; Oliver Lubrich (Dir.), *Jean Genet und Deutschland*, *op. cit.*, p. 259-277.

[113] Nike Thurn, « 'Dieses Stück Genets wird jede deutsche Bühne überfordern'. Zur Rezeption von Jean Genets Les Nègres in Deutschland », in Mathias Lorenz ; Oliver Lubrich (Dir.), *Jean Genet und Deutschland*, *op. cit.*, p. 277-301.

[114] Urs Urban, « Réception allemande », in Marie-Claude Hubert (Dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 543-547.

Enfin, les mises en scène de pièces d'Adamov en Allemagne de l'Ouest sont, jusqu'à présent, passées inaperçues dans la recherche. Lors d'un colloque à Wurtzbourg en 1981, les chercheurs se sont avant tout intéressés à son œuvre, mais non aux réalisations scéniques en République Fédérale. L'article de Ernstpeter Ruhe, intitulé « Cet art bizarre. Les adaptations d'Adamov pour le théâtre, la radio et la télévision »[115] tient en partie compte du travail de l'auteur pour la chaîne radiophonique Süddeutscher Rundfunk, sans néanmoins entrer dans le détail des enregistrements. Il est de plus étonnant que l'ouvrage *Adamov* de David Bradby, qui recense toutes les pièces de l'écrivain, leurs créations théâtrales, radiophoniques et télévisuelles ainsi que les articles et entretiens avec l'auteur, fasse une impasse totale sur les pièces radiophoniques écrites spécialement pour la SDR[116]. La situation est la même pour les autres biographies ou ouvrages consacrés à l'écrivain. L'étude des travaux d'Adamov à la SDR est donc un oubli important à réparer. En revanche, le travail de traducteur d'Adamov d'œuvres de la littérature germanophone ou scandinave a été étudié par Patrice Ruellan dans sa communication « Adamov, traducteur »[117] tenue à l'occasion du colloque « Onirisme et engagement chez Arthur Adamov » en 2008.

Il est donc nécessaire de faire sortir de l'oubli le transfert de ces écrivains vers la culture d'accueil ouest-allemande et de répondre à de nombreuses questions qui restent en suspens. L'extension réussie de leurs pièces vers l'aire culturelle germanique, si elle peut étonner à première vue, a orienté de manière fondamentale la carrière de ces auteurs qui, loin de se contenter d'un succès centré sur la France, recherchaient activement le contact avec la langue et la culture allemande.

*

* *

Cette thèse se situe dans la lignée de la perspective interculturelle adoptée par les historiens et germanistes Michel Espagne et Michael Werner. Leurs travaux sur les transferts entre les espaces français et germanophones[118] offrent des outils

---

[115] Ernstpeter Ruhe, « Cet art bizarre. Adamovs Adaptationen für Theater, Rundfunk und Fernsehen », in Robert Abirached ; Ernstpeter Ruhe ; Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, Tübingen / Paris, Gunter Narr / Éditions Jean-Michel Place, p. 74-87.

[116] David Bradby, *Adamov*, London, Grant & Cutler Ltd (Research Bibliographies & Checklists, vol. 10), 1975.

[117] Patrice Ruellan, « Adamov, traducteur », in Marie-Claude Hubert ; Michel Bertrand (Dir.), *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles théâtre), 2009, p. 105-120.

[118] Michel Espagne ; Michael Werner (Dir.), *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.

méthodologiques particulièrement adaptés pour une thèse située au croisement des études théâtrales, germaniques et d'histoire culturelle. Comme l'indique Michel Espagne dans *Les Transferts culturels franco-allemands*, un transfert culturel est un processus qui implique deux systèmes simultanément[119]. Le choix d'importer une œuvre théâtrale semble pourtant davantage conditionné par la culture d'accueil que par les disponibilités du pays d'origine :

> *Un transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation. Au contraire c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir les débats de l'heure*[120].

Les mécanismes d'importation ou d'exportation d'objets culturels sont accompagnés de nouvelles interprétations dans le pays d'arrivée, ce qui présente un problème d'ordre herméneutique. Michel Espagne affirme ainsi qu'il s'agit « d'interpréter un objet étranger, de l'intégrer à un nouveau système de références qui souvent sont pour commencer de nouvelles références linguistiques, de traduire »[121]. Les fondations de notre travail d'analyse sont fournies par ces trois éléments évoqués par Espagne : la traduction et ses référents linguistiques, l'intégration et ses référents culturels, et enfin la réactivation de référents présents dans la mémoire latente.

De plus, si la traduction ou l'adaptation d'une œuvre dramatique forment les premières étapes du transfert, suivies de près par le travail d'édition, elles sont pourtant précédées par l'instant de la découverte de l'œuvre. Analyser un transfert culturel exige donc que l'on s'intéresse à la globalité du processus d'importation d'un pays à l'autre. Cette approche n'est cependant guère répandue et fait encore défaut, comme le résume Erika Fischer-Lichte dans son article intitulé « La mise en scène de la traduction comme processus de transformation culturelle »[122]. L'analyse d'un

---

[119] Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF (Perspectives germaniques), 1999, p. 32 : « Lorsqu'un objet passant la frontière transite d'un système culturel à un autre, ce sont les deux systèmes culturels qui sont engagés dans ce processus de resémantisation ».

[120] *Ibid.*, p. 21.

[121] *Ibid.*, p. 20.

[122] Erika Fischer-Lichte, « Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation », in Erika Fischer-Lichte ; Fritz Paul ; Brigitte Schultze ; Horst Turk (Dir.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen, Gunter Narr (Forum Modernes Theater, vol. 1), 1988, p. 129-144, p. 143-144 : « Wenn man herausfinden will, aus welchem Grund, zu welchem Zweck und mit welchen Folgen ein Drama einer fremden Kultur in Szene gesetzt wird, reicht es daher nicht aus, die verwendete Übersetzung zu untersuchen noch auch die spezielle gesellschaftliche Situation, in der die Inszenierung vorgenommen wird. Vielmehr muss der gesamte Prozess der kulturellen Transformation zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden : Es sind also auch die konkrete Aufführung hinsichtlich ihres Einsatzes der theatralischen Zeichensysteme sowie Dokumente ihrer Rezeption durch das Publikum zu analysieren. Hier öffnet sich der vergleichenden Literatur- und Theaterwissenschaft ein weites Forschungsfeld, das bisher noch kaum versuchsweise betreten, geschweige denn beackert worden ist ». « Si l'on veut découvrir pour quelles raisons, dans quels buts et avec quelles conséquences une pièce d'une culture étrangère

transfert qui tienne compte à la fois de la traduction, de la mise en scène et de la réception par la critique dramatique et le public relève donc d'un domaine de recherche jusqu'à présent laissé en friche.

Ce travail de thèse se propose d'illustrer un tel transfert culturel, ce qui suppose d'appliquer une méthode jusque-là non fournie par la théorie. D'un point de vue méthodologique, le problème majeur réside ainsi dans la nécessité de partir en éclaireur sur un terrain de recherche nouveau en pratique. Sans modèles de référence, il faut forger une méthode expérimentale dont la solidité ne peut être éprouvée qu'à travers une expérimentation qui est celle du travail d'archives et qui consiste à devoir retracer les faits avant de les analyser. La méthode employée est fondée sur cinq facteurs :

1. Cette étude se situe au croisement de plusieurs disciplines. Aucune étape dans le parcours des œuvres théâtrales d'un pays à l'autre n'a été laissée de côté. Les analyses portent sur la découverte, les traductions, l'édition, les créations et la réception des œuvres. Alors que l'analyse de mises en scène tient du ressort des études théâtrales et que l'étude des traductions trouve sa place dans les études germaniques, l'examen du processus de découverte et de réception des œuvres s'inscrit dans le champ disciplinaire de l'histoire culturelle.

2. Le choix s'est porté sur une démarche chronologique et non thématique ou géographique. Procéder par une étude en parallèle des quatre écrivains du corpus a permis de définir des rapprochements ou, au contraire, des différences dans l'évolution des carrières ouest-allemandes de ces auteurs au fil des décennies. Ce travail s'articule en quatre parties, dont les trois premières sont consacrées au transfert des pièces « absurdes » en République Fédérale sur quatre décennies. Sont dans un premier temps examinées les années d'après-guerre et les années 1950, qui rendent compte de l'instauration d'un terrain fertile, puis de la découverte du mouvement théâtral. L'analyse porte ensuite sur les années 1960, la décennie des grandes créations. Enfin, les années 1970 et 1980 sont regroupées puisque marquées par des tendances similaires dans la lecture des pièces du répertoire « absurde ». La quatrième partie rassemble les quatre études de cas.

3. Il a fallu définir un cadre temporel qui puisse fournir une perspective globale qui n'introduise pas de périodisation factice dans l'évolution du paysage théâtral

---

est portée sur scène, il ne suffit pas d'étudier la traduction utilisée ni même l'état spécifique de la société dans laquelle a lieu la mise en scène. Bien au-delà, l'ensemble du processus de transformation culturelle doit faire l'objet de l'analyse : il faut donc également examiner la création concrète au regard de l'utilisation des codes théâtraux ainsi que des documents qui témoignent de sa réception par le public. Ici s'ouvre à la littérature et aux études théâtrales comparées un vaste champ de recherche, jusqu'à présent à peine défriché à titre expérimental, et encore moins exploité » (je traduis).

ouest-allemand. Malgré les difficultés posées par le niveau de détail d'un tel cadre historique, par désir de cohérence et par ambition scientifique la période analysée comprend les quatre décennies de la partition allemande et s'étend donc de la création des deux États en 1949 jusqu'à la chute du Mur de Berlin en 1989.

4. Seules les études de cas ont donné lieu à des chapitres distincts par auteur, car le degré de précision et l'hétérogénéité des objets d'analyse rendent les comparaisons trop délicates ou artificielles. Toutes les études de cas sont fondées sur un auteur et un média différent : le support textuel (les traductions allemandes des *Paravents* de Genet), la scène théâtrale (les mises en scène de créations mondiales de pièces de Ionesco par Stroux), et enfin l'univers radiophonique et l'espace télévisuel (les travaux d'Adamov et de Beckett à la chaîne radiophonique SDR).

5. Le choix des pièces et des mises en scène examinées n'est pas le fait d'un choix personnel, mais relève de la disponibilité, souvent aléatoire, des documents d'archives pour certains détruits ou jamais préservés.

De nombreuses difficultés liées à la dimension inédite du sujet de recherche sont venues renforcer le caractère expérimental de la méthode appliquée. Chemin faisant, il a fallu s'efforcer de ne pas perdre de vue l'ensemble de la période analysée, avec sa profusion de productions scéniques, son nombre important de metteurs en scène et la diversité de leurs approches artistiques, tout en s'intéressant aux détails de nombreuses créations. Une nécessité fondamentale de l'analyse a été de retracer avec une grande précision la nature des mises en scène et leur réception, parfois même leur genèse. Les comptes rendus détaillés du déroulement des mises en scène, de la scénographie ou d'éléments acoustiques, du jeu des acteurs et d'autres éléments encore ont été élaborés grâce à la combinaison d'éléments hétérogènes. Concernant l'accueil des productions par les critiques dramatiques, l'abondance des articles de presse exigeait que l'on privilégie certains aspects de la réception plutôt que d'autres. Ce regroupement de témoignages, récits et correspondances était en soi un examen et une interprétation des événements et a finalement donné naissance à une certaine image des faits, une reconstruction subjective et nécessairement lacunaire mais qui s'efforce d'être scientifique.

Dans l'introduction à l'ouvrage collectif *Figures du texte scientifique*, Jean-Michel Berthelot explique, renouant ainsi avec les travaux de Bruno Latour et Steve Woolgar[123], que la seule recombinaison de diverses traces forme un texte scientifique. Il décrit le « processus historique par lequel une multitude de comptes rendus, datés et signés, d'expériences et de formules partielles se transforme progressivement en

[123] Bruno Latour ; Steve Woolgar, *Laboratory Life : The social construction of scientific facts*, Beverly Hills, Sage Publications, 1979.

résultats synthétiques anonymes et stabilisés »[124]. Afin de pouvoir reconstruire ce mouvement complexe, il a été nécessaire de retracer des faits, de reparcourir des trajectoires, d'en esquisser de nouvelles, de forcer le trait de certains éléments ou d'en gommer d'autres. Des points ont été rendus saillants, des lignes de fuites et perspectives ont été plus dégagées que d'autres. L'usage de filtres, nécessairement subjectifs, a donc eu pour conséquence que des aspects ont été placés au second plan ou nullement abordés. La priorité n'a par exemple pas été donnée à l'analyse détaillée des éléments scénographiques, un choix qui résulte entre autres de l'absence dans les archives ou les collections privées de maquettes, d'éléments du décor, de costumes ou d'accessoires – la couronne du Roi Béranger Ier, issue de la création allemande du *Roi se meurt* de Ionesco et préservée par les archives du musée de théâtre de la ville de Düsseldorf, forme une exception. Berthelot souligne enfin le statut paradoxal des textes scientifiques, à la fois « supports irréductibles de la connaissance » et « objets d'un processus ininterrompu d'obsolescence et de relégation »[125]. Le contrat de lecture qu'il présente au lecteur est celui d'un « contrat de connaissance »[126] dans lequel le chercheur apporte des éléments nouveaux tout en donnant la preuve de leur validité. En appliquant la méthode expérimentale décrite ci-dessus, ce travail reprend les critères énoncés par Berthelot et propose à son tour un tel « contrat de connaissance » au lecteur.

Le choix du corpus des créations a été le fruit d'un long travail de recherche en amont. La première étape a été l'élaboration d'une chronologie de la totalité des productions ouest-allemandes existantes puisque, comme le souligne à juste titre Nicole Colin, l'examen de la programmation des théâtres constitue « un des moyens majeurs pour la reconstitution du processus de réception d'un auteur »[127]. Tout en ayant conscience du caractère lacunaire d'une telle entreprise, quarante années de revues de statistiques de représentations théâtrales ont été déchiffrées[128]. À la suite de l'établissement de cette chronologie, le choix des créations à examiner, maintes fois reconfiguré, s'est fondé sur deux critères : il a été tributaire d'une part du matériel

---

[124] Jean-Michel Berthelot (Dir.), *Figures du texte scientifique*, Paris, PUF, 2003, p. 29.
[125] *Ibid.*
[126] *Ibid.*, p. 49.
[127] Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, p. 78. Je traduis (« […] eines der wichtigsten Mittel für die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte eines Autors »).
[128] Les données sur le nombre de mises en scène sont issues des périodiques de statistiques suivants : *Die deutsche Bühne. Monatsschrift des Deutschen Bühnenvereins*, Köln, Deutscher Bühnenverein, 1909-1935 und seit 1956 (parution mensuelle entre 1909-1935 et depuis 1956). *Der Spielplan der deutschen Bühnen. Die monatliche Theatervorschau*, Kassel, Bärenreiter, 1954-1964 (parution mensuelle entre 1954 et 1964). *Der Spielplan. Die monatliche Theatervorschau*, Braunschweig, Löwendruck, seit 1965 (parution mensuelle depuis 1965). Cf. tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes en annexe.

disponible en archives, et d'autre part de la volonté d'offrir la présentation la plus complète possible des créations outre-Rhin.

Une vue d'ensemble de l'œuvre de Ionesco a permis de présenter aussi bien les premiers succès de l'auteur que les grands événements comme les premières mondiales par Stroux à Düsseldorf ou d'autres grandes créations des metteurs en scène Sellner ou Lietzau. L'analyse proposée puise donc aussi bien dans les premières pièces en un acte de Ionesco que dans ses pièces en plusieurs actes, de même que parmi celles qui sont restées moins connues par la suite et celles qui ont fait leur entrée dans un répertoire devenu classique. Les choix relatifs à Beckett se sont avérés plus restreints au regard du nombre élevé d'études qui existent déjà. L'accent a été placé sur le travail de mise en scène de Beckett au Schiller-Theater de Berlin entre 1967 et 1978 et à la chaîne SDR à Stuttgart entre 1966 et 1986. En outre, *En attendant Godot* a donné lieu à deux examens plus approfondis : la première allemande par Stroux au Schloßpark-Theater de Berlin en 1953 et la dernière grande production de cette pièce avant 1989, celle de Tabori aux Münchner Kammerspiele en 1984. Le problème inverse s'est présenté dans le cas d'Adamov, puisque la création et la réception de son œuvre en République Fédérale n'ont fait à ce jour l'objet d'aucune étude. Une place centrale a été conférée à ses pièces radiophoniques, écrites spécialement pour la SDR à Stuttgart, et un chapitre est par ailleurs consacré à sa réception en République Démocratique Allemande. Le matériel découvert s'est pourtant avéré lacunaire, raison pour laquelle il n'est pas possible de prétendre ici à l'exhaustivité. Enfin, les choix des créations de pièces de Genet présentent une particularité. Contrairement à celles des trois autres écrivains, ses pièces, à l'exception des *Bonnes*, n'ont pas été montées un très grand nombre de fois en RFA, mais ont été redécouvertes chaque décennie à travers une ou deux grandes créations, provoquant à chaque reprise de nouveaux esclandres plus ou moins importants. Chaque auteur suit donc sa propre logique, un premier indice qui rend compte de leurs diverses réceptions.

Cette thèse, enfin, n'aurait pu être réalisée sans le recours à des documents inédits issus de nombreuses archives, nationales, municipales ou privées. Toutes les pistes permettant de retrouver et de regrouper du matériel ont été suivies en Allemagne, en France et en Suisse. Le contact a été établi avec quarante-cinq institutions archivistiques, certaines recherches s'avérant fructueuses, d'autres non. Vingt-cinq collections d'archives ont donné des résultats : dix-sept collections ont été directement consultées, dont trois privées, et huit institutions ont eu l'amabilité de nous faire parvenir des documents. Vingt autres collections ne disposaient pas de

matériau sur le sujet ou n'ont, malgré nos efforts réitérés, jamais répondu à notre requête. Parmi les archives directement consultées figurent :

Les collections nationales de l'Académie des Arts de Berlin (Stiftung Akademie der Künste Berlin, Archiv Darstellende Kunst) et de l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) à l'Abbaye d'Ardenne.

Les collections régionales et municipales des villes de Essen (Haus der Essener Geschichte / Stadtarchiv), Francfort-sur-le-Main (Stadtarchiv Frankfurt am Main), Pforzheim (Stadtarchiv Pforzheim), Bochum (Stadtarchiv Bochum) et Leipzig (Stadtarchiv Leipzig).

Les collections universitaires de l'Université de Cologne (Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln), de l'Université de Francfort-sur-le-Main (Universitätsarchiv Frankfurt am Main) et de l'Université de Darmstadt (Theatersammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt).

Les collections des musées de théâtre des villes de Düsseldorf (Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf), de Munich (Deutsches Theatermuseum München) et de Berne (Schweizerische Theatersammlung Bern).

Les archives historiques de la chaîne radiophonique Südwestrundfunk de Stuttgart (SWR Historisches Archiv Stuttgart).

Certains documents sont issus des collections privées de Madame Eva Stroux, de Madame Erika Tophoven et de Monsieur Daniel Stauffacher.

Parmi les institutions ayant eu l'amabilité d'envoyer des documents figurent les archives municipales des villes de Bonn (Stadtarchiv Bonn), de Bielefeld (Stadtarchiv Bielefeld) et de Celle (Stadtarchiv Celle), le théâtre de Essen (Bühnen der Stadt Essen), de Pforzheim (Theater Pforzheim) et de Celle (Schloßtheater Celle), le musée de théâtre de la ville de Hanovre (Theatermuseum Hannover) ainsi que la maison d'édition Theater-Verlag Desch GmbH.

À cette recherche et exploitation de documents, pour beaucoup inédits, s'ajoutent des entretiens avec des témoins d'époque : Madame Eva Stroux, Monsieur Stephan Stroux, Madame Erika Tophoven, Monsieur Daniel Stauffacher et Monsieur Andreas J. Meyer ont été rencontrés personnellement, et un échange épistolaire a eu lieu avec Madame Christine Razum[129].

[129] Eva Stroux, entretiens réalisés le 19 février 2010, le 23 novembre 2013 et le 2 avril 2014 à Düsseldorf. Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013 à Gumpendorf. Stephan Stroux, entretien réalisé le 12 décembre 2013 à Berlin. Erika Tophoven, entretien réalisé le 9 janvier 2014 à Berlin. Daniel Stauffacher, entretien réalisé le 6 mai 2014 à Zurich. Christine Razum, correspondance entre le 13 avril et le 15 mai 2014.

La répartition des archives dans trois pays différents – l'Allemagne, la France et la Suisse – montre bien le caractère complexe du transfert de ces pièces et de leurs créations : à l'image des médiateurs et passeurs, les documents qui peuvent témoigner du résultat de ces coopérations et les matériaux qui permettent de redonner vie à ces créations scéniques ont à leur tour été dispersés au-delà des frontières allemandes.

Les difficultés rencontrées au cours des recherches en archives résident non seulement dans la disponibilité des documents, mais également dans leur localisation puisque pour chaque élément analysé, le matériel était éparpillé entre plusieurs collections et archives. Il a donc fallu reconstruire le chemin qu'avaient pu emprunter ces documents vers leur destination finale[130]. Les recherches ont été effectuées à six niveaux : dans les archives municipales et les théâtres des villes allemandes où les créations avaient eu lieu ; dans le fonds archivistique des auteurs en France ; dans les divers fonds d'archives des metteurs en scène ; dans les institutions possédant d'importantes collections de critiques dramatiques ; dans d'autres institutions comme les chaînes radiophoniques et maisons d'édition ; auprès de témoins d'époque. Pour la création mondiale des *Paravents* de Genet en 1961, il a fallu, par exemple, rassembler des documents issus du fonds Jean Genet à l'IMEC, du fonds Hans Lietzau à l'Académie des arts de Berlin, du musée de théâtre de Munich, de la Theaterwissenschaftliche Sammlung de l'université de Cologne ainsi que trier les informations issues d'un entretien personnel avec l'éditeur Meyer. Il s'est également avéré que certains documents étaient disponibles, mais insuffisamment annotés, par exemple les carnets de régie de metteurs en scène. Dans d'autres cas, le hasard a permis de retrouver des éléments dans des archives où l'on ne les attendait pas : ainsi le manuscrit du second enregistrement de la SDR (1961) de la pièce radiophonique d'Adamov *La Fête de l'indépendance* ne se trouvait-il ni aux archives de la SDR, ni dans le fonds Adamov de l'IMEC, mais dans le fonds des pièces radiophoniques (« Hörspiele ») de l'Académie des Arts de Berlin.

---

[130] Dans un ouvrage consacré à la réception de la littérature est-allemande en France, Karine R. Gürttler souligne combien les méthodes de recherche employées relèvent de celles d'une enquête criminelle. Karin R. Gürttler, D*ie Rezeption der DDR-Literatur in Frankreich (1945-1990). Autoren und Werke im Spiegel der Kritik*, Bern, Peter Lang, 2001, p. 17. Cité in Nicole Colin, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945*, *op. cit.*, p. 52 : « [E]ine Reihe von Faktoren personeller, institutioneller, politischer und kommerzieller Art, die aufzudecken fast kriminalistische Untersuchungsmethoden erfordert, denn hier geht es um Insider-Informationen, die in keinem bibliothekswissenschaftlichen Handbuch, in keiner offiziellen Statistik erscheinen und die bestenfalls durch persönliche Interviews in Erfahrung zu bringen sind ». « Une somme de facteurs de nature personnelle, institutionnelle, politique et commerciale, dont la découverte nécessite des méthodes d'analyse relevant presque d'enquêtes criminelles, car il s'agit ici d'informations exclusives qui ne figurent dans aucun ouvrage universitaire de bibliothèque, qui n'apparaissent dans aucune statistique officielle et qui dans le meilleur des cas ne peuvent être connues que par le biais d'interviews personnelles » (je traduis).

Ainsi, face à l'ampleur d'un champ de recherche en grande partie inexploité et malgré toutes les pratiques tâtonnantes qu'une telle démarche pionnière implique, ce travail entend ouvrir de nouvelles voies. En articulant sur différents niveaux les événements « tiré[s] de l'ombre », les matériaux « ordonné[s] » et « retrouvé[s] »[131], en plaçant sur un même axe temporel à la fois les œuvres d'Adamov, de Beckett, de Ionesco, de Genet, les petits théâtres expérimentaux comme les grands établissements, sans pour autant perdre de vue les origines internationales de ces pièces et leur ancrage dans la culture et la langue française, cette thèse espère redonner son « relief »[132] au succès du transfert et de l'accueil des œuvres de ces quatre auteurs dramatiques outre-Rhin.

[131] Arthur Adamov, *L'Invasion*, *op. cit.*, p. 86.
[132] *Ibid.*

Première partie

Le théâtre en reconstruction : l'après-guerre et les années 1950

Jusqu'à la fin des années 1950, le théâtre allemand comme l'Allemagne tout entière fut traversé par les enjeux de la guerre froide et leurs répercussions à la fois idéologiques et matérielles. La division en quatre secteurs alliés, puis la séparation en deux États allemands en 1949 entraînèrent, au-delà des implications politiques et économiques, une partition culturelle de plus en plus nette. En République Fédérale, le théâtre profita de la politique de reconstruction économique menée jusqu'en 1963 par le chancelier Konrad Adenauer (CDU, Parti chrétien-démocrate). Avec la réception forte d'auteurs étrangers en provenance de France, il participa aussi d'une certaine façon au processus d'intégration de l'Allemagne en Europe. L'entrée au sein de l'OTAN (1955), la construction de la Communauté Économique Européenne (1957) avaient en effet été précédées du rapprochement avec la France et de la signature d'un traité culturel en 1954, qui ne mena pourtant pas aux résultats escomptés. Une commission mixte permanente, au rôle consultatif uniquement, devait discuter des avancées et des objectifs en matière de coopération culturelle entre les deux pays. La première réunion fut pourtant tenue en 1957 seulement, date à laquelle les initiatives d'hommes de théâtre français et allemands avaient déjà mené à des projets fructueux.

Dans l'immédiat après-guerre, les structures du théâtre ouest-allemand restèrent marquées par la permanence des institutions et des cadres issus du national-socialisme. Le système ancien des théâtres subventionnés par l'État, la ville ou le Land (« Staats-, Stadt- und Landestheater ») fut maintenu au sein des quatre zones d'occupation. Ces dernières menaient de façon autonome leur propre processus de dénazification, et l'ampleur des licenciements et des interdictions de travail variait

donc selon les secteurs[133]. La plupart des comédiens, metteurs en scène et techniciens restèrent toutefois en poste, et les directeurs, démis de leur fonction dans un premier temps, la retrouvèrent rapidement. Rares furent donc ceux qui, comme le comédien Heinrich George, payèrent de leur vie les choix faits par le passé.

Dans les jours qui suivirent la capitulation, une véritable frénésie théâtrale s'empara du pays malgré la misère matérielle. Les artistes, souvent sous-alimentés et épuisés, jouaient sur des scènes improvisées dans les écoles, les fermes, ou les cafés épargnés par les bombardements. Les spectateurs participaient à la reconstruction du bâtiment et du spectacle en fournissant les éléments indispensables comme du bois, des clous ou des morceaux d'étoffes pour les costumes. L'accès à la culture avait une valeur identitaire forte pour une population dépossédée de la sienne.

La réforme monétaire, instaurée le 20 juin 1948 dans les zones occidentales et trois jours plus tard dans la zone soviétique, mit toutefois un terme abrupt à cet engouement artistique. Au-delà de la scission économique entre l'Ouest et l'Est – les Allemands de l'Ouest allèrent même jusqu'à se nommer « indigènes de Trizonésie »[134] –, elle entraîna pour les théâtres une chute de 10% à 15% du taux de fréquentation. Avec la relance économique, l'assouvissement des besoins matériels prit pendant un temps le pas sur la valeur identitaire attachée à la culture[135]. De nombreux théâtres durent fermer et si l'on en comptait 419 sur le territoire allemand durant la saison théâtrale 1947-1948, il n'en restait plus que 49 après la réforme monétaire[136]. Simultanément, de multiples salles détruites ou endommagées furent reconstruites, parfois dans des villes qui n'en disposaient pas avant la guerre[137]. Au cours des années 1950, l'affluence reprit et entre les saisons théâtrales 1956-1957 et 1966-1967, le nombre de spectateurs, qui était d'environ onze millions en 1949-1950, passa à près de vingt millions. La reprise du système des abonnements, en grande partie imputable à la force retrouvée des organisations de spectateurs (« Besucherorganisationen und Besucherringe »), contribua pour plus de la moitié (entre 55% et 60%) à ce retour du public dans les salles.

---

[133] Pour un exposé précis sur la dénazification dans le milieu théâtral on se reportera à Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 89-93 (chapitre « Die große Säuberung »).

[134] *Ibid.*, p. 162. Je traduis (« Bald sangen die Westdeutschen fröhlich, sie seien die 'Eingeborenen von Trizonesien' »).

[135] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, Stuttgart, Reclam, 1976, p. 90 : « Aber auch als die dringendsten Bedürfnisse gestillt waren, gingen die Verbraucher noch an den Theatern vorbei ».

[136] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 298 : « In der Spielzeit 1949-1950 waren von den 419 Theatern noch 49 Theater übrig ».

[137] Pour une description détaillée de la reconstruction des théâtres, on se reportera à Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 97-104 (années 1950) et p. 181-198 (années 1960).

Cette restructuration du paysage théâtral ne remit pas en question l'organisation hiérarchique des établissements. En 1949, l'association des théâtres allemands (« Deutscher Bühnenverein ») présentait ainsi un « contrat-type des directeurs » (« Intendanten-Mustervertrag ») par lequel leur place centrale au sein de l'institution était réaffirmée. L'engagement du personnel technique et des artistes, le choix de la programmation dépendaient entièrement de lui. À l'automne 1955, le tribunal des prud'hommes de Cologne précisait les termes de ce contrat : le directeur se voyait qualifié de « porteur de l'autorité supérieure », ses décisions n'étaient pas « assujetties aux instructions d'un tiers »[138]. Il portait de ce fait l'identité même du théâtre, son nom figurait sur les brochures, les affiches et même les camions transportant des matériaux ou le décor. Durant la longue direction de Karl Heinz Stroux (1954-1972), le théâtre de Düsseldorf était ainsi appelé « Düsseldorfer Schauspielhaus Karl Heinz Stroux ». Malgré cette position de force, le directeur entrait souvent au quotidien en concurrence avec le metteur en scène dans la distribution des rôles, la durée des répétitions ou le coût des décors.

L'entreprise de reconstruction du théâtre allemand après-guerre fut profondément marquée par le retour des artistes émigrés qui avaient fui l'Allemagne après 1933 et qui œuvrèrent après 1945 à une production ambitieuse au-delà des simples divertissements proposés. Pour eux – Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Fritz Kortner, Friedrich Wolf, Wolfgang Langhoff, Berthold Viertel, Ernst Deutsch ou encore Carl Zuckmayer –, la reconstruction ne pouvait faire abstraction de l'Histoire, autrement dit faire silence sur la période national-socialiste et poursuivre sur les mêmes voies sans une remise en question radicale des moyens et des effets. Cela concernait particulièrement le jeu de l'acteur dans lequel Bertolt Brecht voyait un héritage de « la 'brillante' technique du théâtre de Göring »[139] et que Berthold Viertel qualifiait à son tour de « style de la Chancellerie du Reich (Reichskanzlei) »[140]. Cette absence complète de remise en question du passé se trouvait, de surcroît, augmentée par la partition idéologique forte induite par la séparation. À son retour en 1951, Piscator parlait du « sentiment d'aliénation » qui s'était emparé de lui devant ces « deux mondes, [ces] deux façons de penser et d'agir »[141].

---

[138] Peter Mertz, *Das gerettete Theater. Die deutsche Bühne im Wiederaufbau*, Weinheim / Berlin, Quadriga Verlag, 1990, p. 276. Je traduis (« Träger der obersten Befehlsgewalt » ; « nicht den Anweisungen einer anderen Stelle unterworfen »).

[139] Bertolt Brecht, cité in Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 117. Je traduis (« 'glänzend[e] Technik der Göringtheater »).

[140] Berthold Viertel, cité in *Ibid.* Je traduis (« 'Reichskanzleistil' »).

[141] Erwin Piscator, « Erinnerungen » (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Archiv), cité in Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 50. Je traduis (« Das Gefühl der Entfremdung lässt sich kaum beschreiben. Tatsächtlich waren so etwas wie zwei Welten entstanden, zwei Denk-, zwei Handlungsformen »).

Enfin, comme dans d'autres domaines artistiques et la société allemande tout entière, le retour des émigrés ouvrit le débat sur ceux qui étaient restés durant la période national-socialiste, leur action et leur éventuelle implication pendant ces années. Tous faisaient partie d'une même génération, née entre 1895 et 1908, tous avaient fait leurs débuts pendant la République de Weimar et avaient connu, comme ceux qui avaient dû fuir, les mouvements de l'avant-garde théâtrale. Mais ces metteurs en scène restés au pays sous le IIIe Reich – Boleslaw Barlog, Harry Buckwitz, Gustaf Gründgens, Gerhard Friedrich Hering, Jürgen Fehling, Heinrich Georg Koch, Hans Schalla, Oscar Fritz Schuh, Hans Schweikart, Gustav Rudolf Sellner et Karl Heinz Stroux –, recommencèrent à travailler après une interdiction graduée en fonction de leurs degrés divers de compromission.

Ces hommes de théâtre, anciens exilés ou « suiveurs » (« Mitläufer ») du régime hitlérien, étaient conscients de la nécessité de « modifier et de renouveler la façon de penser »[142]. Les propositions en provenance de l'École de Francfort et la dénonciation de l'industrie de la culture par Theodor W. Adorno et Max Horkheimer dans la *Dialectique de la raison* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) furent ainsi au centre des débats lors de la rencontre organisée à Darmstadt au printemps 1955 par Gustav Rudolf Sellner, alors directeur du théâtre de la ville. Les metteurs en scène, directeurs, acteurs, comédiens, critiques et théoriciens de théâtre soulignèrent lors des tables rondes la dichotomie entre le nombre important de productions théâtrales et l'absence totale de conviction politique : l'époque actuelle était selon eux marquée par une « saturation » et une « hystérie de la production »[143].

L'absence d'auteurs contemporains allemands faisait également débat. Après les « pièces historiques » (« Zeitstücke ») qui, dans l'immédiat après-guerre, avaient poursuivi la tradition du théâtre d'actualité (« Zeittheater ») des années 1920, il fallut attendre les années 1960 pour voir apparaître une nouvelle génération d'écrivains ouest-allemands. Dans les années 1950, l'Allemagne de l'Ouest refusait encore le théâtre de Brecht, ses grandes pièces écrites durant l'exil comme ses adaptations du répertoire classique après-guerre. Seuls les écrivains suisses Max Frisch et Friedrich Dürrenmatt jouissaient dans ces années d'un succès grandissant. La programmation des théâtres était donc un sujet sensible. En 1952, le dramaturge en chef du théâtre de chambre de Munich (Münchner Kammerspiele), Werner Bergold, déplorait le manque

---

[142] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 354. Je traduis (« Um- und Neudenken »).

[143] Heinz Dietrich Kenter (directeur du théâtre de Essen), cité in Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 165. Je traduis (« Heute sind wir saturiert. Wir streben nach Erfolg und kommen […] in eine Betriebshysterie hinein »).

de « ligne directrice »[144]. Enfin, la sécurité matérielle et la croissance apportées par le miracle économique avaient fait du confort une « vision du monde »[145], pour reprendre les termes d'Arnold Schönberg.

La réception du théâtre français « de l'absurde » dans les années 1950 peut donc être envisagée sous ce quadruple aspect de la remise en question radicale de l'héritage national-socialiste dans les structures et les modalités du spectacle, du manque de ligne directrice dans la programmation, de l'absence de répertoire en langue allemande et de la lutte contre une industrie de la culture, expression du seul bien-être matériel.

[144] Werner Bergold, cité in *Ibid.* : « Eine Linie gibt es heutzutage überhaupt nicht ».
[145] Arnold Schönberg, cité in *Ibid.*, p. 170 : « Komfort als Weltanschauung ».

1. Paysage culturel de l'après-guerre

Après les années de reconstruction, les théâtres en RFA procédèrent à l'intégration de la nouvelle avant-garde théâtrale française dans le cadre plus général des relations culturelles franco-allemandes, alors en plein déploiement. Les personnes et structures à l'origine de cette médiation, les agents et traducteurs, les metteurs en scène et écrivains, les festivals de théâtre et les maisons d'édition, jouèrent un rôle décisif en la matière. La relation spécifique que les auteurs eux-mêmes entretenaient avec l'Allemagne contribua également à leur intégration et à leur réception.

1.1 L'immédiat après-guerre

1.1.1 Un théâtre en ruines

En février 1946, le critique dramatique Friedrich Luft parcourait ce qui restait des rues de Berlin et remarquait d'innombrables affiches de théâtre, d'opéra et de salles de concert collées sur des colonnes Morris, se rendant alors compte que « du théâtre était joué dans près de 200 endroits. Effectivement. Partout. Dans tous les arrondissements. Chaque jour [avait] lieu au minimum une demi-douzaine de concerts. Dans tous les arrondissements », signe selon lui d'une véritable frénésie artistique[146].

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'ancienne métropole culturelle d'Europe ressemblait à un champ de ruines, comme l'écrivait Bertolt Brecht dans son *Journal de travail* à la date du 27 octobre 1948[147]. Quatre-vingts millions de mètres cubes de débris recouvraient la ville, qui ne comptait plus que 2,8 millions d'habitants, alors qu'en 1939 on en recensait 4,3 millions. La possibilité de créer à nouveau des théâtres dotés d'une troupe et d'un personnel fixes semblait à maints égards illusoire. Après l'ordre de fermeture des édifices promulgué le 1er septembre 1944 par Goebbels, les artistes, les techniciens et le personnel administratif s'étaient en effet dispersés sur

[146] Friedrich Luft, *Stimme der Kritik I, Berliner Theater 1945-1965*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien, Ullstein, 1982, p. 16. Je traduis (« An fast 200 Stellen wird Theater gespielt. Tatsächlich. Überall. In allen Bezirken. Täglich finden mindestens ein halbes Dutzend Konzerte statt. In allen Bezirken »). Cf. annexe.

[147] Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, note du 27 octobre 1945. Cité in Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, *op. cit.*, p. 11 : « berlin, eine radierung churchills, nach einer idee hitlers. berlin, der schutthaufen bei potsdam [sic] ». « Berlin, une eau-forte de Churchill, d'après une idée de Hitler. Berlin, le tas de décombres près de Potsdam » (je traduis).

tout le territoire. Dans la population, l'idée que les forces d'occupation allaient contrecarrer tout effort de reconstruction des théâtres était communément partagée. Ainsi Leonard Steckel, directeur du théâtre de Zurich (Schauspielhaus Zürich) notait le 6 mai 1945 qu'à son sens, il n'y aurait pas de théâtres fixes en Allemagne dans les premières années de l'après-guerre, il imaginait plutôt des troupes en tournée jouer dans les localités sur des scènes improvisées[148].

Il en fut tout autrement. Le 28 avril 1945, le général de l'armée soviétique Nikolaï Berzarine avait autorisé les représentations théâtrales à Berlin jusqu'à 21 heures. Durant les derniers combats, une troupe théâtrale jouait au nord de Berlin à Weißensee et le 9 mai 1945 un cabaret révolutionnaire ouvrit ses portes dans le quartier de Neukölln. Le 16 mai 1945, l'Administration militaire soviétique en Allemagne (« Sowjetische Militäradministration für Deutschland », SMAD) autorisa l'ouverture des théâtres, ce qui engendra une importante demande de licences jusqu'à l'automne 1945, quatre cents pour des théâtres et plus de mille pour des cabarets. Le 27 mai 1945 eut lieu la première représentation théâtrale autorisée, la pièce de Paul et Franz von Schönthan *L'Enlèvement des Sabines* (*Der Raub der Sabinerinnen*, 1884) montée dans les ruines du Renaissance-Theater dans le quartier de Charlottenburg.

Le 5 juin 1945, les commandements suprêmes des quatre zones d'occupation se regroupèrent en un conseil du contrôle allié dont dépendaient les théâtres, leur nature et leur fonction. Les Soviétiques, installés au centre de la ville, se virent attribuer les théâtres du cœur de Berlin : les bâtiments partiellement détruits du Théâtre allemand (Deutsches Theater), du Palais de l'Amiral (Admiralpalast) et du Théâtre au Schiffbauerdamm (Theater am Schiffbauerdamm). Ils obtinrent aussi les ruines des édifices de l'Opéra National Unter den Linden (Staatsoper Unter den Linden), du Théâtre National du Gendarmenmarkt (Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt) ainsi que de l'Opéra comique (Komische Oper). La force d'occupation soviétique fonda également une maison de la culture soviétique (Haus der Kulturen der Sowjetunion). Cet édifice théâtral fut inauguré le 10 mai 1947 et devint le forum du théâtre russe et soviétique à Berlin ; en octobre 1952, Maxim Vallentin en fut nommé directeur et changea le nom du théâtre en Théâtre Maxime Gorki (Maxim-Gorki-Theater). Dans le secteur britannique se trouvaient un grand nombre de théâtres de Boulevard sur le Kurfürstendamm ainsi que les ruines de l'Opéra allemand (Deutsche Oper), du Théâtre de l'Ouest (Theater des Westens) et du

[148] Leonard Steckel, *Notizen zum ideellen Neuaufbau des Theaterwesens im freien Deutschland*, note du 6 mai 1945. Cité in Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, *op. cit.*, p. 8 : « Es wird aller Wahrscheinlichkeit nach in Deutschland in der ersten Nachkriegszeit keine ständigen Theater geben. Gastspieltruppen, zum Teil von den Besatzungsmächten zusammengestellt und umhergeschickt, werden in den Ortschaften auf improvisierten Bühnen spielen ».

Théâtre de la Renaissance (Renaissance-Theater). Le Théâtre de Hebbel (Hebbel-Theater) était situé dans le secteur américain. Quant aux Français, aucun édifice théâtral de renom ne figurait sur la carte de leur secteur.

Le nombre d'habitants dans chaque secteur augmenta rapidement et avec lui, la demande culturelle. L'immense succès du théâtre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale se vérifie dans le chiffre croissant du personnel théâtral, autrement dit artistique, technique et administratif. Lors de la saison théâtrale 1932-1933, il était de 22 000 personnes, en 1937-1938, il passa à 30 700, puis 36 500 en 1938-1939, 45 000 en 1943-1944 et en 1947-1948, il retomba à 37 000, à un niveau légèrement plus élevé qu'à la veille de la guerre[149].

Certains critiques reconnurent très tôt le rôle dévolu au théâtre d'après-guerre pour assurer l'éducation de la jeunesse allemande. Un article du metteur en scène Falk Harnack, au titre programmatique « Les devoirs du théâtre allemand de nos jours », rend compte du débat sur les possibles orientations du théâtre de la première heure :

> *Zwei Meinungsgruppen haben sich* [in Deutschland] *gebildet. Die eine Gruppe ist der Ansicht, man solle mit der Vergangenheit Abrechnung halten, man solle die Wunde, die der Nationalsozialismus der Welt und Deutschland geschlagen hat, nicht vernarben lassen, ehe sie nicht gründlich gereinigt ist.* [...] *Die andere Gruppe verlangt im Gegenteil, man solle nach all dem Grauen, das die Welt überkommen hat, endlich dem Menschen Freude schenken, Entspannung, Ablenkung von der harten Wirklichkeit des Tages*[150].

Les critiques Paul Rilla, Fritz Erpenbeck ou Herbert Ihering, d'anciens émigrés revenus de Moscou, représentaient le premier groupe et plaidaient pour un théâtre « antifasciste » à visée éducative, au centre du programme culturel du secteur soviétique. Cette tendance peina à s'imposer dans les secteurs occidentaux où, durant les premiers mois de l'après-guerre, le répertoire classique ou de divertissement occupait une grande partie de la programmation. Malgré tout, les deux groupes étaient portés par une même volonté de renouer avec la grande tradition théâtrale allemande et le souvenir de l'époque glorieuse du théâtre avait plus de poids encore que les ruines[151].

---

[149] On se reportera à Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 26.

[150] Falk Harnack, « Aufgaben des deutschen Theaters in der Gegenwart », *Theater der Zeit*, novembre 1946, p. 10. Cité in Matthias Elsdörfer, *Ein tiefer Blick in « leere » Schubladen. Deutsches im Nachkriegstheater 1945-1948*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag (Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft, vol. 12), 2007, p. 21. « Deux groupes d'opinion se sont formés [en Allemagne]. Le premier groupe pense qu'il faut faire le compte avec le passé, qu'on ne doit pas laisser se cicatriser la plaie que le national-socialisme a infligée au monde et à l'Allemagne avant qu'elle ne soit totalement nettoyée. [...] L'autre groupe exige au contraire qu'après toute l'horreur qui s'est répandue à travers le monde, on offre enfin aux hommes de la joie, de la détente et de la distraction par rapport à la dure réalité quotidienne » (je traduis).

[151] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966, op. cit.*, p. 33-34 : « Nach Wiederaufbau riefen nicht zuerst die Ruinen, sondern die Erinnerung daran, was das deutsche Theater einmal gewesen war ».

1.1.2 Classiques allemands et pièces d'actualité

L'absence de censure et la liberté d'expression qui marquait les mises en scènes de l'après-guerre encouragèrent la réappropriation des œuvres classiques. Le public allemand avait certes pu continuer à les voir durant le régime national-socialiste même si certaines œuvres comme *Nathan le Sage* (*Nathan der Weise*, 1779) de Lessing, *Les Brigands* (*Die Räuber*, 1781) de Schiller ou encore *Judith* (1841) de Hebbel avaient été entièrement interdites, et d'autres, de Schiller et de Kleist notamment, détournées en partie à des fins politiques.

Les directeurs et metteurs en scène qui n'avaient pas quitté l'Allemagne après 1933 s'emparèrent des classiques, et lors des réouvertures officielles des théâtres étaient notamment montées des œuvres de Goethe[152], Shakespeare[153], Schiller[154], Lessing[155] et Kleist[156]. Lors de la réouverture du Deutsches Theater le 26 juin 1945 avec *Le Parasite* de Schiller (*Der Parasit. Ein Lustspiel nach dem Französischen,* 1803), on reprit exactement la mise en scène réalisée par Karl Heinz Stroux en novembre 1942 au Staatstheater am Gendarmenmarkt, une production que Goebbels avait voulu interdire, mais que Göring avait fait maintenir à l'affiche. En 1942, la création avait provoqué des réactions « politiquement incorrectes », le public applaudissant durant de longues minutes, par exemple à la dernière réplique du personnage Narbonne « La justice n'existe que sur scène » (« Die Gerechtigkeit ist nur auf der Bühne »).

Ce n'est qu'au début de l'année 1946 que certains directeurs et metteurs en scène se risquèrent à monter des pièces d'actualité historique (« Zeitstücke »). Ils devaient rapidement constater que le public montrait davantage d'intérêt pour le divertissement et les œuvres classiques. Ainsi Gustav von Wangenheim, directeur du Deutsches Theater, dut laisser sa place à Wolfgang Langhoff à l'été 1946 car, après une création de *Nathan le sage*, il avait choisi de monter des pièces d'actualité et le théâtre menaçait de fermer ses portes en raison d'une forte baisse de fréquentation.

Les pièces d'actualité traitaient principalement des thèmes directement liés à l'actualité récente, la guerre, la faible résistance allemande contre la dictature hitlérienne, le retour des soldats au pays et la reconstruction de l'Allemagne. Mais comme les Alliés avaient interdit les scènes de tir ou l'usage d'armes sur scène, les pièces exposaient moins directement le conflit qu'elles ne montraient les

---

[152] Des scènes de *Faust* le 13 juillet 1945 à Bonn ; *Les Complices* le 29 août 1945 à Essen ; *Clavigo* le 8 septembre 1945 à Kiel ; *Iphigénie* le 10 octobre 1945 à Nuremberg, le 16 novembre 1945 à Brême et le 15 décembre 1945 à Darmstadt.
[153] *Roméo et Juliette* le 1er août 1945 à Tübingen ; *Macbeth* le 12 octobre 1945 à Munich.
[154] *Intrigue et amour* le 7 septembre 1945 à Mayence.
[155] *Nathan le sage* le 7 décembre 1945 au Deutsches Theater à Berlin et le 5 octobre 1945 à Fribourg.
[156] *La Cruche cassée* le 10 octobre 1945 à Augsbourg.

conséquences des actions militaires sur la population. Ainsi était représentée sur scène la responsabilité des Allemands dans les souffrances infligées aux peuples voisins, comme dans le drame de Carl Zuckmayer *Le Chant dans la fournaise* (*Der Gesang im Feuerofen*, 1949), inspiré par le massacre de la population d'un village de résistants en Savoie par la Gestapo. Par ailleurs, un grand nombre de pièces sur la résistance allemande contre le national-socialisme fut écrit après la guerre, à l'instar des *Illégaux* (*Die Illegalen,* 1946) de l'ancien résistant Günther Weisenborn, une pièce jouée dans cent quatre théâtres et diffusée par cinq stations radiophoniques[157].

Si l'on fait abstraction de la pièce de Carl Zuckmayer *Le Général du diable* (*Des Teufels General*, 1945), représentée à 3 238 reprises entre 1947 et 1950 – le plus grand succès théâtral en Allemagne au XXe siècle –, les pièces d'auteurs allemands ne rencontraient pas de réel succès. *Professeur Mamlock* (*Professor Mamlock*, 1933) de Friedrich Wolf fut certes mise en scène seize fois durant les deux premières saisons théâtrales d'après-guerre, mais elle fut par la suite interdite dans les secteurs occidentaux en raison surtout du communisme de son auteur. En avril 1947, Friedrich Wolf écrivait ainsi à Erwin Piscator, alors à New York, que ses œuvres à l'actualité la plus brûlante étaient absentes des théâtres :

> *Friedrich Wolf wird wie eine ägyptische Mumie von Archäologen ausgegraben ; zur Zeit läuft* Cyankali*, am Hebbeltheater / Volksbühne,* Die Matrosen von Cattaro *mit Ernst Busch am Schiffbauerdamm,* Mamlock *war hier mit Walter Franck über 90mal und ist seltsamerweise – das Kassenstück an den Kammerspielen München, aber meine besseren Sachen* Was der Mensch säet..., Patrioten (Kampf der Maquis) *und* Doktor Wanner *sowie* Die letzte Probe*, dazu fehlt den Rampenwarten der nötige Mut. Grund : in diesen Stücken wird die Schuldfrage unserer Landsleute aufgeworfen, und das ist zur Zeit unerwünscht*[158].

Le fait s'expliquait facilement par le désir de la population d'échapper aux soucis du quotidien. Lors du congrès littéraire de mars 1947 à Berlin, l'ancien émigré Johannes R. Becher pointait ce refus grandissant, imputable selon lui à un « considérable processus de refoulement [...] qui repoussait hors de la conscience

---

[157] On se reportera à Marie-Christine Gay, « Catharsis et rééducation : la résistance allemande contre le Nazisme dans le théâtre d'après-guerre en Allemagne (1945-1949) », in Elise Petit (Dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, Sampzon, Édition Delatour France, 2015, p. 161-183.

[158] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945 op. cit.,* p. 6-7. « Friedrich Wolf est déterré comme une momie égyptienne par des archéologues ; actuellement sont représentées *Cyankali* au Hebbeltheater et à la Volksbühne, *Les marins de Cattaro* avec Ernst Busch au Schiffbauerdamm ; *Mamlock* y fut jouée avec Walter Franck plus de quatre-vingt-dix fois et se trouve être, curieusement, le succès des Kammerspiele de Munich. Pourtant les défenseurs de la rampe n'ont pas le courage nécessaire pour monter mes meilleurs produits, *Ce que l'homme sème…*, *Patriotes (Guerre des maquis)* et *Docteur Wanner* ainsi que *La Dernière Épreuve*. La raison : dans ces pièces se pose la question, actuellement indésirable, de la culpabilité de nos compatriotes » (je traduis).

toute responsabilité dans la faute capitale des années passées »[159]. La difficulté d'affronter le passé ne faisait alors que commencer, et l'évolution de la scène théâtrale allemande reflétait ce phénomène : après la séparation du pays, la création de pièces d'actualité se fit de plus en plus rare, les œuvres classiques continuèrent à former le répertoire des metteurs en scène et le succès des écrivains étrangers d'avant-garde élimina définitivement les pièces qui thématisaient le passé national-socialiste. Cette thématique allait refaire son apparition une quinzaine d'années plus tard seulement, dans les années 1960.

1.1.3 Œuvres françaises et répertoire étranger

Aucune pièce ne pouvait être représentée sans l'autorisation de la force alliée du secteur où elle devait être montée. Les divergences entre les programmations théâtrales des quatre secteurs reflétaient d'ores et déjà les tensions idéologiques qui allaient s'accentuer par la suite. Le premier scandale qui annonçait la « guerre froide au théâtre », selon l'expression de Friedrich Luft[160], fut provoqué par la pièce *La Question russe* (1948) de Constantin Simonov, montée le 3 mai 1947 au Deutsches Theater, au cœur de la zone d'occupation soviétique. Les forces alliées américaines étaient offusquées par le contenu de la pièce qui propageait à leurs yeux un violent antiaméricanisme et l'interdirent, alors qu'elle fut montée dans 25 mises en scène différentes en zone soviétique. Dès lors, la divergence de programmation s'accentua entre les secteurs Ouest et Est, en raison notamment du désir des alliés d'apporter au peuple allemand leur propre culture théâtrale.

Partout à Berlin dominait une « curiosité pour l'inconnu et l'étranger »[161], ce qui favorisa la diffusion d'auteurs dont la nationalité correspondait à chaque secteur. En zone soviétique, la population pouvait profiter d'une abondante offre culturelle grâce au nombre important d'anciens édifices théâtraux. Le public redécouvrait ainsi les écrivains Nicolas Gogol, Nicolas Ostrowski, Alexandre Gribojedow, Anton Tchekhov et Maxime Gorki, et les Soviétiques veillaient également à ce que soient représentés des auteurs méconnus jusque-là.

---

[159] Gerd Dietrich, *Politik und Kultur in der SBZ 1945-1949*, Bern, Peter Lang, 1993, p. 87. Je traduis (« Ein gewaltiger Verdrängungsprozeß hat eingesetzt, der alles aus dem Bewußtsein verdrängt, was einen mitverantwortlich machen könnte an der Blutschuld der vergangenen Jahre »).

[160] Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990.* In Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin, Propyläen Verlag, 1999, p. 14. Je traduis (« Kalter Krieg auf dem Theater »).

[161] Lothar Schirmer, « Kunst – kein Nippes auf dem Vertigo », in Stiftung Stadtmuseum Berlin (Dir.), *« Suche Nägel, biete gutes Theater ! » Theater in Berlin nach 1945-Nachkriegszeit*, Berlin, Selbstverl., 2001, p. 10-16, p. 12. Je traduis (« Eine Neugier auf Unbekanntes und Fremdes artikulierten sich »).

Le théâtre n'eut qu'une faible résonance en zone britannique, bien que les Anglais encourageaient le développement d'une vie culturelle intense. Le succès des écrivains Harold Pinter, John Arden et John Osborne devait se faire attendre une dizaine d'années et seul T. S. Eliot était joué durant l'immédiat après-guerre. Sa pièce *Meurtre dans la cathédrale* (*Murder in the Cathedral,* 1935), qui traitait de l'assassinat de l'évêque de Canterbury Thomas Becket en 1170, connut un succès respectable.

La force d'occupation américaine acheta les droits et administra les licences d'environ soixante pièces d'auteurs américains contemporains, dont quarante-cinq furent finalement créées. Entre 1945 et 1949 il y eut dans les secteurs occidentaux de l'Allemagne pas moins de quinze mises en scènes de la pièce de Thornton Wilder *La Peau de nos dents* (*The Skin Of Our Teeth*, 1943), dont la première allemande avait eu lieu le 31 mars 1946 au Landestheater Darmstadt dans une mise en scène de Karl Heinz Stroux. Ce dernier assura également le 12 avril 1947 à Francfort-sur-le-Main la première allemande de *Le deuil sied à Électre* (*Mourning becomes Electra*, 1931), drame d'Eugene O'Neill dont les œuvres à caractère expressionniste avaient été jouées en Allemagne avant 1933. *Des souris et des hommes* (*Of Mice and Men*, 1937) de John Steinbeck fut créée pour la première fois en Allemagne le 14 septembre 1948 au Staatstheater Wiesbaden, une fois de plus par Karl Heinz Stroux. D'autres œuvres d'auteurs américains connurent de nombreuses créations, par exemple *La Tour d'ivoire* (*Thunder Rock*, 1943) de Robert Ardrey, montée trente fois à l'Ouest entre 1945 et 1949 mais également à six reprises dans le secteur soviétique. Ces pièces de Wilder, O'Neill et Ardrey furent proposées par les officiers responsables du théâtre de l'armée américaine, souvent des Juifs allemands émigrés et des auteurs ou connaisseurs du théâtre, comme Carl Zuckmayer[162].

Le théâtre contemporain venu de France eut l'impact le plus notable dans l'Allemagne d'après-guerre. Qu'il s'agisse des comédies légères de Marcel Pagnol, des drames historiques de Romain Rolland, des pièces d'auteurs d'avant-guerre tels Jean Cocteau, Armand Salacrou ou Paul Claudel, des œuvres des auteurs existentialistes Jean-Paul Sartre et Albert Camus, ou des adaptations mythologiques de Jean Giraudoux ou Jean Anouilh, les pièces du répertoire français furent jouées dans les quatre secteurs et ne furent pas reléguées en coulisses après 1949. Le succès le plus retentissant revenait à Anouilh, dont dix pièces furent créées à soixante-et-onze reprises entre 1945 et 1949, parmi elles *Antigone* vingt-neuf fois et *Eurydice* vingt fois. Les pièces de Giraudoux furent montées à trente-quatre reprises, dont dix-huit fois

[162] Ces trois pièces avaient déjà été jouées durant la guerre à Zurich, dans le plus important théâtre libre de langue allemande (Schauspielhaus Zürich) : *La Peau de nos dents* en 1944, *Le deuil sied à Électre* en 1943 et *La Tour d'ivoire* en 1941.

La guerre de Troie n'aura pas lieu. Les pièces de Sartre eurent bien moins de succès que celles de ses contemporains. Quatre de ses pièces (*Les Mouches*, *Les Mains sales*, *Huis clos* et *Morts sans sépulture*) furent montées dix-sept fois seulement entre 1945 et 1949, et uniquement dans les secteurs occidentaux. La première allemande du *Diable et le Bon Dieu* eut lieu rapidement après la première française – le 7 juin 1951 au Théâtre Antoine par Louis Jouvet –, le 30 octobre 1951 au Schiller-Theater Berlin, une fois de plus par Karl Heinz Stroux. La rapide propagation des pièces contemporaines françaises annonçait un intérêt grandissant pour le théâtre français, intérêt semblable à celui des années 1920.

Face à l'afflux de pièces étrangères, metteurs en scène et comédiens furent obligés de se réorienter, de changer leur manière d'appréhender le monde et de s'ouvrir à lui. Les répétitions prenaient ainsi l'aspect de « processus de réapprentissage » dont les nouveaux mots d'ordre étaient la « minimisation » et la « désinvolture »[163].

1.1.4 Relations culturelles franco-allemandes après 1945

La complexité liée aux limites matérielles de sujets axés sur la politique culturelle franco-allemande est d'envergure. Les fonds d'archives n'ont souvent pas été conservés ou n'ont jamais été établis, ce qui représente un « sérieux obstacle » aux recherches[164]. Dans les archives publiques, la primauté est donnée au domaine politique et économique et les documents en rapport avec le domaine culturel sont quasiment inexistants. La culture n'est souvent qu'une « catégorie résiduelle »[165] indirectement représentée par les organismes de presse. Une telle déficience exige donc que l'on remonte des pistes cachées dans des actes diplomatiques ou dans des collections privées[166], un travail que nous n'avons pas entrepris personnellement.

Le discours sur la politique d'occupation française en Allemagne a grandement évolué depuis les années 1980 et un nouveau débat a été rendu possible par l'ouverture des archives de la Sarre[167]. Un rapide état de la recherche permet de

---

[163] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 144-145. Je traduis (« Umlernprozess » ; « Untertreiben und Lässigkeit »).

[164] Hans Manfred Bock, « Transnationale Kulturbeziehungen und Auswärtige Kulturpolitik. Die deutsch-französischen Institutionen als Beispiel », in Ulrich Pfeil (Dir.), *Deutsch-französische Kultur- und Wissenschaftsbeziehungen im 20. Jahrhundert. Ein institutionsgeschichtlicher Ansatz*, München, Oldenbourg, 2007, p. 9-31, p. 17. Je traduis (« ernsthaftes Hindernis »).

[165] *Ibid.* Je traduis (« Residualkategorie »).

[166] *Ibid.* : « einen besonderen Spürsinn für verdeckte Pisten in den diplomatischen Akten » ; « auf die Auswertung erhaltener Privatarchive oder Nachlässe angewiesen ».

[167] On se reportera à l'article de Rainer Hudemann, « Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone – Sicherheitspolitik oder Völkerverständigung ? Notizen zu einer wissenschaftlichen Diskussion », in Gabriele Clemens (Dir.), *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1994, p. 185-200.

résumer l'approche actuelle des relations culturelles entre la France et la République Fédérale après 1945.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'attitude de la France envers l'Allemagne était foncièrement différente de celle de la fin de la Première Guerre, où l'image de l'ennemi héréditaire s'était consolidée de part et d'autre du Rhin – les intellectuels des deux pays tentant alors vainement de contrer ces stéréotypes[168]. En 1945, les efforts convergèrent vers une normalisation des rapports et un rapprochement des deux pays. La France fit preuve d'une politique culturelle efficace et s'efforça de laisser la parole rapidement aux Allemands, tout en finançant et en supervisant de près les manifestations artistiques. L'attitude de la France était guidée par trois soucis majeurs : la gestion des régions de la Rhénanie, de la Sarre et de la Ruhr ; l'anéantissement de l'ancienne puissance du Reich et de la Prusse ; la sécurité collective avec la Grande-Bretagne et l'Union Soviétique[169].

Durant les deux premières années de l'après-guerre, la France poursuivait une politique de confrontation avant de changer d'attitude à partir de 1947 : il était nécessaire d'œuvrer en commun sur le plan économique pour que soit relancée l'économie de la France et pour empêcher que l'Allemagne ne se tourne vers l'Union Soviétique, ressentie comme la nouvelle menace. Des personnalités politiques françaises comme André François-Poncet, Jean Monnet, François Seydoux et Robert Schuman, nommé ministre des affaires étrangères au cours de l'été 1948, s'engagèrent activement pour le rapprochement avec le voisin allemand. D'autres personnalités jouèrent également un rôle prépondérant, parmi lesquelles le politologue et historien Alfred Grosser, le père Du Riveau (fondateur du journal *Documents und Dokumente*), le sociologue Edgar Morin, le philosophe Emmanuel Mounier, les germanistes Robert d'Harcourt et Robert Minder ou encore Raymond Schmittlein, directeur général des affaires culturelles dans la zone d'occupation française[170].

En octobre 1949, la France soutint la création de la République Fédérale, une évolution bien trop rapide aux yeux de nombreux Français. Le 18 avril 1951, la signature du traité de Paris, après de longs et délicats débats, permit la mise en place

---

[168] Concernant l'image de la France sous la République de Weimar on se reportera à l'article de Gilbert Badia, « Das Frankreichbild der Weimarer Zeit. Faszination und Ablehnung in der deutschen Literatur », in Franz Knipping ; Ernst Weisenfeld (Dir.), *Eine ungewöhnliche Geschichte. Deutschland-Frankreich seit 1870*, Bonn, Europa Union Verlag, 1988, p. 112-123.

[169] On se reportera à l'article de Franz Knipping, « Que faire de l'Allemagne ? Die französische Deutschlandpolitik 1945-1950 », in Franz Knipping ; Ernst Weisenfeld (Dir.), *Eine ungewöhnliche Geschichte. Deutschland-Frankreich seit 1870*, *op. cit.*, p. 141-156.

[170] On se reportera à l'article de Joseph Rovan, « Die Grundlagen des Neubeginns. Eindrücke aus Jahren der Wirrnis und der Klärung (1945-1955) », in Franz Knipping ; Ernst Weisenfeld (Dir.), *Eine ungewöhnliche Geschichte. Deutschland-Frankreich seit 1870*, *op. cit.*, p. 156-164.

de la CECA entre six États européens. La coopération culturelle entre la France et la RFA fut engagée en 1954 avec la signature de l'Accord culturel franco-allemand, suivie en 1963 par celle du traité de l'Élysée. Selon Rainer Hudemann, la politique culturelle menée par les Français était devenue indispensable car considérée comme partie intégrante de la politique sécuritaire[171].

Pendant la période d'occupation, la responsabilité pour les activités culturelles revenait à la Direction de l'Éducation publique et à la Direction de l'Information, des unités du gouvernement militaire français situé à Baden-Baden. À partir de 1946 vinrent s'ajouter des instituts indépendants du gouvernement militaire, par exemple l'Institut Français de Fribourg. Après la création de la République Fédérale, la Direction Générale des Affaires Culturelles (DGAC) du Haut-Commissariat au Ministère des affaires étrangères, située à Mayence, fut chargée jusqu'en 1955 de la responsabilité du domaine culturel. Jusqu'en 1952 furent créés dix-huit Instituts français ou Centres d'Études Françaises et plus de 130 lecteurs ou assistants de français travaillaient dans des universités ou des lycées[172]. Outre la DGAC, des structures non gouvernementales comme les organisations de la société civile œuvraient pour ces échanges[173]. Cette politique culturelle était également efficace dans le domaine cinématographique et théâtral[174].

---

[171] Rainer Hudemann, « Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone – Sicherheitspolitik oder Völkerverständigung ? Notizen zu einer wissenschaftlichen Diskussion », *op. cit.*, p. 199 : « In einer Zeit, in der Deutschland – das wusste auch ein General de Gaulle – militärisch keine große Gefahr darstellen konnte, erhielt Kulturpolitik innerhalb dieser zukunftsorientierten Sicherheitspolitik einen um so größeren Stellenwert. Im Kern der Deutschlandpolitik war die Kulturpolitik bei den Franzosen damit auch fester verankert als bei den anderen Alliierten ». « À une époque où l'Allemagne – et ça le Géneral de Gaulle en était bien conscient – ne pouvait pas représenter une grande menace militaire, la politique culturelle avait davantage d'importance encore au sein de la politique sécuritaire, orientée vers l'avenir. La politique culturelle était ainsi ancrée au cœur de la politique de l'Allemagne bien plus profondément chez les Français que chez les autres Alliés » (je traduis).

[172] On se reportera à l'article de Margarete Mehdorn, « Deutsch-Französische Gesellschaften in Deutschland (1947-1955) : Schnittstellen zwischen Zivilgesellschaft und amtlicher französischer Kulturpolitik », in Corine Defrance ; Michael Kißener ; Pia Nordblom (Dir.),*Wege der Verständigung zwischen Deutschen und Franzosen nach 1945 : zivilgesellschaftliche Annäherung*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 159-175, p. 166.

[173] On se reportera à l'article de Corinne Defrance, « Les relations culturelles franco-allemandes dans les années cinquante. Acteurs et structures des échanges », in Hélène Miard-Delacroix, Rainer Hudemann (Dir.), *Wandel und Integration. Deutsch-französische Annäherung der fünfziger Jahre / Mutations et intégration. Les rapprochements franco-allemands dans les années cinquante*, München, Oldenbourg, 2005, p. 241-257.

[174] Rainer Hudemann, « Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone – Sicherheitspolitik oder Völkerverständigung ? Notizen zu einer wissenschaftlichen Diskussion », *op. cit.*, p. 188. « Auch in weiteren und bislang noch unzureichend bekannten Bereichen wie Film und Theater wurde im Südwesten eine außerordentlich interessante Politik betrieben ». Concernant le cinéma, Hudemann renvoie à Gabriele Scherer, *Kino- und Filmpolitik in der französischen Besatzungszone und im Saarland in der Nachkriegszeit*, Magisterarbeit Saarbrücken, 1990. Hudemann ne mentionne pas d'ouvrages traitant spécifiquement de théâtre, qui font effectivement défaut à l'heure actuelle.

En février 1955, le Haut-Commissaire André François-Poncet établissait un bilan positif des dix dernières années :

> *On a beaucoup travaillé en dix ans à l'approfondissement des relations culturelles entre la France et l'Allemagne… Il existe dans presque toutes les grandes villes allemandes des sociétés d'amis de la culture française, des centres culturels et des bibliothèques françaises*[175].

Un an auparavant, l'Accord culturel franco-allemand du 23 octobre 1954 devait consolider cette voie, mais il ne permit pas d'atteindre les résultats escomptés. D'un point de vue structurel, une commission mixte permanente devait se réunir régulièrement pour discuter des avancées et des objectifs, mais cette commission avait uniquement un rôle consultatif et tint sa première réunion en 1957 seulement. Pourtant, selon le chercheur Ansbert Baumann, « l'importance de cet accord est […] soulignée par le fait que le traité de l'Élysée reprend dans sa partie C – qui traite de 'l'éducation et de la jeunesse' – presque à l'identique certaines formulations empruntées au texte de 1954 »[176]. En effet, le traité de l'Élysée du 22 janvier 1963 ne considérait pas le domaine culturel[177], mais donnait néanmoins une impulsion pour que soient créées des coopérations entre la France et la République Fédérale, notamment entre les offices de radio et de télévision ou encore le cinéma.

La volonté d'un rapprochement par les gouvernements des deux pays fournissait donc un cadre favorable aux échanges et aux coopérations artistiques, mais ces gouvernements n'en étaient pas pour autant les principaux instigateurs. Dans le domaine théâtral, le mérite du rapprochement revenait donc en premier lieu aux initiatives personnelles de passeurs et médiateurs, et ainsi Corinne Defrance résume-t-elle : « L'État, en France comme en Allemagne, ne prétendait pas être le principal acteur culturel sur la scène internationale ; il entendait plutôt établir le cadre de la coopération, inciter, aider et orienter cette coopération »[178].

---

[175] Margarete Mehdorn, « Deutsch-Französische Gesellschaften in Deutschland (1947-1955) : Schnittstellen zwischen Zivilgesellschaft und amtlicher französischer Kulturpolitik », *op. cit.*, p. 159.

[176] Ansbert Baumann, « Entre valeurs communes, traditions d'échanges et différences irréductibles : la coopération culturelle franco-allemande depuis les années 1960 », in Hélène Miard-Delacroix ; Reiner Marcowitz (Dir.), *50 ans de relations franco-allemandes*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 173-198, p. 175.

[177] Corinne Defrance, « Pourquoi la culture n'est-elle pas l'objet du traité de l'Élysée ? », in Corinne Defrance ; Ulrich Pfeil (Dir.), *Le traité de l'Élysée et les relations franco-allemandes 1945-1963-2003*, Paris, CNRS Éditions (CNRS Histoire), 2005, p. 175-191, p. 176 : « […] les échanges artistiques et littéraires et aussi la coopération audiovisuelle (radio, télévision, cinéma), [ne sont] pas évoqué[s] dans le texte du traité ».

[178] *Ibid.*, p. 186. Le gouvernement français est intervenu par le biais de subventions financières « pour pallier le manque de moyens (en matière théâtrale, conditions financières souvent insuffisantes proposés par les directeurs de théâtre allemands) ».

1.2 Les auteurs « de l'absurde » et l'Allemagne

1.2.1 Adamov : « Cette Allemagne de Piscator, de Brecht, de Murnau »

Des quatre écrivains étudiés, Adamov est le seul à avoir habité en Allemagne. Il fit la découverte de ce pays durant sa jeunesse dans les années 1920, et sa passion pour certains écrivains, sa curiosité pour le travail d'hommes de théâtre allemands puisent leur source dans cette époque de sa vie.

À l'aube de la Première Guerre mondiale, la famille Adamov, originaire du Caucase, se trouvait déjà en Allemagne : « Juin 1914. Nous partons pour l'Allemagne. […] Août 1914. La guerre nous surprend dans un hôtel de la Forêt-Noire »[179], notait Adamov dans son autobiographie *L'Homme et l'enfant*. La famille rejoignit Constance puis, lorsque l'Allemagne déclara la guerre à la Russie le 1er août, se réfugia à Genève où elle allait rester jusqu'en 1922. En 1918, le régime soviétique confisqua les puits de pétrole du Caucase, qui fondaient la richesse des Adamov. L'écrivain retenait de cet épisode douloureux que les membres de sa famille « [n'avaient] presque plus d'argent » et qu'ils étaient « obligés de [se] replier sur l'Allemagne, paradis des miséreux »[180]. Avant de rejoindre Paris en 1924, la famille resta ainsi pendant deux ans à Wiesbaden et le jeune Adamov fut « inscrit au lycée français de Mayence »[181]. Alors âgé de quatorze ans, il fut marqué par cette Allemagne de Weimar, « cette Allemagne de Piscator, de Brecht, de Murnau, l'Allemagne de l'expressionisme, l'Allemagne inquiétante du vampire de Düsseldorf, qui cache en elle d'autres vampires, plus terrifiants encore »[182]. Plus de trente ans plus tard, l'auteur allait engager le dialogue avec ces illustres hommes de théâtre. Il fit la rencontre de Brecht durant l'hiver 1958-1959 et travailla sur deux projets différents avec Piscator, en 1952 et 1962. Il continua à nourrir toute sa vie durant un intérêt pour la littérature allemande, particulièrement sensible à Kafka et Büchner, des noms souvent évoqués dans le souvenir de metteurs en scène français[183] et dont Adamov allait finalement lui-même traduire certaines œuvres vers le français.

---

[179] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 16.
[180] *Ibid.*, p. 22.
[181] *Ibid.*, p. 23.
[182] René Gaudy, *Arthur Adamov, Essai et document*, Paris, Stock, 1971, p. 85.
[183] Roger Planchon, cité in *Ibid.*, p. 67 : « Une autre image. En 1953, Adamov parle, au théâtre de la Comédie, de Flaubert, de Büchner, etc. Nous sommes trente pour l'entendre. Il est là à chaque instant présent dans ce qu'il dit, et lentement les ombres tremblantes des poètes qu'il aime surgissent devant nous. […] Kafka, Büchner étaient là, saisis au bord du vide. Ils ressemblaient un peu aux personnages de son théâtre, qui disparaissent toujours dans un désastre total ».

1.2.2 Beckett : « German fever »

L'attachement de Beckett à la langue et à la culture allemandes remonte à la fin des années 1920. Beckett apprit l'allemand en autodidacte jusqu'à le maîtriser complètement, au même titre que le français et l'italien.

Tombé éperdument amoureux de sa cousine Peggy Sinclair, l'héroïne aux yeux verts de ses premiers récits, le jeune Beckett se rendait régulièrement dans sa famille à Kassel entre 1928 et 1932, des visites qui prirent fin lorsque sa cousine mourut subitement en 1933. Trois années plus tard, Beckett entreprit un voyage de huit mois à travers l'Allemagne. Aux dires de la traductrice Erika Tophoven[184], l'écrivain ne mentionna jamais ce périple en Allemagne lors des nombreuses rencontres avec le couple Tophoven, et ce n'est qu'après son décès et la découverte de ses journaux connus sous le nom de *German diaries* que ces faits furent révélés.

Trois années plus tard, fin septembre 1936, Beckett s'embarqua à Cork pour rejoindre Hambourg et jusqu'au 1er avril 1937 il visita toutes les grandes villes allemandes, Hambourg, Hanovre, Brunswick, Berlin, Halle, Weimar, Naumbourg, Erfurt, Leipzig, Dresde, Fribourg, Bamberg, Wurtzbourg, Nuremberg, Ratisbonne et Munich. Son premier sentiment de rejet – « l'Allemagne est horrible »[185] – se métamorphosa quelques semaines plus tard en « atmosphère de fièvre pour l'Allemagne »[186]. Durant ses journées solitaires, Beckett parlait peu mais marchait beaucoup, à travers les villes, les cimetières, les zoos. Il se rendait au cinéma, à des concerts et, avant tout, à la recherche d'inspiration pour un livre sur la peinture, dans des musées, s'attardant devant des œuvres d'art contemporaines n'ayant pas encore été décrochées, confisquées ou détruites par les nationaux-socialistes. À Dresde, dans la Galerie des Nouveaux Maîtres (« Gemäldegalerie Neue Meister »), Beckett observa longuement le tableau « Deux hommes contemplant la lune » (« Zwei Männer betrachten den Mond ») de Caspar David Friedrich et consigna dans son carnet avoir « une légère préférence pour deux petits hommes langoureux, comme dans les petits paysages avec la lune, voilà la seule forme de romantisme encore accepté, le romantisme bémolisé »[187]. Ces silhouettes qui se détachent sur un horizon baigné de clair de lune allaient devenir plus tard sous la plume de l'écrivain le duo le plus célèbre du théâtre d'après-guerre, Vladimir et Estragon.

---

[184] Erika Tophoven, entretien réalisé le 9 janvier 2014, Berlin. Concernant les pérégrinations de Beckett à Berlin, nous renvoyons à Erika Tophoven, *Becketts Berlin*, *op. cit.*

[185] James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 243. Je traduis (« Germany is horrible »).

[186] Lettre du 21 novembre 1932 à Thomas MacGreewy. Cité in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 9. Je traduis (« German fever »).

[187] Samuel Beckett, cité in James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 254. Je traduis (« a pleasant predilection for two tiny languid men in his [Friedrich's] landscapes, as in the little moonlandscape, that is the only kind of romantic still tolerable, the bémolisé »).

Beckett fut initié à l'allemand dès son plus jeune âge. L'institutrice avec laquelle il apprenait le français, Fräulein Elsner, lui parlait par moments dans sa langue maternelle. À la suite de ses séjours à Kassel, Beckett poursuivit son apprentissage autodidacte de l'allemand et en novembre 1932 il écrivit à son ami irlandais Thomas MacGreevy qu'il « [lisait] en allemand et [que] cela [lui permettait] d'en apprendre un peu »[188]. Beckett étudia l'ouvrage *History of German Literature* de J. G. Robertson et lut dans le texte F. S. Grillparzer, mais aussi Goethe, en commençant par *Les Souffrances du jeune Werther* – 5 ans plus tard il allait lire *Faust* –, de même que les philosophes Arthur Schopenhauer, Fritz Mauthner et Immanuel Kant[189]. Ses réflexions sur la littérature et la philosophie allemande étaient consignées par l'écrivain dans son journal intitulé *Whoroscope Notebook*. De plus, Beckett échangeait des lettres avec son cousin Morris Sinclair et se livrait à des exercices de traduction et de rédaction. Il s'aventura ainsi à écrire un pastiche d'*Orlando Furioso* et à traduire vers l'allemand, dès l'été 1936, son poème *Cascando*. Ces écrits regroupés dans les *Exercise Books* permirent à Beckett d'approfondir l'usage d'une autre langue[190].

Durant son séjour en Allemagne, l'approche de la langue parlée s'avéra difficile mais Beckett s'y exerçait continuellement. Ses journaux allemands, composés de six carnets, soit cinq cent pages, sont remplis de notes, de citations et d'impressions personnelles dans un mélange d'anglais, de français et d'allemand[191]. Le 18 octobre 1936, Beckett nota dans son journal que « même écouter me demande un effort, et il est exclu – ausgeschlossen – de parler »[192]. Pourtant, à son retour en Irlande, l'auteur maîtrisait parfaitement l'allemand comme en témoigne sa correspondance avec le libraire berlinois Axel Kaun et particulièrement la célèbre lettre allemande de 1937 (« German Letter of 1937 ») du 9 juillet 1937[193].

1.2.3 Genet : « L'Allemagne, pays de plus en plus attachant »

L'Allemagne n'avait rien non plus d'étranger pour Genet. Son biographe Edmund White relève à juste titre que « Jean sans terre » [194] eût été un surnom bien choisi pour Genet, lui qui connut avant sa carrière d'écrivain une vie partagée entre

---

[188] Samuel Beckett, cité in Marion Fries-Dieckmann, « Beckett lernt Deutsch : The Exercise Books », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 208-224, p. 209. Je traduis (« I am reading German and learning a little that way »).

[189] James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 226.

[190] Marion Fries-Dieckmann, « Beckett lernt Deutsch : The Exercise Books », *op. cit.*, p. 208-217.

[191] On se reportera à Mark Nixon, « The German Diaries 1936/37 : Beckett und die moderne deutsche Literatur », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 139-156.

[192] Samuel Beckett, cité in Marion Fries-Dieckmann, « Beckett lernt Deutsch : The Exercise Books », *op. cit.*, p. 215. Je traduis (« Even to listen is an effort, and to speak ausgeschlossen »).

[193] Une reproduction de la lettre figure dans Erika Tophoven, *Becketts Berlin*, *op. cit.*, p. 119-121.

[194] Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard (NRF Biographies), 1993, p. 247.

l'enfermement – dans des maisons de correction ou de réclusion – et l'errance, le vagabondage et les voyages.

Après avoir déserté à Aix-en-Provence du Régiment d'Infanterie coloniale du Maroc (R.I.C.M.), où il avait signé un engagement le 15 octobre 1935, Genet fut contraint d'errer en Europe pour échapper aux autorités militaires françaises. Entre juillet 1936 et juillet 1937, il effectua à pied un périple qui l'amena tour à tour dans le sud de la France, l'Italie, l'Albanie, la Yougoslavie, l'Autriche, la Tchécoslovaquie, la Pologne, l'Allemagne et enfin la Belgique[195]. Il atteignit Vienne au début de l'hiver 1936, se souvenant plusieurs années plus tard qu'il avait « vingt ans quand [il était] ici à Vienne », alors « un vagabond » qui « [rêvait] d'habiter l'hôtel *Impérial* »[196]. En raison de ses faux papiers, Genet fut rapidement expulsé d'Autriche. Il se dirigea alors vers Brno (Brünn), l'ancienne capitale de Moravie, où il arriva « en haillons et couvert de vermine », comme l'explique son biographe[197]. La police tchèque l'arrêta et l'envoya auprès de la Ligue des droits de l'Homme, dont plusieurs membres lui vinrent en aide pendant les cinq mois qu'il passa à Brno : Otto Schütz, le responsable de la Ligue de Brno ; Lily Pringsheim, journaliste et politicienne franco-allemande réfugiée à Brno ; Erwin Bloch, industriel juif allemand ; et enfin l'épouse de ce dernier, Ann Bloch, à laquelle Genet donnait chaque mardi des leçons de langue française et avec laquelle il allait entretenir une correspondance après avoir quitté le pays[198]. Genet se rendit ensuite à Katowice, où il fut une fois de plus arrêté, puis gagna Berlin à pied.

Selon ses propres dires, il resta « quelques mois » en Allemagne, vivant « quelques jours »[199] de la prostitution à Berlin, les détails de son long séjour n'étant pourtant nulle part consignés. Si Genet passa effectivement plusieurs mois en Allemagne, le parallèle avec le voyage entrepris par Beckett à la même époque est frappant et semble augurer de la réception parallèle en Allemagne de ces deux futurs écrivains. Un passage du roman autobiographique *Journal du voleur* (1949) est consacré à l'Allemagne de la fin des années 1930 et au sentiment étrange qui s'est alors emparé du voleur Genet[200]. Dans un pays tombé aux mains des nationaux-socialistes, les délits commis par Genet, des petits vols sans importance, la désertion

---

[195] *Ibid.*, p. 127.

[196] Jean Genet, *L'ennemi déclaré, textes et entretiens*, édité par Albert Dichy, Gallimard, Paris, 1991. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 130. Genet retourna à Vienne en décembre 1983, invité pour y témoigner du massacre du camp de réfugiés palestiniens de Chatila. Jean Genet ; Rüdiger Wischenbart ; Leila Chahid Barrada, *Jean Genets Haus, Ein Gespräch*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1991.

[197] Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 132.

[198] Selon Edmund White, Ann Bloch sauva sa correspondance avec Genet durant sa fuite face aux nationaux-socialistes. Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 135. Les lettres de Genet à Ann Bloch sont consultables dans l'édition suivante : Jean Genet, *Chère Madame... Sechs Briefe nach Brünn*, présentées par Friedrich Flemming, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1989.

[199] Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982, p. 138.

[200] *Ibid.*

de l'armée et l'errance clandestine, faisaient pâle figure, d'autant que son séjour était marqué par une action méritoire. À Berlin, Genet délivra secrètement un message que la Ligue des droits de l'Homme voulait faire parvenir au résistant Wilhelm Leuschner[201]. Lily Pringsheim relata ainsi des années plus tard lors d'une conférence tenue à Darmstadt : « Genet s'est effectivement aventuré en secret jusqu'à Berlin et a bien rencontré Leuschner, muni de multiples recommandations de notre part, qu'il avait apprises par cœur pour ne pas avoir de message écrit sur lui quand il franchissait clandestinement les frontières »[202]. De la part de Genet, il s'agissait d'un premier acte d'engagement politique et d'un important signe de reconnaissance envers ses amis de la Ligue des droits de l'Homme.

Le second séjour en Allemagne eut lieu après la guerre, à la fin des années 1940. White découvrit dans une lettre non datée de Genet à Paul Morihien, le secrétaire de Jean Cocteau, que Genet avait pour projet de publier un journal de bord consacré à cette Allemagne qui se relevait encore de ses ruines. Ce projet, non abouti, était sans doute inspiré par l'essai *L'Amérique au jour le jour* publié par Simone de Beauvoir en 1948. Ainsi Genet confia à Morihien : « Il y a près de trois semaines que je suis dans ce pays où tout relève du cauchemar. Mais comme un cauchemar vu avec des yeux ouverts fait sourire, je crois que c'est un livre comique que j'aimerais écrire », et il termina en soulignant son intérêt croissant pour l'Allemagne : « Je me passionne pour l'Allemagne, pays de plus en plus attachant »[203].

L'écrivain retournait régulièrement en République Fédérale. En 1984, il se trouvait à Berlin-Ouest pour assister aux répétitions de la mise en scène des *Nègres* par Peter Stein et déclarait à cette occasion au journal *Libération* : « C'est une ville que j'aime bien, le peuple, je veux dire les Berlinois qui ont beaucoup d'humour, beaucoup plus qu'à Munich par exemple »[204]. Genet semblait apprécier l'Allemagne du Nord et la compagnie – également intime – de ses habitants, comme il en faisait part non sans humour à Roger Blin en 1966 : « À dire vrai, j'ai une grande amitié pour vous, mais j'ai aussi une grande envie de traînasser à travers la Poméranie. Et j'en profite juste avant qu'ils ne soient à nouveau caporalisés. Après, quel boulot, pour les déboutonner – ou les défermeture-éclairer – ! »[205]

---

[201] Leuschner fut exécuté pour sa participation au « complot des généraux » du 20 juillet 1944.
[202] Lily Pringsheim, « Toward the End of 1937 », in Richard N. Coe, *The Theater of Jean Genet : A Casebook*, New York, Grove Press, 1970, p. 25. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 142-143.
[203] Lettre non datée de Genet à Paul Morihien, archives de l'IMEC. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 325.
[204] Genet au journal *Libération*, 16 octobre 1984. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 143.
[205] IMEC, BLN 4.2. Lettre de Genet à Blin de 1966, envoyée depuis l'Atlantic Hotel de Hambourg.

L'attachement de Genet pour l'Allemagne allait de pair avec une curiosité pour sa langue et sa culture. Après son séjour en Tchécoslovaquie, Genet continuait à lire des journaux allemands en Pologne, comme il l'expliquait à Ann Bloch, s'exclamant : « Dieu que j'écris un mauvais français [,] [m]ais je comprend [sic] l'allemand de mieux en mieux. Je réussis presque à lire le journal sans lacune ! »[206]. Témoignage précieux, ces quelques lignes illustrent le fait que Genet maîtrisait correctement la langue allemande, suffisamment du moins pour pouvoir lire des articles de journaux. L'ancien éditeur allemand Andreas J. Meyer déclara lors d'un entretien que Genet parlait « un peu allemand » [207], un fait non mentionné par les biographes de l'écrivain. Seul White dénombre ses connaissances en langues étrangères, sans pourtant citer de sources qui puissent en témoigner[208]. De plus, White souligne que Genet « connaissait assez bien l'allemand pour corriger la traduction d'un de ses livres » [209], une affirmation qu'il n'a pas été possible de confirmer et qui semble étonnante, puisqu'il laissait à son éditeur allemand le soin de superviser toutes les traductions et n'intervenait guère en matière de corrections.

Genet s'intéressait également aux arts allemands, notamment à la danse et à la musique. De retour à Paris à la fin de l'année 1937, il dressa à Mme Scherbach-Ullmann, la mère d'Ann Bloch, le portrait de la vie culturelle parisienne, mentionnant la présence d'artistes allemands : « Paris est plein de bien des choses qui vous amuseraient : des revues de Mistinguett jusqu'à la 'Deutsche Woche', grande semaine théatrale [sic] qui permettra d'applaudir Harald Kreutzberg et Richard Strauss »[210]. Du 3 au 7 septembre 1937 eut en effet lieu la « semaine allemande » à l'Exposition universelle de Paris.

Enfin, un exemple isolé montre que Genet avait occasionnellement recours à des termes allemands dans des ébauches de poèmes, permettant le déploiement d'associations d'images ou de pensées. Dans une lettre envoyée de prison le 19 juin 1943 à son ami François Sentein, Genet expliquait qu'il « [sortait] d'un long poème [qu'il] intitul[ait] *L'Enfant Soudain* ('*Das Kind Plötzlich*') », pourtant qualifié d'« amusette »[211]. Ce poème ne fut malheureusement pas conservé.

---

[206] Jean Genet, *Chère Madame... Sechs Briefe nach Brünn*, *op. cit.*, sans indication de numéro de page. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 138.

[207] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Ein bisschen deutsch »).

[208] Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 169 : « par la suite, après ses années de voyage, [Genet] [a] pu mener une conversation simple en italien, allemand, arabe et grec, et baragouiner quelques phrases d'anglais ».

[209] Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 143.

[210] *Ibid.*, p. 156.

[211] Jean Genet, *Lettres au petit Franz*, présentées et annotées par Claire Degans et François Sentein, Mayenne, Gallimard, 2000, p. 56.

1.2.4 Ionesco : « Je ne sais pas l'allemand »

Contrairement à ses trois collègues, Ionesco n'entretenait pas de lien particulier avec l'Allemagne avant que l'on y joue son œuvre. Il ne parlait pas allemand, et ses correspondances avec son éditeur suisse, ses traducteurs ou ses metteurs en scène s'effectuaient toutes en français. À la fin des années 1960, Ionesco n'avait appris que quelques mots d'allemand, comme il l'expliquait dans un article paru dans le numéro 61 des *Cahiers Renaud-Barrault* de mai 1967 : « Je ne sais pas l'Allemand [sic], je ne sais pas l'Anglais [sic], je ne sais pas le Français [sic] […] je ne sais que ia [sic], nein, night [sic], Ahtung [sic], Ich habbe [sic], Ich bin, Ich liebe »[212].

Néanmoins, l'écrivain se rendait régulièrement en République Fédérale, en Suisse et en Autriche pour assister aux répétitions ou aux premières de ses pièces, donner des interviews ou des conférences, inaugurer des festivals, recevoir des prix et, à partir de 1981, y exposer ses peintures.

1.3 Médiations et médiateurs

1.3.1 Pendant la guerre

Les médiateurs de cet échange interculturel entre la France et la République Fédérale vécurent des expériences divergentes au sein des régimes totalitaires des années 1930 et 1940, et ces épreuves souvent rudes vinrent alimenter l'écriture puis les transpositions scéniques de ce courant théâtral outre-Rhin[213].

Ionesco échappa à la garde de fer en Roumanie et rejoignit la France en 1942, travaillant au service de presse de la légation roumaine de Vichy jusqu'en 1944. Adamov fut interné de mai à novembre 1941 au camp de concentration d'Argelès-sur-Mer, condamné pour propos hostiles envers le régime de Vichy. Beckett, installé en France depuis 1937, combattit l'occupant allemand au sein d'un réseau de résistance, le réseau Gloria SMH, démantelé par la Gestapo en 1942. Il échappa de justesse à une arrestation et se réfugia dans le Vaucluse en Zone libre, à Roussillon. Seul Genet, « enfant terrible » de la littérature française, ne se montra pas concerné outre mesure par les événements historiques et passa les années de guerre en prison, enchaînant de 1937 à 1944 les condamnations pour de multiples petits larcins et cambriolages.

---

[212] CP Stroux. Eugène Ionesco, « Stroux », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°61, mai 1967, p. 3-5.
[213] Les événements évoqués sont extraits des biographies des écrivains. Cf. bibliographie en annexe.

Du côté allemand la diversité des destins éclata au grand jour durant l'après-guerre, puisque se côtoyèrent alors d'anciens metteurs en scène émigrés revenus d'un exil en terre étrangère et qui participèrent à la reconstruction du pays, comme Erwin Piscator ou Fritz Kortner, et ceux restés en Allemagne de 1933 à 1945, tels Karl Heinz Stroux, Gustav Rudolf Sellner ou Hans Schalla, sans oublier ceux qui avaient combattu le régime national-socialiste de l'intérieur, comme l'éditeur Peter Suhrkamp.

1.3.2 Les festivals

À la fin des années 1940 furent créés plusieurs grands festivals de théâtre dans l'Europe entière, comme le Festival d'Édimbourg, le Festival d'Avignon, le Festival du Théâtre des Nations à Paris ou encore le Festival d'Erlangen qui s'adressait à la jeunesse. Des hommes de théâtre venus d'horizons différents partageaient la même vision d'un théâtre qui permettait d'entrer en contact avec l'art dramatique des autres pays européens afin de dépasser les frontières nationales et d'œuvrer pour la réconciliation entre les nations, comme l'expliquait le critique Günther Rühle :

> *Zum ersten Mal entstand die Vision eines europäischen Theaters. Jenseits der nationalen Kulturen halfen die großen Theater, einen europäischen Kulturbegriff zu bilden und anschaulich zu machen. In der Geschichte des deutschen, aber auch des europäischen Theaters, war dieses Mit- und Ineinander ein neuer Vorgang, der die internationalen Rezeptionsvorgänge von 1890 (Aufnahme Ibsens, Hauptmanns) oder des frühen 20. Jahrhunderts (Shaw) übertraf*[214].

La réception d'auteurs étrangers, l'observation mutuelle et l'échange de procédés artistiques ouvraient de nouvelles perspectives. À cette aspiration s'ajoutait en République Fédérale l'intention de rendre ce phénomène accessible au plus grand nombre et le format des festivals semblait adapté à une telle volonté de diffusion.

De nombreux festivals de théâtre furent créés ou rouverts outre-Rhin, dont le succès permettait de consolider la vie culturelle de la jeune République. Le Festival de la Ruhr de Recklinghausen, créé en 1948, fut officiellement inauguré avec *Faust* de Goethe, dans une mise en scène de Karl Pempelfort ; par la suite Karl Heinz Stroux allait devenir un metteur en scène indispensable de ce festival. En 1950 rouvrirent le Festival de mai de Wiesbaden et le Festival de Munich, et en 1951 on assista à la création du Festival de Bad Hersfeld, en Hesse, de même que des semaines festivalières de Berlin-Ouest. C'est également en 1951 que le Festival de Bayreuth ouvrit à nouveau

[214] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 826-827. « Pour la première fois naquit la vision d'un théâtre européen. Au-delà des cultures nationales les grands théâtres aidèrent à créer et à illustrer la notion de culture européenne. Dans l'histoire du théâtre allemand, mais aussi européen, cette coopération et cet emmêlement étaient des processus nouveaux qui dépassaient les processus internationaux de réception de 1890 (réception d'Ibsen, de Hauptmann) ou de l'aube du vingtième siècle (Shaw) » (je traduis).

ses portes. Le monde du théâtre et de l'opéra retrouvait sa stabilité et se tournait alors vers la nouvelle génération, comme le montre la création à la fin des années 1940 des festivals d'Erlangen et de la Loreley qui encourageaient le rapprochement entre jeunes Français et Allemands[215].

La première apparition en Allemagne de l'Ouest d'un écrivain de la nouvelle avant-garde théâtrale française eut lieu dans le cadre de ces festivals : au cours de l'été 1951, Adamov se rendit au Festival d'Erlangen[216]. Il retrouvait un pays qu'il avait quitté, encore adolescent, en 1924, et notait dans son écrit autobiographique *L'Homme et l'enfant* que son épouse et lui avaient été « invités au Festival d'Erlangen » durant lequel il fit la connaissance de deux personnalités artistiques qu'il allait retrouver au cours de sa carrière ouest-allemande : « Apparitions d'Enzensberger. Le metteur en scène Razum, qui lève le doigt dès qu'il parle en public ; la vie est sérieuse, le théâtre doit l'être aussi »[217]. La mention est d'importance, car Hans Magnus Enzensberger allait devenir un interlocuteur majeur d'Adamov durant son travail à la radio de Stuttgart en 1956, et Hannes Razum devait mettre en scène *La Parodie* à Celle en 1958. À notre demande, la veuve du metteur en scène, Christine Razum, décrivit dans une lettre la genèse de ce festival : alors qu'elle était jeune étudiante à l'université d'Erlangen entre 1946 et 1949 et membre de la troupe étudiante, elle entra en contact avec le metteur en scène et directeur du théâtre de la ville (alors appelé Théâtre du comte électeur, « Markgrafentheater »), lequel apporta son soutien aux jeunes comédiens et entreprit les démarches nécessaires auprès des autorités de la zone d'occupation américaine pour le financement de leur troupe. L'accord fut obtenu mais à la condition d'organiser des semaines internationales du théâtre étudiant, le futur Festival d'Erlangen[218].

Adamov détailla les préparatifs de son voyage à Erlangen au comédien allemand Karl Regnier dit Charles Regnier – le gendre de l'écrivain Frank Wedekind –, dans une lettre du 23 juin 1951. Adamov y déclarait vouloir donner des interviews ou des conférences sur divers sujets, comme « 'Le théâtre moderne et ses exigences' ; 'la dernière saison théâtrale à Paris' ; 'l'œuvre d'Antonin Artaud' ; 'l'influence de Kafka

---

[215] Dans ses mémoires, le chancelier Adenauer se souvient du caractère indispensable des échanges entre jeunes français et allemands après la guerre. Konrad Adenauer, *Erinnerungen 1953-1955*, Stuttgart, DVA, 1966, p. 370-371. Cf. annexe.

[216] La présence d'Adamov au festival d'Erlangen a été confirmée lors d'un entretien mené avec Erika Tophoven, l'épouse du traducteur Elmar Tophoven, et dans une lettre de Christine Razum, l'épouse du metteur en scène Razum qui monta certaines pièces d'Adamov à partir de 1958.

[217] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 103.

[218] Lettre de Christine Razum à Marie-Christine Gay du 18 avril 2014 : « Ja, in Erlangen, wo ich von 1946-49 studierte, haben wir 1946 eine Studentenbühne gegründet. Dr. Hannes Razum, zu dieser Zeit künstlerischer Leiter des Markgrafentheaters, unterstützte uns und erbat bei der amerikanischen Besatzungsmacht finanzielle Unterstützung. Wir bekamen sie, mit der Auflage, daß es 'internationale Studentenbühnenwochen' sein sollten. So waren sie auch, bis 1968 ».

en France et en Angleterre et le malentendu qu'a scucité [sic] son œuvre' et enfin 'l'influence de Georg Büchner sur les milieux de théâtre à Paris' »[219] et ne cachait pas sa joie à l'idée de retourner enfin en Allemagne. En proposant des conférences sur les créations scéniques et les auteurs contemporains parisiens, ou sur la réception des auteurs allemands en France, l'auteur se posait d'emblée comme un acteur clé du dialogue théâtral entre les deux pays.

Adamov se rendit par la suite à un second festival : « Maintenant invités au Festival de la Lorelei »[220], notait l'écrivain dans *L'Homme et l'enfant* après avoir mentionné le Festival d'Erlangen. Le Festival de la Lorelei, aussi appelé « Rencontres de la Jeunesse Européenne » avait lieu chaque année de 1951 à 1956 et était organisé du côté allemand par Franz-Josef Strauß, secrétaire général du parti de l'Union chrétienne-sociale de Bavière (CSU), et du côté français par Maurice Schumann, secrétaire d'État aux affaires étrangères. Ces rencontres axées autour de débats politiques étaient accompagnées de représentations théâtrales et d'expositions artistiques.

Les circonstances dans lesquelles Adamov fut convié en 1951 au premier Festival de la Lorelei sont esquissées par Michel Bataillon dans une conférence prononcée en 1981, où il explique qu'« Adamov était venu à la Loreley grâce à un des ces esprits inventifs, actifs qui ne sont ni metteurs en scène, ni auteur, ni comédien et qui jouent parfois dans la vie théâtrale concrète des rôles décisifs. Ce personnage s'appelle Jean-Marie Boëglin » [221]. Boëglin était au début des années 1950 « secrétaire général adjoint du 'Libertaire' aux côtés de Benjamin Péret, instructeur national aux Auberges de jeunesse et instructeur d'art dramatique à la 'Jeunesse et aux sports' »[222]. Il rencontra Adamov à Paris dans l'entourage d'Artaud et lui proposa de tenir des conférences dans son centre d'études et de recherches théâtrales de Reims, créé en 1950. Après deux ou trois conférences à Reims, Adamov accompagna Boëglin au Festival de la Lorelei et y retrouva la troupe du TNP de Jean Vilar de même que le Théâtre de la Comédie de Lyon, dirigé par Roger Planchon : la rencontre avec ce dernier fut essentielle, car Planchon allait devenir l'un des principaux metteurs en scène d'Adamov en France. Le Festival de la Lorelei permit à Adamov de faire

---

[219] ADK Berlin, Charles-Regnier-Archiv 338. Lettre d'Adamov à Regnier du 23 juin 1951. Cf. annexe.

[220] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant, op. cit.*, p. 103.

[221] Michel Bataillon, « Arthur Adamov et Roger Planchon : Un metteur en scène et son 'prodigieux professeur sauvage' », in Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, *op. cit.*, p. 43-54, p. 47. Cf. annexe.

[222] Tatsiana Kuchyts Challier, « Jean-Marie Boëglin, le passeur sans (ba)gages », *Les Chantiers de la création* [en ligne], mai 2012. http://lcc.revues.org/439. Par ailleurs, Boëglin participa activement à certaines mises en scènes françaises de pièces d'Adamov : en 1957, il joua le rôle de Robert Marpeaux dans *Paolo Paoli* lors de la création française par Roger Planchon au Théâtre de la Comédie. Arthur Adamov, *Théâtre III. Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte Europe*, Paris, Gallimard, 1966, p. 12.

connaître son travail et son œuvre en Allemagne de l'Ouest, puisqu'il y tint « deux conférences, trois ou quatre émissions de radio, une dizaine de jours aux frais de Schumann et de Franz-Josef Strauß »[223].

1.3.3 Projet entre Piscator et Vilar au TNP

En 1952, un grand metteur en scène français fit appel à un confrère allemand non moins connu pour un projet d'envergure : Jean Vilar invita Erwin Piscator pour une adaptation de *Guerre et paix* (1869) de Tolstoï au Théâtre National Populaire (TNP), que Vilar dirigeait depuis un an. Adamov intervint dans ce projet comme traducteur et médiateur.

Piscator était rentré en Allemagne en 1951 après vingt années d'exil en URSS, en France et aux États-Unis où il avait grandement contribué au développement d'un nouvel art dramatique avec la création à New-York de l'école d'acteur « Dramatic Workshop ». Son retour avait été précipité par la montée du maccarthysme, Piscator étant sommé de comparaître à Washington. À son arrivée en République Fédérale, pourtant, personne ne songeait à offrir un contrat fixe à un metteur en scène qui avait des sympathies pour le communisme[224]. Piscator, « partisan de gauche privé de patrie »[225], se voyait donc obligé d'accepter des invitations éparses, condamné à errer de théâtre en théâtre, une situation pénible et injuste à ses yeux comme il en ressort des lignes suivantes écrites en 1953 : « L'émigré, envoyé 'en pérégrination' par Hitler, a le droit de continuer son errance, de vivre au milieu de valises, il n'y a pas de place pour lui, elles sont toutes occupées par ceux qui sont restés »[226]. Ce n'est qu'en 1961, cinq avant sa mort, qu'on offrit à Piscator la direction de la Freie Volksbühne à Berlin-Ouest.

Que Vilar fasse appel à Piscator peu de temps après son retour en Europe montre qu'il n'avait pas oublié que Piscator avait été l'un des metteurs en scène et théoriciens majeurs de sa génération. Révolutionnant la technique de la scène, Piscator avait eu la vision d'un « théâtre total » qui devait effacer les barrières entre la scène et le public et où la scénographie, par le recours à d'autres médias comme la projection cinématographique, avait une importance notable. Ardent défenseur du

---

[223] Michel Bataillon, « Arthur Adamov et Roger Planchon : Un metteur en scène et son 'prodigieux professeur sauvage' », *op. cit.*, p. 47.

[224] En RDA les autorités refusèrent également d'accueillir Piscator, le soupçonnant d'être trotskiste. Que Brecht et l'écrivain Friedrich Wolf plaident en sa faveur n'y changea rien.

[225] Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, p. 141 : « heimatloser Linker ».

[226] Erwin Piscator, « Erinnerungen » (Piscator-Archiv Berlin), cité in Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 526. Je traduis (« Der Emigrant, einmal von Hitler auf die 'Wanderschaft' geschickt, darf weiterwandern – aus Koffern leben – es gibt keinen Platz für ihn – die sind besetzt, von denen, die dageblieben waren »).

théâtre prolétarien, Piscator semblait être l'invité idéal pour le rapprochement, dans un théâtre populaire parisien, des univers dramatiques français et allemands.

La mise en place de l'adaptation du roman de Tolstoï s'avérait toutefois plus longue et difficile que prévu. Piscator voulait lui-même procéder à l'adaptation avec l'aide de son collègue Guntram Prüfer, mais Adamov insista pour y prendre part. Piscator, d'abord conciliant[227], rejeta finalement cette collaboration, ne voyant dans l'apport d'Adamov qu'une « vision critique du roman » et une attention tout entière portée sur des « détails »[228]. Adamov restait pourtant un interlocuteur décisif pour Piscator puisqu'il était le maillon qui le reliait à Vilar. Après un rendez-vous de travail en août 1952, Adamov envoya une lettre en allemand à Piscator dans laquelle il soulignait sa volonté de travailler avec lui et espérait pouvoir se rendre en Hesse pour y assister aux mises en scène de Piscator de pièces de Büchner[229] – *Leonce et Lena* fut créée à Gießen en octobre 1952 et *La Mort de Danton* à Marbourg en novembre 1952. Dans sa réponse, Piscator exposait à Adamov sa conception de l'adaptation du roman de Tolstoï, tout en expliquant ne pas pouvoir lui envoyer le texte avant que celui-ci ne soit définitivement terminé[230]. Deux jours plus tard, Prüfer fit parvenir à Adamov le premier acte de cette pièce et y ajouta une esquisse du plateau de théâtre telle que l'adaptation l'exigeait[231].

Piscator, abattu après la mort de son collègue et ami Alfred Neumann, dut confier à Prüfer l'élaboration de cette première partie du manuscrit, mais était déçu du travail de ce dernier. La suite du projet s'annonçait difficile pour Piscator, qui ne savait comment continuer et demanda à son agent Saul C. Colin s'il était encore possible de « trouver une autre pièce » ou si l'on devait « abandonner l'idée de Paris ? »[232]. Il poursuivit néanmoins le travail d'adaptation, les trois derniers actes lui semblant plus réussis que les deux premiers. Piscator voulut ensuite confier la traduction à un ami de Colin, Alain Bosquet, et contrecarrer ainsi le manque d'enthousiasme d'Adamov en la matière qui, selon lui, aurait même compromis le projet en dénigrant la pièce auprès de Vilar[233]. Une lettre de Prüfer à Piscator témoigne des relations difficiles entre les trois hommes, imputables selon lui à l'influence néfaste d'Adamov. Ils auraient dû, écrivait-il, se débarrasser plus tôt de

---

[227] Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, vol. 3.1, Berlin, Siebenhaar, 2011, p. 171. Lettre du 22 août 1952 à Colin. Cf. annexe.

[228] *Ibid.* « Seine Vorschläge, die er bereits machte, entstanden zum Teil aus einer negativen Kritik des Romans, andererseits erschöpften sie sich in Kleinigkeiten ».

[229] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703. Lettre d'Adamov à Piscator du 24 août 1952. Cf. annexe.

[230] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703. Lettre de Piscator à Adamov du 2 octobre 1952. Cf. annexe.

[231] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 2065. Lettre de Prüfer à Adamov du 4 octobre 1952.

[232] Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, *op. cit.*, p. 182. Lettre de Piscator à Colin du 19 octobre 1952. Je traduis (« Kann man noch ein andres Stück finden, oder soll man Paris ganz aufgeben ? »).

[233] *Ibid.*, p. 186. Lettre de Piscator à Maria Ley-Piscator du 10 novembre 1952 : « Ich bin sicher, dass Adamov das Stück so schlecht wie möglich gemacht hat ».

cette « mygale », car Adamov risquait dans son agacement de faire capoter l'affaire[234]. Le ton acerbe de la lettre témoigne de la colère de Prüfer, et comme le montre la réponse de Piscator, celui-ci partageait ses craintes[235].

La correspondance entre Piscator, Prüfer, Colin et Adamov faisait donc état d'un dialogue difficile et tendu. Adamov se félicitait pourtant dans son recueil de textes *Ici et maintenant* de cet échange, aussi inabouti qu'il fût et malgré son scepticisme face à l'adaptation de Piscator[236]. La situation devait se répéter dix ans plus tard pour la préface française de l'ouvrage de Piscator, *Théâtre politique*, où là encore l'attitude paradoxale d'Adamov allait compliquer la mise en application du projet.

Le 21 novembre 1952, Piscator annonça à Vilar que le manuscrit était enfin terminé et qu'il l'espérait toujours intéressé par leur collaboration[237]. Mais Vilar se trouvait alors sous les feux croisés de la presse française, car il montait, selon elle, trop d'auteurs allemands. « La lettre de Vilar laisse entendre que notre retard et ses difficultés viennent se compléter », remarquait Piscator le 10 décembre 1952[238]. Il semblerait que même Bertolt Brecht se soit mêlé de l'affaire, essayant de faire changer Vilar d'avis lors d'une rencontre à Berlin, mais en vain[239]. Le projet de création de *Guerre et paix* au TNP, qui témoignait d'une volonté commune de rassembler des grands noms du théâtre français et allemand, ne vit donc malheureusement pas le jour. La méfiance de la presse française envers l'enthousiasme que Vilar portait au théâtre allemand indiquait que la France, sept années après la fin de la guerre, ne se montrait pas encore conciliante envers l'ancien ennemi. Pourtant, ce projet aurait été l'occasion de présenter un visage oublié du théâtre allemand, celui d'un représentant d'un théâtre antifasciste, ancien exilé et combattant du régime hitlérien.

Le manuscrit et la traduction de la pièce par Bosquet furent entièrement achevés deux années plus tard, en novembre 1954, comme cela apparaît dans la correspondance entre Prüfer et Piscator, qui demanda loyalement à ce qu'on envoie

---

[234] *Ibid.*, p. 197. Lettre de Piscator à Prüfer du 13 novembre 1952. Je traduis (« Giftspinne »). Cf. annexe. La lettre d'Adamov à Piscator qui explique son désistement du projet n'a pas été conservée.

[235] *Ibid.*, p. 197-198. Lettre de Piscator à Prüfer du 13 novembre 1952. Cf. annexe.

[236] Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 221 : « À deux reprises j'avais failli collaborer avec lui [Piscator] – il y avait eu, d'abord, le projet d'une présentation de *Guerre et Paix* au T.N.P., pour laquelle on m'aurait chargé de l'adaptation ».

[237] Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, *op. cit.*, p. 206. Lettre de Piscator à Vilar du 21 novembre 1952.

[238] *Ibid.*, p. 213. Je traduis (« [Vilars] Brief lässt erkennen, dass unsere Unpünktlichkeit und seine Schwierigkeiten einander ergänzen »).

[239] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 530 : « Brecht, schon teilnehmend an Piscators Projekt, redete Vilar zu, als er ihn in Berlin besuchte ». La participation de Brecht au projet n'est pas mentionnée par Piscator dans ses lettres.

un exemplaire à Vilar[240]. Celui-ci finit par monter l'adaptation de *Guerre et paix* à Paris et au printemps 1955 sa mise en scène fut en tournée au Schiller-Theater de Berlin-Ouest sur une invitation de son directeur Boleslaw Barlog[241]. Ce dernier allait par la suite devenir un médiateur indispensable pour le transfert du répertoire « absurde » en RFA, réagissant rapidement lorsque les pièces circulaient dans les théâtres ouest-allemands pour être l'un des premiers à les monter. Il assura ainsi de nombreuses créations allemandes et mondiales, surtout d'œuvres de Beckett et Genet, et ce fut également lui qui allait inviter à partir des années 1960 Beckett à mettre en scène ses pièces dans son théâtre.

1.3.4 Adamov, passeur de la littérature allemande en France

Au début des années 1950, la culture allemande était appréhendée avec méfiance dans une France qui se remettait encore des ravages de la guerre. Le souvenir de salles de cinéma et de théâtre réquisitionnées par l'occupant était présent aux esprits et les metteurs en scène qui, comme Vilar, souhaitaient monter des auteurs allemands se voyaient critiqués pour ces choix[242]. De nombreux écrivains allemands étaient méconnus car non encore traduits en français. Adamov joua ainsi un rôle notable dans les premiers moments de la diffusion d'auteurs allemands en France, qu'il s'agisse d'auteurs dramatiques, romanciers, poètes ou essayistes. Mieux connu en tant que traducteur d'éminents écrivains russes (Tchekhov, Gorki, Gogol, Dostoïevski et Gontcharov), suédois (Strindberg[243]) et anglais (Marlowe[244]), il transposa également six auteurs de langue allemande vers le français.

En 1938, Adamov traduisit l'essai de psychologie *Le Moi et l'Inconscient* de Carl Gustav Jung[245] et trois années plus tard parut le recueil de poésie *Le Livre de la*

---

[240] *Ibid.*, p. 635.

[241] Herbert Ihering, « Literatur oder Unterhaltung ? », *Der Sonntag*, 25 décembre 1955. Ihering mentionna cette tournée de la troupe de Vilar dans son article sur la première allemande du *Ping-Pong* d'Adamov au Schloßpark-Theater de Berlin en décembre 1955.

[242] Michel Bataillon, « Arthur Adamov et Roger Planchon : Un metteur en scène et son 'prodigieux professeur sauvage' », *op. cit.*, p. 54 : « Il faut dire qu'à ce moment-là ces auteurs étaient très, très peu connus en France. Quand Vilar a annoncé qu'il montait *Le Prince de Hombourg* pour le Festival d'Avignon en 1951, les gens étaient stupéfiés. Ils ne savaient absolument pas qui était Kleist. Même le théâtre de Büchner – il y avait à L'Arche la traduction de Marthe Robert – était très peu connu. En plus on sortait de la guerre ; les Allemands étaient quand même un peu mal considérés, et en plus Kleist était prussien… ».

[243] Adamov écrivit par exemple un ouvrage sur Strindberg : Arthur Adamov, *August Strindberg*, Paris, L'Arche, 1955.

[244] La pièce *Edouard II* de Marlowe fut traduite et adaptée par Adamov pour un spectacle de Roger Planchon. Cette mise en scène ne connut que deux représentations et le texte d'Adamov a disparu. Pour la liste complète des parutions des auteurs russes, anglais ou suédois, on se reportera à David Bradby, *Adamov*, *op. cit.*, p. 19-21.

[245] Carl Gustav Jung, *Le Moi et l'Insconscient*, trad. Arthur Adamov, Paris, Gallimard, 1938.

pauvreté et de la mort de Rainer Maria Rilke[246]. Puis il se tourna en 1948 vers le théâtre et transposa *La Mort de Danton* de Georg Büchner[247] que Vilar présenta la même année, le 15 juillet 1948, au deuxième Festival d'Avignon. Dans un entretien accordé à René Gaudy, Vilar se souvenait qu'il avait été « le premier à avoir permis qu'un texte d'Adamov soit joué sur une scène. [Adamov] [avait] vu les transformations que [pouvait] subir un texte lorsqu'il [devenait] théâtre » et il félicitait l'écrivain pour son « remarquable travail » d'adaptation de *La Mort de Danton*, Büchner étant « un auteur très difficile à traduire »[248]. La création de cette œuvre lors d'un festival de théâtre français témoigne de l'importance de la traduction d'Adamov. Il existe aux archives de l'IMEC deux exemplaires du texte annotés par l'écrivain dans le cadre de sa collaboration artistique avec Vilar : des passages entièrement barrés, ou rayés dans un premier temps, puis rétablis, ainsi que des indications scéniques de gestuelles des personnages attestent la présence d'Adamov lors des répétitions de ce spectacle et rendent compte de son souci du détail puisqu'il corrigeait sa traduction au fur et à mesure que le texte prenait vie sur scène[249].

Adamov poursuivit son travail sur Büchner et en 1953 le premier numéro de la revue *Théâtre Populaire* publia sa nouvelle traduction de *Woyzeck*[250]. Enfin, les textes suivants parurent dans sa traduction : *La Cruche cassée* de Kleist[251] en 1954, l'essai de Piscator *Le Théâtre politique*[252] en 1962 et *La Grande Muraille* de Max Frisch[253] en 1969, l'année du décès d'Adamov.

La traduction du *Théâtre politique* de Piscator semble avoir été à l'initiative de Robert Voisin, le directeur des Éditions de l'Arche. Publié en Allemagne en 1929, cet essai n'avait toujours pas vu le jour en France. En 1960, Voisin prit contact avec Piscator. La récente traduction italienne du *Théâtre politique* venait de lui assurer une notoriété nouvelle à l'étranger, et Piscator se réjouissait d'une publication en

---

[246] Rainer Maria Rilke, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, trad. Arthur Adamov, Alger, Charlot, 1941.

[247] Georg Büchner, *La Mort de Danton*, *Le Monde illustré, théâtral et littéraire*, 35 (13 novembre 1948). Georg Büchner, *Théâtre Complet*, Paris, L'Arche, 1953.

[248] Jean Vilar, cité in René Gaudy, *Arthur Adamov*, *op. cit.*, p. 34.

[249] IMEC, ADM 6.5. Adamov rédigea également une pièce radiophonique en hommage à Büchner (non titrée), diffusée le 22 janvier 1962 dans l'émission « Galerie romantique ». Le script est disponible aux archives de l'IMEC, ADM 7.11.

[250] *Théâtre Populaire*, n°1, mai-juin 1953.

[251] Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, *Théâtre Populaire*, n°6, mars-avril 1954. Ce texte fut porté à la scène par André Steiger durant la saison théâtrale 1955-1956 à la Comédie du Centre-Ouest à Bellac. On se reportera à René Gaudy, *Arthur Adamov*, *op. cit.*, p. 88. Un an plus tard, Roger Planchon créa également un spectacle avec *La Cruche cassée* de Kleist suivie du *Professeur Taranne* d'Adamov.

[252] Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, trad. Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.

[253] Max Frisch, *La Grande muraille*, trad. Arthur Adamov et Jacqueline Autrusseau, Paris, Gallimard, 1969.

France[254]. Il proposa de rédiger une préface à partir de conversations qu'il avait eues avec Brecht, portant sur des considérations théoriques et pratiques sur le théâtre et leurs méthodes de travail respectives[255].

Ce projet de préface se solda par un échec car elle ne convenait pas aux exigences du côté français. En juillet 1961, Voisin fit paraître, dans la revue *Théâtre Populaire,* le premier chapitre du *Théâtre politique* dans la traduction d'Adamov et Claude Sebisch. Au mois de septembre de la même année, Piscator envoya sa préface à Felix Gasbarra, chargé de la nouvelle édition de l'essai au Rowohlt Verlag[256]. Voisin et Adamov, en revanche, choisirent de ne pas publier ce texte, dont les raisons furent communiquées à Piscator par écrit par Adamov[257]. Celui-ci s'opposait à une préface qui contenait les souvenirs de Piscator de l'Allemagne des années 1920. Or, sans de telles informations le lecteur se trouvait confronté seul à un texte difficile à saisir, car inscrit dans une période lointaine dans le temps et de surcroît issu d'un pays méconnu, l'Allemagne de la République de Weimar. Qui plus est, Adamov voyait d'un regard critique que le texte de Piscator contienne des lacunes historiques, une accusation qui pouvait sembler déplacée car il aurait suffit de combler ces manques ou de laisser le texte sous une forme fragmentaire, puisque la préface à un ouvrage écrit plus de trente ans auparavant se trouvait naturellement soumise à des incertitudes. En outre, Adamov proposait de faire publier des extraits de la préface dans la revue théâtrale *Théâtre Populaire*, une offre maladroite : Piscator, et non Adamov, aurait dû décider de l'emplacement de son texte. Sans doute eût-il été plus judicieux de la part d'Adamov de s'en tenir à sa fonction de traducteur au lieu de se poser en tant que critique de son aîné. En effet, la réponse de Piscator, virulente et tout entièrement dédiée à la défense de sa préface, ne se fit pas attendre[258]. Pour contrer la déception du metteur en scène, Adamov réitéra sa proposition de faire paraître des extraits de la préface dans la revue *Théâtre Populaire,* écrivant quelque peu embarrassé au metteur en scène que « quoi qu'il en soit, il y aura, si vous le voulez bien, dans *Théâtre Populaire*, un article contenant de très larges citations de votre préface »[259]. Le numéro avec le texte de Piscator fut finalement publié sous

---

[254] Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1960-1966)*, vol. 3.3, Berlin, Siebenhaar, 2011, p. 138. Lettre de Piscator à Voisin du 17 novembre 1960 : « Ich bin natürlich, ebenso wie Sie, sehr daran interessiert, daß das Buch in Frankreich herauskommt ». « Tout comme vous, je porte naturellement un grand intérêt à ce que le livre paraisse en France » (je traduis).

[255] *Ibid* : « Es gibt eine Anzahl von Brecht-Briefen, die ich – zusammen mit einem Artikel von Brecht, in dem er über meine Methoden der Arbeit und über den Wunsch einer gemeinsamen Arbeit mit mir schreibt, – gerne in einem neuen Vorwort zusammenfassen würde ».

[256] Erwin Piscator, *Das Politische Theater*. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Mit einem Vorwort von Wolfgang Drews, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1963.

[257] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703. Lettre d'Adamov à Piscator du 19 février 1962. Cf. annexe.

[258] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703. Lettre de Piscator à Adamov, 1962, non datée. Cf. annexe.

[259] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703. Lettre d'Adamov à Piscator du 5 mars 1962. Cf. annexe.

forme d'article à la fin de l'année 1962 avec pour titre « Supplément au théâtre politique 1930-1960 »[260].

En 1981, Bernard Dort se souvint qu'Adamov « disait qu'il savait assez mal l'allemand, et qu'il le traduisait avec beaucoup de problèmes... »[261]. En dépit de ces propos, Adamov semble avoir fait preuve de sensibilité linguistique pour cette langue, ce dont témoignent la qualité de ses traductions et la diversité des auteurs choisis. Dans son article « Adamov, traducteur », Patrice Ruellan estime par ailleurs que l'écrivain avait un « profond respect de la langue d'arrivée, le français qu'il maîtrise parfaitement », et souligne qu'il recherchait toujours « une théâtralité du texte », agissant comme un traducteur-auteur : « L'œuvre théâtrale traduite, en particulier, est tout à fait concomitante de l'œuvre personnelle, tout au moins de 1947 à 1960 »[262], conclut à juste titre Ruellan.

Adamov, passeur précoce entre les aires culturelles françaises et allemandes, fut le seul des auteurs du théâtre « de l'absurde » à avoir activement participé au brassage culturel avant que ses pièces ne soient transférées et jouées en RFA. Surtout, son activité de traducteur, exercée du début des années 1940 jusqu'à sa mort en 1969, le plaçait au centre d'un mouvement de circulation d'objets littéraires de l'Allemagne vers la France. Le mouvement inverse eut lieu avec le passage du théâtre français de l'« absurde » vers la culture d'accueil ouest-allemande. À ce moment, la volonté déterminée dont fit preuve Adamov pour entrer en contact avec des théâtres et y promouvoir ses pièces comme son activité intense à la radio de Stuttgart, servirent également de moteur aux échanges artistiques. Adamov était donc une véritable figure de proue des échanges interculturels.

---

[260] Erwin Piscator, « Supplément au théâtre politique 1930-1960 », *Théâtre Populaire*, n°47, 1962.
[261] Bernard Dort, cité in Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, *op. cit.*, p. 40.
[262] Patrice Ruellan, « Adamov, traducteur », *op. cit.*, p. 106.

2. Édition et traduction des œuvres

Le processus de transfert des pièces d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco fut initié par des éditeurs germanophones. Ces passeurs de frontières œuvraient à une intégration rapide et étendue des pièces françaises dans la culture d'accueil ouest-allemande. Ils s'assuraient également du bon déroulement de la transposition des œuvres vers la langue allemande, une tâche souvent ardue pour des traducteurs qui devaient maîtriser et jongler avec les référents linguistiques de deux cultures qui, peu d'années auparavant, étaient encore considérées comme ennemies et inconciliables.

2.1 L'engagement des éditeurs allemands et suisses

2.1.1 Verlag Kurt Desch, Munich : Adamov

La maison d'édition munichoise Verlag Kurt Desch, fondée en 1946 par Kurt Desch, publia les pièces d'Adamov en allemand. Sous la dictature hitlérienne, Desch avait été contraint de travailler dans une usine et, exempt de tout soupçon de collaboration après 1945 en zone d'occupation américaine, on lui confia la reconstruction du secteur de l'édition. Les archives du Verlag Kurt Desch ont en grande partie disparu, notamment en raison de la vente de la maison d'édition en 1973[263]. La correspondance qui traite des premières représentations de pièces d'Adamov n'a pas été conservée, et seules ont été archivées les listes manuscrites des dates de représentations de ses pièces en République Fédérale[264].

Adamov était en relation avec le lecteur Herbert Greuèl [sic], chargé de la promotion des pièces, de leur parution dans des revues spécialisées, de la supervision des traductions et du contact avec les théâtres. Certaines lettres que Greuèl envoya à l'écrivain se trouvent dans le fonds Adamov des archives de l'IMEC. Elles témoignent de problèmes posés par la longueur des pièces et de questions ponctuelles de traduction, Adamov ne se montrant pas toujours coopérant comme en attestent certains exemples.

[263] La riche collection théâtrale a été maintenue sous le nom de « Theater-Verlag Desch GmbH », dirigée par Rainer Witzenbacher et incorporée en 2014 à la maison d'édition « Felix-Bloch-Erben ».

[264] V Desch. Listes des lieux de représentation des pièces d'Adamov dans l'espace germanophone, tenues par la maison d'édition Kurt Desch.

En mai 1959, Greuèl joignait dans une lettre à Adamov une copie de la version raccourcie de la pièce *Paolo Paoli* telle qu'elle allait être montée à Hanovre à l'automne de la même année, expliquant que « notamment pour les scènes petites et moyennes c'est un grand soulagement si on leur permet de monter une version raccourcie de la pièce »[265]. Adamov accepta d'abréger *Paolo Paoli*, mais lorsque le Maxim-Gorki-Theater de Berlin-Est demanda une version raccourcie du *Printemps 71* en janvier 1961[266], l'auteur se montra récalcitrant et la création n'aboutit pas. En outre, profitant des connaissances linguistiques d'Adamov, Greuèl pria celui-ci de lui venir en aide pour la traduction du titre allemand de *La Politique des restes*[267], mais sans proposition alternative de la part d'Adamov, le titre *Die Politik der Reste* fut finalement maintenu. Enfin, Greuèl fit en sorte que des textes d'Adamov soient publiés dans des revues de théâtre allemandes, à l'instar de *Paolo Paoli* dans *Welt des Theaters*, une publication qui fit le bonheur de l'écrivain[268] et qui montre combien Adamov était attaché à la diffusion de son œuvre en Allemagne.

2.1.2 Suhrkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main : Beckett

Il existe de nombreux documents d'archives et résultats de recherche sur la publication de Beckett en République Fédérale[269]. En prise à un litige qui opposait les maisons d'éditions Suhrkamp et Fischer, l'œuvre de Beckett fut finalement publiée par le Suhrkamp Verlag. Les directeurs de cette maison d'édition s'impliquaient personnellement dans le contact avec l'écrivain, aussi bien Peter Suhrkamp que son successeur Siegfried Unseld. Ce dernier est à l'origine des éditions trilingues (français, anglais, allemand) de certaines pièces de l'écrivain[270].

---

[265] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Greuèl à Adamov du 6 mai 1959. Je traduis (« Gerade für die mittleren und kleinen Bühnen ist es eine wesentliche Erleichterung, wenn man ihnen die Aufführungsmöglichkeit einer gekürzten Fassung gibt »).

[266] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Greuèl à Adamov du 16 juillet 1962 : « Sie hüllen sich in Schweigen. […] Das Stück ist auch jetzt entschieden zu lang ». « Vous restez silencieux. […] La pièce est toujours bien trop longue » (je traduis).

[267] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Greuèl à Adamov du 16 juillet 1962 : « Vielleicht ließe sich ein schlagkräftiger deutscher Titel finden. '*Politik der Reste*' besagt für uns zu wenig. Machen Sie uns doch bitte einen Vorschlag ». « Peut-être pourrait-on trouver un titre plus emblématique. 'Politique des restes' ne nous dit pas grand-chose ici. Proposez-nous donc s'il-vous-plaît quelque chose » (je traduis).

[268] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Adamov à Greuèl du 18 juin 1961 : « [L]aissez-moi vous dire combien je suis content que vous publiiez *Paolo Paoli* dans '*Welt des Theaters*' ».

[269] On se reportera à l'article de Wiebke Sievers, « Becketts deutsche Stimmen : Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 224-244.

[270] Samuel Beckett, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963-1964.

Le Suhrkamp Verlag est un héritier de l'ancienne maison d'édition S. Fischer Verlag, créée par Samuel Fischer en 1886. Menacé par les nationaux-socialistes dès la prise du pouvoir, Fischer mourut à Berlin en 1934 et ses héritiers se réfugièrent dans un premier temps à Vienne pour y fonder la maison d'édition Bermann-Fischer et publier des auteurs interdits en Allemagne nazie. Cette entreprise prit abruptement fin avec le rattachement de l'Autriche au Troisième Reich. La famille Bermann-Fischer dut s'enfuir en Suède, où elle fonda une nouvelle maison d'édition en exil (« Exilverlag »). De son côté, Peter Suhrkamp[271] avait à Berlin tant bien que mal sauvé ce qui restait du S. Fischer Verlag et s'était risqué à éditer des auteurs interdits. En 1942, la maison d'édition fut contrainte de changer de nom, dorénavant nommée « Maison d'édition Suhrkamp, anciennement S. Fischer » (« Suhrkamp Verlag vormals S. Fischer »). Deux années plus tard, en avril 1944, Suhrkamp fut arrêté par la Gestapo et interné au camp de Sachsenhausen près de Berlin, dont il fut libéré quelques semaines avant la fin de la guerre par l'entremise du sculpteur Arno Brecker, l'un des artistes les plus renommés du Troisième Reich.

Au sortir de la guerre, la situation juridique de la maison d'édition s'avérait complexe, et ce n'est que cinq ans plus tard que Peter Suhrkamp et Gottfried Bermann-Fischer trouvèrent un accord qui permit la fondation de deux nouvelles maisons d'éditions, le Suhrkamp Verlag et le S. Fischer-Verlag, toutes deux situées à Francfort-sur-le-Main. Les auteurs représentés par l'ancienne maison d'édition durent choisir leur nouvel éditeur, et Beckett opta pour le Suhrkamp Verlag. Pourtant, la situation restait confuse et le S. Fischer Verlag possédait encore les droits de représentation de certaines œuvres de l'écrivain[272].

La prise de contact entre Beckett et Peter Suhrkamp remontait à 1953, lorsque ce dernier avait été invité à Paris par le gouvernement français et put ainsi assister à une représentation d'*En attendant Godot* dans la première mise en scène de Roger Blin. Suhrkamp était l'une de ces personnalités qui s'investissaient pour le rapprochement franco-allemand, et son mérite d'avoir édité des auteurs censurés par le régime nazi, comme Hermann Hesse, était reconnu. L'écrivain entretenait des relations amicales avec Suhrkamp et son futur successeur Unseld, et allait jusqu'à qualifier cette maison d'édition comme « une sorte de chez-soi » où il se sentait « comme à la maison »[273].

---

[271] On se reportera à la biographie élaborée par Siegfried Unseld, *Peter Suhrkamp : Zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

[272] Wiebke Sievers, « Becketts deutsche Stimmen : Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum », *op. cit.*, p. 228-229.

[273] Beckett cité par Siegfried Unseld, « Reisebericht Paris-Genf-Fribourg, 18-22 Januar 1972 », Archiv der Peter Suhrkamp Stiftung, Frankfurt am Main. Cité in Wiebke Sievers, « Becketts deutsche Stimmen : Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum », *op. cit.*, p. 225. Je traduis (« Eine Art von Heimat » ; « Bei Suhrkamp dagegen fühle er sich zuhause »).

Beckett se montrait également sensible au passé de Suhrkamp, aux interrogatoires par la Gestapo et à sa détention en camp de concentration, lui qui avait échappé de peu à un destin semblable lorsqu'avait été démantelé le réseau de Résistance Gloria SMH. En juin 1954, l'écrivain pria ainsi Unseld de faire passer ses vœux de convalescence à Suhrkamp, gravement malade, et une phrase significative – « nous avons besoin de vous »[274] – quelques mots seulement mais qui contenaient en creux toute l'importance de Suhrkamp pour les échanges interculturels avec la France et l'ouverture vers l'étranger.

2.1.3 Merlin Verlag, Gumpendorf : Genet

Le Merlin Verlag, une maison d'édition indépendante spécialisée en ses débuts dans le théâtre, fut fondée par Andreas J. Meyer en 1957. Celui-ci fut un médiateur indispensable pour la diffusion des pièces de Genet sur les scènes allemandes. Une rencontre avec l'éditeur permit de récolter de nombreux détails et anecdotes personnelles concernant son travail avec l'écrivain[275].

Meyer parlait « un peu français »[276], son épouse en revanche très bien et ainsi elle servait d'interprète lors de l'échange épistolaire ou des rencontres entre les deux hommes. Meyer expliqua que Genet comprenait bien l'allemand, sans pour autant le maîtriser parfaitement ou en faire un usage approfondi. Ses connaissances linguistiques remontaient à ses années de pérégrinations, comme le relatait Meyer :

> *Genet sprach natürlich nicht fließend Deutsch, das wäre ein Mißverständnis. Er verstand Deutsch recht gut, machte aber selbst so wenig wie möglich Gebrauch davon. Ich bin überzeugt, dass er sich seine Deutsch-Kenntnisse in der Zeit seines Vagabundierens durch Europa, insbesondere durch Deutschland angeeignet hat. Er ist damals ja häufig in Deutschland gewesen, nicht als Schriftsteller, sondern auf Erkundungszügen durch Europa*[277].

Cette déclaration est précieuse au regard de l'absence d'autres sources qui viennent témoigner des connaissances de Genet en allemand, et elle montre également que Genet avait consenti à discuter de son séjour prolongé à Brno et à Berlin.

---

[274] Lettre de Beckett à Unseld, 6 juin 1954. Cité in *Ibid.*, p. 226.
[275] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf.
[276] *Ibid.* Je traduis (« Ein bißchen französisch »).
[277] Lettre de Andreas J. Meyer à Marie-Christine Gay du 18 septembre 2013. « Genet ne parlait bien sûr pas couramment allemand – cela reviendrait à un malentendu. Il comprenait assez bien l'allemand, mais l'utilisait lui-même aussi peu que possible. Je suis persuadé qu'il acquit ses connaissances en allemand pendant qu'il vagabondait en Europe, et en Allemagne surtout. À cette époque il s'est souvent rendu en Allemagne, pas en tant qu'écrivain, mais pour découvrir l'Europe » (je traduis).

L'éditeur découvrit les pièces de Genet en 1956 grâce à un ami américain qui vivait à Paris. Par l'intermédiaire du traducteur des textes de Genet vers l'anglais, Bernard Frechtmann, le contact fut établi avec l'agent de Genet, Rosica Colin, qui fit parvenir à Meyer un exemplaire des *Bonnes*, la première pièce de Genet à avoir été traduite et publiée en Allemagne. Par la suite, Meyer édita les œuvres de Genet sans les censurer, ce qui donna lieu à des démêlés avec la justice[278]. Le rôle de Meyer dépassait celui de simple éditeur et la communication avec les théâtres et les metteurs en scène passait par lui, ce que les théâtres privilégiaient également : bien que Genet se rendit à plusieurs reprises en Allemagne de l'Ouest pour discuter de ses pièces, ses explications n'étaient souvent pas de nature à répondre aux questions posées, mais décontenançaient les interlocuteurs, une attitude qui fit dire à Meyer : « Cela correspondait à l'image qu'on avait de lui »[279].

L'éditeur veillait également à ce que les pièces soient montées dans l'esprit de l'auteur, une entreprise délicate qu'il ne put pas toujours mener à bien. Meyer nous expliqua que dans la majorité des cas, les metteurs en scène changeaient la traduction sans en demander l'autorisation et que ce n'était qu'en assistant aux représentations qu'il se rendait compte des transformations que le texte avait subies. Un extrait d'une lettre du 15 novembre 1960, envoyée par l'éditeur au Schloßpark-Theater de Berlin où allait avoir lieu la première mondiale des *Paravents*, témoigne des efforts entrepris pour empêcher des remaniements du texte trop importants. Dans cette lettre, Meyer expliquait au dramaturge du théâtre que des coupures étaient autorisées, mais que toute transformation du texte devait être directement discutée avec lui puisqu'il ne pouvait « naturellement pas [leur] accorder les pleins pouvoirs sans réserves ni conditions » et « endoss[ait] la responsabilité vis-à-vis de l'auteur »[280].

Enfin, Genet semble avoir rencontré des problèmes les rares fois où il s'adressa à d'autres éditeurs, comme Rowohlt[281]. L'écrivain se plaignit auprès de son éditeur français Marc Barbezat de la perte du manuscrit des *Nègres* par « Rovolt [sic.], [s]on éditeur allemand, [qui était] parti ce matin avec [sa] copie ». Genet laissa libre cours à sa colère : « C'est un fou. Je la lui ai prêté [sic] pour la lire, mais il a pris l'avion avec. Il ne rentre à Hambourg que dans 8 ou 10 jours ! » et demanda une copie de la pièce à

---

[278] En 1960, la publication de *Notre-dame-des-fleurs* donna par exemple lieu à un important procès car le roman à scandale fut jugé pornographique.

[279] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Das passte ins Bild »).

[280] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Lettre de Andreas J. Meyer au Schloßpark-Theater Berlin du 15 novembre 1960. Je traduis (« […] natürlich nicht uneingeschränkt und bedingungslos plein pouvoir erteilen » ; « […] auch hier übernehme dem Autor gegenüber ich die Verantwortung auf mich »). Cf. annexe.

[281] Le roman *Querelle* avait également paru chez Rowohlt sous le manteau en 1959, ce que Meyer ignorait encore à l'époque. Jugé pornographique, au même titre que *Notre-dame-des-fleurs*, la maison d'édition Rowohlt dut payer une forte amende pour ne pas être traduite en justice, alors que le Merlin Verlag consentit à aller jusqu'au procès dont il sortit vainqueur.

Barbezat, ayant « peur [que Rowohlt] ait perdu la sienne »[282]. Un tel scénario était impensable avec Meyer, en qui Genet avait une totale confiance. Il voyait en lui bien plus qu'un éditeur, et ainsi il lui dédicaça un exemplaire des *Bonnes* avec les mots suivants : « À mon agent, qui est aussi mon éditeur »[283].

Après le décès de Genet, comme Meyer n'avait pas fait régulièrement renouveler les contrats, les droits d'auteurs furent délégués à Rosica Colin. La maison d'édition Verlag der Autoren racheta les droits des œuvres de Genet, et en fit retraduire certaines. Pourtant, le Merlin Verlag demeure l'éditeur de référence concernant Genet, comme en témoignent les éditions complètes en cours de publication[284].

2.1.4 Stauffacher Verlag, Zurich : Ionesco

Hans Rudolf Stauffacher, fondateur d'une maison d'édition zurichoise, permit à Ionesco de se faire un nom dans l'espace germanophone. Le goût de Stauffacher pour l'expérimentation le porta vers l'œuvre de Ionesco, avec lequel il se lia d'amitié, et tantôt éditeur, tantôt traducteur ou agent, il fit preuve d'un soutien et d'un engagement décisifs. De nombreuses informations et plusieurs documents sont issus d'une rencontre avec son fils Daniel Stauffacher[285].

Comme l'expliqua ce dernier, l'éditeur assista durant l'après-guerre à une mise en scène de *Of Mice and Men* de John Steinbeck, une expérience clé qui l'incita à se consacrer au théâtre uniquement. L'intérêt pour les écrivains français contemporains se développa plus précisément au cours de séjours parisiens durant lesquels Stauffacher et son épouse, tous deux bilingues allemand-français, firent la connaissance de metteurs en scène. En tant qu'éditeur en langue allemande d'auteurs comme Tardieu, Vian, Audiberti, Schéhadé et de leur précurseur Jarry, Stauffacher était au fait des évolutions du paysage théâtral français. Si l'on peut affirmer que Stauffacher assista aux représentations des premières pièces de Ionesco dans les petits théâtres de la Rive gauche, il est en revanche impossible de retracer avec certitude comment l'éditeur et l'écrivain entrèrent en contact. Selon Daniel Stauffacher, il se pourrait que le contact ait été établi à travers un metteur en scène de la vie parisienne,

---

[282] Lettre de Genet aux Barbezat du 18 septembre 1956. Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Décines, L'Arbalète, 1988, p. 158.

[283] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Meinem Agenten, der auch mein Verleger ist »).

[284] Jean Genet, *Werkausgabe*. I : *Notre-Dame-des-Fleurs* (1998) ; II : *Wunder der Rose* (1999) ; III : *Das Totenfest* (2000) ; IV : *Querelle de Brest* (à paraître) ; V : *Tagebuch des Diebes* (2001) ; VI : *Ein verliebter Gefangener* (2006) ; VII : *Gedichte* (2003) ; VIII : *Dramen Teil 1 und 2* (2014) ; IX : *Essays* (à paraître) ; X : *Interviews* (à paraître) ; XI : *Nachlass* (à paraître), Gifkendorf, Merlin Verlag.

[285] Daniel Stauffacher, entretien réalisé le 6 mai 2014, Zurich.

sans doute Jean-Louis Barrault, ou par l'intermédiaire de l'artiste surréaliste Victor Brauner, dont la famille Stauffacher s'était occupé à la fin de la guerre et qui connaissait de nombreux écrivains et artistes parisiens.

Dans l'une des premières lettres que Ionesco envoya à Stauffacher, datée du 14 juin 1955, l'auteur expliquait vouloir « depuis longtemps [lui] écrire » mais qu'il avait « remis la décision de jour en jour, et le temps [avait] passé »[286]. L'auteur joignit à cette même lettre un numéro de la revue *Arts* avec une interview et des photos de lui pour soutenir sa demande. Un extrait de cette même lettre témoigne de l'importance que Ionesco portait à l'intérêt de Stauffacher : « Si vous passez à Paris vous me feriez un très grand plaisir de m'annoncer [sic] », écrivait-il à l'éditeur, « je voudrais beaucoup vous voir et vous remercier, de vive voix, pour l'intérêt que vous voulez bien porter à mes pièces. Il y a, je crois, quelques espoirs pour l'automne ». Dans sa réponse datée du 22 juin 1955, Stauffacher rendait compte de la curiosité de plusieurs théâtres allemands pour *La Leçon*, A*médée ou Comment s'en débarrasser* et *Victimes du devoir*[287]. En 1955, le H. R. Stauffacher Verlag possédait donc déjà les droits allemands d'au moins quatre pièces. Pour que l'auteur comprenne dans quels lieux et circonstances ses pièces seraient jouées, Stauffacher lui expliqua l'évolution du paysage théâtral allemand d'après-guerre : Berlin-Ouest avait perdu son statut de capitale théâtrale et de nombreuses villes étaient en concurrence. La République Fédérale était effectivement devenue à la fin des années 1950 « un pays au visage théâtral polyphonique »[288].

L'échange épistolaire entre les deux hommes atteste de l'engagement indéfectible de l'éditeur, qui prenait au sérieux la difficile tâche que représentait la traduction des œuvres : il les supervisait de près et, maîtrisant parfaitement les deux langues, se chargea lui-même de la traduction de certaines pièces, comme *Rhinocéros* ou *Le roi se meurt*, traduites en collaboration avec Claus Bremer. Il participait en outre à la correction des pièces lorsque l'auteur apportait des modifications de dernière minute. L'ampleur du travail accompli se manifeste surtout à travers la brillante promotion des pièces de l'écrivain auprès des théâtres suisses, ouest-allemands et autrichiens. En rupture totale avec les normes esthétiques classiques, les œuvres de Ionesco déconcertaient plus d'un metteur en scène ou dramaturge auxquels Stauffacher avait envoyé des manuscrits. Patient et déterminé, l'éditeur trouvait finalement toujours preneur, en premier lieu dans des petits théâtres qui désiraient expérimenter avec de nouvelles formes dramatiques.

---

[286] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 14 juin 1955.
[287] CP Stauffacher. Lettre de Stauffacher à Ionesco du 22 juin 1955. Cf. annexe.
[288] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 425. Je traduis (« ein polyphones Theaterland »).

L'écrivain priait par ailleurs son éditeur de l'informer du succès rencontré, c'est-à-dire des mises en scène de ses pièces et du nombre de représentations, de leur accueil auprès du public et des réactions de la presse. Dans une lettre du 22 décembre 1956 par exemple, Ionesco le priait de lui faire parvenir « aussi, enfin, les coupures de presse allemandes », et concluait sa lettre avec autodérision : « Je ne vous écris pas souvent, voyez-vous, mais quand je vous écris je vous embête sans doute pas mal ! »[289]. Enfin, à partir de 1963, Stauffacher veillait à la diffusion de l'œuvre de l'auteur dans d'autres pays, une entreprise qui ne le concernait pas directement et qui lui faisait endosser le rôle d'agent littéraire. Dans une lettre datée du 31 décembre 1962, Ionesco le qualifia effectivement de « représentant général » [290].

Pourtant, malgré la confiance que Ionesco témoignait à Stauffacher, celui-ci ne fut pas l'unique éditeur en langue allemande de l'écrivain, une situation délicate qui suscita des tensions. Sept pièces de l'auteur furent publiées par la maison d'édition munichoise Verlag Kurt Desch[291]. Le contrat pour certaines d'entre elles, comme *Les Chaises*, fut signé parallèlement aux accords avec Stauffacher. D'autres en revanche, à l'instar du *Roi se meurt*, furent donnés par Ionesco à Desch alors même que sa collaboration avec Stauffacher était en cours[292].

Les raisons pour ce partage entre deux maisons d'édition, un état de fait qui déplaisait profondément à Stauffacher, demeurent incertaines. Lors d'une fausse déclaration parue dans le journal *Die Welt*, selon laquelle le Verlag Kurt Desch bénéficiait dorénavant des droits sur *Jacques ou La soumission*, *La Leçon* ou encore *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Stauffacher réagit immédiatement en soulignant son engagement sincère envers l'auteur et qui plus est décisif pour son succès[293]. Daniel Stauffacher estima que le changement de cap de l'écrivain était imputable à des questions financières[294]. Également questionnée à ce sujet, Eva Stroux se souvint de la mésaventure et déclara que « Rudi [Hans Rudolf Stauffacher] était désemparé »[295] et laissa entendre que l'écrivain, toujours désireux de faire plaisir à autrui, se serait

---

[289] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 22 décembre 1956.
[290] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 31 décembre 1962.
[291] Il s'agit des pièces et sketches suivants : *Les Chaises* (1956), *Le Maître* (1961), *Délire à deux* (1962), *Le roi se meurt* (1963), *Scène à quatre* (1964), *Les Salutations* (1964), *Le Salon de l'automobile* (1965).
[292] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 31 décembre 1962 : « Je voudrais bien vous prier de céder *Le roi se meurt* à Desch. Ce serait la dernière. […] C'est à vous qu'il verserait les droits, sur lesquels vous auriez votre part habituelle ».
[293] CP Stauffacher. Lettre de Stauffacher à Ionesco du 28 novembre 1957 : « Et j'ai envoyé à titre gratuit plus de 400 exemplaires de mes livres sur vous aux théâtres, à la presse etc… – Je ne veux pas me vanter, mais je veux vous démontrer les efforts que j'ai fait pour vous et votre œuvre et par là vous prouver que j'ai droit un peu à votre soutien ».
[294] Daniel Stauffacher, entretien réalisé le 6 mai 2014, Zurich.
[295] Eva Stroux, entretien réalisé le 2 avril 2014, Düsseldorf. Je traduis (« Rudi war entsetzt »).

laisser persuader à contrecœur par la maison d'édition Kurt Desch et donc « fait avoir »[296].

En 1977, après le décès de Stauffacher, son fils reprit la maison d'édition pendant quatre ans. De nombreux contrats qui allaient arriver à expiration furent renégociés, dont les droits relatifs à Ionesco. Celui-ci accepta dans un premier temps de renouveler ses contrats mais lors de la dissolution du H. R. Stauffacher Verlag en 1989 et de sa reprise partielle dans la nouvelle maison d'édition Hartmann-Stauffacher Verlag, Ionesco ne renouvela pas son engagement. Les droits furent ainsi revendus au successeur du Verlag Kurt Desch, le Theaterverlag Desch. Pour les descendants de Hans Rudolf Stauffacher, la vente des droits des pièces de Ionesco était une grande perte puisqu'un lien amical avait rapproché les deux hommes, ce qui fit dire à Daniel Stauffacher que « tout cela [avait] été très émotionnel »[297].

2.2 Les traducteurs des pièces vers l'allemand

2.2.1 Elmar Tophoven, traducteur d'Adamov et de Beckett

Le travail de traduction accompli par le couple Erika et Elmar Tophoven, des figures phares de la traduction en langue allemande d'écrivains français, a fait l'objet de diverses publications notamment en lien avec l'œuvre de Beckett[298]. Elmar Tophoven joua également un rôle majeur dans la traduction de la première partie de l'œuvre d'Adamov et transposa aussi en allemand la dernière pièce de Ionesco, *Voyage chez les morts*.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les difficultés posées par la traduction d'un texte français vers l'allemand étaient de taille, puisqu'il existait deux langues allemandes, celle des émigrés et celle des Allemands restés au pays. Erika Tophoven se souvint ainsi des mises en garde de ses contemporains qui l'exhortaient à ne pas traduire dans un « allemand des émigrés » qui ne correspondait pas à la réalité de la langue telle qu'elle était parlée en Allemagne après la guerre[299]. Au cours du passage d'une langue à l'autre, cette complexité supplémentaire devait donc être prise en compte par les traducteurs. Pour reprendre les termes de Michel Espagne, les

---

[296] *Ibid.* Je traduis (« Ionesco hat sich über's Ohr hauen lassen »).

[297] Daniel Stauffacher, entretien réalisé le 6 mai 2014, Zurich. Je traduis (« [Es war] alles sehr emotional »).

[298] On se reportera à Wiebke Sievers « Becketts deutsche Stimmen : Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum », *op. cit.* On se reportera également à Erika Tophoven, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees,* Berlin, Matthes und Seitz, 2011.

[299] Erika Tophoven, *Glückliche Jahre, op. cit.*, p. 45. Je traduis (« Emigranten-Deutsch »). Cf. annexe.

« nouvelles références linguistiques »[300] choisies pour le texte allemand devaient être compréhensibles par des lecteurs ou auditeurs presque tous restés en Allemagne sous le Troisième Reich ; pourtant, il était hors de question de tomber dans la rhétorique d'une langue dénaturée par les nationaux-socialistes, et il fallait avoir recours à la langue des émigrés, notamment pour que puisse renaître un langage littéraire allemand.

Tophoven avait suivi des cours en études romanes et en études théâtrales à l'université de Mayence, et en 1949 il était devenu le premier lecteur allemand de l'après-guerre à l'Université de la Sorbonne. Il rencontra à Paris des auteurs du théâtre français d'avant-garde, comme Ionesco, Vauthier ou encore Adamov qui logeait non loin de chez lui[301]. Tophoven l'invita à l'accompagner à une création du *Fossoyeur* (*Der Gruftwächter*, 1916) de Kafka, mis en scène dans un théâtre parisien par ses camarades de Mayence. Adamov ne pouvait se joindre à lui car il se trouvait au chevet de Dora Diamant, l'ancienne compagne de Kafka[302]. Lorsque les deux hommes firent connaissance quelques temps plus tard, Adamov confia à Tophoven sa pièce radiophonique *L'Agence universelle*. La première pièce qui fit l'objet d'un transfert n'était donc pas théâtrale, mais radiophonique, ce qui confirme l'importance de ce genre pour la carrière ouest-allemande d'Adamov. « En Allemagne, on était plus ouvert et avancé dans la pratique des pièces radiophoniques », expliqua Erika Tophoven à ce propos. Elle estima également qu'Adamov avait « montré le chemin »[303] à d'autres écrivains, comme Beckett, dans l'exploitation de ce média.

Elmar Tophoven s'exerça au métier de traducteur auprès d'Adamov. Il transposa dans un premier temps des traductions de ce dernier, par exemple les *Âmes mortes* de Gogol, avant qu'Adamov ne lui confie finalement ses premières pièces – excepté *L'Invasion*, *La Parodie* et *Tous contre tous*, dont les traductions furent assurée par Erica de Bary, la traductrice de plusieurs pièces de Ionesco. Adamov supervisait le travail de Tophoven en écoutant le texte allemand lu à voix haute, ce qui selon Erika Tophoven témoignait d'une « très bonne collaboration artistique »[304]. Enfin, c'est en compagnie de Tophoven que l'écrivain se rendit au Festival d'Erlangen en 1951[305] et ces deux médiateurs, curieux du pays de l'autre, semblaient faits pour s'entendre.

---

[300] Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, *op. cit.*, p. 20.

[301] Erika Tophoven, *Glückliche Jahre, op. cit.*, p. 33-34 : « Der Armenier Adamov wohnte in einem kleinen Hotel in Saint-Germain-des-Près, unweit von Tops Hotel Bonaparte ». « L'Arménien Adamov vivait dans un petit hôtel à Saint-Germain-des-Près, non loin de l'hôtel Bonaparte où logeait Top [Tophoven] » (je traduis).

[302] Elmar Tophoven, cité in *Ibid.*, p. 35. Cf. annexe.

[303] Erika Tophoven, entretien réalisé le 9 janvier 2014, Berlin. Je traduis (« In Deutschland war man sehr viel aufgeschlossener und weiter, was die Hörspielpraxis anbelangte » ; « Weg vorbereitet »).

[304] *Ibid.* Je traduis (« Sehr gute Zusammenarbeit »).

[305] Erika Tophoven interpréta cette initative comme une preuve de l'intérêt sincère d'Adamov pour la vie littéraire en Allemagne. *Ibid* : « [Es war ein] Zeichen dafür, dass er den Kontakt zu dem literarischen Deutschland, nach dieser ganzen Katastrophe, wieder aufnehmen wollte ».

Pourtant, en dépit de cette « amitié très proche »[306] dont témoignait aussi la dédicace à Tophoven de la pièce *Le Professeur Taranne*, le contact entre les deux hommes se perdit à la fin des années 1950. En 1961 et 1962, l'écrivain demanda à Tophoven de traduire l'une de ses pièces radiophoniques et après cela, leur correspondance cessa. Aux dires d'Erika Tophoven, Adamov était « soudainement devenu si politique, [qu']à l'Ouest non plus on ne voulait plus le jouer »[307] et son mari n'avait pas souhaité traduire les nouvelles pièces engagées de l'écrivain. Pierre Aron était alors devenu le nouveau traducteur attitré de ce dernier.

Occasionnellement, des metteurs en scène ou des journalistes examinaient d'un regard critique les traductions de Tophoven. Lors de la création allemande de *Tous contre tous* à Pforzheim en 1953, le metteur en scène Franz Peter Wirth avait modifié des passages de la traduction peu avant la première, ce qui déclencha une grande confusion parmi les comédiens[308]. Par ailleurs, un critique se demandait lors de la production berlinoise du *Ping-Pong* en 1955 si le ton employé par les personnages de la pièce avait dès l'origine été mal rendu par Adamov ou si la faute en incombait au traducteur : ainsi la phrase « vous devriez normalement me comprendre » était traduite par « vous, dans votre situation, devriez comprendre ce mécanisme de l'esprit »[309]. Au regard des excellentes traductions par Tophoven des pièces de Beckett, bien plus difficiles à traduire que celles d'Adamov, une telle liberté de la part du traducteur étonne pourtant grandement, et sans doute la responsabilité revenait-elle au metteur en scène du *Ping-Pong*, Hans Lietzau.

La traduction de l'œuvre de Beckett assure aujourd'hui encore la renommée du couple Tophoven. Elmar Tophoven admirait profondément « la précision, la portée et l'emplacement de chaque mot dans le texte » de Beckett, une maîtrise qui rendait difficile la transposition dans une autre langue puisque « l'absence de procédés arbitraires ne laissait que peu de marge de manœuvre au traducteur »[310].

---

[306] *Ibid.* Je traduis (« Sehr eng befreundet »).

[307] *Ibid.* Je traduis (« Plötzlich so politisch, im Westen wollte man ihn auch gar nicht »).

[308] TWS Wahn. Ulrich Seelmann-Eggebert, « Adamov und der Neorealismus », sans indication de lieu ou de date de parution de l'article : « Anscheinend erst bei den Proben hatte es sich herausgestellt, daß die deutsche Übersetzung von Elmar Tophoven nicht sprechbar und nicht spielbar sei, und so wurde so lange am Text herumgeändert, bis die Schauspieler bei der Premiere die vielfältigen Varianten munter durcheinanderwarfen ».

[309] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. Sabina Lietzmann, « Im Groschengrab begraben », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 décembre 1955 : « Da heißt es, statt 'Sie müßten mich eigentlich verstehen', umständlich gestelzt : 'Sie in Ihrer Lage sollten diesen Mechanismus des Geistes begreifen'. […] Vielleicht, wahrscheinlich, ist das als pure Ironie gemeint, dann hätte aber der gestelzte Sprachton konsequenter durchgehalten werden müssen ».

[310] Erika Tophoven, *Glückliche Jahre*, *op. cit.,* p. 95. Je traduis (« Top war von Anfang an beeindruckt von der Präzision, von der Bedeutung und Stellung jedes einzelnen Wortes im Text. Keine Beliebigkeit und infolgedessen auch wenig Spielraum für den Übersetzer »).

Les Tophoven rencontraient régulièrement Beckett en France ou en Allemagne pour discuter des traductions[311]. Elmar Tophoven avait conçu une méthode bien particulière qui consistait à réciter les traductions allemandes en les enregistrant sur magnétophone afin d'en vérifier le rythme et la sonorité, d'où résultèrent « soixante-dix heures de Beckett en continu »[312]. En 1993, après le décès de son mari, Erika Tophoven décida de revisiter d'un œil critique la première traduction d'*En attendant Godot*. Le texte allemand, qui avait fait l'objet de nombreuses modifications entre autres par Beckett lui-même, méritait une nouvelle publication[313], dont le résultat fut salué par Erika Tophoven comme « fructueux et nécessaire »[314].

2.2.2 Les traducteurs de Ionesco

Ionesco n'avait pas de traducteur attitré vers l'allemand. Comme il l'expliqua en 1959 dans une lettre à Stauffacher[315], sa préférence allait à Lore Kornell, chargée de la traduction de la majorité de ses pièces : *Le Tableau*, *Les Salutations*, *le Salon de l'automobile*, *Le Nouveau Locataire*, *L'Impromptu de l'Alma*, *Délire à deux*, *Scènes à quatre*, *Tueur sans gages*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim*, *Jeux de massacre*, *Macbett*, *Ce formidable bordel !*, *L'Homme aux valises* de même que les saynètes *La Lacune*, *Pour préparer un œuf dur*, *L'Œuf dur*, *Le Jeune Homme à marier* et *Apprendre à marcher*.

Les autres pièces de l'auteur[316] furent confiées aux traducteurs suivants : *La Cantatrice chauve* à Serge Stauffer ; *La Leçon*, *Le Maître* et *La Jeune Fille à marier* à Erica de Bary ; *Les Chaises* à Jacqueline et Ulrich Seelmann-Eggebert ; *Victimes du devoir* et *Amédée ou Comment s'en débarrasser* à Werner Düggelin ; *Jacques ou la Soumission* à Erica de Bary et Claus Bremer ; *Rhinocéros* à Claus Bremer, Christoph Schwerin et Hans Rudolf Stauffacher[317] ; *Le roi se meurt* à Claus Bremer et Hans Rudolf Stauffacher. Enfin, la dernière œuvre de l'écrivain, *Voyage chez les morts*, fut traduite par Elmar Tophoven qui, par loyauté envers Adamov – en froid avec Ionesco

---

[311] *Ibid.*, p. 107. Cf. annexe.
[312] *Ibid.* Je traduis (« 70 Stunden Beckett am laufenden Band »).
[313] *Ibid.*, p. 145-146. Cf. annexe.
[314] Erika Tophoven, entretien réalisé le 9 janvier 2014, Berlin. Je traduis (« ergiebig und nötig »).
[315] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 4 mai 1959.
[316] Il n'a pas été possible de retrouver des traces de créations ouest-allemandes de la pièce *Exercices de conversation et de diction française pour étudiants américains*, dont même Eva Stroux ne détient qu'une copie en français envoyée par Ionesco à Stroux. Cette pièce semble donc ne même pas avoir été traduite en allemand.
[317] Dans le premier manuscrit de traduction du H. R. Stauffacher Verlag sont donnés les noms de Claus Bremer et Christoph Schwerin. Ce dernier n'est plus cité comme traducteur dans l'édition définitive, où son nom cède la place à celui de Stauffacher.

– avait refusé de transposer les œuvres de ce dernier[318] ; le contact avec Ionesco ne fut renoué qu'après le décès d'Adamov[319].

Les traducteurs s'adressaient régulièrement à Ionesco ou à son éditeur Stauffacher. Une correspondance entre celui-ci et le metteur en scène Stroux au sujet du titre allemand du *Piéton de l'air* rend compte, par exemple, des interrogations et incertitudes suscitées par les caractéristiques françaises des pièces de Ionesco, non seulement les noms des personnages ou des lieux, mais encore certains accessoires ou costumes, des références littéraires et culturelles ou encore des traits d'humour particuliers contenus dans les dialogues[320].

2.2.3 Les traducteurs de Genet

Dans son portrait consacré à Genet, Odette Aslan affirme que seul un traducteur-poète est en mesure d'assurer une traduction exacte des œuvres de Genet. Elle déplore que cela ne fut le cas dans aucune langue, et estime que les meilleures traductions furent celles de Bernard Frechtman vers l'anglais :

> *Les traducteurs en sont restés à la littérarité, aplatissant les images et les mots, supprimant les néologismes intraduisibles, tronquant des vocables rabelaisiens dont les équivalents étaient jugés trop grossiers dans les autres langues, se méprenant sur la signification d'expressions argotiques ou colorées, pénétrant mal les détours de la syntaxe et s'enferrant dans d'inattendus contre-sens*[321].

Les premières traductions allemandes parues au Merlin Verlag furent assurées par les traducteurs suivants : *Haute Surveillance* et *Les Bonnes* par Gerhard Hock (1957), *Le Balcon* par Georg Schulte-Frohlinde et Geno Hartlaub (1959), *Les Paravents* par Hans Georg Brenner (1960) puis Ernst Sander (1968), *Les Nègres* par Katharina Hock et Ben Poller (1962). Les traductions des œuvres posthumes *Splendid's* par Peter Handke et de *Elle* par Peter Krumme furent publiées au Verlag der Autoren (1994). C'est par ailleurs dans cette maison d'édition que parurent de nouvelles traductions après la perte des droits d'auteur par le Merlin Verlag en 1986 : *Le Balcon* fut retraduit par Peter Krumme, *Les Nègres* par Peter Stein, *Les Paravents* par Hans-Joachim Ruckhäberle et Georg Holzer et enfin *Les Bonnes* et *Haute surveillance* par Simon Werle.

---

[318] Erika Tophoven, entretien réalisé le 9 janvier 2014, Berlin.

[319] Erika Tophoven s'est souvenue que quand Elmar Tophoven montra à Ionesco l'ordinateur utilisé pour ses traductions, l'écrivain fut très étonné et s'exclama : « Cela ne veut rien dire. C'est complètement absurde ». Erika Tophoven, entretien réalisé le 9 janvier 2014, Berlin.

[320] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735. Lettre de Stauffacher à Stroux du 12 juillet 1962. Cf. annexe.

[321] Odette Aslan, *Jean Genet*, Paris, Seghers (Théâtre de tous les temps), 1973, p. 22.

3. Créations du théâtre « de l'absurde » sur les petites scènes

La circulation des œuvres d'Adamov, Ionesco et Genet débuta dans les petits théâtres expérimentaux. Un grand nombre d'entre eux avaient été les premiers établissements culturels à rouvrir leurs portes à la fin de la guerre et appelaient de leurs vœux des pièces d'auteurs étrangers, dans l'espoir que cette ouverture à l'international puisse panser les plaies des années passées et délivrer le public ouest-allemand de sa solitude artistique et de l'étroitesse des programmations.

3.1 Adamov à Pforzheim

Le théâtre de la petite ville de Pforzheim, située en Bade-Wurtemberg non loin de la frontière alsacienne, était l'un des premiers en Allemagne à monter des pièces expérimentales d'auteurs étrangers, un engagement qui lui valut d'acquérir une notoriété nationale et internationale.

Les travaux d'aménagement pour transformer la salle de sport de l'école d'Osterfeld en scène provisoire commencèrent le 14 août 1946 et, à son ouverture en 1948, le théâtre disposait de 542 places et d'une scène de 60 à 70 m^2. Il s'agissait de la première salle de spectacle reconstruite de l'après-guerre, une initiative qui semblait présager de l'importance qu'elle allait acquérir[322]. Pourtant, son succès prometteur finit par tomber dans l'oubli, et les locaux provisoires furent utilisés comme scène principale pendant 42 ans[323].

Au début des années 1950, avait été attribué à ce théâtre le titre honorifique d'« avant-garde de la province »[324]. L'intérêt des critiques venus assister à des représentations des quatre coins du pays, de même que la présence de critiques étrangers ou du moins d'articles dans la presse étrangère, témoignaient du succès mirobolant de ce théâtre. Un compte rendu paru le 5 janvier 1954 dans l'hebdomadaire autrichien *Neue Wiener Tageszeitung* faisait ainsi état de la reconnaissance internationale de Pforzheim[325]. Sous la direction de Franz Otto, ce théâtre eut

---

[322] Volksbühne Pforzheim (Dir.), *75 Jahre Volksbühne Pforzheim 1921-1996. Oper, Operette, Schauspiel, Ballett, Musical*, Verlag Esslinger, Pforzheim, 1996, p. 53. Cf. annexe.

[323] *Ibid.*, p. 52 : « Pforzheim hat das längste Theaterprovisorium Deutschlands ». « Pforzheim, de toute l'Allemagne, a le plus ancien théâtre provisoire » (je traduis).

[324] *Ibid.* Je traduis (« Avantgarde der Provinz »). Cf. annexe.

[325] Anonyme, « Avantgarde der deutschen Provinz », *Neue Wiener Tageszeitung*, 5 janvier 1954. Cité in Kurt Griguscheit, *Beiträge zur Geschichte des Theaters in und um Pforzheim herum*, Stadt Pforzheim (Selbstverl.), Pforzheim, 1987, p. 134. Cf. annexe.

l'initiative de monter à partir de 1951 les premières allemandes d'*Un tramway nommé désir* (*A Streetcar Named Desire*, 1947) de Tennessee Williams, de *Barabbas* (1928) de Michel de Ghelderode et enfin de *L'Invasion* (1949) et de *Tous contre tous* (1952) d'Adamov, des auteurs dont les œuvres étaient, pour différentes raisons, jugées difficilement transposables sur des scènes ouest-allemandes. La presse saluait cette « entreprise téméraire d'un théâtre de province » et le courage de son directeur « d'ouvrir toutes grandes les portes à la nouveauté »[326].

L'acteur Franz Peter Wirth, engagé en 1951 comme comédien, dramaturge et metteur en scène[327], était à l'origine des créations allemandes de ces pièces contemporaines issues de l'étranger. Dans un entretien accordé au journal local *Pforzheimer Zeitung*, Wirth se souvenait qu'en 1952 son théâtre avait été le premier de la jeune République à avoir été invité en France : le théâtre de Babylone avait voulu représenter la création allemande de *Tous contre tous* à Paris, mais la troupe de Pforzheim n'avait pas pu se rendre à Paris faute de subventions[328]. En dépit de cet intérêt mutuel des deux paysages théâtraux, les différences de mentalité entre les deux pays restaient un sujet de discussion majeur, comme en rendait compte un article paru dans le journal local *Pforzheimer Kurier* qui posait un regard sceptique sur la création de *L'Invasion,* puisque « ce [n'allait] pas [être] une tâche très facile d'imposer chez nous [à Pforzheim] cette pièce issue d'une mentalité française »[329].

L'Invasion fut créée par Wirth le 29 février 1952. Adamov, interrogé par le journal du soir *Abendzeitung*, expliquait s'être rendu à Pforzheim car il avait été « gentiment invité » et ajoutait avec humour apporter son *Invasion* « avec des intentions pacifiques » [330] – la pièce, nullement orientée vers une thématique militaire, portait en effet un titre qui pouvait prêter à confusion. Les circonstances dans lesquelles Wirth prit connaissance des pièces d'Adamov ne sont pas connues, mais il semble plausible que Herbert Greuèl de la maison d'édition Kurt Desch ait proposé la pièce à ce théâtre en raison de ses créations par ailleurs courageuses et surprenantes à

---

[326] SA Pforzheim, B46 2013-117 52. Kurt Amerbacher, « 'Die Invasion' von Arthur Adamov », *Schwarzwälder Bote*, 3 mars 1952. Je traduis (« Eine mutige Tat eines Provinztheaters […] [das] dem 'Neuen' die Tore weit öffen will »).

[327] SA Pforzheim, S3-1181. Irmeli Minder, « Vor Filmkarriere in Goldstadt Anker geworfen », *Pforzheimer Zeitung*, 10 août 1989. Cf. annexe.

[328] *Ibid.* Une annonce de la maison d'édition Kurt Desch confirme le souvenir de Wirth. TWS Wahn. Dépliant du Verlag Kurt Desch : « Das Ensemble des Stadttheaters Pforzheim wurde vom Théâtre de Babylone eingeladen, im Frühjahr mit der erfolgreichen Inszenierung des Pforzheimer Regisseurs Franz Peter Wirth in Paris zu gastieren ».

[329] SA Pforzheim, B46 2013-117 52. Eduard Hahn, « 'Die Invasion' – eine deutsche Erstaufführung », *Pforzheimer Kurier*, 3 mars 1952. Je traduis (« Es dürfte nicht ganz leicht sein, das ganz aus französischer Mentalität heraus geschriebene Stück bei uns durchzusetzen »).

[330] SA Pforzheim, B46 2013-117 52. Walter Baroni, « 'Die Invasion' – ein gelungenes Wagnis », *AZ*, 3 mars 1952. Je traduis (« Ich bin nun nach Pforzheim gekommen, um Ihnen meine 'Invasion' (in friedlicher Absicht) zu bringen. Ich bin auch gekommen, weil man mich so nett eingeladen hat »).

première vue. Le choix de la pièce d'Adamov fut applaudi dans la presse locale qui soulignait le courage d'une telle entreprise :

> *Das Stadttheater Pforzheim hat sich* […] *wieder einmal in die vorderste Reihe der westdeutschen Bühnen gestellt. Man wird nach der Aufnahme des Stückes in den hiesigen Spielplan zunächst den Mut unserer Theaterleitung voll anerkennen müssen, mit dem sie es als erste Bühne wagte, einen Dramatiker zur Diskussion zu stellen, der zwar erst am Beginn seines Schaffens steht, in Frankreich aber bereits große Beachtung und Anerkennung finden konnte*[331].

Le public ouest-allemand était en effet pour la première fois confronté à une œuvre avant-gardiste française au caractère méconnu, expérimental et déroutant. Le programme qui accompagnait la mise en scène entendait préparer le spectateur à cette nouvelle dramaturgie en laissant la parole à l'auteur lui-même. Dans le texte introductif, Adamov désignait la solitude humaine comme leitmotiv de sa pièce et décrivait les moyens dramaturgiques utilisés pour transmettre cet isolement au spectateur[332]. L'usage inhabituel de la forme du dialogue et du monologue ainsi que l'importance accordée aux silences étaient également mis en avant par un article du critique Ulrich Seelmann-Eggebert, qui expliquait que le sens de l'œuvre était à chercher dans les silences et non dans les mots[333]. Deux années avant le succès d'*En attendant Godot* de Beckett, Adamov faisait donc découvrir au public ouest-allemand une nouvelle hiérarchisation des actes langagiers. Seelmann-Eggebert établissait une filiation entre Adamov et des auteurs célèbres, ce qui témoignait de la nécessité de placer le public ouest-allemand en terrain connu. Le critique désignait ainsi Büchner, Tchekhov et Strindberg comme des auteurs qui avaient grandement influencé Adamov et ce dernier affirmait d'ailleurs, dans son texte introductif, n'avoir rien inventé, allant jusqu'à citer *Le Songe* de Strindberg comme modèle. Le texte de Seelmann-Eggebert se terminait sur l'affirmation qu'Adamov était un auteur dont on ne pouvait déjà plus se passer, un constat renforcé par une lettre élogieuse qu'André Gide avait envoyée à Adamov et dont la copie fut placée dans la brochure. Enfin, pour préparer au mieux le public novice, le metteur en scène Wirth tint un discours le soir de la première, dans lequel il soulignait qu'il était certes question d'une pièce

---

[331] SA Pforzheim, B46 2013-117 52. Eduard Hahn, « 'Die Invasion' – eine deutsche Erstaufführung », *Pforzheimer Kurier*, 3 mars 1952. « Le théâtre de la ville de Pforzheim a […] une fois de plus rejoint le premier rang des scènes ouest-allemandes. Après avoir inclus cette pièce dans la programmation, il faut bien reconnaître le courage de notre direction théâtrale qui a en premier osé soumettre à discussion un écrivain qui ne se trouve certes qu'au début de sa carrière, mais a déjà rencontré en France une grande considération et reconnaissance » (je traduis).

[332] T Pforzheim. Franz Otto (Dir.), *Die Szene. Pforzheimer Theaterblätter*, Spielzeit 1951/52, Doppelheft 13-14, p. 1. Cf. annexe.

[333] *Ibid.*, p. 3. Cf. annexe.

« difficile et problématique » mais qui « méritait entièrement de faire l'objet de discussions »[334].

La création connut un accueil controversé, entre des éloges abondants dans la presse locale et une réception mitigée de la part de la presse nationale. Les journaux de la ville de Pforzheim ne cachaient pas leur fierté et se félicitaient que « les regards de la vie théâtrale allemande se [portaient] à nouveau sur une création du théâtre de Pforzheim » et soulignaient la venue d'éminents quotidiens et de stations radiophoniques, comme les radios de Stuttgart, de Karlsruhe et de Baden-Baden, qui allaient « diffuser des morceaux choisis de scènes et des interviews avec l'auteur »[335]. Les journaux nationaux se montraient toutefois sceptiques quant à la réelle valeur littéraire de la pièce. Transmettant l'ambiance d'un « mercredi des cendres », il s'agissait selon un quotidien de Brême d'une pièce « particulière et problématique »[336]. Un autre journal estimait que la pièce d'Adamov s'épuisait dans « le recours unique, coûteux en efforts, à un procédé compliqué d'images scéniques et non aux paroles » et qu'ainsi il ne restait « presque plus d'énergie pour l'action » de la pièce[337]. Selon un autre journal, Adamov échouait dans sa volonté de créer un monde symbolique, lequel diminuait au fur et à mesure des quatre actes pour finalement se transformer en allégorie : l'échec de l'auteur était ainsi bien plus tragique que la pièce elle-même[338]. Seelmann-Eggebert vola néanmoins au secours de la pièce en lui réservant un article élogieux dans le journal national *Süddeutsche Zeitung*. Le critique rappelait au lecteur le parcours d'Adamov, en insistant sur les précieux compliments de Gide et de critiques français qui voyaient en l'auteur la plus grande découverte de

---

[334] TWS Wahn. Ha, « Paris – Brüssel – Pforzheim », *Württembergisches Abendblatt Pforzheim*, 3 mars 1952. Je traduis (« In einem Einführungsvortrag hatte Dramaturg Wirth […] bereits darauf hingewiesen, daß das Werk schwierig und problematisch sei, aber voll und ganz verdiene, zur Diskussion gestellt zu werden »). Le texte de ce discours ne fut pas retrouvé.

[335] TWS Wahn. Anonyme, « Von einer deutschen Erstaufführung », *Württembergisches Abendblatt Pforzheim*, 23 février 1952. Je traduis (« Das Interesse der deutschen Theaterwelt ist wieder einmal auf eine Aufführung des Pforzheimer Stadttheaters gerichtet » ; « Die Korrespondenten der großen Tageszeitungen haben ihren Besuch angemeldet, Radio Stuttgart, das Studio Karlsruhe und der Südwestfunk Baden-Baden werden Szenenausschnitte und Interviews mit dem Dichter bringen »).

[336] TWS Wahn. Susanne Ulrici, « Adamovs 'Invasion' in Pforzheim : Verwirrung und Einsamkeit », *Bremer Nachrichten*, 5 mars 1952. Je traduis (« eigenwillige[s] wie problematische[s] Werk » ; « Aschermittwochstimmung »).

[337] TWS Wahn. By., « Aus der Rumpelkammer der Seele », *Deutsche Zeitung*, 5 mars 1952. Je traduis (« In dem Bemühen, den seelischen Zustand des leidenden Menschen […] nicht mit Worten zu schildern, sondern wesentlich komplizierter mit szenischen Mitteln ins Visuelle zu übertragen, hat sich der Autor erschöpft ; es bleibt ihm kaum mehr Kraft für die Handlung »).

[338] TWS Wahn. Clara Menck, « Arthur Adamovs 'Invasion' », *Die Neue Zeitung*, 3 mars 1952 : « Aber das Symbol verliert mit jedem der vier sehr kurzen Akte an Kraft » ; « Das Symbol ist in die Allegorie zurückgeglitten » ; « Die Tragik des Autors blieb trotzdem stärker als die Tragik seines Stückes ».

leur temps[339]. Le public enfin réserva un accueil chaleureux à la pièce le soir de la première[340].

Un an et demi plus tard, le 20 novembre 1953, la pièce *Tous contre tous* fut également créée à Pforzheim, une fois de plus dans une mise en scène de Wirth. La soirée fut qualifiée par la critique d'« expérience extrêmement vague »[341] et n'avait retenu l'attention du critique de *Die Welt* qu'en raison de la quantité de cognac consommée durant la pause[342]. Les réactions étaient en effet encore plus réservées que lors de la création de *L'Invasion* et se soldaient par un sentiment de déception générale :

> *Resultat : wohl keiner aller Beteiligten – ob Dichter, Regie und Ensemble, ob Zuschauer – erlebte das, was er im Grunde genommen erwartete ; Adamov nicht den erhofften durchschlagenden Erfolg, Regie und Ensemble nicht die der enormen Leistung entsprechende Anerkennung und die Besucher nicht das Theatererlebnis, das unmittelbar anzusprechen und nachzuklingen vermag*[343].

Ce phénomène de désenchantement était en grande partie imputable à l'effet d'attente provoqué par la pièce. Or, le contenu et l'écriture dramaturgique de celle-ci différaient de *L'Invasion*. *Tous contre tous* était dotée d'une dimension politique et se déroulait dans le cadre d'une guerre civile, et bien qu'aucune époque ne soit directement mentionnée, la pièce retombait ce faisant dans un genre réaliste et historique, ce qui désappointa spectateurs et critiques. L'un d'entre eux cherchait ainsi à démonter la présupposée modernité de l'écriture scénique d'Adamov, il la qualifiait de « coup de bluff » et citait des ressemblances frappantes avec *La Mort de Danton* de Büchner, par exemple dans la construction de l'intrigue et la structure des tableaux[344].

Seelmann-Eggebert essaya de son côté de calmer les esprits en rappelant que le revirement dans le style de l'écrivain avait été annoncé. Selon lui, la mauvaise réception de la création incombait en réalité à Wirth : sa lecture inexacte de la pièce avait mené à une mise en scène malheureuse[345]. Le public réagit avec consternation le

---

[339] TWS Wahn. Ulrich Seelmann-Eggebert, « In Pforzheim 'Die Invasion' von Arthur Adamov », *Süddeutsche Zeitung*, 5 mars 1952. Cf. annexe.

[340] *Ibid.* Cf. annexe

[341] SA Pforzheim, B46 2013-117 54. e.h. , « 'Circulus vitiosus' der Angst und Verfolgung », *Pforzheimer Kurier*, 23 novembre 1953. Je traduis (« ausgesprochen vages Experiment »).

[342] TWS Wahn. Jürgen Buschkiel, « 'Alle gegen alle'. Adamov spart nicht mit Effekten », *Die Welt*, 24 novembre 1953 : « Der Kognakumsatz in der Pause war beachtlich ».

[343] *Ibid.* « Le résultat : aucun des participants – qu'il s'agisse de l'auteur, du metteur en scène et de la troupe, ou du public – n'a eu droit à ce qu'il avait au fond espéré ; Adamov a été privé du succès escompté, le metteur en scène et la troupe de la reconnaissance qu'un travail aussi intense aurait dû livrer et le public d'une immanente expérience théâtrale, touchante et prégnante » (je traduis).

[344] TWS Wahn. Adriaan van der Broecke, « Arthur Adamov : 'Alle gegen Alle' », *Hohenloher Tagblatt*, 25 novembre 1953. Je traduis (« Bluff »). Cf. annexe.

[345] TWS Wahn. Ulrich Seelmann-Eggebert, « Adamov und der Neorealismus », sans indication de lieu ou de date de parution de l'article. Cf. annexe.

soir de la première, la violence montrée sur scène à travers des scènes de meurtre ou de tirs suscitait une atmosphère pesante. Le critique du quotidien *Die Welt* se souvenait que « dès le deuxième cadavre une spectatrice avait audiblement fait claquer la porte de la salle » et que « lorsque les derniers tirs avaient retenti, beaucoup hésitaient à applaudir »[346]. Seul un journal local restait élogieux et louait cette « entreprise courageuse » qui allait selon lui « donner lieu à un important écho », des espoirs qui ne se réalisèrent pas[347]. La réaction retenue du public face à une pièce qui dénonçait les méfaits de la guerre peut surprendre puisqu'en 1953, des pièces historiques étaient encore jouées, avec succès, sur les scènes ouest-allemandes. Le caractère atemporel de *Tous contre tous*, l'absence de condamnations concrètes ou de contre-exemples, transmettaient certainement des messages trop vagues à un public en quête de réponses. Il se peut que les spectateurs étaient lassés par le thème de la guerre et que seule une allégorie comme *Rhinocéros* de Ionesco, qui allait être jouée six ans plus tard, pouvait captiver l'assistance.

Ainsi, malgré le regard favorable sur le choix des pièces de cet auteur francophone et sur ses venues à Pforzheim, les premiers avis dubitatifs dans la presse semblaient augurer de l'enthousiasme mitigé qu'allaient récolter les pièces d'Adamov en République Fédérale.

3.2 Ionesco à Bochum et Mayence

Dans une lettre datée du 22 juin 1955, Stauffacher annonçait à Ionesco que deux de ses pièces avaient éveillé l'intérêt de théâtres et allaient bientôt être portées sur scène en langue allemande :

> *Je peux vous signaler – vous le saviez certainement déjà – que vos deux pièces* Amédée *et* Victimes du devoir *vont être jouées en Allemagne dans la saison prochaine. Le théâtre de Bochum jouera encore cette année* Amédée. *Le contrat est signé. Le théâtre a l'intention de vous inviter pour cette occasion, c'est-à-dire pour la première et encore une fois à l'occasion de la semaine de théâtre français où votre pièce sera reprise*[348].

La première pièce de Ionesco donnée en République Fédérale fut la comédie en trois actes *Amédée ou Comment s'en débarrasser,* représentée le 25 mars 1956 lors de la

[346] TWS Wahn. Jürgen Buschkiel, « 'Alle gegen alle'. Adamov spart nicht mit Effekten », *Die Welt*, 24 novembre 1953. Je traduis (« Schon nach der zweiten Leiche hatte eine Besucherin vernehmlich die Tür des Zuschauerraums hinter sich zugemauert » ; « Als die letzten Schüsse gefallen waren, zögerten viele mit dem Beifall »).

[347] SA Pforzheim, B46 2013-117 54. ha., « 'Alle gegen alle' ein Spiegelbild unserer Zeit », *Pforzheimer Zeitung*, 23 novembre 1953. Je traduis (« eine so mutige Tat unseres Pforzheimer Stadttheaters, daß von ihr ein beachtliches Echo ausgehen dürfte »).

[348] CP Stauffacher. Lettre de Stauffacher à Ionesco du 22 juin 1955.

semaine de la dramaturgie française tenue à Bochum du 21 au 26 mars. Contrairement à la déclaration de Stauffacher selon laquelle la pièce allait être montée dès la fin de l'année 1955, et malgré l'annonce par Ionesco de sa venue à Bochum en novembre 1955[349], il a été impossible de retrouver les traces d'une création de la pièce antérieure à mars 1956.

Le Bochumer Schauspielhaus rouvrit ses portes en automne 1953 sous la direction de Hans Schalla. Celui-ci fut l'un des premiers directeurs à organiser un événement d'envergure consacré au théâtre français et montrait par là une volonté de réconciliation avec la France par un biais artistique. Lors de ce festival étaient présents des représentants de l'Institut Français de Cologne et du département culturel de l'ambassade de France. Dans un article de la *Westfälische Rundschau* on relevait la présence de « Louis Joxe, ambassadeur de France en Allemagne et mécène de la semaine » lequel loua cette « tentative respectable de concilier les esprits » et souligna que l'importance de cette affaire « égalait au moins celle des efforts de la France et de l'Allemagne pour trouver une solution commune aux grands problèmes politiques » [350]. La portée d'un festival en l'honneur du théâtre français dépassait donc le seul monde du théâtre et ce festival était à juste titre considéré comme un événement politique.

Un répertoire varié marqua cette semaine de la dramaturgie française. Afin que soient représentées un grand nombre de créations, Schalla fit appel à des metteurs en scène venus d'horizons différents. Friedrich Siems, en charge de la création d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, était par exemple metteur en scène à Cologne. La pièce de Ionesco fut montée dans la petite salle du théâtre (« Kammerspiele »), au même titre que l'*Antigone* d'Anouilh. Les autres pièces jouées cette semaine-là, *Amphitryon 38* de Giraudoux, *Le Diable et le bon Dieu* de Sartre, *La Reine morte* de Montherlant et *Le Pain dur* de Claudel, furent quant à elles données dans la principale salle du théâtre. D'autres manifestations accompagnaient cette semaine du théâtre français : une exposition intitulée « Douze années de théâtre parisien », trois conférences (sur la vie théâtrale parisienne, sur Claudel, sur Giraudoux et Jouvet), une soirée de films consacrée à la peinture française ainsi qu'une discussion ouverte sur le

[349] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher, non datée.

[350] SA Bochum. Thea Fischer, « Pariser Esprit und Bochumer Schliff », *Westfälische Rundschau*, 27 mars 1956. Je traduis (« Louis Joxe, Frankreichs Botschafter und Protektor der Woche, sprach von einem respektablen Versuch, die Geister zu vereinen, ein Anliegen, das zumindest genau so wichtig sei wie die Bemühungen Frankreichs und Deutschlands um eine gemeinsame Lösung der großen politischen Probleme »).

thème « L'existentialisme et son rôle pour le théâtre ». Ces textes furent retranscrits intégralement dans la brochure parue à la suite de cet événement[351].

Une autre brochure avait été spécialement conçue pour la mise en scène d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Elle contenait, à côté de la distribution des rôles[352], une courte description de la vie et de l'œuvre de Ionesco, un texte de l'écrivain et une photographie de lui[353]. La notice biographique rapprochait Ionesco des écrivains Adamov, Beckett, Audiberti et Camus, puisque comme eux une « action scénique abstraite et provoquante » définissait son œuvre caractérisée par une « ironie burlesque », et Pirandello et Strindberg semblaient être ses ancêtres littéraires[354]. Le texte louait l'écrivain comme l'« un des jeunes aventuriers les plus étonnants, mais aussi les plus spontanés de la scène française »[355]. L'article rédigé par Ionesco, intitulé *À propos de moi* (*Über mich selbst*) et dont il n'est pas certain qu'il ait été conçu spécialement à cette occasion, expliquait au spectateur le mécanisme de création de ses pièces déconcertantes au premier abord : la projection d'un monde intérieur avec ses visions cauchemardesques ou idylliques était présentée comme inhérente au processus d'écriture, le quotidien étant étonnant et l'humour salvateur[356].

Les carnets de régie et les livrets de rôle des comédiens n'ont pas pu être retrouvés, par contre le carnet de l'éclairagiste a été conservé aux archives de la ville de Bochum[357]. Il donne des indications sur des éléments de régie et ce faisant sur les moyens techniques déployés lors de cette première création d'une pièce de Ionesco.

Dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, le personnage éponyme et son épouse Madeleine vivent depuis plusieurs années en compagnie d'un cadavre – très probablement l'ancien amant de Madeleine –, qui grandit de plus en plus jusqu'à ne plus pouvoir rester caché dans l'appartement et devoir être évacué dans la rue par Amédée. Une telle action scénique exige une scénographie malléable et des accessoires facilement transportables d'un endroit à l'autre de la scène.

De plus, les jeux de lumière ne sont pas anodins puisqu'ils peuvent remplacer l'ambiance inquiétante de la pièce, la menace grandissante qui émane du cadavre et les

---

[351] Schauspielhaus Bochum (Dir.), *Woche zeitgenössischer französischer Dramatik vom 21. bis 26. März 1956 im Schauspielhaus Bochum*, Bochum, Selbstverl., 1956.

[352] Un élément marquant dans la distribution est la présence de Günter Lamprecht dans le rôle du soldat américain, un acteur qui allait jouer dans plusieurs films de Rainer Werner Fassbinder.

[353] TM Bern. Schauspielhaus Bochum (Dir.), *Programmheft, Amédée oder Wie wird man ihn los*, sans numéro, 1956.

[354] *Ibid.* Je traduis (« provokatorisches, abstraktes Bühnengeschehen » ; « burleske Ironie » ; « Pirandello und Strindberg sind seine Ahnherren »).

[355] *Ibid.* Je traduis (« Einer der ungewöhnlichsten, aber auch spontansten jungen Abenteurer auf der französischen Bühne »).

[356] *Ibid* : « Und wenn es mir gelingt, in und trotz der Angst Humor aufzubringen, ist der Humor meine Befreiung […]. Und schließlich ist nichts so ungewöhnlich wie das Banale, das Alltägliche ».

[357] SA Bochum, Beleuchtungsbuch.

états émotifs des personnages. Dans le carnet de l'éclairagiste sont annotés les changements de lumières et les coupes faites dans le texte. L'on dénombre ainsi treize séquences d'éclairage, les intensités lumineuses variant entre « A », « B » et « B < ». D'autres moyens techniques utilisés furent le clair-obscur (« ½ Dunkel ») et le fondu enchaîné entre les deux actes (« Umbaulicht »), un spot bleu (« Blaue Linse Steckd. [Steckdose] ») ainsi que des lumières éclatantes dignes d'un « feu d'artifice » (« Feuerwerk ») à la fin de la pièce.

En outre, certaines répliques entre les deux personnages principaux furent barrées lorsqu'elles ne participaient pas à l'avancée de l'action, par exemple les répliques suivantes :

> Madeleine : *Was ist jetzt wieder, Du zögerst, nicht wahr ? Du willst nichts tun !*
> Amédée : *Doch. Ich wollte was anderes sagen.*
> Madeleine : *Was anderes ? Ist etwas nicht klar ?*
> Amédée : *Habe ich ihn wirklich getötet ?*[358]

De même, plusieurs répliques issues du passage où apparaissent les sosies d'Amédée et de Madeleine, Amédée II et Madeleine II, ont été éliminées. Les coupes les plus nombreuses se situent entre la moitié du deuxième acte et le début de la fin alternative[359]. En effet, le metteur en scène Friedrich Siems choisit de monter la version courte de la pièce, qui consiste en deux actes au lieu de trois, ce qui réduisait la durée du spectacle et permettait ainsi de ménager, puisqu'on ne pouvait prédire les réactions du public, les premiers spectateurs allemands de Ionesco.

La création donna lieu à quelques rares articles de journaux, davantage dans la presse locale que nationale. Le quotidien *Westfälische Rundschau* publia un article dans lequel Thea Fischer expliquait que le public n'était pas en mesure de comprendre la verve burlesque et la légèreté du ton de cette pièce, qualifiée de « grande envolée d'humour gaulois »[360]. La journaliste estimait que la mise en scène était néanmoins parvenue à insuffler aux spectateurs un soupçon de vie théâtrale parisienne, s'exclamant : « Une bouffée d'air parisien – du vent frais venu de Paris – la ville de Paris, riante, pleurante, attirante ! »[361] Dans le quotidien *Bochumer Anzeiger*, le critique Werner Tamms émettait un tout autre avis, à ses yeux la pièce n'était qu'une

---

[358] Passage situé à la page 48 du carnet de l'éclairagiste de Bochum et à la page 295 de l'édition de la Pléiade. Eugène Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarasser* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 261-343, p. 295 : « Madeleine : Qu'est-ce qu'il y a encore, tu hésites, n'est-ce-pas ? Tu ne veux rien faire ! Amédée : Si. Autre chose je voulais dire. Madeleine : Quoi, autre chose ? Qu'est-ce qui n'est pas clair ? Amédée : Est-ce que vraiment je l'ai tué ? »

[359] *Ibid.*, p. 302-319.

[360] SA Bochum. Thea Fischer, « Pariser Esprit und Bochumer Schliff », *Westfälische Rundschau*, 27 mars 1956. Je traduis (« Höhenflug gallischen Witzes »). Cf. annexe.

[361] *Ibid.* Je traduis (« Das war Pariser Luft – das war Pariser Wind – das war die lachende, weinende, die lockende Stadt Paris ! »)

« tentative d'abêtissement » du spectateur, une « cruelle idiotie »[362]. Leo Nyssen, du journal *Ruhr Nachrichten*, signa la critique la plus intéressante, il voyait en cette soirée une véritable expérience théâtrale et avait observé que les spectateurs avaient mis du temps à reprendre leurs esprits :

> *Im Foyer hatte man sich schon wieder einigermaßen gefunden, einige Damen waren noch ein bißchen weiß herum um die Nase, irgendein Wichtigtuer wurde ein wenig laut, aber sonstwie lächelte man sich verlegen oder verschmitzt zu und war insgesamt einigermaßen froh, daß man's überstanden hatte*[363].

Le critique prenait la défense de cette pièce qui selon lui n'était pas une simple stupidité mais relevait d'une « très sombre tristesse du cœur », bien plus pesante que celle des drames de Jean Anouilh, et qui déclenchait des réactions contradictoires chez les spectateurs. Il remarquait ainsi qu'au moment décisif de l'action, lorsque les gigantesques jambes du cadavre apparaissaient sur scène, la réaction du public se partageait entre effroi et grands éclats de rire[364]. Néanmoins, il signala un aspect négatif de la pièce, sa durée, et plaisantait à ce propos qu'« un sketch d'une demi-heure aurait fait l'affaire, du moins aurait-on dû servir du cognac après ce temps-là ! »[365]. Le critique Heinz Beckmann ne se fit pas prier, dans son compte rendu il expliquait avoir terminée la soirée avec deux verres de cognac au lieu d'essayer de comprendre la pièce:

> *Wenn Sie mich fragen, was ich mir dabei gedacht habe, kann ich Sie zu meinem Schmerze nur mit einem schlichten Nichts bedienen oder mit zwei Kognaks, mit denen ich nach der Premiere jenen Zeitraum auszufüllen versuchte, in dem man sich sonst nach Premieren etwas zu denken pflegt*[366].

Deux grands quotidiens nationaux s'intéressèrent également à la création. Dans sa critique écrite pour le journal du soir *Abendpost Frankfurt*, Hermann Wanderscheck soulignait que les théâtres ouest-allemands n'avaient encore jamais vu une telle œuvre au réalisme exacerbé, qui parvenait à faire de l'ombre à *En attendant*

---

[362] SA Bochum. Werner Tamms, « Eine Leiche wächst ins Zimmer », *Bochumer Anzeiger*, 27 mars 1956. Je traduis (« Verdummungsversuch » ; « grausamer Blödsinn »).

[363] SA Bochum. Leo Nyssen, « In den Kammerspielen : Die Komik des Absurden », *Ruhr Nachrichten*, 27 mars 1956. « Dans le hall d'entrée on devenait à nouveau à peu près maître de soi, certaines dames étaient encore toutes blanches autour du nez, un frimeur quelconque élevait la voix, mais sinon on arborait des sourires embarrassés ou malicieux et dans l'ensemble on était relativement content d'en être sortis indemnes » (je traduis).

[364] *Ibid.* Je traduis (« Ganz schwarze Traurigkeit des Herzens » ; « [Es] verließ eine Zuschauerin schwankend den Saal » ; « Andere schlugen sich in brüllendem Gelächter auf die Schenkel »).

[365] *Ibid.* Je traduis (« Zu einem halbstündigen Sketch hätte es gelangt, zumindest hätte man nach dieser Zeit Cognak reichen müssen ! »)

[366] Heinz Beckmann, *Nach dem Spiel. Theaterkritiken 1950-1962*, München, Langen-Müller Verlag, 1963, p. 154. « Si vous me demandez ce que j'en ai pensé, je ne saurais, à mon propre désarroi, vous offrir qu'un simple : rien, ou alors deux cognacs, avec lesquels je tentais après la première de remplir le temps normalement consacré à la réflexion » (je traduis).

Godot[367]. Wanderscheck mentionnait par ailleurs la parenté de cette pièce avec le théâtre du Grand Guignol parisien et estimait que Ionesco écrivait pour une nouvelle génération de spectateurs[368]. Enfin, Albert Schulze Vellinghausen, qui allait par la suite devenir le plus ardent défenseur de Ionesco en Allemagne et grandement contribuer à son succès, publia un important article dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Il fut le seul critique à mentionner les spécificités du langage de Ionesco, expliquant que « le dialogue fonctionne, il est bouleversant, inquiétant »[369]. Schulze Vellinghausen regrettait pourtant que la dimension féérique de la fin de la pièce, l'envolée d'Amédée accroché au cadavre, fût restée trop réaliste. Le critique suggéra que l'utilisation d'une machinerie plus développée aurait permis des trucages, selon lui essentiels pour cibler le ton juste de l'œuvre[370]. Son article évoquait également le fait que « Ionesco, pris de trac, se trouvait alors dans un bar et goûtait plein d'enthousiasme à la bière de Bochum »[371]. Schulze Vellinghausen concluait que lors de cette semaine de la dramaturgie française, le contact entre les deux pays s'était déroulé dans l'amitié et que « le train express Paris-Ruhr avait su rassembler les cœurs »[372].

Après la surprise créée par *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, il n'allait pas falloir attendre longtemps avant que les deux premières pièces de l'écrivain, *La Cantatrice chauve* (1950) et *La Leçon* (1950), ne fussent jouées à leur tour. Leurs premières allemandes eurent lieu dans le petit théâtre de chambre de Mayence, Zimmerspiele Mainz[373], dont les portes furent rouvertes le 7 novembre 1950 – elles allaient définitivement fermer dix ans plus tard, car ce petit théâtre ne réussit pas à s'imposer face aux grandes salles des villes de Wiesbaden, Darmstadt ou Francfort-sur-le-Main situées à proximité. Rudolf Jürgen Bartsch, le directeur des Zimmerspiele Mainz qui était également metteur en scène et acteur, veillait tout particulièrement à proposer un répertoire contemporain étranger, et avait ainsi déjà porté à l'affiche des pièces de Cocteau, Mauriac, Tardieu et Beckett.

---

[367] SA Bochum. Hermann Wanderscheck, « 'Wie wird man ihn los ?' wird mit einer grausigen Komik beantwortet », *Abendpost Frankfurt*, 28 mars 1956. Cf. annexe

[368] *Ibid.* Cf. annexe.

[369] TM Bern. Albert Schulze Vellinghausen, « Ionescos hintergründige Farce », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 mars 1956. Je traduis (« Der Dialog sitzt, macht betroffen, macht furchtsam »).

[370] *Ibid* : « Einmal – ich rufe selten danach – hätte man, glaube ich, mehr Maschinen und Prospekte bemühen dürfen ! »

[371] *Ibid.* Je traduis (« Ionesco, von Lampenfieber besessen, war unterdes in einer Kneipe und trank voll Begeisterung Bochumer Bier »).

[372] *Ibid.* Je traduis (« Der Expreß Paris-Ruhr verband die Gemüter »).

[373] Pour une étude consacrée à ce théâtre on se reportera à Walter Schmidt, *Zimmerspiele Mainz / Haus am Dom. Ein Zimmertheater der Nachkriegszeit (1950-1959/60) oder Der Versuch, poetische Schwingungen zu erzeugen*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, vol. 66), 2010. La troisième partie de l'ouvrage traite du théâtre de l'absurde (p. 248-281) et rend compte des critiques parues dans la presse à l'occasion de ces créations.

En juin 1956[374], *La Leçon*, dont le premier titre allemand retenu était *Die Unterrichtsstunde*, fut montée à la façon d'un numéro de clowns par Bartsch qui incarnait également le rôle du professeur. Dans son ouvrage consacré au théâtre de Mayence, Walter Schmidt estime que la prestation de Bartsch participa grandement au succès des pièces de Ionesco en République Fédérale[375]. Une telle déclaration semble pourtant exagérée : l'œuvre de Ionesco gagna en audience une fois montée dans des salles de théâtres plus importantes, et non uniquement par le jeu d'un seul comédien sur une scène plutôt méconnue. *La Cantatrice chauve* connut quant à elle sa première allemande le 7 juillet 1957, à nouveau dans une mise en scène de Bartsch qui choisit de donner la pièce le même soir que la création allemande de *La Sonate et les trois messieurs* de Tardieu – ce dernier se rendit à Mayence à cette occasion, contrairement à Ionesco. Pourtant, à l'inverse de ce qu'affirme une fois de plus Walter Schmidt, il ne s'agissait pas de la création en langue allemande de *La Cantatrice chauve*, puisque Bartsch en avait déjà assuré la première germanophone en juin 1956 en Suisse, au Petit Théâtre de Berne (« Kleines Theater »)[376].

Les premières créations ouest-allemandes de pièces de Ionesco suscitèrent donc de l'attention, mais ce ne fut que lorsque l'une d'entre elles provoqua un véritable scandale théâtral que le nom de Ionesco pût figurer en haut des affiches. Cet esclandre eut lieu dans l'un des théâtres majeurs de Hesse, à Darmstadt, avec la pièce en un acte *Victimes du devoir* donnée le 5 mai 1957.

3.3 Genet à Bonn

La première œuvre théâtrale de Genet, *Les Bonnes* (1947), fut montée par le Contra-Kreis-Theater de Bonn le 30 juillet 1957. Le public de la première allemande avait une chose en commun avec celui de la première française dix ans auparavant, à savoir que « la plupart des spectateurs, journalistes et critiques présents dans la salle ce soir-là […] n'ont jamais lu une ligne de Jean Genet »[377]. En France, les quatre œuvres que l'écrivain avait déjà publiées en 1947 (*Le Condamné à mort*, *Notre-Dame-des-Fleurs*, *Miracle de la rose*, *Le Chant secret*) n'avaient été lues que par une minorité de collègues écrivains. En 1957 en République Fédérale, seul le roman *Querelle* avait

[374] La date exacte reste inconnue et n'a pas non plus pu être déterminée par Walter Schmidt.

[375] Walter Schmidt, *Zimmerspiele Mainz / Haus am Dom, op. cit.*, p. 257 : « Dass die Mainzer Zimmerspiele ganz entschieden dazu beigetragen haben, dass Eugène Ionesco in die Theater Deutschlands (nach Bochum und vor Sellners Darmstädter Theaterskandal im Jahr 1957 mit *Das* [sic] *Opfer der Pflicht*) Eingang gefunden hat, ist nicht zuletzt Rudolf Jürgen Bartsch in der Rolle des bramarbasierenden und mordenden Professors zu verdanken ».

[376] CP Stauffacher / TM Bern. Listes des lieux de représentation des pièces de Ionesco dans l'espace germanophone tenues par l'éditeur Hans Rudolf Stauffacher.

[377] Jean Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, « Notice », p. 1039.

été publié sous le manteau par la maison d'édition Rowohlt Verlag. Lorsque l'éditeur Andreas J. Meyer du Merlin Verlag prit l'initiative de publier *Les Bonnes*, Genet était donc encore un parfait inconnu dans ce pays.

Le titre de la pièce fut d'abord traduit par *Die Hausmädchen* et ensuite seulement par son synonyme *Die Zofen*. Selon l'éditeur Meyer, les dramaturges du Schiller-Theater de Berlin et du théâtre de Darmstadt avaient également manifesté leur intérêt pour la pièce, mais le directeur et metteur en scène du Contra-Kreis-Theater, Kurt Hoffmann, avait été le premier à donner son consentement. Fondé en mai 1950 par Fred Schroer, le Contra-Kreis-Theater affichait un goût prononcé pour les œuvres à caractère expérimental et jouissait d'une reconnaissance notable au-delà des frontières de la Rhénanie, faisant souvent salle comble avec ses cent dix places[378]. Hoffmann dirigea le théâtre jusqu'à sa mort en 1965, et en plus du jeu et de la mise en scène il se chargeait des décors et des photographies des représentations[379]. Il qualifiait son théâtre d'« espace unique » (« Einraumtheater ») car selon lui, la scène et la salle devaient s'influencer mutuellement pour ne devenir qu'un seul lieu[380]. Hoffmann se montra enthousiasmé par la pièce de Genet et se rendit à Paris pour y rencontrer l'auteur avant la première[381].

Comme il n'existait pas encore en Allemagne d'articles de presse sur Genet, la brochure était constituée d'extraits de la très longue préface de Sartre aux œuvres complètes de Genet parues chez Gallimard (*Saint Genet – Comédien et Martyr*, 1952), de passages de la *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* (1954) écrite par Genet à l'éditeur Pauvert lors de la parution des deux versions des *Bonnes*, ainsi que d'un texte de Guy Dumur, « Le langage de la tragédie », paru en 1954 dans le cinquième numéro de *Théâtre Populaire*[382]. Aux côtés de ces textes de référence figurait également celui de Heinz Vorweg intitulé « Une sorte de Dostoïevski de l'existentialisme » (« Eine Art Dostojewsky des Existentialismus »). Dans cet article rédigé à l'occasion de la création allemande, le critique rappelait que la préface de Sartre et le scandale provoqué par la création mondiale du *Balcon* par Peter Zadek à Londres en avril 1957 avaient permis au nom de Genet de circuler en Allemagne. Or, le critique résumait laconiquement que

---

[378] TWS Wahn. Hannes Schmidt, « Provokation der Normalen », *Frankfurter Rundschau*, 15 août 1957 : « Das Haus ist fast das ganze Jahr hindurch ausverkauft ».

[379] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, *op. cit.*, p. 306 : « Er war Regisseur, sein eigener Bühnenbildner, sein bester Theaterfotograf ; als Schauspieler erinnerte er an Heinrich George ».

[380] *Ibid.* : « Hoffmann sprach von 'Einraumtheater'. Bühne und Parkett sollten ineinander übergehen und Impulse austauschen ».

[381] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf.

[382] SA Bonn. Kurt Hoffmann (Dir.), *Blätter des Einraumtheaters Contra-Kreis*, n°23, Bonn, 1957.

« chez nous on ne sait donc rien sur Jean Genet »[383], l'écrivain en tant que personne restait un mystère. En s'appuyant sur des extraits de *Journal du voleur* (1949) de Genet, Vorweg s'aventura à dresser un portrait biographique de l'auteur. Il veillait pourtant à ne pas schématiser son parcours hors-norme, évitait les jugements trop hâtifs et soulignait la ressemblance avec Rimbaud. En somme, l'article de Vorweg préparait le spectateur à trois éléments fondamentaux de l'œuvre de Genet : le caractère inséparable de sa vie et de son œuvre, l'avancée systématique et quasi rituelle de l'action qui n'en demeure pas moins très vivante et animée, et son maniement très particulier du langage.

La première allemande des *Bonnes* fit couler beaucoup d'encre et partagea la critique, l'écriture de Genet était tantôt jugée provocante et dénuée de messages instructifs ou de tout sens, tantôt applaudie pour sa maîtrise de la forme et son audace. Les défenseurs de la pièce tissaient un parallèle avec le caractère cérémoniel du théâtre baroque : Genet témoignait à leurs yeux d'une grande maîtrise de la forme et était décrit comme un « maître de la construction formelle et de la conception disciplinée »[384]. Les détracteurs de la pièce considéraient que Genet s'était trop ouvertement inspiré de *Crime et châtiment* de Dostoïevski et semblait avoir écrit « une pièce à trois personnages, d'après *Huis clos* de Sartre », comme le notait le critique Hannes Schmidt avant de résumer : « On retient la paraphrase de l'inoubliable phrase de Sartre : 'L'enfer, c'est les autres' »[385]. Schmidt qualifiait en outre la biographie de l'auteur de « magnifique histoire d'épouvante pour de sérieux citoyens, peignés et proprets », il décrivait Genet comme un criminel accompli et un paria de la société et seul la ressemblance avec le parcours de François Villon plaidait en sa faveur[386].

Un article paru dans les *Aachener Nachrichten* établissait un premier rapprochement entre Genet et Beckett ou Ionesco. Le critique relevait à juste titre que cette forme théâtrale n'était pas spécifiquement française, comme le prouvaient les diverses nationalités des écrivains et la position délicate de Genet, placé aux marges de la société française :

---

[383] SA Bonn. Heinz Vorweg, « Eine Art Dostojewsky des Existentialismus », in Kurt Hoffmann (Dir.), *Blätter des Einraumtheaters Contra-Kreis*, n°23, Bonn, 1957. Je traduis (« Man weiß also bei uns nichts über Jean Genet »). Cf. annexe.

[384] TWS Wahn. Friedhelm Baukloh, « 'Schluß mit dem Unterhaltungstheater' », *Aachener Nachrichten*, 26 août 1957. Je traduis (« Genet wie jeder ernstzunehmende moderne Künstler ist auch ein Meister formvollen Aufbaus, disziplinierter Gestaltung »).

[385] TWS Wahn. Hannes Schmidt, « Provokation der Normalen », *Frankfurter Rundschau*, 15 août 1957. Je traduis (« Ein Drei-Personen-Stück, frei nach der *Geschlossenen Gesellschaft* von Sartre » ; « Haften bleibt die Paraphrase um Sartres unvergesslichen Satz : 'Die Hölle, das sind die anderen' »).

[386] *Ibid.* Je traduis (« Schon die Biographie des Autors bietet herrlichen Gruselstoff für kammergarn-seriöse Bürger »). Cf. annexe.

> *Jean Genet ist in jeder Beziehung eine Ausnahmeerscheinung, wenn er auch als Autor durchaus in der Linie moderner Dramatik steht, die mit Namen wie Samuel Beckett (*Warten auf Godot*) Eugène Ionesco (*Die [sic] Opfer der Pflicht*) und Friedrich Dürrenmatt (*Die Ehe des Herrn Mississippi*) verknüpft ist. Eine Dramatik, die ganz elementar auf Tragik menschlicher Existenz zielt, wie sie trotz aller Zivilisation bestehen bleibt.* […] *Das ist, trotz Genet, keine speziell westeuropäische Dramatik. Ionesco ist Rumäne, Beckett Ire, Dürrenmatt Deutschschweizer und Genet ein völliger Außenseiter in Frankreich*[387].

La dimension internationale de ce nouveau mouvement théâtral fut donc relevée par la critique dès 1957 et semblait être le lien qui permettait de faire le rapprochement entre ces divers auteurs. L'écriture dramatique de Genet puisait donc sa source dans un héritage théâtral européen commun, enrichi par diverses langues et cultures.

Le public de la première allemande des *Bonnes* fut conquis et fit montre de son enthousiasme par « des applaudissements longs et chaleureux »[388]. Genet de son côté annonça à son éditeur français Marc Barbezat, non sans fierté : « *Les Bonnes*, grand succès à Bonn. On va les jouer bientôt à Cologne »[389]. De fait, la pièce allait être reprise par un grand nombre de théâtres ouest-allemands. Ainsi, Genet fut dès sa première pièce perçu comme un représentant du théâtre d'avant-garde, déstabilisant dans son contenu mais solide dans sa forme, situé entre réalisme et onirisme, autant de caractéristiques que l'auteur allait déployer dans ses pièces suivantes.

---

[387] TWS Wahn. Friedhelm Baukloh, « 'Schluß mit dem Unterhaltungstheater' », *Aachener Nachrichten*, 26 août 1957. « Jean Genet fait à tous points de vue figure d'exception, même si en tant qu'auteur il se situe tout à fait dans la lignée de la dramaturgie moderne, liée à des noms comme Samuel Beckett (*En attendant Godot*), Eugène Ionesco (*Les* [sic] *Victimes du devoir*) et Friedrich Dürrenmatt (*Le Mariage de Monsieur Mississippi*). Une dramaturgie qui cible de façon tout à fait élémentaire la tragédie de l'existence humaine, telle qu'elle se maintient en dépit de toute civilisation. […] Malgré Genet, il ne s'agit pas là d'une dramaturgie issue spécialement de l'Europe de l'Ouest. Ionesco est roumain, Beckett irlandais, Dürrenmatt suisse-allemand et Genet un marginal complet en France » (je traduis).

[388] TWS Wahn. Anonyme, « 'Die Hausmädchen' in Bonn erstaufgeführt », *Hanauer Anzeiger*, 1er août 1957. Je traduis (« Lang anhaltende[r] und herzliche[r] Beifall »).

[389] Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, *op. cit.*, p. 178.

4. Créations du théâtre « de l'absurde » sur les grandes scènes

La réception des pièces d'Adamov, Genet et Ionesco parvint à s'élargir à un champ plus vaste lorsque les grands théâtres s'emparèrent à leur tour de leurs pièces. L'œuvre de Beckett faisait figure d'exception et se démarquait de celles de ses confrères, puisqu'elle fut directement jouée sur les plus grandes scènes du pays et connut d'emblée une forte résonance.

4.1 Adamov à Berlin-Ouest, Celle et Hanovre

L'œuvre d'Adamov n'avait pas fait beaucoup parler d'elle entre les productions du théâtre de Pforzheim et la création allemande du *Ping-Pong* au Schloßpark-Theater de Berlin-Ouest, le 5 décembre 1955. Un article de la *Rheinische Post* spécifiait ainsi que « les scènes allemandes, excepté Pforzheim, [s'étaient] jusqu'à présent méfiées des huit pièces de théâtre d'Adamov »[390]. Entre temps, *En attendant Godot* avait connu sa première allemande et il est probable que le succès mirobolant de Beckett avait été nuisible à la visibilité des pièces d'Adamov et à sa réception en général.

Boleslaw Barlog, le directeur des Staatliche Schauspielbühnen Berlin (un ensemble de scènes qui comprenait le Schloßpark-Theater, le Hebbel-Theater et le Schiller-Theater) entreprit de monter la neuvième pièce d'Adamov, *Le Ping-Pong* (1955). Deux années auparavant, c'est également lui qui avait été à l'origine de la première allemande d'*En attendant Godot.* Il semblait ainsi vouloir élargir le répertoire contemporain et expérimental de ses théâtres, après avoir monté une adaptation du *Château* (*Das Schloß*, 1922) de Franz Kafka et *Requiem pour une nonne* (*Requiem for a Nun*, 1951) de William Faulkner[391]. Il confia la création du *Ping-Pong* à Hans Lietzau ; celui-ci avait été comédien avant de se consacrer, à partir de 1949, à la mise en scène qu'il exerça à Hambourg jusqu'en 1953 et à Bochum durant la saison suivante. Il rejoignit Barlog à Berlin en 1955, où il fut également son assistant à la direction

[390] TWS Wahn. Wolfgang Schimming, « Seltsames Ping-Pong », *Rheinische Post*, 14 décembre 1955. Je traduis (« Die deutschen Bühnen gingen bisher mit der einzigen Ausnahme Pforzheims an Adamovs acht Theaterstücken mißtrauisch vorüber »).

[391] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. H. W., « Adamovs 'Ping-Pong' », *Hamburger Abendblatt*, 7 décembre 1955 : « Nach Kafkas 'Schloß', Becketts 'Godot', Faulkners 'Requiem für eine Nonne' folgt jetzt ein ebenso symbolistisches wie realistisches Spiel von Arthur Adamov : 'Ping-Pong' ».

jusqu'en 1963. À son arrivée, Barlog lui avait souhaité « de tout cœur […] bienvenue à Berlin et bonne chance pour *Le Ping-Pong* »[392].

Cette pièce marquait un tournant dans le style d'Adamov – le conseiller littéraire du Schiller-Theater s'était avancé à parler de « nouvelle vision formelle » [393] – mais en dépit de l'effet d'attente provoqué, *Le Ping-Pong* ne récolta pas de succès. Après la première, la presse décrétait unanimement que la tentative de créer un nouveau genre dramatique avait échoué. Le journal *Berliner Morgenpost* voyait dans *Le Ping-Pong* une pièce « certes pleine d'esprit », mais au caractère « transitoire »[394]. Plus grave étaient les reproches exprimés à l'encontre du contenu de la pièce puisqu'aux dires de plusieurs critiques, Adamov s'était inspiré ou avait plagié des auteurs comme Kafka et Beckett. L'article de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* démontrait les parallélismes avec ces auteurs, mais tâchait de rester bienveillant à l'égard d'Adamov[395]. Friedrich Luft en revanche signa deux critiques virulentes dans les plus grands quotidiens ouest-allemands. Dans *Die Welt*, le journaliste jugeait qu'Adamov n'arrivait pas à la cheville de Kafka et de Beckett et dans la *Süddeutsche Zeitung* il expliquait d'un ton sarcastique qu'Adamov avait contrefait Strindberg, Kafka et Beckett[396]. La figuration scénique de l'attente et du néant existentiel, un procédé qui avait permis le triomphe d'*En attendant Godot*, semblait responsable de la débâcle du *Ping-Pong* et des critiques de journaux est-allemands reprirent cet argument pour dénoncer la mauvaise mise en scène de leurs collègues à l'Ouest ainsi que la sélection générale de la programmation en RFA[397]. Une autre journaliste imputait la vacuité fondamentale de la pièce à ses spécificités françaises : elle objectait que « des bêtises aussi excessives »[398] ne devaient pas être importées en Allemagne et affirmait que la pièce était « si typiquement française que le spectateur allemand s'y [noyait] », qu'il lui manquait « les conditions nécessaires pour comprendre comme

---

[392] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 810. Lettre de Barlog à Lietzau du 17 octobre 1955. Je traduis (« Herzlich […] : Willkommen in Berlin und Hals und Beinbruch für *Pingpong* [sic] »).

[393] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. Willibald Omansen, « Es war keine Offenbarung », *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 7 décembre 1955. Je traduis (« der literarische Berater des Schiller-Theaters hatte sogar von einer 'neuen formalen Sicht' gesprochen »).

[394] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. G. Zivier, « Adamovs kleines Welttheater », *Berliner Morgenpost*, 7 décembre 1955. Je traduis (« aber wir sahen im Schloßpark-Theater nur ein – wenn auch geistvolles – Übergangswerk »).

[395] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. Sabina Lietzmann, « Im Groschengrab begraben », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 décembre 1955. Cf. annexe.

[396] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. Friedrich Luft, « Kafka und die schlimmen Folgen », *Die Welt*, 7 décembre 1955. TWS Wahn. Friedrich Luft, « Kafka, zweite Hand », *Süddeutsche Zeitung*, 10-11 décembre 1955. Cf. annexe.

[397] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. B. E., « 'Ping-Pong' im Steglitzer Schloßpark-Theater », *BZ am Abend*, Berlin-Ost, 1er février 1956. Cf. annexe.

[398] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. Hans Ulrich Kersten, « Überflüssiger Import », *Münchner Merkur*, sans indication de date de parution de l'article. Je traduis (« derartig krankhafte[r] Unsinn »).

phénomène sociologique ce qui se [déroulait] sur scène »[399]. La journaliste sous-entendait donc l'existence d'une différence de mentalité fondamentale entre Français et Allemands et ravivait de ce fait d'anciens stéréotypes.

Contrairement au texte d'Adamov, la mise en scène de Lietzau reçut de bonnes critiques. Dans le quotidien *Tagesspiegel*, Walther Karsch louait la scénographie, le jeu des comédiens et la capacité du metteur en scène à avoir « trouvé le ton juste », « ce mélange entre sérieux et raillerie, entre réalité et affabulation »[400]. Barlog semblait satisfait de la production de son collègue et alla jusqu'à la qualifier de « fabuleuse »[401]. Adamov était d'un avis contraire, comme il le notait dans son autobiographie : « *Le Ping-Pong* après bien des tribulations échoue aux Noctambules (il sera bientôt massacré à Berlin-Ouest) »[402].

Entre 1957 et 1959, l'œuvre d'Adamov suscita un regain d'attention. En septembre 1957, des pièces de la nouvelle avant-garde française furent représentées à Berlin-Ouest au théâtre de la Tribune (Tribüne) dans le cadre des semaines festivalières (Berliner Festwochen). Walter Trappe signa la création allemande de *Comme nous avons été* (1951), jouée parallèlement à *Fin de partie* (1956) de Beckett dans une mise en scène de Hans Bauer, et aux *Chaises* (1951) de Ionesco sous la direction de Hermann Herrey. En choisissant des pièces de ces trois auteurs, le théâtre mettait l'accent sur la parenté qui les regroupait[403].

Six mois plus tard, la première pièce d'Adamov *La Parodie* (1947) fut donnée en première allemande le 15 mars 1958. Intitulée en allemand *Das Rendezvous* (« Le Rendez-vous »), elle fut créée au Théâtre du Château (Schloßtheater) de Celle, en Basse-Saxe, par Hannes Razum. Adamov avait fait la connaissance du metteur en scène lors du Festival d'Erlangen en juillet 1951 et lui avait à cette occasion remis une version de *La Parodie*, comme le relata le metteur en scène dans un texte consacré à l'écrivain. Adamov y était décrit comme un « Caucasien passionné, plein de tempérament » qui lors du Festival « [s'était mêlé] sans détour à la discussion sur la

---

[399] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169. Ilse v. Scott, « Das Absonderliche reizt zum Lachen », *Herforder Kreisblatt*, sans indication de date de parution de l'article. Je traduis (« Das 'Ping-Pong' genannte Spiel […] ist in seiner Mentalität so typisch französisch, daß der deutsche Zuschauer bisweilen ins Schwimmen gerät. Denn ihm fehlen die Voraussetzungen, um das, was sich auf der Bühne entwickelt, als soziologisches Phänomen zu werten »).

[400] TWS Wahn. Walther Karsch, « Literarischer Erfolg im Schloßpark-Theater », *Der Tagesspiegel*, sans indication de date de parution de l'article. Je traduis (« Er hat genau den Ton getroffen, den Adamov angeschlagen hat, diese Mischung aus Ernst und Spott […], aus Realität und Spintisiererei »).

[401] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 810. Télégramme de Barlog à Lietzau du 17 décembre 1955. Je traduis (« fabelhafte Inszenierung »).

[402] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 115.

[403] Il n'a pas été possible de retrouver des comptes rendus ou autres documents archivistiques concernant ces productions.

fonction actuelle du théâtre ». L'écrivain en avait profité pour « tirer de son sac le manuscrit de sa première pièce, *La Parodie*, qui n'avait pas encore été jouée » et d'un geste que l'on pourrait qualifier de théâtral « [l'avait lancée] sur la table », incitant l'assistance à « en lire des extraits »[404]. En 1951, Adamov semblait encore estimer que ses premières pièces pouvaient aviver le rôle dévolu au théâtre et contribuer à sa reconstruction en RFA.

En dépit de l'enthousiasme de l'auteur, il fallut pourtant attendre sept ans avant que Razum ne signât la première allemande de *La Parodie*. Devenu directeur du Schloßtheater de Celle en 1956, il monta la pièce alors qu'il se consacrait également à d'autres auteurs français, comme Paul Claudel dont une production de *L'Otage* avait précédé celle de *La Parodie*. La mise en scène sut convaincre les critiques et connut un « accueil chaleureux » de la part du public[405]. Jouée quatorze ans après son écriture, il s'agissait selon le critique Jost Nolte « d'une pièce encore intéressante de nos jours »[406]. Le journaliste relevait également que la mise en scène avait pris quelques libertés par rapport au texte et Razum, pour rendre visible la portée symbolique de la pièce, avait surinterprété les décors et créé une scène aux allures expressionnistes[407]. Nolte regrettait ainsi de voir la pièce disparaître derrière le travail du metteur en scène, alors que l'on avait « attendu avec impatience non pas Razum, mais Adamov »[408].

Christine Razum, l'épouse du metteur en scène, expliqua que le contact avec Adamov avait toujours été particulièrement chaleureux et que l'auteur était venu assister à la première de sa pièce en 1958[409]. Il avait entre autre remercié Razum d'avoir permis la création allemande de *La Parodie*, « la pièce à laquelle il tenait le plus, avec le plus de 'tendresse' »[410] aux dires du metteur en scène, des paroles qui viennent nuancer l'idée largement répandue selon laquelle Adamov se détourna entièrement de ses premières pièces au cours de sa vie.

---

[404] SA Celle. Thorsten Albrecht, Oskar Ansull (Dir.), *Einladung ins Welttheater. Hannes Razum 1907-1994. Intendant des Schlosstheaters Celle 1956-1972*, Celler Hefte 9-10, Celle, Schriftenreihe der RWLE Mäller Stiftung, 2013, p. 78-79. Je traduis (« Ein leidenschaftlicher, temperamentvoller Kaukasier, der sich sogleich in die Diskussion um die Frage einmischte, was das Theater in dieser Zeit zu bewerkstelligen habe. Er zog das Manuskript seines ersten, noch ungespielten Stückes *Das Rendezvous* aus der Tasche, warf es vor uns auf den Tisch und forderte uns auf, daraus zu lesen »).

[405] SA Celle. Sonja Luyken, « Adamov in Celle : Kontaktlosigkeit vor ehrwürdiger Kulisse », *Abendpost Frankfurt*, 21 mars 1958. Je traduis « herzlich aufgenommen ».

[406] SA Celle. Jost Nolte, « Es ist nicht alles Adamov, was man so nennt », *Die Welt*, 18 mars 1958. Je traduis (« Immer noch ein interessantes Stück »).

[407] *Ibid.* Je traduis « Die expressionistische Szene stand ». Cf. annexe.

[408] *Ibid.* Je traduis (« Und der Kummer ist nur, daß man nicht auf den Razum, sondern auf den Adamov gespannt war »).

[409] Lettre de Christine Razum à Marie-Christine Gay du 18 avril 2014 : « Wir hatten sehr persönlichen Kontakt zu Adamov. Er kam auch nach Celle und konnte die Inszenierung ansehen ». « Nous avions un contact très personnel avec Adamov. Il vint également à Celle pour la mise en scène » (je traduis).

[410] SA Celle. Thorsten Albrecht, Oskar Ansull (Dir.), *Einladung ins Welttheater*, *op. cit.*, p. 78-79. Je traduis (« Die letzten Worte, die wir von ihm hörten, waren einfach ein 'Dankeschön' in seiner Bemerkung : wir hatten uns seines ihm liebsten, 'zärtlichsten' Stückes angenommen »).

Avec *Paolo Paoli* (1956), Adamov franchit définitivement le pas vers une autre écriture dramatique. L'universitaire français André Gisselbrecht expliquait après un entretien avec Adamov que celui-ci semblait désormais « préférer le fait historique, authentifié, à l'invention », expliquant que « le lieu et le temps de l'action [étaient] précisés, concrétisés, délimités » et que « l'univers sans visages, sans noms et sans dates » des premières pièces avait fait place à l'historicité[411]. Au cours de l'automne 1956, lors d'un rassemblement de dramaturges à Berlin-Ouest, Adamov eut l'occasion de défendre sa nouvelle position. Le critique Hermann Wanderscheck, présent lors d'une table ronde, avait noté les propos d'Adamov : il s'agissait dorénavant de montrer « des hommes d'une société donnée au cours d'une époque bien définie »[412]. Dans une conférence de presse organisée avant la première ouest-allemande de *Paolo Paoli*, Adamov affirmait également « ne plus vouloir entendre parler du symbole, une notion trompeuse »[413], et semblait de ce fait avoir vécu un revirement majeur dans sa conception théâtrale.

Paolo Paoli fut mis en scène par Franz Reichert au Landestheater de Hanovre le 14 février 1959, deux années après la création française de la pièce par Roger Planchon. La création fut accueillie avec succès, les comédiens furent rappelés sur scène à vingt-cinq reprises et parmi eux se trouvait l'auteur, décrit comme « un homme sombre, au visage fin, mi-Cocteau, mi-clochard »[414]. La comparaison avec Jean Cocteau, abondamment joué en République Fédérale[415], semblait présager un tournant positif dans la carrière ouest-allemande d'Adamov.

Le dépassement du style avant-gardiste fut souligné par les critiques, certains parlaient d'un « témoignage flagrant de changement de méthode »[416] , d'autres de « volte-face visiblement radicale »[417]. Herbert Ihering estimait que l'écrivain avait renoncé à son rôle de « joueur soucieux de l'esthétique » pour devenir un « poète créateur et critique » et présentait Adamov comme un passeur de vérités soucieux d'éduquer et de réveiller la société[418]. *A contrario*, on pouvait lire dans un

---

[411] André Gisselbrecht, cité in Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 56.

[412] TM Hannover. Hermann Wanderscheck, « Begegnungen mit Adamov », in Landestheater Hannover (Dir.), *Ballhof*, sans numéro, 1958/59, p. 100-101. Je traduis (« Menschen einer bestimmten Gesellschaft im Laufe einer genau bezeichneten Epoche »). Cf. annexe.

[413] TWS Wahn. W.W., « Ein Realist aus Paris », *Hamburger Echo*, 23 février 1959. Je traduis (« [Adamov] wollte von dem irreführenden Begriff 'Symbol' nichts mehr wissen »).

[414] TWS Wahn. Wolfgang Tschechne, « Schmetterlinge und Kanonendonner », *Hannoversche Rundschau*, 16 février 1959. Je traduis (« 25 Vorhänge [...]. Im Kreis der Darsteller zeigte sich ein dunkler, schmalgesichtiger Mann, halb Cocteau, halb Clochard : Arthur Adamov »).

[415] On se reportera à Christoph Wolter, *Jean Cocteau et l'Allemagne, op. cit.*

[416] TWS Wahn. Johannes Jacobi, « Nun auch synchronoptisches Theater », *Der Tagesspiegel*, 1er avril 1959. Je traduis (« eklatanteste Zeugnis für den Methodenwechsel »).

[417] TWS Wahn. Hermann Wanderscheck, « Verblüffung in Hannover : Wohin gehst du noch – Adamov ? », *Abendpost*, 18 février 1959. Je traduis (« sichtbar radikale Kehrtwendung »).

[418] ADK Berlin, Herbert-Ihering-Archiv 6400. Herbert Ihering, « Chaplin, Brecht, Adamov », *Die Andere Zeitung*, 16 avril 1959. Je traduis (« kein ästhetisierender Spieler » ; « kritischer dichterischer Gestalter »).

commentaire sévère publié par Gerd Schulte dans *Die Welt* que seuls les moyens scénographiques utilisés par l'auteur, la projection de citations issues de journaux français, formaient l'intérêt de cette œuvre et que « la pièce d'Adamov [était] grandement superflue »[419]. Malgré quelques articles négatifs, la création connut pourtant un important succès. Une lettre du dramaturge en chef Gerhard Reuter à Adamov laissait entendre que trois mois après la première représentation, la mise en scène était encore appréciée[420]. Elle fut également représentée le 30 septembre et le 2 octobre 1959 aux semaines festivalières de Berlin, signe d'un succès notoire.

Par la suite pourtant, en raison du transfert des textes d'Adamov en RDA et du contact régulier de ce dernier avec des hommes de théâtre et de lettres est-allemands, la réception ouest-allemande de cet auteur se compliqua. On recense dix-huit créations entre 1959 et 1969, dont une création mondiale (*Les Âmes mortes* à Stuttgart le 21 novembre 1959) et trois créations allemandes (*Professeur Taranne* à Kassel le 17 mai 1960, *La Grande et la petite manœuvre* à l'Université de Francfort-sur-le-Main le 13 juin 1961 et *Les Retrouvailles* à Bielefeld le 5 mai 1962)[421]. Enfin, de 1969 à 1989, seules six créations de pièces d'Adamov furent données, dont la création allemande de *Off Limits* par Klaus Michael Grüber à Düsseldorf le 30 septembre 1972.

4.2 Ionesco à Darmstadt

L'événement qui marqua la percée de Ionesco en République Fédérale fut la création allemande de *Victimes du devoir* le 5 mai 1957 à Darmstadt. Entièrement détruit pendant la guerre, le Landestheater Darmstadt se vit attribuer une scène provisoire (« Orangerie ») sur laquelle les directeurs Gustav Rudolf Sellner, de 1951 à 1961, puis Gerhard F. Hering, de 1961 à 1971, montèrent de nombreux auteurs contemporains, poursuivant la tradition théâtrale de Gustav Hartung qui avait dirigé le théâtre entre 1920-1924 et 1931-1933 avant la prise du pouvoir par les nationaux-socialistes.

Dans une lettre du 22 juin 1955, Stauffacher expliqua à Ionesco que Werner Düggelin, un jeune metteur en scène qui avait jadis travaillé à Paris, avait pris en

---

[419] TWS Wahn. Gerd Schulte, « Erhabenes neben Gemeinem », *Die Welt*, 24 février 1959. Je traduis (« Adamovs Stück ist höchst überflüssig »).

[420] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Reuter à Adamov du 4 mai 1959. *« Paolo Paoli* steht immer noch auf dem Spielplan. Inzwischen ist er jetzt 21-mal gegeben worden. Die Publikumsreaktion ist nach wie vor positiv ». « *Paolo Paoli* se trouve encore à l'affiche. Elle a entre temps été donnée vingt et une fois. La réaction du public reste positive » (je traduis).

[421] Cf. tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes en annexe.

charge la traduction de la pièce *Victimes du devoir* pour la monter à Darmstadt[422]. En décembre 1955, le théâtre hésitait cependant encore entre la création de *Victimes du devoir* ou de *La Leçon*[423]. Cette indécision dura plus d'un an et finalement les deux pièces furent représentées l'une à la suite de l'autre. Fixée pour le mois de mars 1957, la date de la première fut décalée au mois de mai en raison du brusque désistement de Düggelin, pris par le tournage d'un film. L'idée de faire appel à un metteur en scène français fut alors avancée, Stauffacher expliqua à Ionesco que « pour sauver [la création] tout le théâtre de Darmstadt a demandé à Roger Blin de faire la mise en scène et on a ajourné la première au 5 mai »[424]. Roger Blin ne donna pas suite à cette proposition et Ionesco, qui jugeait que « la désertion de Werner Düggelin [était] une catastrophe », proposa Jacques Mauclair ou Roger Planchon en ajoutant que « si le spectacle avait été maintenu pour le mois de mars, je crois que j'aurais pu moi-même (bien que sans connaissances pour l'Allemand [sic]) le monter » [425]. Finalement, Sellner se chargea lui-même de la mise en scène. Après trois années d'interdiction de travail entre 1945 et 1948, Sellner avait été engagé à Kiel, Essen et Hambourg avant de diriger le théâtre de Darmstadt entre 1951 et 1962. Ses créations étaient marquées par un style formaliste qualifié d'« instrumental »[426].

Sellner et Stauffacher avaient demandé au critique Albert Schulze Vellinghausen de donner la veille de la première une conférence inaugurale intitulée « L'aventure Ionesco » (« Das Abenteur Ionesco »)[427]. Cet essai de quatorze pages, publié aux Éditions Stauffacher, était le premier à être paru en Allemagne sur l'œuvre de Ionesco. Schulze Vellinghausen louait la volonté de Ionesco de confronter son public avec un nouveau théâtre, l'invitant à poser un regard neuf sur les formes usuelles de beauté. Il soulignait ensuite une caractéristique majeure du théâtre de Ionesco, le mélange des genres dramatiques, et consacrait un long paragraphe aux spécificités langagières de l'écrivain, comparant le contenu des dialogues à des ruines et leur forme à un mouvement de ballet. Il plaçait ensuite Ionesco tour à tour dans la tradition littéraire de Jonathan Swift, George Grandville, Henri Monnier, Gustave Flaubert ou Wilhelm Busch puis parmi les écrivains Beckett, Adamov, Audiberti, Schéhadé et Vauthier. L'article se terminait sur l'importance de telles œuvres qui ne reculaient pas devant les ruines du langage, des pensées ou des idéologies.

---

[422] CP Stauffacher. Lettre de Stauffacher à Ionesco du 22 juin 1955.
[423] CP Stauffacher. Lettre de Stauffacher à Ionesco du 1er décembre 1955.
[424] CP Stauffacher. Lettre de Stauffacher à Ionesco du 23 février 1957.
[425] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 25 février 1957.
[426] On se reportera à Gerald Köhler, *Das instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner*, Köln, Teiresias Verlag (Theaterwissenschaft vol. 12), 2002.
[427] TM Bern. Albert Schulze Vellinghausen, « Eugène Ionesco », in Eugène Ionesco, Albert Schulze Vellinghausen, Gustav Rudolf Sellner (Dir.), *Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute*, Zürich, Verlag Hans Rudolf Stauffacher, 1958, p. 5-19. Cf. annexe.

La soirée du 5 mai 1957 donna lieu à un esclandre retentissant et fit date dans l'histoire du théâtre ouest-allemand. Alors que le public avait accueilli *La Leçon* avec bienveillance, il se déchaîna au cours de la seconde partie de la soirée. Considéré par la presse comme le « plus important scandale théâtral depuis la fin des 'grandes' années du théâtre allemand en 1933 »[428], le tumulte provoqué par *Victimes du devoir* fut comparé avec celui suscité par des pièces de Pirandello, Hauptmann ou Wedekind. Le critique Egon Vietta décrivait le tapage dans la salle de la façon suivante :

> *Ein veritabler Theaterskandal. Es fängt mit Scharren, Rufen, Protesten an, wächst zum Gelächter, ebbt ab, schwillt an, überrollt ganze Zuschauerreihen, geht in Trampeln über und plötzlich meutert der ganze Theatersaal der Darmstädter Orangerie*[429].

Le public ne tenait plus en place. Un compte rendu de l'hebdomadaire *Der Spiegel* rapportait que des sifflements et des appels à l'encontre du directeur emplissaient la salle, et lorsque Sellner apparut sur scène pour inciter les mécontents à quitter les lieux, un tiers des spectateurs se leva et partit[430]. Ceux qui étaient restés réconfortèrent les porteurs du projet en applaudissant longuement et de manière démonstrative[431]. Une telle réaction suscitait de nombreux questionnements et il fut conjecturé que la pièce de Ionesco avait été utilisée par certains spectateurs comme l'occasion de manifester leur désaccord avec la programmation du théâtre. De nombreux spectateurs s'étaient rendus à la soirée « munis de sifflets », ce qui vient soutenir cette hypothèse[432]. Plusieurs critiques estimaient qu'il s'agissait pourtant « d'un des scandales les plus agréables, les plus vifs »[433] et qui avait permis de passer « une étape décisive dans l'histoire paisible, bien trop paisible, du théâtre allemand d'après-guerre »[434]. Enfin, d'autres journalistes considéraient que le public avait réagi de manière exagérée, ingrate même, et qu'à l'avenir de telles créations ne devaient

---

[428] TWS Wahn. Ulrich Seelmann-Eggebert, « Theaterskandal um Eugene Ionesco », *Darmstädter Echo*, 7 mai 1957. Je traduis (« Lautstärkste[r] Theaterskandal seit den 1933 zu Ende gegangenen 'großen' Zeiten des deutschen Theaters »).

[429] TWS Wahn. Egon Vietta, « Publikum gegen Ionesco », *Der Standpunkt*, 17 mai 1957. « Un véritable scandale théâtral. Cela commence par des trépignements, des cris, des désapprobations, s'amplifie par des rires, diminue, grossit, parcourt des rangées entières de spectateurs, se transforme en piétinements et tout à coup la salle entière de l'Orangerie de Darmstadt se révolte » (je traduis).

[430] TWS Wahn. Anonyme, « Pfiffe in Darmstadt », *Der Spiegel*, 15 mai 1957 : « Es gab Pfiffe und böse Rufe gegen den Hausherrn […] Der Intendant trat auf die Bühne und forderte die Unzufriedenen auf, das Haus zu verlassen ».

[431] *Ibid* : « Am Ende trösteten die Dagebliebenen den Intendanten, den Autor Ionesco und die Darsteller mit demonstrativ heftigem Applaus ».

[432] TWS Wahn. K. H. Ruppel, « Kasperltheater der Weltangst », *Süddeutsche Zeitung*, 8 mai 1957. Je traduis (« mitgebrachte Trillerpfeifen »).

[433] *Ibid.* Je traduis (« einer der schönsten und frischesten Theaterskandale »).

[434] TWS Wahn. Alfons Neukirchen, « Untersuchung eines Theaterskandals », *Düsseldorfer Nachrichten*, 10 mai 1957. Je traduis (« Markstein in der friedlichen, allzu friedlichen deutschen Theatergeschichte der Nachkriegszeit »).

plus avoir lieu à Darmstadt[435]. *La Leçon*, jouée en première partie de soirée, fut oubliée dans un grand nombre de comptes rendus, seuls le contenu déconcertant de *Victimes du devoir* et la portée du scandale faisait couler beaucoup d'encre.

4.3 Genet à Berlin-Ouest

Publiée aux éditions de l'Arbalète en 1956 après une période d'écriture difficile[436], *Le Balcon* fut la première des trois pièces imposantes de Genet, suivie des *Nègres* en 1958 et des *Paravents* en 1961. La création mondiale du *Balcon* eut lieu le 22 avril 1957 sous la direction de Peter Zadek[437] à l'Ars Theatre de Londres, un théâtre-club privé qui échappait à la juridiction et à la censure de Lord Chamberlain. Cette création mondiale provoqua un scandale et de son côté Genet protesta vivement contre une mise en scène qui selon lui « assassinait »[438] son texte. La création française, confiée à Peter Brook, ne sut pas non plus convaincre Genet, alors même qu'il n'avait vu ni répétitions ni représentations[439]. Elle fut donnée en mai 1960, après que le nouveau ministre des Affaires culturelles André Malraux en eut autorisé la représentation. Un fait notable est que la création allemande du *Balcon* eut lieu un an avant la première française, le 18 mars 1959 au Schloßpark-Theater de Berlin-Ouest dans une mise en scène de Hans Lietzau. D'aucuns affirmèrent qu'il s'agissait de la véritable création mondiale puisque la pièce y avait été montée pour la première fois sur la scène d'un théâtre d'État.

L'initiative de la création allemande du *Balcon* revenait au metteur en scène Leo Mittler qui en juillet 1957 avait annoncé à Barlog, directeur des Staatliche Schauspielbühnen Berlin, qu'il souhaitait monter cette œuvre[440]. La hardiesse du projet n'échappait pourtant à personne, et une correspondance entre Mittler, Barlog et

---

[435] TWS Wahn. Frank Hansen, « Der skandalöse Herr Ionesco... », *Die andere Zeitung*, 23 mai 1957. Cf. annexe.

[436] Entre 1948 et 1956, après un amour déçu et la parution en 1952 de *Saint Genet – Comédien et martyr* de Sartre, Genet traversa une crise existentielle, durant laquelle il écrivit les pièces *Splendid's* et '*Adame Miroir*, tourna le court métrage *Un Chant d'amour* et commença *La Mort*, un ouvrage resté inachevé. Suivirent de 1956 à 1958 de riches années de composition avec la rédaction en parallèle des trois grandes pièces, chacune étant soumise par la suite à des changements plus ou moins importants.

[437] Zadek avait également signé la création anglaise des *Bonnes* au Mercury Theatre Club en 1952.

[438] Après avoir assisté à des répétitions, Genet avait dénonçé les choix de Zadek lors d'une conférence de presse. Jean Genet, « Londres en parle : Jean Genet en colère », *L'Express*, 24 avril 1957, p. 22. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 416.

[439] Genet déclara à son traducteur anglais Bernard Frechtmann : « Après la lecture de pas mal d'articles, de vos lettres, après avoir vu plusieurs photos du *Balcon*, j'en suis arrivé à cette idée que ce n'est pas un bon spectacle ». Jean Genet, cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 418.

[440] ADK Berlin. Boleslaw-Barlog-Archiv 1726. Lettre de Mittler à Barlog du 25 juillet 1957.

le dramaturge en chef Albert Beßler témoigne de leur indécision[441]. Dès l'été 1957, Beßler entra en contact avec Genet[442]. Ce dernier proposa de retravailler le texte et expliqua à son éditeur français Barbezat qu'il allait « reprendre le *Balcon*, pour la scène » puisqu'on allait « le jouer à Berlin au Schiller-Theater »[443]. La méprise sur le nom du théâtre indiquait peut-être que la représentation du *Balcon* avait à l'origine été prévue pour une autre salle, plus petite, des Staatliche Schauspielbühnen Berlin. Pourtant, Genet ne fit parvenir aucune correction au Schloßpark-Theater si l'on en croit Beßler qui se souvenait d'une « correspondance avec l'auteur, qui promit des corrections, vint même pour trois jours à Berlin, mais qui soudain, comme si souvent, disparut à nouveau et n'envoya aucune correction »[444]. Genet ne laissa pas de traces écrites de son passage à Berlin, seul un incident qui se déroula dans l'hôtel où il séjournait fut rapporté[445].

En décembre 1957, Mittler lut le manuscrit allemand envoyé par la maison d'édition Merlin Verlag et signala à Barlog combien ce projet l'enthousiasmait. Il qualifiait la transposition scénique de « tâche fascinante » et voyait en la pièce « nulle obscénité, mais une véritable poésie »[446]. Un mois plus tard toutefois, Mittler n'était plus aussi convaincu du succès que la pièce pouvait récolter auprès du public. La fin lui semblait confuse et incohérente et il fit part à Barlog de sa profonde déception[447]. Genet lui-même n'était pas satisfait par le dénouement de sa pièce[448], ce qui explique sans doute pourquoi il retravailla celle-ci à tant de reprises. Pourtant, donner *Le Balcon* en première allemande était l'objectif du Schloßpark-Theater et lorsque Mittler apprit que le théâtre de Zurich souhaitait monter la pièce en mars ou en avril 1958, il signala à Barlog l'urgence de fixer les dates des répétitions[449] – le Schauspielhaus Zürich créa la pièce en 1967 seulement, lors de la parution de la nouvelle version. Il semblerait cependant que Mittler ait voulu mener deux projets de front, l'un à l'opéra et l'autre au théâtre, et que cette entreprise n'ait pas été du goût

---

[441] Le dramaturge en chef Beßler s'est souvenu de ces hésitations. Albert Beßler, *Biographie eines Theaters. Ein halbes Jahrhundert Schloßpark-Theater Berlin*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1972, p. 108. Cf. annexe.

[442] ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726. Lettre de Beßler à Mittler du 3 septembre 1957.

[443] Jean Genet, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, *op. cit.*, p. 178.

[444] Albert Beßler, *Biographie eines Theaters*, *op. cit.*, p. 108. Je traduis (« Briefwechsel mit dem Autor, der Änderungen versprach, sogar für drei Tage nach Berlin kam, aber dann plötzlich wieder, wie so oft, verschollen war und keine Änderungen schickte »).

[445] Un article publié dans la *Bild Zeitung* relatait cet épisode tumultueux. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145. P. A. Otte, « Außenseiter der Gesellschaft », *Bild-Zeitung*, 28 mars 1959. Cf. annexe.

[446] ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726. Lettre de Mittler à Beßler du 10 décembre 1957. Je traduis (« faszinierende Aufgabe » ; « Es ist in keiner Weise obszön, sondern eine wirkliche Dichtung »).

[447] ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726. Lettre de Mittler à Beßler du 9 janvier 1958. Cf. annexe.

[448] Edmund White explique ainsi : « Genet ne fut jamais satisfait de la fin ; la castration de Roger semble effectivement gratuite et, plus grave, le désir du Chef de la Police d'être imité et immolé, s'il ne manque pas de logique, n'est guère convainquant psychologiquement. Les motivations philosophiques de Genet s'éloignent trop du comportement humain observable pour intéresser ou toucher le public ». Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 415.

[449] ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726. Lettre de Mittler à Barlog du 23 décembre 1957.

de Beßler et Barlog qui lui retirèrent la direction de la création[450]. Celle-ci resta en suspens plus d'un an, jusqu'à ce que Hans Lietzau accepte de rejoindre le projet et le mène à terme.

Le 8 mars 1959, dix jours avant la première du *Balcon*, une matinée consacrée à Genet fut organisée au Schloßpark-Theater pour familiariser les spectateurs avec son œuvre. L'acteur Bernhard Minetti récita des extraits de textes de Genet, une lecture suivie de discussions avec le public. Par ailleurs, le programme présentait cet écrivain encore peu connu puisque seules dix mises en scène des *Bonnes* avaient suivi la création allemande de la pièce et à Berlin seul le petit théâtre Die Tribüne l'avait montée le 1er octobre 1958. La brochure contenait un extrait de *Journal du voleur* ainsi qu'un texte de Beßler, de même qu'une rubrique intitulée « Ce qu'on ne doit pas savoir à tout prix… » (« Was man nicht unbedingt wissen muss... ») qui résumait les étapes principales de la vie de Genet : son orphelinat, ses séjours en maison de correction, son engagement dans l'armée, ses vagabondages, ses peines purgées en prison, sa rencontre avec Cocteau et Sartre et ses premiers succès littéraires[451]. Enfin, sur les affiches figurait l'indication « interdit aux moins de dix-huit ans », une mesure qui renforça la nervosité des spectateurs et l'attente d'un véritable scandale[452].

À la fin de la première représentation, aussi bien les détracteurs que les défenseurs de la pièce se déchaînèrent et les comédiens ne purent que difficilement garder leur calme : dans son autobiographie, l'actrice Berta Drews, qui incarnait Madame Irma, retraça avec précision le tumulte qui régnait dans la salle alors qu'elle devait prononcer les dernières répliques[453]. Le critique Hermann Wanderscheck estimait que le public, qui lançait de manière éparse des sifflements, des huées et même des cris, réagissait à chaud jusqu'au tomber du rideau :

> *Das Publikum der Premiere klatschte und zischte. Ein Theaterabend, der die Zuschauer in dramatisch-poetischem Radikalismus überfuhr, aber bis in die letzte Spielminute nicht aus der Spannung der geistigen Leidenschaft entließ*[454].

---

[450] ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726. Lettre de Mittler à Barlog du 24 janvier 1958 : « Am 28. Jan., [habe] Mittler unsere Umdispositionen mitgeteilt. Sieht nicht, dass er 'Henschel' und 'Balkon' machen kann. Hat für 'Henschel' zugesagt und ab 20. Mai fest an der Staatsoper ». « Le 28 janvier, [ai] fait part à Mittler de notre changement. Ne voit pas comment faire 'Henschel' et 'Balcon'. A accepté 'Henschel' et sera à partir du 20 mai engagé à la Staatsoper » (je traduis).

[451] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145. Brochure du Schloßpark-Theater (Dir.), *Programmheft*, *Der Balkon*, 1958/59, n°78.

[452] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145. Sabina Lietzmann, « Im Salon der Illusionen », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1959. Je traduis (« 'Für Jugendliche unter achtzehn Jahren verboten' »).

[453] Berta Drews, *Wohin des Wegs*, *Erinnerungen*, Langen Müller, Berlin, 1986, p. 272. Cf. annexe.

[454] TWS Wahn. Hermann Wanderscheck, « Genet-'Sensation' bei Barlog : Applaus und Zischen für 'Balkon' », *Hamburger Abendblatt*, 21 mars 1959. « Le public de la première applaudissait et sifflait. Une soirée théâtrale qui marqua les spectateurs dans sa radicalité dramatique et poétique, mais qui, jusqu'à la dernière minute de jeu, les maintint dans un état de tension intellectuel et passionné » (je traduis).

Contrairement à ce témoignage, Walther Karsch considérait que la pièce n'avait connu ni scandale, ni véritable succès, mais que le tumulte était issu de la confrontation des spectateurs entre eux et qu'il s'agissait plus de « manifestation et contre-manifestation »[455]. Le Schloßpark-Theater reçut néanmoins de nombreuses lettres de la part de spectateurs outrés ou enthousiastes, signe de leur engagement personnel dans cette querelle. Deux camps s'étaient donc formés, et alors que les uns exigeaient que ce genre de pièces ne figure plus au sein de la programmation principale mais soit joué uniquement dans des petites salles[456], d'autres se montraient reconnaissants envers le théâtre de permettre une telle ouverture d'esprit au public berlinois[457].

La création allemande d'une pièce aussi délicate et brûlante que le *Balcon* avait donc permis que les regards se tournent à nouveau vers l'ancienne capitale théâtrale. Saluant l'initiative du Schloßpark-Theater, le critique Herbert Ihering insistait sur la nécessité de monter de telles pièces « qui [décrivaient] des situations extrêmes », et étaient « importantes pour la programmation, le jeu, la mise en scène et la dramaturgie » parce qu'elles « [provoquaient] des contradictions et [stimulaient] les esprits »[458]. La circulation des pièces de Genet en RFA ne faisait alors que commencer et le transfert d'une œuvre aussi engageante et exigeante allait véritablement aviver les programmations des petites et grandes scènes.

4.4 Beckett à Berlin-Ouest, Munich et ailleurs

L'immense succès d'*En attendant Godot* plaça Beckett au sommet de la littérature mondiale. La répétition générale de la pièce fut applaudie par la critique, une réaction positive à laquelle Beckett ne s'attendait nullement et qui lui fit dire à Jean-Paul Sartre que « ce n'[était] pas possible, [qu']on [avait] dû se tromper ! »[459] Lors de la première le 4 janvier 1953 au Théâtre de Babylone sous la direction de Roger Blin, une minorité du public réagit avec enthousiasme tandis que la majorité se

---

[455] TWS Wahn. Walther Karsch, « Das Haus der Illusionen », *Der Tagesspiegel*, 26 mars 1959. Je traduis (« [Es war mehr] mehr Demonstration und Gegendemonstration »).

[456] TWS Wahn. Lettre de Emil Fischbad au Schloßpark-Theater, *Tagesspiegel*, Berlin, 12 avril 1959 : « Wenn Barlog glaubt, derartige Experimente durchnehmen zu müssen, so sollen sie in Studio-Aufführungen vonstatten gehen, aber nicht im Abendspielplan ». « Si Barlog estime devoir entreprendre de telles expériences, elles devraient être représentées dans les petites salles, mais pas dans celles réservées au répertoire » (je traduis).

[457] TWS Wahn. Lettre de Gerda Lohmann, *Tagesspiegel*, Berlin, 12 avril 1959. Cf. annexe.

[458] Herbert Ihering, « Das lebendige Schloßpark-Theater », in Albert Beßler, *Biographie eines Theaters, op. cit.,* p. 16-45, p. 35. Je traduis (« Ich mußte diese Aufführung hervorheben, weil sie zeigte, wie auch Stücke, die Grenzsituationen beschreiben, wichtig für Spielplan, Ensemble, Regie und Dramaturgie werden können. Sie fordern Gegensätze heraus, sie aktivieren »).

[459] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 171.

déclara épouvantée. Dans un article paru dans la revue *Arts*, Jean Anouilh louait hautement la pièce, un portrait élogieux qui lui permit d'être donnée à 153 reprises dans ce même théâtre et d'accéder à un succès d'ampleur internationale[460]. En RFA, *En attendant Godot* connut au moins 143 créations différentes, certainement plus si l'on songe au grand nombre de petits théâtres dont les programmations ne figuraient pas dans les magazines spécialisés[461]. La première allemande eut lieu le 8 septembre 1953 au Schloßpark-Theater lors des semaines festivalières de Berlin dans une mise en scène de Karl Heinz Stroux[462].

Stroux avait été formé durant la République de Weimar et avait continué à travailler sous le régime national-socialiste, notamment aux côtés de Gründgens au Théâtre Prussien (« Preußisches Staatstheater ») de Berlin. Après la guerre, entre 1945 et 1951, il fut premier metteur en scène à Darmstadt, Wiesbaden et au Hebbel-Theater de Berlin-Ouest, puis il occupa la même fonction aux Schiller-Theater et Schloßpark-Theater de Berlin-Ouest entre 1951 et 1955. Ces théâtres, dirigés par Barlog et qui attiraient les metteurs en scène les plus renommés, avaient joué un rôle déterminant dans l'ouverture des scènes allemandes à un répertoire étranger et un grand nombre de créations allemandes y étaient présentées.

Le dramaturge Albert Beßler s'était rendu à Paris pour assister à une représentation d'*En attendant Godot* dont il avait entendu parler par sa collègue Rosemarie Koch. Dès le mois d'avril, il fit parvenir la traduction allemande à quatre metteurs en scène dont deux partagèrent son enthousiasme, Barlog et Stroux[463]. Selon l'épouse de ce dernier, Barlog avait été tant fasciné par la pièce qu'il avait voulu la mettre en scène lui-même, cédant finalement à la demande insistante de Stroux[464].

Un fait passé inaperçu jusqu'à présent est que Stroux eut connaissance de l'œuvre non par l'intermédiaire du dramaturge Beßler, du traducteur Tophoven ou de la maison d'édition Suhrkamp Verlag, mais à travers une lettre et une ébauche de traduction de Mia Ponnelle, la mère du décorateur Jean-Pierre Ponnelle qui avait fait ses débuts au Düsseldorfer Schauspielhaus. Dans une lettre de février 1953 adressée à Eva Stroux, Mia Ponnelle expliquait s'être attelée de sa propre initiative à une première traduction de la pièce de Beckett, un auteur « absolument nouveau en son genre et qui ne se [laissait] enfermer dans aucune catégorie », et elle songeait à

---

[460] CP Stroux. Jean Anouilh, « Godot ou le Sketch des Pensées de Pascal traité par les Fratellini », *Arts*, n°400, 27 février 1953-5 mars 1953. Cf. annexe.

[461] Cf. tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes en annexe.

[462] Le seul article écrit à ce sujet est incomplet et comporte plusieurs erreurs : Wilhelm Füger, « The first Berlin *Godot* : Beckett's Debut on German Stage », in Angela Moorjani, Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000 / Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 11), 2001, p. 57-63.

[463] Albert Beßler, *Biographie eines Theaters*, *op. cit.*, p. 105. Cf. annexe.

[464] Eva Stroux, entretien réalisé le 23 novembre 2013, Düsseldorf.

envoyer cette traduction aux organisateurs du festival de théâtre annuel de la Ruhr[465]. Ces quelques lignes de Mia Ponnelle laissaient entendre qu'elle avait été en contact avec Beckett :

> *Beckett möchte den Namen Godot für Deutschland verdeutschen. Was meinen Sie ? Wäre es besser, die Namen aller Ortschaften zu verdeutschen ? Urteile von Herrn Stroux, seine Meinungen, würden Herrn Beckett sehr interessieren*[466].

Ces propos témoignent de l'importance que l'écrivain attribuait à une création en Allemagne. La proposition d'octroyer au personnage éponyme un nom allemand et de transformer les lieux mentionnés dans la pièce en localités allemandes montre que l'auteur se souciait des réactions du public d'outre-Rhin et qu'il souhaitait lui faciliter la compréhension de la pièce. Ces transformations n'eurent pas lieu dans la traduction officielle, finalement confiée à Elmar Tophoven dans des circonstances qui échappèrent à Beckett[467] et face auxquelles Mia Ponnelle réagit avec contenance. Elle affirmait ne désirer que le succès de cette pièce qui méritait tous les éloges[468].

Les Éditions de Minuit passèrent un accord avec la maison d'édition Beermann-Fischer et Tophoven fut engagé comme traducteur. *Wir warten auf Godot* (« Nous attendons Godot ») fut le titre retenu par Beermann-Fischer pour la première création, modifié par la suite en *Warten auf Godot* (« Attendre Godot ») lors de la parution du texte chez l'éditeur Suhrkamp. Celui-ci avait obtenu les droits de publication de l'œuvre de Beckett, alors que l'éditeur Beermann-Fischer détenait les droits de représentation[469]. Tophoven avait assisté à une représentation de la pièce en compagnie d'Arthur Adamov[470] et l'éditeur Siegfried Unseld, le futur successeur de Peter Suhrkamp, avait lui aussi vu la pièce, invité par le gouvernement français à Paris au printemps 1953. Ainsi, Mia Ponnelle, Eva Stroux, le traducteur Tophoven, les Éditions de Minuit, le Beermann-Fischer Verlag, le Suhrkamp Verlag, le dramaturge

---

[465] CP Stroux. Lettre de Mia Ponnelle à Eva Stroux du 21 février 1953. Je traduis (« Er ist in seiner Art völlig neu und lässt sich in keine Kategorie einpressen »). Cf. annexe.

[466] CP Stroux. Lettre de Mia Ponnelle à Eva Stroux du 28 février 1953. « Beckett souhaite germaniser le nom de Godot pour l'Allemagne. Qu'en pensez-vous ? Serait-ce mieux de germaniser les noms de tous les lieux ? Monsieur Beckett serait très intéressé par les opinions et avis de Monsieur Stroux » (je traduis). Cf. annexe.

[467] CP Stroux. Lettre de Mia Ponnelle à Eva Stroux du 5 mars 1953 : « Der Verlag von Beckett [hat] mit dem deutschen Verlag Beermann-Fischer abgeschlossen, der seinen deutschen Übersetzer besitzt und in Paris ansässig ist. Ein Verleger handelt eben manchmal anders als ein Autor es denkt ». « La maison d'édition de Beckett [a] passé un accord avec l'éditeur allemand Beermann-Fischer, qui a son propre traducteur allemand qui habite à Paris. Un éditeur agit parfois différemment de ce qu'un auteur ne pense » (je traduis).

[468] *Ibid.* « Macht aber nichts, ich bin froh für das Stück. […] Ich hoffe, dass sich die deutschen Bühnen um *Godot* reissen » « Cela ne fait rien, je suis contente pour la pièce. […] J'espère que les théâtres vont se battre pour avoir *Godot* » (je traduis).

[469] CP Stroux. Lettre de Tophoven à Stroux du 31 juillet 1953 : « S. Fischer hat die Aufführungsrechte, Suhrkamp das Veröffentlichungsrecht für das gesamte Werk S. Beckett's [sic] ». Pour des explications sur la situation légale complexe entre le Fischer-Beermann Verlag et le Suhrkamp Verlag on se reportera au deuxième chapitre de cette partie.

[470] Elmar Tophoven, cité in Erika Tophoven, *Glückliche Jahre*, *op. cit.*, p. 95. Cf. annexe.

Beßler, les metteur en scène Stroux et Barlog furent autant de médiateurs qui dressèrent un pont entre Beckett et l'Allemagne de l'Ouest – peut-être en existe-t-il d'autres non repérés à ce jour – et de ce fait tous les chemins semblaient mener Godot à Berlin.

Fin juillet 1953, Tophoven et Beckett reprirent ensemble la traduction de la pièce, une première rencontre dont le traducteur se souvenait bien[471]. Par ailleurs, un échange épistolaire entre Tophoven et Stroux indiquait que ce dernier voulait se rendre à Paris pour y rencontrer Beckett, mais cette entrevue n'eut finalement pas lieu en raison de l'état de santé de Stroux[472]. Les derniers arrangements concernant la venue de Beckett et de Tophoven à la première berlinoise furent fixés par courrier. L'une des lettres du traducteur mentionnait que l'auteur souhaitait rester en retrait, un trait de caractère qui allait devenir indissociable du nom de Beckett, réservé et peu loquace :

> *Herr Beckett bat mich noch darum, Ihnen mitzuteilen, dass er möglichst unauffällig in Berlin bleiben möchte. Er liebt es eben nicht, Journalisten zu antworten. Wenn es einem gelingt, in der Ecke irgendeines Cafés mit ihm zu sprechen, taut er langsam auf. Sie und die Schauspieler möchte er natürlich sehr gerne kennenlernen*[473].

Une semaine avant la première fixée au 8 septembre, Stroux se blessa en tombant de la scène[474]. Selon Eva Stroux, cet accident eut d'importantes répercussions sur la mise en scène, qui après trois semaines et trois jours de répétitions n'était pas entièrement achevée[475]. Certain du succès de la pièce, Stroux ne souhaitait pas la faire découvrir au public dans une mise en scène inaboutie et essaya de convaincre Barlog de repousser la date de la première, mais en vain. Barlog pria Stroux « de ne pas compliquer les choses, car la première de 'Godot' [devait] avoir lieu mardi, sinon le théâtre [allait se mettre] dans un sacré pétrin »[476]. Dans une lettre plus détaillée, il expliquait à Stroux que la date de la première devait à tout prix être maintenue pour que la création allemande n'ait pas lieu, à la place, à Karlsruhe – la pièce était d'ores et déjà programmée à l'affiche de nombreux autres théâtres[477]. Face à l'intransigeance de

---

[471] Erika Tophoven, *Glückliche Jahre*, *op. cit.*, p. 96. Cf. annexe.

[472] CP Stroux. Lettres de Tophoven à Stroux du 17 juin 1953 et de Stroux à Tophoven du 19 juillet 1953.

[473] CP Stroux. Lettre de Tophoven à Stroux du 31 juillet 1953. « Monsieur Beckett m'a prié de vous dire qu'il souhaitait séjourner aussi discrètement que possible à Berlin. Il n'aime tout simplement pas répondre aux journalistes. Si l'on parvient à discuter avec lui dans un recoin de café, il s'ouvre lentement à vous. Il souhaite bien entendu beaucoup vous rencontrer, vous et les comédiens » (je traduis).

[474] Le déroulement de ces événements est par ailleurs confirmé par un autre témoignage, celui que Barlog nota dans son autobiographie : Boleslaw Barlog, *Theater lebenslänglich*, Frankfurt am Main / Berlin, Ullstein Sachbuch, 1990, p. 109. Cf. annexe.

[475] Eva Stroux, entretien réalisé le 23 novembre 2013, Düsseldorf.

[476] CP Stroux. Lettre de Barlog à Stroux du 2 septembre 1953. Je traduis (« Ich bitte herzlich, mache keine Schwierigkeiten, denn die *Godot*-Premiere muß am Dienstag sein, sonst kommt das Theater in Deibelsküche »).

[477] CP Stroux. Lettre de Barlog à Stroux du 6 septembre 1953. Cf. annexe.

Barlog, les dernières répétitions eurent lieu à l'hôpital pour préparer au mieux les comédiens[478]. Beckett rendit visite à Stroux dans sa chambre d'hôpital la veille et le lendemain de la première. Il se déclarait surpris de l'enthousiasme du public[479] et semblait désapprouver le parti pris de mise en scène, signalant au critique Friedrich Luft que la création lui avait semblé trop « surfaite »[480]. Il nota également dans son journal au retour de Berlin :

> *I came back from Berlin on Saturday. It was badly played there, above all badly directed, but well received. I sould have prefered the opposite. Everyone was very kind*[481].

Que la mise en scène n'ait su convaincre Beckett est malheureux au regard des efforts entrepris par Stroux pour créer l'œuvre dans l'esprit de l'auteur. Bien avant le début des répétitions, Stroux avait prié Tophoven de lui envoyer des photographies de la création parisienne, dont l'élaboration avait été suivie de près par Beckett, afin de saisir la tonalité voulue par l'écrivain[482]. Finalement, Stroux reçut une lettre de Beckett, datée du 13 septembre, dans laquelle ce dernier s'excusait de ses propos au lendemain de la première et soulignait qu'il était parfaitement normal que le metteur en scène voie la pièce d'un autre œil que l'auteur :

> *J'espère que vous ne m'en voulez pas trop de mon pauvre discours de l'autre jour et que vous en aurez mis, pour les pardonner, les maladresses et les énormités sur le compte de mon mauvais allemand. Je ne peux ouvrir la bouche sans perdre la tête, mais en français j'aurais pu tout de même vous dire tout cela plus simplement et surtout plus gentiment. Que vous voyiez la pièce un peu autrement que moi, c'est votre droit le plus strict, ma façon de voir n'est pas forcément la bonne. De toute manière je n'avais pas à intervenir là-dedans. Et les brèves heures passées auprès de vous, je les aurais mieux employées à vous exprimer, à vous et à vos comédiens, mon admiration et ma reconnaissance. Mais aux écorchés la sagesse est difficile*[483].

Beckett déclara également à Helmut Castagne, correcteur au Fischer Verlag, qu'il était « heureux que Monsieur Stroux ne semble pas [lui] en vouloir de ce qu'[il] lui [avait] dit et n'aurai[t] pas dû lui dire à Berlin »[484]. Il affirmait avoir « beaucoup

---

[478] Eva Stroux, entretien réalisé le 23 novembre 2013, Düsseldorf.

[479] CP Stroux. Lettre de Eva Stroux du 27 novembre 1953 (destinataire inconnu) : « Er [Beckett] war erstaunt, [sic] über die gute Aufnahme des Stücks durch das Publikum ».

[480] Friedrich Luft, « Wir warteten auf Godot zum ersten Mal », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 38-40, p. 40. Je traduis (« aufgeplustert »).

[481] James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 398. « Je suis revenu de Berlin samedi. La pièce y a été mal jouée, avant tout mal mise en scène, mais bien reçue. J'aurais préféré le contraire. Tout le monde était très gentil » (je traduis).

[482] CP Stroux. Lettre de Stroux à Tophoven du 19 juillet 1953.

[483] CP Stroux. Lettre de Beckett à Stroux du 13 septembre 1953.

[484] CP Stroux. Lettre de Helmut Castagne à Stroux du 12 décembre 1953.

d'estime » pour Stroux et conclut en concédant à Castagne : « Vous avez raison, à chacun son *Godot* »[485].

Les critiques se prononcèrent en faveur de la pièce et de la mise en scène[486]. Celle-ci connut un succès affirmé, resta à l'affiche pendant plusieurs mois et partit en tournée dans tout le pays. À l'exception du critique du quotidien local *Das Spandauer Volksblatt*[487], qui « le soir de la première n'[attendait] pas Godot mais la fin de la représentation », ou du journaliste de *Der Abend* qui estimait que « le suspense de la pièce [résidait] dans l'ennui »[488], les articles de presse étaient élogieux. Dans un long compte rendu dans *Die Neue Zeitung*[489], Friedrich Luft résumait l'impact de la pièce sur le public, en grande partie ébranlé par l'esthétique dramatique et particulièrement la tonalité tragique de l'œuvre. Luft expliquait que Beckett avait su dépeindre le sentiment de toute une génération, et contrairement à l'avis d'un grand nombre de ses confrères, il estimait que la pièce n'était pas pessimiste en soi mais que le lien d'amitié entre Vladimir et Estragon invitait à l'espoir. Luft ne réservait que peu de lignes à la description de la mise en scène de Stroux, qu'il jugeait inachevée. Elle était en revanche hautement louée par Walther Karsch de la *Rheinische Post*, qui expliquait que le metteur en scène avait raccourci le texte et donné des repères aux comédiens afin que ceux-ci créent l'action en s'appuyant sur les mots[490]. Cette méthode employée par Stroux fut pourtant examinée d'un œil critique dans d'autres comptes rendus qui dénonçaient la mise en avant de passages à teneur philosophique. Stroux avait de fait renoncé à jouer uniquement sur le côté clownesque de l'œuvre et avait choisi de marquer les contrastes : il avait ainsi demandé aux comédiens de prononcer les phrases clés en fixant le public ou en lui tournant le dos[491], un jeu qui rompait le rythme des répliques et déstabilisait l'harmonie d'ensemble de la pièce.

---

[485] *Ibid.*

[486] Le matériel archivistique de la première allemande d'*En attendant Godot* a en grande partie disparu, comme nous l'a expliqué Eva Stroux qui avait tenté de rassembler des documents pour une exposition à l'Académie des Arts de Berlin à l'occasion du cinquantième anniversaire de la création allemande de la pièce le 8 septembre 2003. Lors de la rénovation du Schloßpark-Theater, les archives furent en partie détruites ou du moins éparpillées, un fait confirmé par l'absence de documents dans les archives de la ADK de Berlin et par le nombre très restreint d'articles de presse de la collection TWS Wahn. La majorité des documents utilisés sont donc issus de la collection privée de Eva Stroux.

[487] CP Stroux. L. M., « Handlung Fehlanzeige », *Spandauer Volksblatt*, 10 septembre 1953. Je traduis (« Wir warteten am Premierenabend nicht auf Godot, sondern auf das Ende der Aufführung »).

[488] CP Stroux. Gerhard Grindel, « Bittere Gewohnheit des Daseins », *Der Abend*, 9 septembre 1953. Je traduis (« Es schafft Spannung, indem es langweilt »).

[489] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Vier Männer in steifen Hüten », *Die Neue Zeitung*, 10 août 1953. Cf. annexe.

[490] CP Stroux. Walther Karsch, « Theater ohne Handlung », *Rheinische Post*, 11 septembre 1953 : « Karl Heinz Stroux verknappte den Text und gab seinen Schauspielern Stützen, damit sie aus den Worten wenigstens ein gewisses Maß an Aktion entwickeln konnten ».

[491] CP Stroux. Georg Hensel, « Theaterschau des Westens », *Darmstädter Echo*, 12 septembre 1953 : « [Stroux] ließ […] die metaphysischen Schlüsselsätze wie plötzliche Durchbrüche starr ins Publikum oder mit dem Rücken zum Publikum sprechen ».

Une fois le rideau final tombé, Beckett rejoignit les comédiens sur scène, un fait notable qui mérite d'être mentionné puisqu'il ne se reproduisit plus jamais par la suite : « L'auteur se montra à plusieurs reprises avec les participants, maigre, sérieux et maladroit » et il « semblait étonné que des hommes puissent se divertir face à une telle amertume et vérité extrême », notait Friedrich Luft [492]. La description de Hermann Wanderscheck allait dans le même sens, Beckett était décrit comme « blond et maigre, porteur de lunettes, gauche, tenant nerveusement quelques livres à la main »[493]. Il s'agissait de la première et dernière apparition de Beckett sur scène.

Une autre création d'importance marqua les années 1950. L'ancien émigré Fritz Kortner créa *En attendant Godot* aux Münchner Kammerspiele le 27 mars 1954 avec Heinz Rühmann et Ernst Schröder dans les rôles principaux.

Kortner, né à Vienne en 1892, avait rejoint l'Allemagne en 1910 et travaillé comme comédien avec de grands noms de la mise en scène, Max Reinhardt, Karl Heinz Martin, Leopold Jeßner, Berthold Viertel et Erwin Piscator. Il quitta l'Allemagne dès la prise du pouvoir par Hitler en 1933 et s'installa brièvement à Londres, puis émigra à Hollywood aux États-Unis. Kortner retourna en Allemagne à la fin de l'année 1947 pour se consacrer à la mise en scène et jusqu'à son décès en 1970 il était admiré pour ses représentations au réalisme implacable[494]. Dans son autobiographie Kortner notait qu'*En attendant Godot* illustrait l'« attachement enfantin, acharné, ridicule aux illusions de la vie ». Les personnages étaient marqués par une forte volonté d'espérer et « nulle déception, aucune misère aussi amère et privée d'issue soit-elle, ne [provoquait] chez les deux vagabonds, ces poussahs de l'espoir, un abandon de l'attente de Godot »[495]. Peut-être Kortner voyait-il dans cet acharnement illusoire une métaphore du théâtre allemand d'après-guerre, de la volonté de rééduquer un public qui ne cherchait pourtant qu'à consommer, se distraire et oublier les misères du passé. Il se peut également que Kortner ait voulu engager le dialogue entre anciens émigrés et anciens collaborateurs puisqu'il avait fait appel à Heinz Rühmann et Ernst Schröder,

---

[492] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Vier Männer in steifen Hüten », *Die Neue Zeitung*, 10 août 1953. Je traduis (« Der Autor zeigte sich, hager, ernst und linkisch, mit den Mitwirkenden oft. Er schien selbst erstaunt, daß Menschen an so viel Bitterkeit und extremer Wahrheit Vergnügen finden könnten »).

[493] CP Stroux. Hermann Wanderscheck, « 'Warten auf Godot' heißt warten auf Gott ? », *Abendpost*, 12 septembre 1953. Je traduis (« Blond-hager, bebrillt, bescheiden, linkisch, nervös ein paar Bücher in der Hand haltend »).

[494] Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, *op. cit.*, p. 8 : « Fritz Kortner, 'der unerbittliche Realist', fordert von 1949 bis 1970 das Theater der Bundesrepublik heraus durch die rückhaltlose Wahrhaftigkeit seiner Menschen- und Gesellschaftsdarstellung ». « Fritz Kortner, 'l'impitoyable réaliste', défia le théâtre ouest-allemand de 1949 à 1970 par la véracité sans réserve de sa représentation de l'homme et de la société » (je traduis).

[495] Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, München, Kindler, 1959, p. 98. Je traduis (« Auch in Becketts 'Godot' gibt es dieses kindliche, verbissene, lächerliche Aufrechterhalten der Lebensillusionen. Alle Enttäuschungen, die bitterste, auswegloseste Lebensnot bewirken nicht, daß die beiden Tramps, diese Stehaufmännchen der Hoffnung, ihr Warten auf Godot aufgeben »).

des comédiens qui avaient continué à exercer leur métier sous le régime national-socialiste[496]. La réunion de Kortner, Schmitt et Rühmann était un véritable geste de réconciliation, de ce fait le public munichois attendait la création avec d'autant plus d'impatience.

La mise en scène de Kortner fut saluée par la critique. Le journaliste Johannes Jacobi notait que Vladimir et Estragon n'étaient pas interprétés comme des personnages existentialistes – ce qui avait été le cas dans la création allemande par Stroux – mais comme des clowns qui se comportaient à la manière d'existentialistes[497]. Une telle observation permet de rapprocher la mise en scène de Kortner de celle de Roger Blin à Paris, où la part belle était faite à la dimension clownesque de l'œuvre : Jean Anouilh parlait alors de « *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini» [498] et au début des années 1960, Geneviève Serreau voyait encore dans Vladimir et Estragon des « clowns » plutôt que des « vagabonds »[499]. Le compte rendu du critique Jacobi se terminait par le constat que le miracle de la mise en scène de Kortner venait de la présence scénique des comédiens, une présence « époustouflante »[500].

Or, contrairement aux critiques dramatiques, le public munichois n'accueillit pas la pièce avec bienveillance. Beaucoup de spectateurs n'avaient visiblement « pas envie d'attendre Godot, mais de l'envoyer au diable »[501] et chez d'autres « les nerfs avaient tout simplement lâché »[502]. Ils sifflaient la pièce ou la paraphrasaient bêtement, riaient ouvertement et récoltaient les applaudissements d'autres spectateurs auxquels répondaient à leur tour des rires. Le critique Wolfgang Drews jugeait ces réactions déplacées, le simple achat d'un ticket d'entrée ne donnait pas le droit aux spectateurs, selon lui, de déranger les comédiens et le reste du public, et il invitait ces malotrus à se rendre au spectacle de Grand Guignol. Face à l'œuvre tragique et touchante de Beckett, un tel comportement était « d'un mauvais, du plus mauvais goût », le seul constat que l'on pouvait faire était que « Munich [avait] le plus

---

[496] Schröder avait fait ses débuts de 1934 à 1936 auprès du metteur en scène Saladin Schmitt à Bochum, et Rühmann avait été engagé par Gründgens au Théâtre Prussien (Preußisches Staatstheater) de Berlin entre 1938 et 1943.

[497] Joachim Kaiser, cité in Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, *op. cit.*, p. 71 : « Auf der Bühne standen nicht zwei als Landstreicher verkleidete Existentialisten, sondern eher zwei Clowns, die sich gelegentlich wie Existentialisten benahmen ».

[498] CP Stroux. Jean Anouilh, « Godot ou le Sketch des Pensées de Pascal traité par les Fratellini », *Arts*, n°400, 27 février 1953-5 mars 1953.

[499] Geneviève Serreau, *Histoire du « Nouveau théâtre »*, *op. cit.*, p. 88.

[500] Joachim Kaiser, cité in Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, *op. cit.*, p. 72. Je traduis (« atemberaubende Leibhaftigkeit »).

[501] TWS Wahn. Max Christian Feiler, « Fritz Kortner inszeniert 'Warten auf Godot' », *Münchner Merkur*, 29 mars 1954. Je traduis (« Es gab viele Opponenten, die nicht bereit waren, auf Godot zu warten, aber Lust hatten, auf ihn zu pfeifen »).

[502] TWS Wahn. Juliane Reck-Malleczewen, « München erlebte 'Warten auf Godot' », *Neue Presse*, 2 avril 1954. Je traduis (« Kurzum, dem Bürger 1954 rissen die Nerven »).

longtemps attendu Godot et l'[avait] le moins bien compris »[503]. Alors même que Kortner avait veillé à donner un élan clownesque à la pièce, le public munichois fut décontenancé par l'absence d'action et sa fin oppressante. Une telle réaction du public était d'autant plus étonnante que la participation de Heinz Rühmann aurait dû à elle seule inciter au respect. Rühmann était un acteur de cinéma célèbre – notamment pour le film *Ce Diable de garçon* (*Die Feuerzangenbowle*, 1944) de Helmut Weiss – et apprécié pour son jeu comique et léger. Sa prestation dans le rôle d'Estragon fut saluée par la critique comme l'une de ses meilleures depuis la fin des années 1920, seul le public semblait ne pas l'apprécier à sa juste valeur.

La pièce *En attendant Godot* fut créée en Allemagne de l'Ouest durant la saison théâtrale 1953-1954 dans les quinze théâtres suivants : le 12 septembre 1953 au Badisches Staatstheater de Karlsruhe par Karl-Heinz Caspari[504] ; le 6 octobre 1953 au Stadttheater de Constance ; en novembre 1953 au théâtre Studio de Cologne par Friedrich Siems[505], peu de jours après une représentation du Théâtre de Babylone en tournée en RFA[506] ; le 29 novembre 1953 au Staatstheater de Kassel par Albert Fischel ; le 10 janvier 1954 aux Städtische Bühnen de Wuppertal par Aloys Garg[507] ; le 15 janvier 1954 au Staatstheater de Braunschweig par Helmut Geng ; le 19 janvier 1954 aux Kammerspiele de Düsseldorf par Hans Jörg Utzerath[508] ; en février 1954 à Heidelberg par Wolfgang von Stas[509] ; le 3 mars 1954 au Zimmertheater de Hambourg par Günther Rennert ; le 27 mars 1954 aux Kammerspiele de Munich par Fritz Kortner ; en mars 1954 aux Städtische Bühnen de Flensburg par Wolfgang Hessler et au Zimmertheater de Fribourg par Claus Günther ; le 9 avril 1954 aux Kammerspiele d'Osnabrück ; le 10 avril 1954 aux Bühnen der Landeshauptstadt de Kiel ; le 17 avril aux Städtische Bühnen de Dortmund. Enfin, la création suisse de la pièce au Schauspielhaus Zürich le 25 février 1954, en langue allemande, fut signée par Roger

---

[503] TWS Wahn. Wolfgang Drews, « Pfiffe in den Kammerspielen », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31 mars 1954. Je traduis (« schlechter, schlechtester Ton » ; « München hat am längsten auf Godot gewartet und ihn am schlechtesten verstanden »). Cf. annexe.

[504] La pièce de Beckett fut donnée dans le cadre du projet « L'expérience » (« Das Experiment ») et perçue comme une œuvre pionnière. TWS Wahn. Anonyme, « 'Wir warten auf Godot'. Westdeutsche Erstaufführung im Badischen Staatstheater », *Badische Neueste Nachrichten*, 8 septembre 1953.

[505] Friedrich Siems est également le metteur en scène de la première création allemande d'une pièce de Ionesco (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, Bochum, 25 mars 1956).

[506] Un critique estimait que la création de Siems n'avait rien à envier à celle de son confrère français. TWS Wahn. Dr. St., « Diagnose der Zeit und Ruf zur Umkehr. 'Wir warten auf Godot' im Kölner Studio », *Kölner Rundschau*, 22 novembre 1953.

[507] Le public de Wuppertal réserva un chaleureux accueil à cette création. TWS Wahn. Dr. I. P., « Endloses Spiel der Menschheit », *Westdeutsche Rundschau*, 12 janvier 1954.

[508] À Düsseldorf la réception de cette pièce fut aussi une réussite. TWS Wahn. Rolf Trouwborst, « Kammerspiele wagten sich an Godot », *Neue Presse*, 19 janvier 1954.

[509] Dans cette création les acteurs jouaient sur une avancée de la scène installée au milieu des spectateurs. TWS Wahn. hs., « Nochmals 'Warten auf Godot' », *Rheinpfalz*, 12 février 1954.

Blin. La pièce de Beckett fut donc résolument intégrée dans la culture d'accueil ouest-allemande, un phénomène à propos duquel un article du *London Times* proposait l'explication suivante :

> *Die Deutschen, die immer gern bereit sind, die Sprache der Fratellinis in den Jargon von Kant, Schopenhauer und Heidegger zu übersetzen, überschätzen und übergeistern die philosophischen Ingredienzien dieser Clownsstudie. Becketts Stück* Warten auf Godot *mit seinen hoffnungslosen Hoffnungen und bedeutungslosen Bedeutungen ist genau das, worauf die Deutschen eine Antwort erwarten, während wir auf nichts warten*[510].

Une telle interprétation des faits montre combien le recours à des stéréotypes était encore répandu au début des années 1950, les Allemands étaient présentés comme moralistes et sérieux, les Anglais comme résignés mais joyeux puisque pour eux, cette pièce était une « clownerie ». Cependant, le passage de pièces francophones en RFA n'était pas tant conditionné par l'attente de réponses ou par la relecture selon un héritage philosophique national, que par la faculté des auteurs de poser les questions justes, celles qui permettaient d'aller de l'avant grâce à la compréhension du passé. La souffrance liée à ces questionnements – la barbarie humaine, la lâcheté de l'individu, le sens de l'Histoire – se reflétait certes dans une tonalité tragique des pièces à laquelle les Allemands étaient sensibles. Un « écorché »[511] comme Beckett, déraciné après avoir quitté son pays natal, marqué à jamais pour avoir combattu au sein de la Résistance, était ainsi à même de transmettre un tel sentiment d'affliction. « L'Allemagne adore [Beckett] ; l'Allemagne en sort toutes les notes tragiques »[512], prétendait déjà l'acteur irlandais Jack MacGowran. Le tragique d'une pièce comme *En attendant Godot*, écrite en français par un auteur irlandais, passait de fait par ces riches mais difficiles expériences vécues dans d'autres aires culturelles. Au-delà du simple tragique, c'est donc aussi la dimension cosmopolite, présente en creux, que les Allemands estimaient tant.

Les Schiller-Theater et Schloßpark-Theater continuèrent à œuvrer pour l'importation des pièces de Beckett en République Fédérale. Sa deuxième pièce, *Fin de partie* (1956), fut donnée le 30 septembre 1957 au Schloßpark-Theater par Hans

---

[510] TWS Wahn. Extrait du *London Times*, cité in Anonyme, *Abendzeitung*, 2 juin 1954. Sans indication de nom d'auteur ou date de parution de l'article britannique. « Les Allemands, qui sont toujours prêts à traduire la langue des Fratellini dans le jargon de Kant, Schopenhauer et Heidegger, surestiment et surinterprètent les ingrédients philosophiques de cette étude clownesque. La pièce de Beckett 'En attendant Godot', avec ses espoirs désespérés et son sens insignifiant, va tout à fait provoquer chez les Allemands l'attente d'une réponse, alors que nous n'attendons rien » (je traduis).

[511] Beckett se qualifia lui-même d'« écorché ». CP Stroux. Lettre de Beckett à Stroux du 13 septembre 1953 : « Mais aux écorchés la sagesse est difficile ».

[512] Jack MacGowran, cité in Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett*, New York, Grove Press, 1996, p. 23. Entretien avec Jack MacGowran du 9 janvier 1973. Je traduis (« Germany adores him ; Germany pulls out every tragic note »).

Bauer[513]. Beckett n'assista pas à la première allemande et s'excusa de son absence auprès de ce théâtre qui lui était devenu cher[514]. Jouée à seulement huit reprises, la création connut un accueil mitigé, imputable à la pièce elle-même. Certains critiques, Hellmut Koschenreuther par exemple, ne faisaient pas mystère de leur incompréhension face à la pièce et se demandaient quel était le sens de ce « théâtre du désespoir, de jérémiades grotesques, de nihilisme dénudé »[515]. Friedrich Luft estimait quant à lui que la pièce représentait un degré zéro de l'action et en résumait l'esprit par l'adjectif « infernal »[516]. Il expliquait en outre sur un ton désabusé que le caractère nihiliste de l'œuvre plaisait au public non pas parce que ce dernier voulait se confronter à des questionnements existentiels, mais en raison de leur nouveau bien être matériel qui leur permettait d'observer de loin cette ambiance macabre. Les applaudissements « étonnamment bruyants »[517] étaient considérés par le journaliste comme irréels et décalés, il notait que « les porteurs de smokings affichaient leur approbation. Cela était une fois de plus d'une absurdité macabre »[518]. Par ailleurs, Luft jugeait que la mise en scène n'était pas assez sobre, qu'elle cherchait à en dire plus que le texte et essayait « de plaire, de s'esquiver vers 'quelque chose d'intéressant', alors que ce chemin avait clairement été barré » [519] par Beckett. Enfin, un choix malencontreux avait été de placer la pantomime *Acte sans paroles* à la suite de *Fin de partie*, un choix « superflu, ennuyeux, ridicule », car « après une 'Fin de partie' on ne devrait plus rien jouer du tout »[520]. En somme, la rencontre du public ouest-allemand avec la deuxième œuvre de Beckett ne fut pas une réussite.

Le 28 septembre 1959, le jeune metteur en scène Walter Henn fut chargé de la création allemande de *La Dernière Bande* à l'occasion de l'inauguration de la petite salle du Schiller-Theater, la « Werkstatt ». Cette production fut jouée à 54 reprises et récolta un franc succès. Deux années plus tard, le 30 septembre 1961, Walter Henn signa la première allemande de *Oh les beaux jours* avec Berta Drews dans le rôle

---

[513] Le matériel archivistique présente le même problème que pour la première allemande d'*En attendant Godot* ; les archives semblent avoir disparu après la rénovation du Schloßpark-Theater et seules trois pochettes, issues du fonds d'archives du comédien Bernhard Minetti, sont disponibles à la ADK.

[514] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2153. Note de Beckett au Schloßpark-Theater. Cf. annexe.

[515] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2153. Hellmut Kotschenreuther, « Geschäfte mit Katzenjammer », *Neue Rhein-Zeitung-Düsseldorf*, 3 octobre 1957. Je traduis (« Theater der Verzweiflung, des grotesken Katzenjammers, des nackten Nihilismus. Was soll das alles ? »).

[516] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Wieder das gleiche Grauen, die gleiche Leere », *Die Welt*, 2 octobre 1957. Je traduis (« Es ist grausig »).

[517] *Ibid.* Je traduis (« erstaunlich laut »).

[518] *Ibid.* Je traduis (« Die Smokingträger taten ihr Einverständnis kund. Fast war das seinerseits wieder von makabrer Absurdität »).

[519] *Ibid.* Je traduis (« Sie versuchte unter Hans Bauers Regie immer noch zu sehr ins Gefällige, ins 'Interessante' auszuweichen, wo dieser Weg deutlich versperrt sein sollte »).

[520] *Ibid.* Je traduis (« Das nun war eher überflüssig, ärgerlich, läppisch. Nach einem 'Endspiel' sollte man nichts mehr spielen »). Dansée par Erwin Bredow sur une musique de John Beckett, le cousin de l'auteur, la juxtaposition de *Fin de partie* et *Acte sans paroles* avait déjà eu lieu lors de la création mondiale par Roger Blin à Londres.

principal. La prestation de cette dernière fut applaudie, alors que la pièce en elle même fut accueillie avec une certaine réserve. Le dramaturge Beßler expliqua à Beckett qu'une partie de son public allemand déplorait l'absence d'un manuel d'utilisation pour mieux appréhender le monde – un appel auquel l'écrivain répondit, comme si souvent, par le silence[521].

Après ces premières allemandes au Schiller-Theater et au Schloßpark-Theater de Berlin furent créées plusieurs autres grandes mises en scène des pièces *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Comédie*, *Va et vient*, *La Dernière Bande*, *Oh les beaux jours*, *Cette fois* et *Pas*, qui toutes contribuèrent à l'établissement de l'œuvre de Beckett en République Fédérale[522]. Par la suite, Beckett ne cessa de publier de nouvelles pièces théâtrales, radiophoniques et télévisuelles dont l'intégration dans le répertoire fut constante et régulière jusqu'à la fin de la partition allemande.

*

* *

Ainsi, le sentiment de léthargie qui avait gagné le paysage théâtral ouest-allemand au début des années 1950 fut dissipé par l'importation d'une nouvelle avant-garde théâtrale française. D'abord en position marginale, considéré comme expérimental ou trop hardi, ce mouvement devint rapidement un phénomène à la mode. Les pièces furent portées à la scène dans des représentations souvent sujettes à scandale et qui garantissaient des discussions animées. Le public accueillait ces écrivains francophones aux diverses nationalités avec un mélange d'impatience, de méfiance et de fascination, et de nombreux médiateurs encourageaient la circulation des pièces sur cette terre d'accueil propice, en attente de nouveaux auteurs et le regard porté vers l'étranger. Alors que la France donnait à voir le non-sens des pièces dans des mises en scène souvent clownesques, les scènes de la République Fédérale attribuaient aux œuvres de ce mouvement une signification propre et mettaient en avant l'affect ainsi que la dimension tragique et métaphysique. Jouées en terrain potentiellement fertile, dans un pays marqué par la censure national-socialiste et souffrant de l'absence d'auteurs dramatiques après 1945, ces pièces furent perçues en République Fédérale comme un miroir sociologique et culturel de leur temps. Ces créations de pièces françaises participèrent à la renaissance du théâtre allemand et de

[521] Lettre de Beßler à Beckett du 24 octobre 1961. Cité in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 63 : « Der deutsche Zuschauer – besser gesagt, ein gewisser Teil deutscher Zuschauer – wird außerdem immer bei Ihren Stücken vermissen, daß Sie keine Gebrauchsanweisung dafür geben, wie man sich nun auf der Welt einrichten müsse, um auf ihr zu leben ».

[522] Pour un aperçu synthétique mais complet d'autres grandes créations on se reportera à l'article de Georg Hensel, « Da es so gespielt wird… spielen wir es eben so. Samuel Beckett als Autor und Regisseur », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 10-25.

l'intégration réussie dans le concert européen. Si avec le recul les années 1950 semblent être des « années dorées » durant lesquelles « la culture allait semble-t-il devenir une fête continue »[523], cela est en grande partie imputable au transfert d'œuvres comme *L'Invasion*, *En attendant Godot*, *Victimes du devoir* ou *Les Bonnes*.

[523] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945*, *op. cit.*, p. 158. Je traduis (« Es waren die goldenen fünfziger Jahre. Das Kulturleben schien bestimmt zu sein, ein einziges Fest zu werden »).

Deuxième partie

La décennie du succès : les années 1960

Au cours des années 1960, la société ouest-allemande connut de profondes transformations économiques et sociétales. L'économie était florissante et promettait une vie matérielle plus confortable. Les Allemands de l'Ouest se procuraient de nouveaux appareils électroménagers comme le téléviseur, dont l'apparition affecta grandement la fréquentation des théâtres et des cinémas. Ainsi 4,6 millions de téléviseurs avaient été vendus en 1960 et une décennie plus tard, en 1972, 90% des foyers ouest-allemands en étaient pourvus. La vente des tickets de cinéma chuta de 750 millions en 1958 à 167 millions en 1970. Les efforts de jeunes cinéastes n'y changèrent rien : même si, en 1962, le « manifeste de Oberhausen » (« Oberhausener Manifest ») proclamait que « le cinéma de Papa [était] mort » (« Papas Kino ist tot »), ce média n'attirait plus autant de spectateurs. Les théâtres subissaient le même sort et en 1965, une analyse du public entreprise par l'association des théâtres allemands (« Deutscher Bühnenverein ») montrait que seulement 6% à 8% de la population s'intéressait encore à ce média[524]. Entre 1962 et 1972, le nombre de spectateurs diminuait de 12,8%, alors que les dépenses augmentaient de 159%[525]. Quelques années plus tard, en 1969, le slogan « détruisez le théâtre bourgeois ! » (« Zerschlagt das bürgerliche Theater ! ») dénonçait le conservatisme et l'élitisme de cet art.

De larges pans de la société et notamment de la jeunesse, bouleversés par les révélations du second procès d'Auschwitz à Francfort-sur-le-Main entre 1963 et 1965, estimaient que l'action politique ne devait plus être du seul ressort des hommes politiques. En 1967, le mécontentement de la jeune génération prenait la forme de

[524] Peter Mertz, *Das gerettete Theater*, *op. cit.*, p. 100.
[525] Hans Daiber ; Friedrich Michaelis, *Geschichte des deutschen Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1989, p. 169.

mouvements étudiants qui, dans la rue ou au sein de l'opposition extra-parlementaire (« Außerparlamentarische Opposition »), exigeaient une révision des normes hiérarchiques et un travail collectif sur le passé national-socialiste du pays. La politisation de la société touchait également le théâtre, dans l'écriture dramatique d'une part et dans la mise en scène, d'autre part, marquée par la concurrence entre l'ancienne génération, soucieuse de conserver son territoire, et la nouvelle, apparue au début des années 1970. Après des débuts respectifs à Ulm et Munich, Peter Zadek et Peter Stein développaient ainsi à Brême, sous la direction de Kurt Hübner ce que l'on devait ensuite appeler « style de Brême » (« Bremer Stil ») ou encore « réalisme esthétique »[526], avant de connaître le succès au cours des années 1970.

En matière d'écriture scénique, une nouvelle génération d'auteurs traitait dans leurs œuvres « documentaires » des sujets politiques forts, mêlant sources réelles et personnages ou intrigues fictives. Ces pièces portaient sur le passé national-socialiste de l'Allemagne et sur la Seconde Guerre mondiale ou sur les guerres et injustices de l'époque. Appelé « théâtre politique », « théâtre protestataire » ou encore « anti-théâtre », le mouvement prit avec Peter Weiss le nom de « théâtre documentaire » (« Dokumentartheater ») dans un article paru dans le mensuel *Theater heute* en 1968. La définition exacte du rôle et des spécificités de ce genre théâtral donna lieu à des débats et des polémiques dont la violence n'était pas sans rappeler celle suscitée dix ans auparavant par la nouvelle avant-garde française[527].

La pièce *Le Vicaire* (*Der Stellvertreter*, 1963) de Rolf Hochhuth posait ainsi la question de la responsabilité de l'Église catholique face à la Shoah. Fondée sur des documents de l'époque, elle montrait que le Pape Pie XII aurait pu, par des mouvements protestataires de l'Église, mettre fin au pogrom juif. Cette pièce au caractère explosif connut sa première le 20 février 1963 à la Freie Volksbühne de Berlin-Ouest dans une mise en scène d'Erwin Piscator qui, un an auparavant, avait monté *Le Balcon* de Genet à Francfort-sur-le-Main, proposant alors une lecture foncièrement politique de la pièce. Nouveau directeur de la Volksbühne, Piscator voulait confronter le peuple allemand à son histoire récente que les anciens avaient refoulée et que les jeunes ignoraient encore en grande partie. À sa création, *Le Vicaire* connut plus de 250 représentations et donna lieu à une tournée l'année suivante, émaillée de débats et de querelles plus ou moins violentes. La pièce *L'Affaire J. Robert Oppenheimer* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*, 1964) de Heinar Kipphardt, fondée sur un protocole de 3 000 pages d'une enquête réalisée par la Commission de l'énergie

[526] Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, *op. cit.*, p. 117 : « ästhetischer Realismus ».
[527] On se reportera au débat entre Siegfried Melchinger et Henning Rischbieter dans l'article « Theater und Politik » paru dans le numéro spécial 1965 de *Theater heute* aux pages 47-49, et à l'article de Martin Esslin « Politisches Theater in Ost und West », paru dans le même numéro aux pages 52-55.

atomique des États-Unis (AEC) contre Oppenheimer en 1954, exposait la situation des physiciens ayant participé à la création de la bombe nucléaire. Elle fut créée simultanément aux Münchner Kammerspiele par Paul Verhoeven et à la Freie Volksbühne de Berlin-Ouest par Piscator le 11 octobre 1964. Jusqu'à sa mort en 1966, Piscator monta encore plusieurs œuvres documentaires, ouvrant ainsi la voie aux jeunes metteurs en scène. Un an plus tard, en 1965, le théâtre documentaire connut son apogée avec *L'Instruction* (*Die Ermittlung*, 1965) de Peter Weiss, déjà connu du public pour sa pièce communément appelée *Marat-Sade*[528] (1964), créée au Schiller-Theater le 29 avril 1964. Alors que dans sa première pièce, Weiss s'était intéressé à l'histoire de France au travers de figures révolutionnaires, *L'Instruction* mettait en lumière les horreurs du camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau. La pièce retraçait le second procès d'Auschwitz auquel Weiss avait en partie assisté durant l'été 1964. Elle était fondée sur l'interrogatoire des inculpés (« Vernehmung der Angeklagten zur Sache ») et la saisie de preuves (« Beweisaufnahme »), mais toute l'horreur des camps de la mort dont les détails étaient méconnus d'un large public apparaissait ainsi au fil de ces témoignages. La pièce fut créée le 19 octobre 1965 en divers lieux à la fois, à l'Ouest comme à l'Est : elle fut portée sur scène par Piscator à la Freie Volksbühne de Berlin-Ouest alors qu'à Berlin-Est, elle fut lue à l'Académie des Arts par des artistes célèbres et l'attaché culturel du parti SED, Alexander Abusch. Seize théâtres au total en RFA et RDA jouèrent *L'Instruction.* Ces représentations suscitèrent des débats sans fin et accentuèrent la confrontation entre la jeune génération et celle plus âgée des parents.

Avec la montée des mouvements contestataires étudiants, des pièces qui portaient sur d'autres sujets d'actualité délicats furent également montées : la Seconde Guerre mondiale (*Soldats* de Rolf Hochhuth, 1967), la dictature salazariste au Portugal (*Le Chant du fantoche lusitanien* de Peter Weiss, 1967), le colonialisme (*Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, 1966), les révoltes étudiantes en République Fédérale (*Exercice d'état d'urgence* de Michael Hatry, 1968), la guerre du Vietnam (*Vietrock* de Megan Terry, 1966, *V comme Vietnam* d'Armand Gatti, 1967, ou encore *Discours sur le* Vietnam) de Peter Weiss, 1968). Les dernières grandes œuvres politiques furent la pièce antistalinienne de Peter Weiss, *Trotsky en Exil* (*Trotzki im Exil,* 1969), jouée à Düsseldorf en janvier 1970 – parallèlement à la création mondiale dans le même théâtre de *Jeux de massacre* de Ionesco – et *Pinkville* (1971) de et par George Tabori, présentée en août 1971 dans une église du quartier Rudow à Berlin.

[528] Le titre entier de la pièce est *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marat, dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter den Anleitung des Herrn de Sade*).

À la fin des années 1960, le public ouest-allemand découvrit les pièces exigeantes de Martin Walser, Peter Handke, Franz Xavier Kroetz ou encore Thomas Bernhard, qualifiées de « nouveau réalisme » (« neuer Realismus ») ou de « nouvelle intériorité » (« neue Innerlichkeit »). *Outrage au public* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966) de Handke cherchait notamment à sortir le spectateur de ses retranchements et à l'interpeler directement depuis la scène. Par ailleurs, Walser s'exprima dans son article « Rêve éveillé de théâtre » (« Tagtraum vom Theater ») paru dans le mensuel *Theater heute* en octobre 1967 : il exigeait que l'on utilise les salles de théâtre, l'espace des spectateurs et de la scène à des fins autres que théâtrales, pour des meetings et des débats politiques, du sport ou encore de l'art amateur.

De leur côté, les pièces d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco connurent des changements majeurs dans leur réception outre-Rhin. À la suite de la parution en 1961 de l'ouvrage de Martin Esslin, ces œuvres étaient désormais rassemblées sous la même terminologie de théâtre « de l'absurde ». Elles possédaient deux atouts majeurs face aux pièces politiques et documentaires : d'une part la portée de leur réception était fortifiée grâce à une dénomination commune, et d'autre part elles se démarquaient du répertoire germanophone par la dimension internationale de leurs auteurs et leur processus de transfert.

Toutefois, l'importante politisation de la société et des scènes ouest-allemandes aurait pu limiter fortement la diffusion des pièces du théâtre « de l'absurde ». Et surtout, le regard centré sur l'histoire récente de l'Allemagne aurait pu rendre obsolète l'argument du brassage culturel et linguistique, l'atout majeur dans le passage de ces œuvres d'une aire culturelle à une autre. Contre toute attente pourtant, le transfert de ce répertoire fut poursuivi et même renforcé. La circulation des pièces restait en effet tributaire des metteurs en scène de l'ancienne génération qui souhaitaient récolter les fruits de leurs efforts : après avoir pris l'initiative de monter ces pièces au cours des années 1950, ils cherchèrent à développer plus encore les créations scéniques et à atteindre ainsi la consécration théâtrale au niveau européen.

Trois facteurs furent ainsi déterminants pour le transfert des œuvres de ces quatre auteurs au cours des années 1960 : les créations mondiales et la position de prestige qu'elles apportaient au théâtre ouest-allemand ; l'apparition de créations d'envergure, qui parfois même entraient en concurrence entre elles ; et enfin l'élargissement aux médias radiophonique et télévisuel qui permettait une diffusion plus vaste encore.

1. Créations mondiales de pièces « absurdes » en RFA

Le choix de l'Allemagne de l'Ouest comme lieu de créations mondiales témoigne de l'importance de ce pays pour les écrivains – qui sans cela n'auraient pas accordé les droits des premières représentations aux théâtres –, et d'une assimilation réussie de leurs pièces dans la culture d'accueil. Ce transfert ne pouvait connaître meilleur succès puisque, sans même se reporter à des interprétations ou des modèles de mises en scène, les hommes de théâtre allemands prenaient les devants face à la France et transposaient les textes pour la toute première fois sur scène en langue allemande.

1.1 *Les Âmes mortes* d'Adamov à Stuttgart

Le 21 novembre 1959 eut lieu, au Staatsschauspiel de Stuttgart, la création mondiale des *Âmes mortes* d'Adamov, adaptée du roman de Nicolai Gogol, dans une mise en scène de Dietrich Haugk. L'initiative de cette première mondiale semble revenir à Gerhard Reuter, dramaturge en chef du théâtre de Stuttgart. En février 1959, Reuter travaillait encore au théâtre de Hanovre où il participa à la création allemande de *Paolo Paoli*. Faute de documents retrouvés dans les archives, on peut imaginer que Reuter était resté en contact avec Adamov et que lorsqu'il fut engagé au théâtre de Stuttgart à la saison 1959-1960, les deux hommes décidèrent d'y créer *Les Âmes mortes*.

À la mi-septembre 1959, Reuter fit parvenir une lettre à l'écrivain où il le tenait informé des premières répétitions des *Âmes mortes*. Il annonçait également préparer un discours avant la première[529] et il confia ce dernier à Henning Rischbieter, directeur de la Volksbühne de Hanovre. Celui-ci désignait le trio formé par Adamov, Beckett et Ionesco « d'auteurs dramatiques de l'étrangéité » (« Dramatiker der Fremdheit ») et jouait sur la ressemblance sémantique entre le terme « Fremdheit » (« étrangéité ») et « Fremde » (« l'étranger »). L'étrangéité de leurs pièces lui semblait intrinsèquement liée à leurs origines étrangères et à leur statut d'étrangers en France :

[529] IMEC, ADM 15.10. Lettre de Reuter à Adamov du 15 septembre 1959. Cf. annexe.

> *Die drei Meister des avantgardistischen Theaters, französisch schreibend, sind Fremdlinge in Frankreich. Aus dem Exil, dem persönlichen Erlebnis, haben sie ihre gemeinsame Grundhaltung gewonnen : Fremd, isoliert ist der Mensch in der Welt, in der Gesellschaft*[530].

La déclaration selon laquelle ces écrivains faisaient figures d'étrangers en France semblait, en creux, justifier la création mondiale de leurs pièces dans un autre pays, tel l'Allemagne. Cosmopolites, ces auteurs n'étaient pas exclusivement francophones et leurs pièces semblaient trouver dans le paysage théâtral ouest-allemand, reconstruit après la guerre grâce à un répertoire de pièces étrangères, une terre d'accueil fructueuse car spécialisée dans la mise en scène d'œuvres issues de multiples cercles linguistiques et culturels.

Un seul compte rendu a pu être retrouvé dans les fonds d'archives, un indice pour la faible résonance de la création mondiale des *Âmes mortes*. Paru dans l'hebdomadaire *Der Spiegel*, l'article émettait un avis négatif sur la pièce, « peu passionnante » et « tellement traditionnelle »[531]. Adamov avait effectivement été contraint de réduire et de simplifier le roman de Gogol, ce qui avait déçu les attentes. L'écrivain fit part de sa contrariété et de son impression générale quant à la mise en scène à Helmut Heißenbüttel, son interloctueur à la chaîne radiophonique Süddeutscher Rundfunk. Il conseillait de « quand même [aller] voir les *Âmes mortes* », mais lui précisait sur un ton quelque peu dépité : « Vous verrez, il y a quelques trouvailles et pas mal de fautes »[532].

La création française des *Âmes mortes* par Roger Planchon eut lieu trois mois plus tard, le 12 février 1960 au Théâtre de la cité à Villeurbanne. Elle ne réussit pas non plus à convaincre l'auteur, qui notait dans *L'Homme et l'enfant* :

> *Planchon présente mon adaptation des* Âmes mortes*, d'abord à Villeurbanne, puis à Paris, à l'ancien Odéon, nommé aujourd'hui Théâtre de France. Je suis mécontent de mon travail, de la mise en scène de Planchon et même des bandes photographiques projetées de René Allio, belles cependant*[533].

Ainsi, les *Âmes mortes* ne sut convaincre ni le public en République Fédérale, ni même son auteur. Il s'agit de l'unique création mondiale d'une œuvre d'Adamov sur une scène ouest-allemande et d'une des dernières mises en scène notables des années

---

[530] TWS Wahn. Henning Rischbieter, cité in Anonyme, « Unfrei nach Gogol », *Der Spiegel*, 16 décembre 1959. « Les trois maîtres du théâtre d'avant-garde, qui écrivent en français, sont des étrangers en France. L'exil et les expériences personnelles leur ont apporté une attitude commune : l'homme est étranger et isolé dans le monde et la société » (je traduis).

[531] *Ibid.* Je traduis (« so wenig aufregend, so althergebracht war das Stück »).

[532] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 25 novembre 1959.

[533] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 135.

1960 pour ses pièces, puisque la production de *Off Limits* par Grüber à Düsseldorf allait avoir lieu en 1972 seulement.

1.2 *Les Paravents* de Genet à Berlin-Ouest

Les Paravents de Genet, une œuvre ancrée dans le contexte de la guerre d'Algérie, s'insérait tout à fait dans le mouvement de politisation qui naissait en République Fédérale à l'orée des années 1960. Achevée en 1958, la pièce fut publiée par la maison d'édition Merlin Verlag en 1960, soit un an avant sa parution française aux éditions de l'Arbalète. En raison de la censure de la part du gouvernement français, la pièce connut sa création mondiale le 19 mai 1961 au Schloßpark-Theater de Berlin-Ouest dans une mise en scène de Hans Lietzau. Il fallut attendre 1966 avant que *Les Paravents* ne soit créée sur le sol français par Jean-Louis Barrault au Théâtre national de l'Odéon, déclenchant une querelle retentissante connue sous le nom de « bataille des *Paravents* »[534]. La création mondiale à Berlin suscita également des remous, mais pas de véritable scandale théâtral.

Au cours des répétitions et des préparatifs de la création, l'éditeur Meyer resta en contact avec le directeur du théâtre Barlog et le metteur en scène Lietzau. Il fut consulté pour des changements de traduction et s'occupait du contact avec Genet, allant jusqu'à exprimer des hésitations quant au fait d'inviter ou non l'auteur à la première. Dans une lettre à Lietzau, il expliquait « qu'il [fallait] y réfléchir » car il s'agissait « d'une question qui [exigeait] de la précaution » et proposait d'en discuter de vive-voix lors de son prochain passage à Berlin[535]. Dans cette lettre, Meyer donnait également son avis sur les possibles interprétations de la pièce et soulignait le caractère universel de cette œuvre qui, loin de refléter uniquement la situation en Algérie, servait de porte-parole à toutes les nations sous le joug de colonisateurs[536].

La question de la censure française fut discutée dans la presse allemande. Friedrich Luft expliquait d'emblée que la pièce était « injouable » en France car Genet « [appuyait] trop fortement sur la plaie algérienne » et estimait qu'« une création rare avait imperceptiblement glissé de Paris, où elle avait sa place, vers le quartier berlinois

[534] On se reportera à Lynda Bellity Peskine ; Albert Dichy (Dir.), *La Bataille des Paravents*, Paris, IMEC, 1991.

[535] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Lettre de Meyer à Lietzau du 15 novembre 1960. Je traduis (« Zu überlegen wird sein, ob Sie Herrn Genet zur Premiere einladen wollen ; das ist eine Frage, die Behutsamkeit erfordert ; vielleicht besprechen wir das einmal mündlich, wenn ich Anfang Dezember in Berlin bin »).

[536] *Ibid.* Cf. annexe.

de Steglitz », une remarque qui soulignait le côté inattendu du lieu de création[537]. Davantage qu'un moyen d'échapper à la censure française, cette création à Berlin témoignait de la confiance de Genet envers le théâtre ouest-allemand en général et celui de Berlin en particulier[538]. Il s'agissait même selon Luft d'une « lueur d'espoir pour l'Europe en cette saison théâtrale »[539] : un dialogue entre le théâtre français et allemand prouvait que l'on était capable, à travers l'importation d'objets culturels d'un pays à l'autre, de déjouer la censure de certains gouvernements. D'autres critiques estimaient cependant que la création mondiale d'une pièce qui se moquait ouvertement de l'armée n'aurait pas dû avoir lieu à Berlin-Ouest, foyer de tensions entre le bloc occidental et soviétique. Le critique du journal chrétien *Christ und Welt* blâmait ainsi ouvertement la création :

> *Die gleiche Armee, die bei Jean Genet in greller Schwarzweiß-Malerei verhöhnt wird, steht in Berlin auf Posten, um die Stadt vor einem Zugriff zu schützen, der, hätte er Erfolg, auch die theatralischen Freiheiten des Herrn Beßler in Barlogs Sektierer-Dramaturgie beenden würde.* [...] *Sieht man das nicht ? Will man es nicht sehen ? Ich fand es – Verzeihung ! – taktlos, befremdlich taktlos, ausgerechnet in Berlin diesen Genet zu zeigen – jetzt, zu dieser Stunde und auch noch vor Paris*[540].

La vie théâtrale berlinoise était en effet pour de nombreux spectateurs indissociable des événements politiques qui marquaient les deux parties de la ville. En mai 1961, à trois mois de la construction du « mur de protection antifasciste » en RDA – ou « mur de la honte » en RFA –, l'exode croissant d'habitants de Berlin-Est vers l'Ouest incitait le gouvernement est-allemand à positionner un nombre important de soldats aux postes-frontières. L'atmosphère dans la ville était pesante et la constante menace d'un débordement d'un des deux côtés – la prise de contrôle par la RDA du côté ouest de la ville – alimentait la peur des habitants. L'article publié dans *Christ und Welt* laissait transparaître ce sentiment d'angoisse. Pourtant, alors même que le journaliste exigeait de la part des habitants de Berlin-Ouest loyauté et soutien et non railleries et provocations envers le gouvernement de RFA, il omettait de noter que la

---

[537] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Er zeigt die Faszination der Verdammnis », *Die Welt*, 23 mai 1961. Je traduis (« Spielbar war das bisher in Frankreich nicht. Genet schlägt hier zu schmerzlich auf das algerische Schlimme. So rutschte eine rare Uraufführung aus Paris, wo sie hingehörte, unversehens nach Berlin-Steglitz »).

[538] Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1945-1966*, *op. cit.*, p. 744 : « Ein Zeichen auch für Vertrauen in die Kraft des deutschen Theaters und den Platz Berlin ».

[539] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Er zeigt die Faszination der Verdammnis », *Die Welt*, 23 mai 1961. Je traduis (« Diese französische Uraufführung in Steglitz ist ein Hoffnungsschein im europäischen Theaterjahr »).

[540] TWS Wahn. Georg Groos, « Der Dichter, der das Böse will », *Christ und Welt*, 2 juin 1961. « La même armée qui chez Jean Genet est ridiculisée dans un manichéisme primaire est en position à Berlin pour protéger la ville d'une attaque qui, si elle réussissait, mettrait également fin aux libertés théâtrales de Monsieur Beßler dans la dramaturgie sectaire de Barlog [...] Ne voit-on pas cela ? Ne veut-on pas le voir ? Montrer ce Genet justement à Berlin – maintenant, à un tel moment, et qui plus est avant Paris – j'ai trouvé cela – je m'en excuse ! – tellement dénué de tact que c'en était déconcertant » (je traduis).

pièce de Genet calomniait exactement de telles situations de confrontation où, par la force de l'armée, la liberté des individus se trouvait menacée et bafouée.

Certains critiques relevaient ainsi à juste titre que l'Algérie n'était chez Genet qu'un lieu exemplaire, une métaphore pour la souffrance des opprimés : « le lieu de l'action est l'Algérie, non comme lieu géographique, mais comme exemple »[541], notait ainsi Wolfgang Werth. Le contexte de la guerre d'Algérie fut néanmoins désigné comme l'élément central de la pièce par la grande majorité des critiques. Le portrait des colons était perçu comme particulièrement satirique et « dépeint avec une rage bouillonnante », l'on « [reconnaissait] des allusions précises à l'enfer permanent d'Alger, la Légion étrangère, la guerre, l'insurrection, la vengeance aveugle »[542]. Hermann Wanderscheck voyait en Genet un « apôtre de la liberté absolue » qui « [prenait] sans équivoque parti pour les rebelles algériens »[543].

Un tel ancrage historico-culturel de la pièce contenait toutefois des difficultés de compréhension pour les spectateurs allemands, qui étaient essentiellement chrétiens et ne disposaient pas d'assez d'outils, en 1961, pour connaître la religion et la culture d'Afrique du Nord. Ces obstacles étaient également réels pour les acteurs et Berta Drews, la première comédienne à incarner le personnage de la Mère, soulignait dans son autobiographie combien l'appropriation des personnages maghrébins avait été rendue difficile par l'absence de repères et de modèles[544]. Par ailleurs, certains critiques voyaient dans ce portrait vivant de la culture maghrébine une mauvaise intention de la part de l'auteur et se plaignaient d'un « manque intentionnel de clarté » qui rendait la pièce réellement « absurde » et la privait de sa « clarté française ». L'auteur de ces propos, Wolfgang Schimming, allait jusqu'à s'exclamer que Genet « nous [menait] dans la jungle des coutumes musulmanes, superstitieuses et ataviques, de l'achat de la mariée au pleureur professionnel »[545]. En somme,

---

[541] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Wolfgang Werth, « 'Wände' oder Die falschen Wahrheiten », *Deutsche Zeitung*, 23 mai 1961. Je traduis (« Schauplatz des Spiels ist Algerien, jedoch nicht als geographischer, sondern als exemplarischer Ort »).

[542] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Er zeigt die Faszination der Verdammnis », *Die Welt*, 23 mai 1961. Je traduis (« mit geradezu schmähender Wut gezeichnet » ; « Jetzt erkennt man genaue Anspielungen auf die permanente Hölle von Algier, Fremdenlegion, Krieg, Insurgenz, ungesteuerte Rache »).

[543] TWS Wahn. Hermann Wanderscheck, « Durch die Papierwände des Daseins », *General-Anzeiger für Bonn und Umgebung*, 8 juin 1961. Je traduis (« [Genet nimmt] als Apostel der absoluten Freiheit unmißverständlich Partei für die algerischen Rebellen »).

[544] Berta Drews, *Wohin des Wegs*, *Erinnerungen*, *op. cit.*, p. 273-274. Cf. annexe.

[545] TWS Wahn. Wolfgang Schimming, « Algerienkrieg als Bühnendrama », *Rheinische Post*, 24 mai 1961. Je traduis (« Undurchschaubarkeit aus bösem Vorsatz, das ist wirklich 'absurdes' Theater ; nichts von der klassischen französischen clarté bei Genet ! Er führt uns in das Dickicht abergläubischer und atavistischer mohammedanischer Bräuche vom Brautkauf bis zur berufsmäßigen Totenklage und macht aus seiner Sympathie für die arabischen Freischärler kaum ein Hehl »).

d'aucuns affirmaient que « le tout [faisait] l'effet d'un requiem algérien, d'un oratorio »[546].

Par ailleurs, la traduction allemande, très éloignée du texte français[547], et les partis pris de Lietzau étaient également responsables de la réception mitigée de la pièce. Les importantes coupes dans le texte entreprises par le metteur en scène étaient tantôt qualifiées de nécessaires[548], tantôt décrites comme véritable « épuration textuelle » :

> *Die textliche Reinigung lief auf die Probe hinaus, ob Genets Aussage auch ohne obszönen Dialog zum Widerspruch reize. Sie reizte nicht. Die Reinigung, die starken Kürzungen und die Beschränkungen des darstellerischen Registers raubten dem « phantastischen Schauspiel » den Atem Genets.* [...] [*D*]*em gereinigten Genet wurde Genet gestohlen*[549].

En dépit de ces avis partagés, la création fut accueillie avec enthousiasme[550] et les jeunes spectateurs notamment applaudissaient entre les différents tableaux[551]. Avec cette première mondiale d'une pièce au contenu délicat et brûlant d'actualité, le théâtre ouest-allemand semblait avoir retrouvé sa reconnaissance internationale. L'enjeu d'une création mondiale en RFA était pourtant doté d'une moindre ampleur qu'en France, puisque les spectateurs ouest-allemands se rendaient à la première non en tant qu'« 'experts' »[552] de la guerre d'Algérie mais par curiosité envers la nouvelle pièce du poète maudit Genet.

---

[546] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Walter Kaul, « Algerisches Requiem in Steglitz », *Kurier-Kritik*, 20 mai 1961. Je traduis (« [...] statisch, so daß das Ganze wie ein algerisches Requiem, wie ein Oratorium wirkt »).

[547] Cf. premier chapitre de la quatrième partie (étude de cas consacrée à Genet).

[548] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Er zeigt die Faszination der Verdammnis », *Die Welt*, 23 mai 1961. Je traduis (« Das war nötig »).

[549] TWS Wahn. E. G. Schäfer, « Genet wurde Genet gestohlen », *Kieler Nachrichten*, 23 mai 1961. « L'épuration textuelle avait valeur d'essai, il s'agissait de voir si le message de Genet pouvait provoquer une opposition même sans dialogues obscènes. L'épuration, les importantes coupures et les limitations du registre d'interprétation volaient à ce 'spectacle fantastique' le souffle de Genet. [...] Au Genet épuré, Genet fut volé » (je traduis).

[550] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Walther Karsch, « Ein Sieg des poetischen Theaters », *Der Tagesspiegel*, 21 mai 1961 : « Szenenbeifall, Pausenapplaus, am Ende lebhafte Ovationen für alle, besonders für Lietzau ». « Des applaudissements entre les scènes, à la fin une ovation debout pour tous et particulièrement pour Lietzau » (je traduis).

[551] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Walter Kaul, « Algerisches Requiem in Steglitz », *Kurier-Kritik*, 20 mai 1961 : « Nach den einzelnen Bildern demonstrativer Beifall, der von den jüngeren Besuchern forciert wurde ».

[552] TWS Wahn. Walter Lennig, « Jeder gibt seinem irren Affen Zucker », *Sonntagsblatt*, 11 juin 1961. Je traduis (« Hier war man nicht 'sachverständig', sondern nur neugierig auf ein neues Stück des Autors »).

1.3 *Comédie* de Beckett à Ulm

Comédie de Beckett, dont la première publication eut lieu en langue allemande sous le titre de *Spiel* dans le magazine *Theater heute* de juillet 1963, fut présentée en première mondiale à Ulm le 14 juin 1963 sous la direction de Deryk Mendel. La pièce fut donnée le même soir que *Acte sans paroles I* et que la création allemande de *Acte sans paroles II*. Mendel était danseur de ballet, chorégraphe, comédien et metteur en scène, il connaissait Beckett depuis huit ans déjà et allait par la suite travailler avec lui pour la création d'*En attendant Godot* au Schiller-Theater en février 1965, puis comme comédien dans le court-métrage *Dis Joe* réalisé par l'auteur en 1966.

Dans une interview pour la *Schwäbische Zeitung*, Mendel racontait que Beckett était venu assister aux répétions et qu'il « s'[était] exprimé de manière très élogieuse et satisfaite »[553]. Lui-même soulignait la qualité du théâtre et l'excellence de la troupe pour une petite ville comme Ulm, une chose qui lui semblait impensable en France ou en Grande-Bretagne :

> *Ich selbst bin ebenfalls glücklich über die ausgezeichnete Zusammenarbeit mit den Künstlern des Ulmer Theaters, und ich bin – das sollte bei dieser Gelegenheit auch zum Ausdruck kommen – erstaunt über die Qualität der hiesigen Bühne. In vergleichbaren Städten Frankreichs und Englands wäre so etwas undenkbar*[554].

Le directeur Ulrich Brecht avait suivi la ligne de son prédécesseur Kurt Hübner, lequel avait rejoint Brême en 1962. Brecht opta pour une programmation axée sur le théâtre expérimental, ce qui lui coûta pourtant le soutien des spectateurs, « certainement assez terre à terre » selon les termes du critique Hellmuth Karasek[555]. Ce dernier relevait le courage et le mérite de ce théâtre de province qui « osait représenter sur une scène principale ce que des théâtres de villes plus grandes risquaient, dans le meilleur des cas, dans l'ombre de leurs petites scènes – et seulement lorsque les pièces avaient déjà suffisamment fait parler d'elles »[556]. La création de *Comédie* à Ulm était un acte d'autant plus téméraire que trois semaines auparavant, la mise en scène de *La Nouvelle Mandragore* (1952) de Jean Vauthier avait provoqué un tel scandale que la pièce avait dû être retirée de la programmation.

---

[553] TWS Wahn. Gk., « Gespräch über Samuel Becketts 'Spiel' », *Schwäbische Donauzeitung*, 14 juin 1963. Je traduis (« [E]r hat sich in Ulm […] sehr lobend und zufrieden geäußert »).

[554] *Ibid.* « Je suis moi-même heureux de l'excellente coopération avec les artistes du théâtre de Ulm, et je suis – cela devrait être souligné à l'occasion – agréablement surpris par la qualité de cet établissement. En France ou en Grande-Bretagne, dans des villes de tailles comparable, cela serait impensable » (je traduis).

[555] TWS Wahn. Hellmuth Karasek, « Dramen ohne Dialog », 20 juin 1963, sans indication de lieu de parution de l'article. Je traduis (« wohl recht 'bodenständig[e]' Ulmer Theatergänger »).

[556] *Ibid.* Je traduis (« Ulm riskierte damit auf einer Hauptbühne eine Aufführung, wie sie Theater größerer Städte bestenfalls im Schatten ihrer Studios wagen – und auch das erst, wenn sich die Stücke genügend herumgesprochen haben »).

Selon Mendel, les Allemands avaient une conception trop unilatérale et sombre des pièces de Beckett, ce qui pouvait expliquer le manque de succès de ses œuvres plus tardives[557] : après avoir été fasciné durant les années 1950 par la dimension tragique de ces productions, le public attachait désormais de l'importance à d'autres aspects, notamment à la présence ou non de considérations politiques. Dans le programme de la création, l'écrivain allemand Wolfgang Hildesheimer décrivait la pièce à partir d'une thématique chère à l'auteur, le devenir individuel. Selon Hildesheimer, dans les pièces de Beckett chaque homme portait un regard vers le futur (*En attendant Godot*, *Fin de partie*), vers un passé immédiat (*Oh les beaux jours*) ou vers un temps révolu remis en question ou qui n'avait peut-être jamais existé, comme c'était le cas dans *Comédie*[558]. Cet ancrage dans un passé incertain semblait compromettre le succès de cette nouvelle pièce : sans dimension politique palpable, créée au moment où le public découvrait les pièces politiques et documentaires, *Comédie* ne parvenait pas à s'imposer.

Le mauvais accueil réservé aux trois pièces de Beckett jouées ce soir-là peut être illustré par une critique parue dans la *Bonner Rundschau*. Sur un ton irrité, le journaliste Dieter Schnabel résumait les agissements des trois personnages enfermés dans des jarres et dont seules les têtes restaient visibles. Le critique se montrait exaspéré par ces trois personnages qui, alors qu'ils étaient déjà morts, continuaient, depuis leurs urnes funéraires, à discuter à tort et à travers, et ce à deux reprises :

> *Da sie* [die drei Figuren] *aber als Tote nicht auch schon in das Nirwana – in Becketts Wunschwelt – eingegangen sind, ragen ihre Köpfe auch noch aus den Feuerbestattungs-Gefäßen heraus. Und da diese Köpfe auch denken, reden die drei über eine halbe Stunde lang, doch nicht miteinander, sondern durcheinander. So vernimmt der Zuhörer – von einem Zuschauer kann man ja hier nicht mehr sprechen – aus dreier Zeugen Mund, die bekanntlich die Wahrheit bringen kund, die Geschichte des Ehebruchs eines Mannes, der seine angetraute Frau verläßt. Weil das Ganze so schön zu sein scheint, rollt es gleich zweimal hintereinander ab. Es ist unglaublich, aber wahr, Beckett treibt das 'Spiel' so weit, daß es nach dem ersten Durchgang nochmals von vorne beginnt*[559].

[557] TWS Wahn. Gk., « Gespräch über Samuel Becketts 'Spiel' », *Schwäbische Donauzeitung*, 14 juin 1963. Cf. annexe.

[558] TWS Wahn. Ulmer Theater (Dir.), *Programmheft*, sans numéro, novembre 1963. Cf. annexe.

[559] TWS Wahn. Dieter Schnabel, « Reportage eines liederlichen Lebens », *Bonner Rundschau*, 19 juin 1963. « Puisqu'ils [les trois personnages] ne sont pas encore entrés au Nirwana – le monde rêvé de Beckett –, leurs têtes, en plus, dépassent encore des urnes funéraires. Et puisque ces têtes sont aussi douées de raison, elles parlent pendant plus d'une demi-heure, mais pas ensemble, non, à tort et à travers. Donc l'auditeur – on ne peut plus parler ici d'un spectateur – perçoit, oyez oyez, de la bouche de trois témoins porteurs de vérité, l'histoire de l'adultère d'un homme qui quitte son épouse. Tout cela semble si beau que ça défile deux fois de suite. Incroyable mais vrai, Beckett mène sa 'Comédie' si loin qu'elle recommence une nouvelle fois du début » (je traduis).

Schnabel se demandait en guise de conclusion si l'on pouvait « encore appeler ça de l'art » ou même « du théâtre »[560]. Le nom de Beckett et sa célébrité déjà établie certes attiraient les spectateurs, mais ceux-ci se montraient déconcertés par le contenu – ou l'absence de contenu croissante – des œuvres tardives de l'écrivain. Les théâtres ouest-allemands ignorèrent pourtant cet accueil mitigé et proposèrent au public deux autres créations mondiales de pièces de Beckett. Le 14 janvier 1966 eurent lieu simultanément deux premières mondiales de *Va et vient*, Dieter Giesing mit en scène la pièce dans la petite salle des Münchner Kammerspiele et Mendel dans celle du Schiller-Theater où il présenta également en première mondiale la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent.*

1.4 *Tueur sans gages* de Ionesco à Darmstadt

Fort de la reconnaissance acquise après la création allemande de *Victimes du devoir* en 1957, le directeur du théâtre de Darmstadt, Gustav Rudolf Sellner, décida de présenter une pièce de Ionesco en première mondiale, non sans appréhension.

Le 8 septembre 1957, Ionesco envoya à Stauffacher le manuscrit de sa dernière pièce, *Tueur sans gages*, dans l'espoir que Sellner était disposé à la monter. Le 9 novembre, au regard des hésitations de Sellner, l'écrivain proposa à son éditeur de tenter sa chance auprès d'autres metteurs en scène : « Pour ce qui est de Darmstadt, si Sellner hésite, ce que je comprends très bien, laissez-lui *Jacques* et *Le Nouveau Locataire*, par exemple. Écrivez à Düsseldorf pour *Le Tueur* »[561]. Quatre créations mondiales de ses pièces allaient par la suite avoir lieu à Düsseldorf, mais que Ionesco ait songé à y créer *Tueur sans gages* également n'est mentionné nulle part ailleurs. D'ailleurs, selon Eva Stroux, Ionesco avait toujours regretté que Karl Heinz Stroux n'ait jamais monté cette pièce qui lui était chère[562].

La première mondiale de *Tueur sans gages* eut lieu le 14 avril 1958. Ionesco se rendit dès le mois de mars à Darmstadt pour discuter du projet, sa rencontre avec Claus Bremer – à la fois dramaturge en chef du théâtre et traducteur de la pièce – fut retracée dans un article du *Darmstädter Echo*[563]. Lorsque le journaliste demanda les raisons pour une création mondiale à Darmstadt, et non en France, Ionesco répondit qu'« ici une bataille théâtrale avait été gagnée avec *La Leçon* et *Victimes du devoir* », et

[560] *Ibid.* Je traduis (« Kann man das noch Kunst nennen ? […] noch Theater nennen ? »).
[561] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 9 novembre 1957.
[562] Eva Stroux, entretien réalisé le 19 février 2010, Düsseldorf.
[563] TS Darmstadt. H., « Ionesco vor den Toren », *Darmstädter Echo*, 12 mars 1958. Cf. annexe.

souligna le mérite de ce théâtre qui « avait permis à [ses] pièces de percer »[564]. Confier une première mondiale à Sellner pouvait donc être perçu comme un signe de remerciement, une initiative également avantageuse pour le théâtre ouest-allemand en général. Ainsi le critique Johannes Jacobi relevait à juste titre qu'on pouvait « y voir le signe que les théâtres allemands gagnaient à nouveau en reconnaissance internationale »[565].

Contrairement aux attentes, la première mondiale de *Tueur sans gages* ne connut pas de succès majeur et ne provoqua pas non plus de tapage. Une « atmosphère tendue de scandale » était perceptible dans la salle et les spectateurs attendaient « une sorte de gueule de canon dirigée vers le public ». Ils furent seulement confrontés à « l'amorce d'un pistolet d'enfant »[566]. Siegfried Melchinger comparait l'effervescence qui s'était développée en RFA autour de Ionesco avec une maladie dont le pays était atteint, la « Ionescose », mais s'interrogeait au regard du faible succès de la création :

> *Ist ihm der Ruhm zu Kopf gestiegen ? Ist Ionesco selbst von der Ionescose infiziert ? Manches scheint darauf hinzudeuten. Sein schätzenswertes Talent, unserer arg witzlos gewordenen Zeit mit Hilfe ihrer eigenen Fratze die Zunge zu zeigen, übernimmt sich im großen Format. Für drei Akte reicht die Spritze nicht aus, mit welcher er sonst in die Banalität hineinzustechen pflegt, um sie in ihrer ganzen Lächerlichkeit aufzublasen und zum Platzen zu bringen. Das geht sozusagen nur in einem Atem. Die Dynamik fällt zusammen, wenn das Crescendo unterbrochen wird*[567].

Ulrich Seelmann-Eggebert déclarait par ailleurs que les dernières pièces de l'écrivain n'étaient plus aussi intéressantes que les premières et que celui-ci faisait « fausse route »[568]. De la même façon, Johannes Jacobi analysait avec précision l'évolution de la réception de Ionesco et estimait que l'agitation autour de son œuvre jouée à outrance allait inévitablement mener à un échec, car « une première toutes les deux semaines : aucun auteur, aucun succès, aucun Ionesco ne peut supporter

---

[564] *Ibid.* Je traduis (« Hier wurde mit *Unterrichtsstunde* und *Opfer der Pflicht* eine Theaterschlacht gewonnen. Darmstadt hat meinen Stücken den Durchbruch gebracht »).

[565] TWS Wahn. Johannes Jacobi, « Ionescos 'Mörder ohne Bezahlung' », *Die Zeit*, 24 avril 1958. Je traduis (« [Man] durfte darin ein Zeichen sehen, wie deutsche Theater an internationaler Wertschätzung wieder gewinnen »).

[566] TS Darmstadt. Georg Hensel, « Angenehmes Alpdrücken », *Darmstädter Echo*, 16 avril 1958. Je traduis (« Eine skandalgespannte Atmosphäre. Erwartet wurde so etwas wie eine auf das Publikum gerichtete Kanone. Was […] aus der großen Mündung herauskam, klang eher wie ein Zündblättchen »).

[567] TWS Wahn. Siegfried Melchinger, « Ionesco und die Ionescose », *Stuttgarter Zeitung*, 16 avril 1958. « Le succès lui est-il monté à la tête ? Ionesco a-t-il lui-même attrapé la Ionescose ? Certaines choses semblent l'indiquer […]. La seringue avec laquelle il pique habituellement la banalité pour la gonfler de tout son ridicule et la faire éclater ne suffit pas pour trois actes. Cela ne marche pour ainsi dire que pour un acte. La dynamique s'effondre lorsque le crescendo est interrompu » (je traduis).

[568] TS Darmstadt. Ulrich Seelmann-Eggebert, « Nihilismus und Faustrecht », *Aachener Nachrichten*, 28 avril 1958. Je traduis (« nur Holzwege »).

cela »[569]. Or, Jacobi et les autres journalistes qui commençaient à douter du talent de Ionesco et de la stabilité de sa réception ignoraient cependant que la pièce suivante de l'auteur, *Rhinocéros*, allait le mener à sa consécration européenne et internationale, effaçant les incertitudes liées à ses pièces antérieures.

1.5 *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim*, *Jeux de massacre* de Ionesco à Düsseldorf

Karl Heinz Stroux, directeur du Düsseldorfer Schauspielhaus entre 1954 et 1972, participa à la consécration de l'œuvre de Ionesco dans l'espace germanophone. Il signa quatre créations mondiales[570], une création allemande et huit autres mises en scène de pièces de l'auteur à Düsseldorf.

Au lendemain de la guerre fut confiée à Gustaf Gründgens la direction des Städtische Bühnen de Düsseldorf[571], établies jusqu'en 1970 dans l'ancien Opéra Comique de la rue Jahn (« Operettenhaus in der Jahnstraße ») épargné par les bombardements. Lorsque Gründgens rejoignit le théâtre de Hambourg en 1955, Stroux fut désigné comme son successeur. Jusqu'en 1972, le théâtre de Düsseldorf présenta 280 productions, dont 66 furent des créations mondiales ou des premières allemandes, et Stroux réalisa à lui seul 75 de ces mises en scènes. Il privilégiait des pièces où se mêlaient critique sociale et exigence poétique, cherchait à dépasser les questionnements portant sur l'actualité et voulait au contraire interroger la place de l'homme au sein du devenir historique. L'œuvre de Ionesco, sa description d'un monde sinistre et violent, ses paraboles dérisoires, attirèrent l'attention de Stroux après les créations à Darmstadt.

Comme pour les mises en scènes à Bochum, Mayence et Darmstadt, l'éditeur Stauffacher servit de médiateur entre l'écrivain et le metteur en scène. Dans une lettre de Ionesco de l'automne 1955[572] apparaît pour la première fois la mention du théâtre de Düsseldorf, en lien avec sa pièce *Les Chaises* : Ionesco priait Stauffacher de se mettre en rapport avec Jean-Pierre Ponnelle, à l'époque décorateur au Düsseldorfer Schauspielhaus – et dont la mère avait pris l'initiative de traduire *En attendant Godot*

---

[569] TWS Wahn. Joachim Kaiser, « Ionesco und kein Ende », *Süddeutsche Zeitung*, 16 avril 1958. Je traduis (« Alle 14 Tage Erstaufführung : Das hält kein Autor, kein Ruhm, kein Ionesco aus »).

[570] Cf. deuxième chapitre de la quatrième partie (étude de cas consacrée à Ionesco).

[571] On se reportera aux deux ouvrages suivants: Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Éd.), *Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus*, Düsseldorf, Droste Verlag, 2006. Hans Schwab-Felisch, *75 Jahre Düsseldorfer Schauspielhaus 1905-1980*, Düsseldorf / Wien, Econ-Verlag, 1980.

[572] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher, non datée, estimée par Daniel Stauffacher comme datant de l'automne 1955.

– afin que soit établi le contact avec ce théâtre renommé. Alors que la création des *Chaises* eut finalement lieu le 26 janvier 1962 seulement, sous la direction de Ponnelle, la première pièce de Ionesco montée par Stroux fut *La Leçon* le 11 avril 1959. Pourtant, dès avril 1958, Ionesco avait espéré voir *Tueur sans gages* jouée à Düsseldorf, ou le cas échéant, *Rhinocéros*. Ionesco expliquait ainsi à son éditeur allemand que « le *Rhinocéros* [était] terminé », il demandait « comment [allait] Düsseldorf » et si le théâtre était « toujours disposé à monter une pièce », et soulignait que « [s'il n'était] pas possible de monter le *Tueur*, essayons *Rhinocéros* »[573]. Cette phrase est essentielle puisqu'elle atteste l'initiative prise par Ionesco pour que *Rhinocéros* soit créée à Düsseldorf. Contrairement à ce qui a été affirmé dans des travaux précédents[574], faute d'accès à ces lettres, ce n'est donc pas Stroux qui en premier demanda à Ionesco le droit de monter *Rhinocéros*, mais l'écrivain lui-même. De son côté, Stauffacher poursuivait ce même but et déclarait à Stroux en avril 1958 qu'il « [espérait] qu'un jour prochain nous rencontrerons enfin Ionesco »[575]. Finalement Stauffacher envoya le manuscrit de *Rhinocéros* à Stroux après avoir fait circuler la pièce à Berlin sans trouver preneur.

La première lecture officielle d'un extrait de *Rhinocéros* eut lieu à Zurich au mois de juin 1959 par Ionesco lui-même. La B.B.C. diffusa en premier une version complète de l'œuvre deux mois plus tard, le 20 août 1959. Invité à Zurich par Stauffacher, Ionesco aurait initialement dû présenter une courte conférence sur sa pièce, mais en laissa la décision à Stauffacher – « Choisissez : ou bien conférence ou bien lecture de scène du *Rhinocéros* (50 min à 1 heure) »[576] – et l'éditeur retint cette dernière proposition[577].

Rhinocéros

La première mondiale de *Rhinocéros* eut lieu le 31 octobre 1959 dans une scénographie de Mario Chiari avec Karl Maria Schley dans le rôle principal. Cette création fut l'un des triomphes majeurs du théâtre d'après-guerre en RFA et contribua à établir la notoriété de Ionesco en Europe et aux États-Unis.

Selon Eva Stroux, l'absence au Schauspielhaus de Düsseldorf d'une petite scène expérimentale – qui aurait pu accueillir un nombre réduit de spectateurs et ainsi limiter les dégâts d'un scandale potentiel – avait empêché Stroux de monter plus tôt

---

[573] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 12 avril 1958.
[574] Mémoire de recherche de Master 2 de l'École Normale Supérieure de Lyon, soutenu en juin 2010 sous la direction de Marielle Silhouette.
[575] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350/1. Lettre de Stauffacher à Stroux du 8 avril 1958. Je traduis (« Ich hoffe, daß wir bald auch einmal mit Ionesco endgültig zusammenkommen »).
[576] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 10 juin 1959.
[577] Des photographies placées en annexe illustrent le passage de Ionesco à Zurich en juin 1959.

des pièces dont le succès n'était pas assuré. Le manuscrit de *Rhinocéros* mit fin à cette appréhension d'ordre financier. Stauffacher expliquait dans une lettre du 3 février 1959 que contrairement aux pièces précédentes, *Rhinocéros* présentait une structure et un déroulement de l'action plus traditionnels et semblait permettre, même exiger, une transposition sur une scène de théâtre plus spacieuse comme celle de Düsseldorf[578]. Eva Stroux expliqua que son mari lut la pièce en une nuit et le lendemain sermonna l'éditeur pour avoir tant tardé à lui remettre ce texte[579]. Stauffacher compléta la lettre par un bref résumé de la pièce où il soulignait le caractère novateur de l'espace et des lieux ainsi que la problématique sous-jacente à l'œuvre, celle de la massification et de la dépersonnalisation.

Face à l'enthousiasme de Stroux, la création mondiale fut prévue à Düsseldorf, une initiative saluée par Ionesco. Pourtant, le metteur en scène parisien Jean-Louis Barrault affichait lui aussi de l'intérêt pour la nouvelle pièce de l'écrivain[580]. Conscient de l'opportunité qui s'offrait à eux, Stauffacher incita Stroux à maintenir la première mondiale à Düsseldorf, alors que celui-ci commençait à devenir hésitant, notamment au regard de la participation de Salvador Dalí au projet parisien. L'éditeur cherchait à encourager Stroux, et lui expliquait que « certes, le trio Barrault-Dali-Ionesco [était] bien entendu impressionnant d'un point de vue propagande », mais qu'il ne fallait pas laisser passer la « chance d'être à l'avant-garde du théâtre européen si ce n'est du théâtre mondial, c'est-à-dire de jouer les premiers rôles »[581]. Barrault, craignant que la pièce de Ionesco ne soit pas appréciée à sa juste valeur, garda à l'affiche *La Vie parisienne* d'après Jacques Offenbach, par ailleurs couronnée de succès. La première française de *Rhinocéros* au Théâtre national de l'Odéon eut lieu le 22 janvier 1960, soit trois mois après la création allemande le 31 octobre 1959. Dans un article du *Monde*, le critique Alain Clément posait un regard favorable sur cette création mondiale outre-Rhin : il y avait selon lui « une logique dans cette aventure » car « le personnage principal du *Rhinocéros* [était] le Béranger [sic] de ce *Tueur sans gages* que le théâtre de Darmstadt [avait donné] l'année dernière en première mondiale »[582], un raisonnement cohérent et qui, de fait, allait être validé *a posteriori* puisque toutes les pièces du cycle du personnage de Bérenger – hormis *Le roi se meurt*, créée au grand dam de Stroux à Paris par Jacques Mauclair – allaient être créées à Düsseldorf.

---

[578] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735. Lettre de Stauffacher à Stroux du 3 février 1959. Cf annexe.
[579] Eva Stroux, entretien réalisé le 19 février 2010, Düsseldorf.
[580] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735. Lettre de Stauffacher à Stroux du 27 mai 1959.
[581] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735. Lettre de Stauffacher à Stroux du 13 juin 1959. Je traduis (« Von der propagandistischen Seite her gesehen, ist das Gespann Barrault-Dalí-Ionesco natürlich gewaltig. [...] Nun liegt hier also unsere Chance, dem europäischen, ja dem Welttheater zuvorzukommen, d.h. sich an den Anfang anzureihen »). Cf. annexe.
[582] TM Düsseldorf. Alain Clément, « Création triomphale à Düsseldorf du Rhinocéros d'Eugène Ionesco », *Le Monde*, 7 novembre 1959.

Le succès et la portée qu'allait connaître *Rhinocéros* bien au-delà des frontières n'échappèrent pas à Stauffacher qui avisa la rédaction du journal télévisé de Hambourg[583]. De son côté Ionesco s'informait régulièrement du déroulement des répétitions auprès de Stauffacher et début octobre il lui demandait encore : « Cher ami, pas de nouvelle de Stroux ? Où ? Quand ? Comment ? M'invite-t-on ? »[584].

Deux textes de la brochure théâtrale consacrée à *Rhinocéros* retiennent l'attention. Le premier, « Fable d'animaux pour les temps actuels » (« Tierfabel für heute »), était rédigé par le plus fervent défenseur de Ionesco en RFA, Albert Schulze Vellinghausen. Celui-ci insistait auprès du lecteur sur le rôle dévolu au spectateur, invité à trouver en lui-même la solution au problème posé sur scène. Schulze Vellinghausen louait également la capacité de l'écrivain à mêler sérieux et humour et déclarait que *Rhinocéros* était « difficile à digérer, même si une touche d'esprit flamboyante tient assez longuement les rênes – ce qui permet à Cocteau, ami de toutes les métamorphoses extrêmes – d'oser la comparaison avec Aristophane »[585]. Le second texte était en effet écrit par Jean Cocteau et se voulait un hommage à la nouvelle pièce de son collègue, accompagné d'un croquis de rhinocéros[586]. Cocteau s'attardait sur une spécificité dramaturgique de Ionesco, l'incarnation du silence par le biais des paroles, un phénomène qui pouvait au premier abord sembler paradoxal :

> *De même qu'un fabuliste fait parler les bêtes, que Jean Genet dégage la pensée de voyous chez lesquels la pensée se forme à peine, Ionesco nous fait entendre la voix mystérieuse du silence.* [...] *Ionesco n'ignore pas les servitudes du théâtre et qu'il exige une prise de contact, un échange d'ondes amoureuses entre la salle et la scène. Le voilà qui ajoute à cet envers du silence devenu son verbe, une allure de farce aristophanesque. Écoutez le. Admirez le. Riez même (il vous y autorise). Mais prenez garde : Ionesco c'est l'entrée en scène d'une charmante et terrible tête de méduse*[587].

Cette dernière image est pertinemment choisie au regard du fort impact qu'exerça *Rhinocéros* dans le monde entier. Lors de la première mondiale à Düsseldorf, les spectateurs étaient tour à tour ou glacés par cette parabole du totalitarisme qui leur rappelait leur propre passé, ou fascinés par le personnage de résistant qu'est Bérenger.

---

583 TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350. Lettre de Stauffacher à Stroux du 16 octobre 1959 : « Ich habe heute die Chefredaktion der Tagesschau in Hamburg auf unsere Uraufführung am 31. 10. und ihre weit über die Grenzen der Bundesrepublik hinausgehende Bedeutung hingewiesen ».

584 CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 7 octobre 1959.

585 TM Düsseldorf. Düsseldorfer Schauspielhaus Karl Heinz Stroux, 1959/60, II. Je traduis (« Es ist harte Kost, auch wenn über lange Strecken hin funkelnder Witz die Zügel führt – so daß Cocteau, Freund jeder Art von extremer Verwandlung, den Vergleich mit Aristophanes wagt »). Cf. annexe.

586 Le croquis de Cocteau figure parmi les photographies placées en annexe.

587 La brochure du Düsseldorfer Schauspielhaus n'a publié que la première page de la lettre manuscrite de Cocteau, qui se trouve dans la collection privée d'Eva Stroux. Cf. annexe.

Hormis quelques rares critiques négatives[588], la première mondiale de *Rhinocéros* fut une véritable réussite, des applaudissements jaillirent spontanément entre les scènes et les acclamations après le baisser du rideau durèrent plus d'une demi-heure. Le critique Alfons Neukirchen notait l'importance de cet événement, affirmant qu'« un chapitre du théâtre mondial était né ce soir à Düsseldorf »[589]. Il sous-estimait pourtant le destin qu'allait connaître la pièce de Ionesco, déclarant qu'« il se [pouvait] que *Rhinocéros* soit usée, dépassée dans cinq ans »[590]. Or, dès 1970, soit onze années plus tard, la pièce allait se retrouver dans les programmes scolaires allemands.

Une multitude d'articles fut consacrée à l'interprétation de cette pièce, moins en revanche à sa transposition par Stroux. Les observations sur cette dernière tournaient autour de l'interprétation nationale-socialiste de la métaphore animale. Certains critiques estimaient que Stroux avait trop germanisé la pièce, un journaliste se demandait par exemple si « Ionesco [avait voulu] écrire une allégorie du 30 janvier » et si « la pièce n' [avait] pas [été] trop intégralement 'germanisée' ? »[591] . D'autres au contraire applaudissaient la distance de la mise en scène face à cette délicate comparaison historique, à l'instar de Günther Grack qui affirmait que « Stroux [avait] développé la logique de la fable avec des moyens comiques sans accentuer le rapprochement possible avec le passé récent de l'Allemagne par des détails superficiels ou des dialogues trop marqués »[592].

Un autre sujet de discussion était la place que Stroux avait réservée à l'humour. Le public de Düsseldorf riait beaucoup à chaque représentation, contrairement à celui de Berlin-Ouest qui put voir la pièce en tournée au Hebbel-Theater en février 1960 : « Ça nous a pris aux tripes »[593], écrivait à cette occasion le journaliste du *Tagesspiegel*. Il se peut que le public de Berlin, ancienne capitale du Troisième Reich, ait été plus sensible à la métaphore totalitaire de la pièce. Quatorze ans après la fin de la Seconde

---

[588] TM Düsseldorf. S., « Nur einer will kein Nashorn sein », *Westfälische Rundschau*, 16 novembre 1959. « Zur ersehnten höheren Theaterwirklichkeit reicht es […] noch lange nicht, auch wenn sich viele von Ionesco wieder ganz schön vernashornen lassen ». « Cela est de loin insuffisant pour atteindre la réalité théâtrale tant désirée, même si beaucoup se laissent à nouveau sacrément rhinocériser par Ionesco » (je traduis).

[589] TM Düsseldorf. Alfons Neukirchen, « Ein einziger wird nicht zum Nashorn », *Rheinische Post*, 3 novembre 1959. Je traduis (« In Düsseldorf wurde an diesem Abend ein Stück Welttheater geboren »).

[590] *Ibid.* Je traduis (« Die Nashörner mögen in fünf Jahren verbraucht, überholt sein »).

[591] TM Düsseldorf. Walther Schmieding, « Bitte nicht zu wehe tun », *Ruhr Nachrichten*, 29 décembre 1959. Je traduis (« Hat aber Ionesco wirklich eine Allegorie auf den 30. Januar schreiben wollen ? Ist das Stück hier nicht zu restlos 'eingedeutscht' worden ? »).

[592] TM Düsseldorf. Günther Grack, « Der Ruf der Wildnis », sans indication de lieu de parution de l'article, 4 octobre 1960. Je traduis (« Stroux entwickelte die Logik der Fabel mit komödiantischen Mitteln, ohne den möglichen Bezug beispielsweise auf die jüngste deutsche Vergangenheit durch Äußerlichkeiten oder reine Überpointierung des Dialogs zu unterstreichen »).

[593] TM Düsseldorf. Walther Karsch, « Ganoven – Nashörner – Liebesleute – Literaten », *Der Tagesspiegel*, 7 février 1960. Je traduis (« Uns ging's unter die Haut »).

Guerre mondiale, tous les Allemands n'étaient pas prêts à rire – ni même à rire jaune – face à une satire de la montée du fascisme. Il se peut par ailleurs que l'accueil à Berlin était imputable à la mise en scène de Stroux : lorsque par la suite les critiques purent comparer la création mondiale de Stroux avec d'autres mises en scène, celle de Düsseldorf apparaissait comme n'étant pas suffisamment comique et la *Rheinische Post* expliquait que « les connaisseurs des mises en scène de Paris ou de Vienne [avaient] formulé des objections contre l'interprétation de cette mise en scène, ils la jugeaient trop directe, trop pesante et trop dénuée d'humour »[594]. Pourtant, un mensuel de théâtre anglais avait présenté la création mondiale de *Rhinocéros* comme bien trop portée sur les effets comiques :

> *Thus the whole play's tendency was just a bit too obvious to be artistically very satisfactory. Perhaps if Karl Heinz Stroux' direction had emphasized the menacing aspects rather than its laughter-provoking situations, he might have given it an extra dimension. As it was, however, nobody felt really concerned, it was just a darn good farce and nothing more*[595].

Ainsi, la perception du caractère comique ou tragique de la mise en scène différait d'une ville à l'autre et d'un pays à l'autre, autant de réactions qui venaient nourrir les débats autour de cette pièce et de sa transposition scénique.

Le Piéton de l'air

La deuxième création mondiale d'une œuvre de Ionesco à Düsseldorf fut celle du *Piéton de l'air* le 15 décembre 1962. Stroux confia les décors à Teo Otto et le rôle de Bérenger une fois de plus à Karl Maria Schley.

Ionesco entreprit la rédaction du *Piéton de l'air* alors que la pièce *Le roi se meurt*, encore intitulé *Les Rois*, lui causait de trop grandes difficultés[596]. Stroux souhaitait monter la nouvelle œuvre de Ionesco en première mondiale, mais il craignait que sa collaboration privilégiée avec l'écrivain ne soit malmenée par les confrères parisiens[597]. En guise de solution, Ionesco proposa de confier la pièce au metteur en scène qui la donnerait en premier : la course entre Stroux et Barrault dura de juillet à novembre 1962, et finalement les répétitions furent retardées côté

---

[594] TM Düsseldorf. Anonyme , « Die Düsseldorfer 'Nashörner' in Berlin », *Rheinische Post*, 4 octobre 1960. Je traduis (« Kenner der Pariser und Wiener Inszenierung erbrachten allerdings Einwände gegen die Regieauffassung, die man als zu direkt, zu schwer und zu wenig humorig bezeichnete »).

[595] TM Düsseldorf. Horst Koegler, « Germany », *Plays and Players*, London, janvier 1960. « La tendance générale de la création était donc trop exagérée pour être artistiquement satisfaisante. Peut-être que si, dans sa mise en scène, Karl Heinz Stroux avait accentué les aspects menaçants plutôt que les situations qui provoquent le rire, il aurait pu donner une dimension supplémentaire à la pièce. Mais ainsi personne ne se sentait vraiment concerné, il s'agissait juste d'une sacrée bonne farce et rien de plus » (je traduis).

[596] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350/2. Lettre de Stauffacher à Stroux du 10 octobre 1961. Cf. annexe.

[597] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3. Lettre de Kurt Klinger à Stroux du 8 mai 1962. Cf. annexe.

parisien[598]. À Düsseldorf, elles s'avéraient également difficiles car les comédiens ne parvenaient pas à se familiariser avec l'œuvre. Stroux était pourtant emballé par celle-ci et écrivait à Ionesco que « les répétitions du *Piéton de l'air* [lui donnaient] chaque jour plus de plaisir », qu'il s'agissait d'« une pièce merveilleuse dont [il était] véritablement tombé amoureux »[599]. Il pria en vain Ionesco de venir assister aux dernières répétitions[600] et celui-ci hésita même à se rendre à la première[601]. Ionesco assista à une représentation en février 1963 seulement, en compagnie de Jean-Louis Barrault qui se disait séduit par le travail de Stroux : « C'est comme ça qu'il faut monter Ionesco », déclarait-il à Stroux, « Vous m'avez appris bien des choses. Nourri de ce que j'ai vu, je vais me permettre d'en profiter pour ma propre mise en scène »[602]. Barrault donna à son tour la pièce le 8 février 1963 au Théâtre national de l'Odéon.

Le triomphe de *Rhinocéros* avait ravivé en RFA la curiosité pour l'écrivain. Le critique Claus-Henning Bachmann soulignait qu'« un nouveau Ionesco [était] déjà une sensation en soi » et notait qu'il n'avait « pas vu les réactions habituelles », que « les sifflets et les huées manquaient et [qu']apparemment il régnait un clair accord avec l'auteur »[603]. Loin de susciter de grands émois, la pièce était accueillie avec un consensus bienveillant par le public et la majorité des critiques, qui l'interprétaient comme une évolution logique de l'œuvre de Ionesco. La mise en scène de Stroux récoltait elle aussi des louanges : on parlait de « mise en scène modèle »[604], Stroux était présenté comme un « metteur en scène de Ionesco digne des grandes villes, de dimension internationale »[605]. La critique sociale contenue dans *Le Piéton de l'air* jouait certainement un rôle dans la large approbation du public et notamment de la jeunesse. Helmuth de Haas relevait dans *Die Welt* que « ce n'étaient pas les abonnés des fauteuils des premiers rangs qui rendaient hommage à la pièce. Des jeunes gens

---

[598] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3. Lettre de Stauffacher à Stroux du 30 octobre 1962 : « Die Vorbereitungen bei Barrault laufen, die Proben haben allerdings noch nicht begonnen ». « Les préparatifs chez Barrault sont en cours, mais les répétitions n'ont pas encore commencé » (je traduis).

[599] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6720. Lettre de Stroux à Ionesco du 5 décembre 1962. Je traduis (« Die Proben zu dem *Fußgänger der Luft* machen mir jeden Tag mehr Freude. Es ist ein wunderbares Stück, in das ich mich richtiggehend verliebt habe »).

[600] *Ibid.* « Je früher Sie zu den letzten Proben hier sein könnten, desto schöner wäre es ». « Plus tôt vous serez présent aux répétitions, plus ce sera plaisant » (je traduis).

[601] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 4 octobre 1961 : « Aller à Düsseldorf ? Je ne sais, je ne sais ».

[602] TM Düsseldorf. Jean-Louis Barralt, cité in O. T., « Düsseldorf », *Théâtre. Drame, musique, danse*, n°40, février 1963.

[603] TM Düsseldorf. Claus-Henning Bachmann, « Ionesco baut eine Brücke », *Deutsches Volksblatt Stuttgart*, 19 décembre 1962. Je traduis (« Ein neuer Ionesco, das ist Sensation genug ; [...] der gewohnte Effekt [blieb] diesmal aus, die Trillerpfeifen und die Buh-Rufe fehlten und offenbar [herrschte] klares Einverständnis mit dem Autor »).

[604] TM Düsseldorf. Friedhelm Baukloh, « Ionesco – Erbe Chaplins », *Echo der Zeit Recklinghausen*, 23 décembre 1962. Je traduis (« Musterinszenierung »).

[605] TM Düsseldorf. Joachim Kaiser, « Ionescos Höhenflug ins politische Theater », *Süddeutsche Zeitung*, 17 décembre 1962. Je traduis (« Ionesco-Regisseur von großstädtischem, internationalem Format »).

venus du fond et du poulailler se pressaient vers la rampe » et que « Stroux [avait su] convaincre et conquérir une nouvelle génération »[606].

L'enthousiasme de la jeunesse montrait ainsi qu'à la fin de l'année 1962, le metteur en scène était parvenu non seulement à faire découvrir les nouvelles pièces de Ionesco, plus profondes et engagées, à un large public en République Fédérale, mais aussi à les imposer auprès de toutes les générations.

La Soif et la Faim

La mise en scène de *La Soif et la Faim* fut présentée en création mondiale le 30 décembre 1964, avec des décors de Teo Otto et une quatrième et dernière fois Karl Maria Schley dans le rôle du personnage principal. Aux yeux de Stroux, *La Soif et la Faim* était la pièce la plus poignante de l'écrivain : « Stauffacher m'a lu la meilleure pièce, la plus profonde, que Ionesco ait écrite jusqu'à présent. Elle m'a beaucoup touché et je ne cesse d'y penser »[607], peut-on lire dans une lettre du metteur en scène à Rodica Ionesco, l'épouse de l'écrivain. Stroux fut en outre le premier à lire la pièce, ce qui montre le fort lien qui unissait alors les deux hommes[608].

Ces derniers discutèrent longuement de la direction à donner à la mise en scène qui s'avérait délicate. Une lettre de Stauffacher à Stroux expliquait quel rôle conférer aux personnages des moines et signalait que Ionesco avait des incertitudes concernant le choix des acteurs ou la conception du décor[609]. Ces doutes étaient infondés puisque, comme à son habitude, Stroux respectait méticuleusement les indications de l'auteur. « Concernant le décor, qu'il ne se fasse pas de soucis », lit-on dans un mémorandum que Stroux dicta à sa secrétaire, « KH se tient aussi textuellement que possible à ses indications scéniques »[610]. En fin de compte, Ionesco ne tarit pas d'éloges après avoir vu la création mondiale de *La Soif et la Faim* et déclara que « Stroux [avait] admirablement mis en scène la pièce! »[611]. Du côté français, Jean-Marie Serreau monta l'œuvre à la Comédie-Française plus d'une année plus tard, le 28 février 1966.

---

[606] TM Düsseldorf. Helmuth de Haas, « Heiter beginnt es – dann die Apokalypse », *Die Welt*, 19 décembre 1962. Je traduis (« Doch es waren nicht die Mieter der teuren Sessel, die seiner Einstudierung huldigten. Von hinten und von der Galerie drängte sich junges Volk an die Rampe. Stroux hatte eine neue Generation überzeugt und gewonnen »).

[607] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6720. Lettre de Stroux à Rodica Ionesco du 9 septembre 1964. Je traduis (« Stauffacher hat mir das bisher tiefste und beste Stück Ionescos vorgelesen. Es hat mich sehr bewegt und ich muss immer daran denken »).

[608] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6719. Lettre de Rodica Ionesco à Stroux du 11 septembre 1964. « J'étais certaine que vous alliez aimer la pièce et cela me fait d'autant plus plaisir que vous êtes le premier à l'avoir lue ».

[609] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735. Lettre de Stauffacher à Stroux du 10 novembre 1964. Cf. annexe.

[610] CP Stroux. Mémorandum de Stroux du 21 novembre 1964 en réponse à la lettre de Ionesco du 18 novembre 1964. Je traduis (« Was das Dekor betrifft, so möge er sich keine Sorgen machen. […] KH würde sich soweit wie möglich an seine Regieanweisungen wörtlich halten »).

[611] TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735. Lettre de Stauffacher à Stroux du 4 janvier 1965.

Au-delà de débats qui portaient sur la superficialité ou la profondeur de l'œuvre, les dialogues exagérément surfaits ou poétiques, les répétitions et autocitations ou les trouvailles de Ionesco, les critiques se montraient attentifs au changement de style de l'auteur. L'esthétique de Ionesco était rapprochée, notamment dans les journaux de langue anglaise, de celle de Frisch, Kafka et Dürrenmatt dans *The Times*[612], de celle de Beckett, Brecht et même Claudel dans *The New York Times*[613]. Les débats étaient aussi alimentés par la séquence de torture des deux clowns, jugée tour à tour ingénieuse ou insupportable, et ces discussions animées sur la nature didactique de la pièce témoignaient d'un changement dans les attentes du public et de la critique.

La mise en scène de Stroux divisa quant à elle la presse. Un article paru dans le quotidien de Rhénanie *Der Mittag* rendait compte de ce clivage et confrontait les avis de deux célèbres critiques allemands[614]. Friedrich Luft dans *Die Welt* parlait d'une « soirée assez effrayante » et estimait qu'une meilleure mise en scène que celle de Stroux, trop déférente envers l'œuvre de Ionesco, ne serait pas non plus parvenue à sauver le texte souvent trop banal, la scénographie conventionnelle et le mauvais jeu de Schley[615]. À l'opposé, Albert Schulze Vellinghausen dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* se montrait enthousiaste et vantait la richesse du texte, le caractère génial de la mise en scène et l'excellent jeu de Schley. Selon l'article du *Mittag*, les autres critiques se situaient entre ces deux extrêmes, tel Joachim Kaiser qui mêlait éloges et reproches. Tous les comptes rendus reconnaissaient la difficulté de monter une telle œuvre et le quotidien britannique *The Times* alla même jusqu'à parler de la « production herculéenne de Stroux »[616].

Jeux de massacre

Jeux de massacre, intitulée en allemand *Triumph des Todes oder Das große Massakerspiel* (*Triomphe de la mort ou le grand jeu de massacre*), fut la dernière création mondiale d'une œuvre de Ionesco à Düsseldorf, donnée dans des décors de Jacques Noël. La pièce fut créée le 24 janvier 1970 à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre de la ville, deux jours après l'élection de Ionesco à l'Académie française. En France, elle fut donnée pour la première fois le 11 septembre 1970 au Théâtre Montparnasse dans une mise en scène de Jorge Lavelli.

---

[612] *Ibid.*
[613] TM Düsseldorf. Jean-Pierre Lenoir, « Düsseldorf sees Ionesco Drama », *The New York Times,* 19 janvier 1965.
[614] TM Düsseldorf. J. Sch., « Die Kritiker streiten », *Der Mittag*, 6 janvier 1965.
[615] *Ibid.* Je traduis (« ziemlich erschreckender Abend »).
[616] TM Düsseldorf. Ossia Trilling, « Ionesco's new play proves to be his most didactic », *The Times*, 1er janvier 1965. Je traduis (« Stroux's Herculean Production »).

Stauffacher et Stroux avaient souhaité la monter dès avril 1966, date à laquelle Ionesco pensait encore confier sa création à Jean-Louis Barrault[617]. Un an plus tard, en avril 1967, Stauffacher fit part à Stroux de l'inquiétude qui rongeait Ionesco et qui l'empêchait de continuer la rédaction de la pièce, alors encore intitulée *La Peste* : « Ionesco est arrivé ici hier soir. Malheureusement, sa pièce *La Peste* n'est pas encore assez élaborée. Il espère trouver un peu de repos afin de continuer le travail »[618], écrivait Stauffacher avant de déclarer quelques mois plus tard qu'il était encore impossible de fixer une date pour la première[619]. La pièce fut finalement achevée peu de temps avant l'ouverture du nouveau théâtre de Düsseldorf et Stroux y vit une occasion favorable pour la monter.

Le choix de cette production contrastait cependant avec le reste de la programmation d'ouverture et notamment avec la pièce documentaire *Trotzki en Exil* (1969) de Peter Weiss, mise en scène par Harry Buckwitz. Les répétitions de celle-ci avaient été fortement perturbées par le jeune public qui manifestait son mécontentement et réclamait au directeur Stroux un théâtre engagé politiquement ou du moins un répertoire composé d'œuvres d'écrivains de gauche. Weiss interprétait ces protestations différemment, il notait dans son journal qu'il devait donner raison aux « anarchistes et desperados » qui étaient venus envahir la répétition générale, car « il était inadmissible qu'un auteur socialiste confie une pièce révolutionnaire à un théâtre bourgeois », un théâtre qui « [combattait] de la manière la plus autoritaire qui soit toute initiative de démocratisation »[620]. Le théâtre de Stroux était donc perçu comme autoritaire, antidémocratique et bourgeois, et des pièces comme *Trotski en Exil* n'avaient pas leur place sur une telle scène. La création mondiale de *Jeux de massacre*, qui perpétuait la longue tradition de collaboration avec Ionesco, sonnait ainsi le glas de la direction de Stroux : en 1972, son contrat ne fut pas reconduit.

Cette création fut discutée précisément à la lumière de la présence ou de l'absence de considérations politiques. Dans une période marquée par la politisation du théâtre, Ionesco s'attaquait à la thématique universelle et sempiternelle de la mort, une initiative saluée par certains critiques qui estimaient que ce thème permettait de relativiser l'ampleur des préoccupations socio-politiques, car « quand on commence à

---

[617] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3. Lettre de Berner à Stroux du 18 avril 1966. Cf. annexe.

[618] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3. Lettre de Stauffacher à Stroux du 18 avril 1967. « Ionesco kam gestern Abend hier an. Leider ist sein Stück *Die Pest* noch nicht reif. Er hofft, etwas Ruhe zu finden, um daran weiterzuarbeiten ».

[619] TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3. Lettre de Stauffacher à Stroux du 29 novembre 1967. Cf. annexe.

[620] Peter Weiss, cité in Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, *op. cit.*, p. 150. Je traduis (« Weiss notierte, er müsse eigentlich den 'Anarchisten und Desperados' rechtgeben, die die Generalprobe sprengten, denn es sei 'für einen sozialistischen Autor unzulässig, ein revolutionäres Stück einem bürgerlichen Theater zu übergeben', einem Theater, 'in dem jeglicher Ansatz zur Demokratisierung auf autoritärste Weise bekämpft' werde »).

parler de la mort par excellence, quand on s'interroge sur l'individu qui, tout en étant petit, pitoyable et risible est pris au sérieux, alors la totalité des événements politiques et sociaux est relativisée »[621]. D'autres journalistes accordaient une importance accrue à « ces images faibles mais incontestablement politiques » qui leur semblaient être « au fond les images centrales »[622] de la pièce. Et pourtant, ces références à l'actualité étaient dénoncées par Gerd Vielhaber comme réactionnaires :

> *Zweifellos szenisch prägnant, aber in ihrer politischen Bezüglichkeit bedenklich, ja ärgerlich : die Auftritte zweier Straßenredner. Zuerst Ionescos Interpretation der Mai-Unruhen in Paris, von der Regie offensichtlich auch auf Berlin bezogen* [...]. *Dann (als Ausgleich ?) der Phrasendrusch des spießigen kleinbürgerlichen Oppositionspolitikers. Im Kontexte des Stücks wirken diese Parodien nicht mehr kritisch, sondern durchaus reaktionär*[623].

En dépit de ces critiques véhémentes, la presse locale se félicitait toutefois d'une mise en scène qui selon elle « faisait partie des plus vigoureuses et subtiles jamais réussies par Stroux »[624]. Ionesco de son côté s'informait du succès de sa pièce et s'enquit auprès de Stroux : « Comment vont les représentations, y a-t-il du monde ? Et les réactions du public ? »[625], des questions qui indiquaient que dans le contexte de politisation actuel du théâtre ouest-allemand, il n'allait plus de soi que ses pièces fassent salle comble. Avec le succès croissant d'œuvres au caractère politique, les créations mondiales de pièces de Ionesco ne parvenaient plus à faire face à cette concurrence et le théâtre de Düsseldorf perdait contact avec une partie de son public.

Au regard de ces quatre créations mondiales, la République Fédérale était davantage une terre d'origine qu'une terre d'accueil pour ces œuvres de Ionesco. Dans l'article « L'Orphée de Paris et les habitants de Düsseldorf », placé dans la brochure de la création mondiale de *La Soif et la Faim*, Hans Schwab-Felisch expliquait d'ailleurs que le lien privilégié entre Ionesco et la ville de Düsseldorf, hors du commun car

---

[621] TM Düsseldorf. Friedrich Weigend, « Nach der Pest kommt das Feuer », *Stuttgarter Zeitung*, 27 janvier 1970. Je traduis (« Wo man vom Tod schlechthin zu sprechen beginnt, wo man nach dem in aller Enge, Jämmerlichkeit und Lächerlichkeit ernst genommenen Einzelnen fragt, wird die Totalität des Politisch-Gesellschaftlichen relativiert »).

[622] TM Düsseldorf. Hans Schwab-Felisch, « Steckt in den Träumen die Wahrheit ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 janvier 1970. Je traduis (« Die schwachen, unverhüllt politischen Bilder im Grunde als die zentralen [betrachten] »).

[623] TM Düsseldorf. Gerd Vielhaber, « Vom luxuriösen Sterben », sans indication de lieu de parution de l'article, 30 janvier 1970. « L'apparition de deux orateurs dans la rue était sans nul doute marquante d'un point de vue scénique, mais douteuse et irritante dans sa connotation politique. Pour commencer, l'interprétation de Ionesco des émeutes de mai à Paris, que la mise en scène a apparemment transposées à Berlin [...]. Ensuite (pour compenser ?) la langue de bois du petit bourgeois, un opposant politique. Dans le contexte de la pièce, ces parodies ne paraissent plus critiques mais tout à fait réactionnaires » (je traduis).

[624] TM Düsseldorf. Anonyme, « So ist das Leben, man stirbt », *Düsseldorfer Nachrichten*, 26 janvier 1970. Je traduis (« Die Aufführung des Stücks gehört zu den kraftvollsten und subtilsten, die Stroux je gelungen ist »).

[625] TM Düsseldorf, KHS III 1.1.6719. Lettre de Ionesco à Stroux du 2 février 1970.

improbable, était imputable à trois facteurs : l'accueil chaleureux réservé à l'écrivain ; le clivage entre l'œuvre onirique de Ionesco et le monde du travail industriel et sidérurgique des habitants de Düsseldorf, deux univers qui s'attiraient mutuellement ; et enfin la parenté de son œuvre avec les romantiques allemands[626].

Le transfert de l'œuvre de cet écrivain était donc primordial pour un public qui voulait s'évader du labeur quotidien exigé par la forte industrialisation du pays, un transfert qui se soldait par une intégration réussie, comme le montrait la bonne réception de l'auteur. Cette intégration de l'œuvre de Ionesco dans la culture d'accueil se tenait par ailleurs aux limites de l'assimilation : placée dans la lignée d'auteurs romantiques allemands, elle paraissait avoir ses racines dans l'aire culturelle germanophone et non y avoir été importée.

[626] TM Düsseldorf. Hans Schwab-Felisch, « Der Orpheus aus Paris und die Düsseldorfer », in Düsseldorfer Schauspielhaus (Dir.), *Programmheft*, 1964/65, n°6. Cf. annexe.

2. Grandes créations ouest-allemandes des années 1960

L'intégration des pièces de Beckett, Genet et Ionesco dans la culture d'accueil ouest-allemande connut son apogée au cours des années 1960. La situation de concurrence des théâtres encourageait la circulation des œuvres d'une scène à l'autre et chaque nouvelle création venait réactiver auprès des spectateurs et des critiques les souvenirs de productions passées. Seule l'œuvre d'Adamov était boudée dans les théâtres de l'Ouest, en raison du rapprochement de l'auteur avec l'Est[627].

2.1 Concurrence de créations ouest-allemandes

2.1.1 *Le roi se meurt* de Ionesco par Stroux et Lietzau

En novembre 1963, alors que la querelle autour du *Vicaire* de Hochhuth battait son plein, les metteurs en scène Stroux et Lietzau présentèrent tous deux leur création du *Roi se meurt* (1962) de Ionesco à une soirée d'intervalle. Questionnée au sujet de l'étonnante proximité des deux premières productions allemandes de cette pièce, Eva Stroux souligna qu'il avait toujours été certain que la première allemande allait revenir au théâtre de Düsseldorf[628]. En janvier 1963, Ionesco avait en effet déclaré à Stauffacher que « bien entendu, c'est Stroux qui [allait devoir] monter *Les Rois* en première allemande exclusive »[629].

Le 16 novembre 1963 eut ainsi lieu la première allemande du *Roi se meurt* dans une mise en scène de Karl Heinz Stroux, des décors de Teo Otto, Karl Maria Schley tenant le rôle principal. La création mondiale avait eu lieu un an auparavant, le 15 décembre 1962 par Jacques Mauclair au Théâtre de l'Alliance Française à Paris, et quarante théâtres en République Fédérale avaient demandé les droits de représentation de la pièce. Ionesco ne se rendit pas à la première à Düsseldorf, mais il assista en revanche à la soixantième et dernière représentation et reçut à la fin de cette soirée les « clés en or » (« Goldener Schlüssel ») du Düsseldorfer Schauspielhaus, une marque d'honneur qui symbolisait l'importance de l'auteur dramatique pour ce

[627] Cf. quatrième chapitre de cette partie.
[628] Eva Stroux, entretien réalisé le 2 avril 2014, Düsseldorf.
[629] CP Stauffacher. Lettre de Ionesco à Stauffacher du 9 janvier 1963.

théâtre[630]. La remise des clés fut suivie d'un bref discours de Stroux qui terminait sur les mots « un grand merci à vous mon maître, mon Shakespeare » [631].

La première allemande du *Roi se meurt* récolta un vif succès. Le critique Alfons Neukirchen, emballé par les créations mondiales à Düsseldorf de *Rhinocéros* et du *Piéton de l'air*, semblait ne plus pouvoir retenir son enthousiasme et affirmait que la véritable création mondiale avait eu lieu à Düsseldorf et non au Théâtre de l'Alliance Française à Paris. Il eut recours à trois arguments pour justifier son affirmation : la salle du théâtre de Düsseldorf était plus spacieuse que celle du Théâtre de l'Alliance Française et un nombre plus élevé de spectateurs avait pu assister à la création ; Stroux n'avait pas inséré d'entracte pour ne pas rompre le rythme de la pièce ; sa mise en scène était porteuse d'une tonalité tragique primordiale puisque *Le roi se meurt* était à la fois « une parabole et une tragédie »[632], une caractéristique de la pièce totalement absente, selon le critique, chez Mauclair :

> *In Paris spielte man es fast rein deklamatorisch, wie ein tragisches Konversationsstück mit grotesken Einschüben, mit einer Pause übrigens, in der man sich aus der Umklammerung dieses Totentanzes lösen und einen Cocktail trinken konnte, während Stroux sich dem ungeheuren Anspruch des Werkes stellt, es bis in seine schaurigen Tiefen ausleuchtet und es in seiner ganzen quälenden, erschütternden Wucht wirken läßt*[633].

Neukirchen revenait donc sur l'ancienne dichotomie entre les créations du théâtre « de l'absurde » en France et en Allemagne de l'Ouest : légères et clownesques chez les Français, sérieuses et profondes chez les Allemands, c'est à ces derniers qu'échoyaient les louanges car ils semblaient faire preuve d'une meilleure compréhension des œuvres. Ainsi, au lieu de dresser une image nuancée des mises en scène de part et d'autre du Rhin, la part belle était semble-t-il faite aux stéréotypes et les Français étaient représentés comme des siroteurs de cocktails – les temps où des verres de cognac permettaient au public ouest-allemand de reprendre ses esprits, lors de la première d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* à Bochum par exemple, semblaient lointains et oubliés. Aujourd'hui encore, les témoignages de Eva et Stephan Stroux, qui tous deux soulignèrent la beauté de la production, et le fait que le musée

---

[630] TM Düsseldorf. i. f., « Ionesco im Schauspielhaus », *Rheinische Post*, 2 mars 1964. Cf. annexe.

[631] TM Düsseldorf. Düsseldorfer Schauspielhaus Karl Heinz Stroux, 1963/64, VII. Je traduis (« Vielen herzlichen Dank Ihnen mon maître, mon Shakespeare »). Ionesco prit également la parole à cette occasion : TM Düsseldorf. i. f., « Ionesco im Schauspielhaus », *Rheinische Post*, 2 mars 1964. Cf. annexe.

[632] TM Düsseldorf. Alfons Neukirchen, « Der Tod des Königs Jedermann », *Düsseldorfer Nachrichten*, 18 novembre 1963. Je traduis (« […] ein Parabelspiel und eine Tragödie in einem »).

[633] *Ibid.* « À Paris on joua [la pièce] de façon presque entièrement déclamatoire, comme une comédie de mœurs enrichie d'ajouts grotesques, avec d'ailleurs une pause durant laquelle on pouvait s'arracher de l'étreinte de cette danse mortuaire pour boire un cocktail, alors que Stroux se confronte à la terrible exigence de cette œuvre, en éclaire chaque recoin jusque dans ses profondeurs macabres et la laisse exercer son effet d'une violence douloureuse et bouleversante » (je traduis).

de théâtre de Düsseldorf soit toujours en possession de la couronne du roi Bérenger façonnée par Teo Otto[634], témoigne de l'impact de cette création pour les participants au projet.

Le lendemain de la première à Düsseldorf, le 17 novembre 1963, le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg présenta la mise en scène de Hans Lietzau. Un article de Ernst Wendt paru dans le mensuel *Theater heute* comparait la production de Hambourg avec celle de Düsseldorf et affirmait clairement préférer cette dernière. En effet Stroux avait selon lui « mis en scène la pièce comme une mélodie longue et portante, guidée par un désespoir clairvoyant et d'une profonde intériorité » et aurait ainsi crée « une allégorie imagée, réellement matérialisée ». La production de Lietzau en revanche semblait débuter comme « une sorte de théâtre de guignols intellectuel » pour ensuite être grossie « vers un tragique jeu de marionnettes à travers la matérialisation chorégraphique des liens allégoriques »[635]. La comparaison avec un « théâtre de guignols » et un « jeu de marionnettes » semblait rapprocher la mise en scène de Lietzau de celle de Mauclair à Paris puisque tous deux avaient accentué le désespoir dérisoire et clownesque de la pièce. De plus, Lietzau plaçait l'accent sur le langage, sur « la force du verbe »[636] et ainsi il s'était « plus amouraché du texte que du théâtre »[637]. Par ailleurs, la réaction de la presse était mitigée face à la scénographie de la création, une tâche confiée au jeune illustrateur Paul Flora. Ce dernier plaça au fond et en travers de la scène de larges panneaux de bois sur lesquels étaient crayonnées des formes rectilignes dans des tons gris et noirs, une transcription de la chute et de l'effondrement du royaume du roi Bérenger[638]. Tout en reconnaissant l'originalité d'un tel décor, celui-ci était jugé peu réussi par les critiques, car le sentiment d'ordre et de symétrie qui ressortait de cette concentration de formes géométriques semblait être en contradiction avec le climat d'effondrement physique et psychique qui régnait dans la pièce. La scénographie, à la fois « œuvre d'art » et « erreur »[639], nuisait ainsi à

---

[634] TM Düsseldorf. Une photographie de la couronne est placée en annexe.

[635] CP Stroux. Ernst Wendt, « Drei Könige sterben. Die Aufführungen des Monats : Ionescos 'Der König stirbt' in Düsseldorf, Hamburg und Zürich », *Theater heute*, 1964, n°1. Je traduis (« [Stroux] hat das Stück als eine getragene, langhingezogene Melodie inszeniert, bestimmt von tiefinnerer, hellsichtiger Verzweiflung [...]. Eine immer bildhaft, wahrhaft vergegenwärtigte Allegorie » ; « [Lietzaus Inszenierung] als eine Art intellektuellen Kasperletheaters und von da aus wohl über choreographisch genaue Vergegenwärtigungen der allegorischen Bezüge zum tragischen Marionettenspiel [...] [ge]steiger[t] »).

[636] TWS Wahn. H. Lober, « Der Mensch entrinnt seinem Schicksal nicht », *Hamburger Echo*, 18 novembre 1963. Je traduis (« Die Macht des Wortes dominierte »).

[637] TWS Wahn. Erich Emigholz, « Am König vorbei », *Bremer Nachrichten*, 19 novembre 1963. Je traduis (« [Hans Lietzau] hatte sich mehr in den Text als ins Theater verguckt »).

[638] La brochure contient des croquis de Paul Flora qui illustrent ces décors. TWS Wahn. Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Dir.), *Programmheft*, Spielzeit 1963/64, Heft 4.

[639] TWS Wahn. F. H., « Der 'Jedermann' des Atomzeitalters », *Hamburger Morgenpost*, 19 novembre 1963. Je traduis (« Ein Kunstwerk. Aber ein Irrtum »).

la bonne réception de la création[640]. Le public de Hambourg semblait hésitant voire mécontent, un spectateur s'aventura par exemple à crier l'injure « Province ! »[641] pour exprimer sa déception. Un autre critique relevait la remarque d'un spectateur selon lequel « Gründgens n'aurait pas mis cette pièce à l'affiche »[642], une attaque directe envers le nouveau directeur du théâtre Oscar Fritz Schuh qui venait de prendre la succession de Gründgens.

Ces deux réactions fort différentes des publics de Hambourg et de Düsseldorf montrent que la réception du théâtre de Ionesco variait encore considérablement d'une ville à l'autre et que la réussite de son intégration était tributaire de certains théâtres en particulier. Il ne suffisait pas que ses pièces circulent dans le paysage théâtral ouest-allemand pour qu'elles y soient accueillies sans réserve, encore fallait-il que le public ait été plus ou moins familiarisé avec ce mouvement théâtral, ce qui n'avait pas été le cas sous la direction de Gründgens à Hambourg.

2.1.2 *Les Paravents* de Genet par Blin et Lietzau

En 1967 et 1968, *Les Paravents* fut montée par deux metteurs en scène renommés, le Français Roger Blin à Essen et Hans Lietzau, qui avait assuré la création mondiale de la pièce, à Munich. Que cette pièce se trouve à l'affiche de deux théâtres ouest-allemands en pleine progression des mouvements contestataires étudiants montre combien les considérations politiques de l'œuvre de Genet étaient d'actualité : la dénonciation sur scène de la colonisation française au Maghreb semblait faire écho aux manifestations dans les rues contre la guerre du Vietnam.

Le 18 novembre 1967 fut présentée la première des *Paravents* à Essen, sous la direction de Roger Blin avec la troupe de comédiens et l'équipe technique des Scènes de la ville de Essen (Bühnen der Stadt Essen).

Durant les années 1930 et 1940, Blin exerça le métier de comédien. Il se consacra à la mise en scène à partir de 1949 au Théâtre de la Gaîté-Montparnasse puis dans un grand nombre de petits théâtres parisiens. Il fut le premier à monter les œuvres de Beckett, Genet et Adamov en France et signa également des créations de Beckett en langue étrangère en Suisse (*En attendant Godot* au Schauspielhaus Zürich le 25 février 1954), aux Pays-Bas (*En attendant Godot* à Arnhem en 1955), en Grande-

---

[640] Un extrait de correspondance entre Lietzau et Flora montre que les deux hommes étaient satisfaits du résultat. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 403. Lettre de Flora à Lietzau du 17 novembre 1963. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 403. Lettre de Lietzau à Flora du 2 décembre 1963. Cf. annexe.

[641] TWS Wahn. Günter Zschacke, « Ein Reisender mit Ziel », *Lübecker Nachrichten*, 19 novembre 1963. Je traduis (« Unsicherheit im Parkett und auf den Rängen ; « laute[r] Ruf : 'Provinz !' »).

[642] TWS Wahn. Hans Berndt, « Wortschlangen ins Nichts », *Weser-Kurier*, 19 novembre 1963. Je traduis (« Gründgens hätte das nicht in seinen Spielplan aufgenommen »).

Bretagne (création mondiale de *Fin de partie* au Royal Court Theatre de Londres le 3 avril 1957) et en Autriche (*Fin de partie* au Fleischmarkt-Theater de Vienne en 1958). Il œuvra encore occasionnellement comme acteur, incarnant par exemple le Premier Mutilé dans la pièce d'Adamov *La Grande et la petite manœuvre* créée par Jean-Marie Serreau au Théâtre des Noctambules ou encore Hamm lors de la première de *Fin de partie* de Beckett au Royal Court Theatre et au Studio des Champs-Élysées. Blin s'engageait personnellement pour des causes politiques, il signa en 1960 le Manifeste des 121 pour l'indépendance de l'Algérie, un acte qui lui attira la colère du gouvernement français. Jean-Louis Barrault, le directeur du Théâtre national de l'Odéon, fit appel à Blin pour la création française des *Paravents* en avril 1966, qui donna lieu à un scandale théâtral retentissant. La création à Essen en novembre 1967 reposait en grande partie sur cette mise en scène parisienne et Blin proposa au scénographe André Acquart et à son frère, le peintre Claude Acquart, de réaliser à nouveau les décors et peintures des paravents.

Le théâtre de Essen avait par le passé déjà fait appel à un homme de théâtre français : en avril 1963, Jean-Louis Barrault était venu mettre en scène *Le Livre de Christophe Colomb* (1927) de Paul Claudel, ce qui avait été un événement majeur dans cette ville de taille moyenne. Les Bühnen der Stadt Essen jouissaient depuis plusieurs saisons d'une forte renommée en RFA et pouvaient se féliciter de proposer à leur public une programmation riche et variée, considérée comme l'une des plus intéressantes du pays. Ce théâtre invitait de temps à autre un metteur en scène étranger reconnu[643] et la venue de Blin était attendue avec impatience, on parlait déjà de « l'avènement de la grande soirée théâtrale tant attendue »[644].

En octobre 1966, le directeur de l'Institut Français de Essen, Bernard Rajben, avait envoyé à Blin une lettre sincère et chaleureuse qui appuyait l'invitation du directeur du théâtre, Erich Schumacher. La lettre de Rajben faisait preuve d'un grand enthousiasme concernant ce projet et exposait les qualités artistiques de Erich Schumacher et sa respectabilité dans le paysage théâtral ouest-allemand. Rajben expliquait que Schumacher était « Generalintendant, c'est-à-dire un personnage tout puissant, qui [avait] la haute main sur tout ce qui [concernait] le théâtre à Essen »[645]. De ce fait, toutes les conditions que Blin poserait seraient acceptées, l'équipe artistique

---

[643] SA Essen, Bestand 615. Marianne Kesting, « Das Theater der Grausamkeit », *Die Zeit*, 24 novembre 1967 : « Seit vielen Jahren schon bescheren die Essener Bühnen ihrem Publikum etwas Besonderes auf zweierlei Art : einen der interessantesten Spielpläne Westdeutschlands und, zur zweiten Akzentuierung, ab und zu einen bedeutenden Regisseur, den auch aus dem Ausland heranzuholen sie sich nicht scheuen ».

[644] T Essen. Werner H. Schröter, « Genets 'Wände' oder Unmaß für Unmaß », *Essen Revue*, n°7, 1967. Je traduis (« Nun hat Essen seinen großen Theaterabend, den wir uns immer wieder gewünscht haben »).

[645] IMEC, BLN 4.5. Lettre de Rajben à Blin du 14 octobre 1966. Cf. annexe.

et technique entière serait mise à sa disposition et le choix de la date de la première incomberait à lui seul. Ces excellentes conditions de travail proposées à Blin ne sont pas sans rappeler celles que connaissait Beckett dans les studios de la SDR à Stuttgart ou au Schiller-Theater de Berlin-Ouest. La République Fédérale faisait ainsi preuve d'une hospitalité sans failles envers les invités venus de France.

Blin accepta le projet, non sans hésiter. Les répétitions étaient longues et compliquées, elles furent menées durant six semaines avec soixante comédiens et qui plus est dans une langue dont le metteur en scène ne parlait pas un traître mot[646]. Pour assurer la communication entre les comédiens et le metteur en scène, celui-ci bénéficiait du soutien de deux assistants de régie, Willy Herzig et Elgin Gerlach. Cette dernière avait été l'assistante de Blin lors de la création française à Paris et sans sa présence et son engagement le metteur en scène n'aurait pas osé accepter le projet, comme il l'affirma lors d'une conférence de presse le 8 novembre 1967[647]. Blin portait toute son attention sur le rythme de la représentation et il resta à Essen un jour de plus après la première pour s'assurer de la bonne fluidité et du rythme. Les difficultés qui survenaient au cours des représentations étaient multiples, dues notamment aux méthodes de travail des comédiens allemands, différentes de celles des acteurs français. Blin expliquait ainsi dans un entretien que la comédienne allemande qui incarnait le rôle de la Mère, Edith Lechtape, était d'une nature très différente de l'actrice française Maria Casarès, ce qui allait donner naissance à un personnage tout autre, plus tragique, mais non moins intéressant comme le soulignait Blin :

> *Aber die deutsche Schauspielerin dieser Rolle, Edith Lechtape, wird eine Gestalt verkörpern, die, wie ich glaube, sehr, sehr interessant sein wird. Wir haben mit ihr eine Interpretation tragischer Art, und doch gelingt es dieser Schauspielerin, jenen notwendigen Humor einzuflechten, alle Arten von Witz, die hier aufzuwenden sind – und die Sprache ohne Vulgarität zu bringen*[648].

Un obstacle majeur était la traduction allemande de la pièce, qui faillit mettre le projet tout entier en péril, tant Blin était découragé, nerveux et presque anxieux. Il se plaignait de la frivolité de l'éditeur et des traducteurs[649], qualifiait la version allemande de « misérable » et affirmait continuer le projet uniquement par égard pour les comédiens. Une version corrigée du texte fut alors élaborée avec l'aide de

---

[646] SA Essen, Bestand 615. Eo Plunien, « Theater als reine Poesie », *Die Welt*, 18 novembre 1967 : « In einer fremden Sprache [...], von der Roger Blin, wie er selber sagt, kein Wort beherrscht ».

[647] IMEC, BLN 1.3. Anonyme, « Gast aus Frankreich lobt Berufsgewissen der Mimen », *Essener Tageblatt*, 9 novembre 1967.

[648] SA Essen, Bestand 615. Roger Blin, cité in Roland Hehn, « Roger Blin in Deutschland », *Frankfurter Rundschau*, 20 novembre 1967. « Mais l'actrice allemande pour ce rôle, Edith Lechtape, va incarner un personnage qui, comme je le crois, sera très intéressant. Elle nous propose un jeu d'ordre tragique, mais parvient néanmoins à insérer l'humour nécessaire, toutes sortes d'ironies qui doivent être utilisées ici – et à dire le texte sans vulgarité » (je traduis). Cf. annexe.

[649] *Ibid.* : « Er ist sehr nervös, fast ängstlich, beklagt sich über die Leichtfertigkeit der Verleger und der Übersetzer ».

l'assistante de régie Elgin Gerlach et de quelques comédiens qui parlaient français. Toute trace des carnets de régie ayant malheureusement disparu, il n'a pas été possible de déterminer s'il s'agissait de la première traduction de Brenner – effectivement très lacunaire – ou bien de la seconde traduction élaborée par Ernst Sander en 1967 et publiée en 1968. Genet fit quant à lui subitement son apparition à Essen et vint assister à quelques répétitions durant lesquelles il donnait parfois des indications aux comédiens[650]. Comme à son accoutumée, l'auteur repartit avant d'assister au résultat final, « fit parvenir aux techniciens en coulisses un billet de cent marks pour de la bière et le soir de la première se trouvait déjà à Londres »[651]. La première échappa de justesse à un scandale et « plus de cent spectateurs quittèrent les lieux, dégoûtés », « choqués et sourds à l'étrange beauté des dialogues », comme le notait un critique[652]. Le directeur du théâtre décida alors d'éliminer tous les mots ou tournures grossières du texte pour les représentations restantes, au grand dam de Blin et des comédiens qui avaient fait l'effort de les restituer[653].

Alors que le public était en mesure de se préparer au contenu de la pièce et au style dérangeant de Genet grâce à la brochure[654], la création suscita des réactions outrées à chaque représentation. Contre toute attente, le passage le plus délicat n'était pas la scène dite « des pets » dans laquelle les soldats français sont pris de ballonnements qui évoquent les fromages français et leur patrie, une scène qui avait été à l'origine du scandale parisien. La susceptibilité allemande portait sur un autre motif militaire tourné en dérision, celui de la mort héroïque d'un gradé : le personnage du sergent se fait tirer dessus par l'ennemi et meurt alors qu'il est en train de déféquer. Le public venu assister à la première fut offusqué par cette image et se mit à huer, à rire bruyamment ou à quitter la salle alors que le sergent entamait son monologue[655]. Le directeur du théâtre décida alors de couper cette scène, cédant aux humeurs d'un public perçu comme grossier et malpoli par les critiques. Selon Hans

---

[650] SA Essen, Bestand 615. CL, « Plötzlich saß Genet im Parkett des Theaters », *WAZ*, 17 novembre 1967 : « […] am Schluß der Probe sprang er selbst auf die Bühne und erklärte einigen Schauspielern, wie er sich die Darstellung ihrer Rollen denkt ».

[651] TWS Wahn. Johannes Jacobi, « Saint Genet im Kohlenpott », *Der Tagesspiegel*, 6 décembre 1967. Je traduis (« Dann schickte er den Bühnenarbeitern einen Hundertmarkschein für Bier in die Kulissen und war am Abend der Premiere bereits in London »).

[652] SA Essen, Bestand 615. Hannes Schmidt, « 'Die Wände' in Essen – hart an einem Theaterskandal vorbei », *NRZ*, 20 novembre 1967. Je traduis (« Mehr als Hundert Premierengäste verließen angeekelt das Theater. Schockiert, blieben sie taub für die seltsame Schönheit der Dialoge »).

[653] Le juron récurrent « merde » fut par exemple finalement traduit par « Mist » (« fumier »).

[654] T Essen. Bühnen der Stadt Essen (Dir.), « Die Wände », *Das Stichwort*, 10. Jh, 1967.

[655] SA Essen, Bestand 615. Otto Königsberger, « Ein Totentanz in Algerien », *Ruhr Nachrichten*, 20 novembre 1967 : « Aber als der 'schöne Unteroffizier' seinen großen Latrinen-Monolog anhob, begann das Publikum abzuwandern, zu buhen, zu lachen».

Schwab-Felisch, si déjà le public « se montrait incapable de patienter, on aurait au moins souhaité qu'il fasse preuve de politesse envers les invités français[656].

Certains spectateurs dérangeaient délibérément le jeu des comédiens à d'autres moments encore, par des commentaires à voix haute. Un critique relevait que lorsque le personnage de Djemila expliquait qu'elle venait de Mayence et qu'elle s'ennuyait en Algérie, un spectateur aurait crié « Retourne à Mayence ! » et récolté pour son audace les applaudissements de ses voisins[657]. Le critique Heinz Beckmann observait quant à lui des applaudissements de trois natures différentes, « naturels, ironiques et préventifs »[658].

Malgré ces fâcheux désagréments, la mise en scène connut un important succès. Le rythme finement orchestré de cette longue soirée et la beauté des décors d'André Acquart reflétaient la somptuosité d'une œuvre à première vue difficile à suivre. Le critique Hans Schwab-Felisch saluait le talent de « Blin [qui était parvenu] à rendre transparente une œuvre dont la noirceur et les obscénités, dont l'Eros meurtrier [dévoilait] la face obscure du poétique »[659]. Le décor, les paravents, les costumes et les masques furent unanimement loués et d'aucuns allèrent jusqu'à affirmer que les paravents peints par Claude Acquart méritaient une exposition à eux seuls[660]. La performance de la troupe du théâtre de Essen dépassait toutes les attentes et l'ensemble du personnel avait, selon le mensuel *Essener Revue*, fait preuve d'une capacité de travail qui rappelait la venue des metteurs en scène Piscator et Barrault[661]. En somme, la création de Blin fut perçue comme une « fête théâtrale, méchante, terrible, mais une fête, indubitablement »[662], qui incarnait parfaitement l'esprit de cérémonie, de rituel et de mascarade voulu par Genet.

Quatre semaines après la première, la mise en scène de Blin provoquait encore des remous. Elle resta à l'affiche jusqu'au printemps 1968 et faisait salle comble à chaque représentation. En décembre 1967, le dramaturge Peter Maenner fit parvenir à

---

[656] SA Essen, Bestand 615. Hans Schwab-Felisch, « Das Totenspektakel des Jean Genet », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 novembre 1967. Je traduis (« [Man hätte] wenigstens, da ihm [dem Publikum] die Tugend der Geduld offenbar abgeht, eine Beachtung des Gebots der Höflichkeit gegenüber den französischen Gästen gewünscht »).

[657] SA Essen, Bestand 615. Balduin, « Zurück nach Mainz », *Ruhr Nachrichten*, 20 novembre 1967. Je traduis (« Zurück nach Mainz ! »)

[658] SA Essen, Bestand 615. Heinz Beckmann, « Vorbeugender Beifall für Genet », *Rheinischer Merkur*, 24 novembre 1967. Je traduis (« Den natürlichen, den ironischen und den vorbeugenden Beifall »).

[659] SA Essen, Bestand 615. Hans Schwab-Felisch, « Das Totenspektakel des Jean Genet », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 novembre 1967. Je traduis (« Roger Blin hat hier ein Stück durchsichtig werden lassen, dessen Dunkelheiten und Obszönitäten, dessen tödlicher Eros die schwarze Seite des Poetischen offenbart »).

[660] SA Essen, Bestand 615. Otto Königsberger, « Ein Totentanz in Algerien », *Ruhr Nachrichten*, 20 novembre 1967.

[661] T Essen. Werner H. Schröter, « Genets 'Wände' oder Unmaß für Unmaß », *Essen Revue*, n°7, 1967 : « Das Essener Schauspiel-Ensemble […] [erreichte] eine Leistungshöhe wie seit Piscator und Barrault nicht mehr ».

[662] *Ibid.* Je traduis (« […] ein böses, schlimmes Fest des Theaters, aber unzweifelhaft ein Fest »).

Blin des articles de la presse allemande et des photographies et expliquait dans un français imparfait que « [sa] mise-en-scène [avait] un succès aux spectateurs et dans les presses », que « les acteurs [jouaient] avec tout enthousiasme et grand plaisir [sic] »[663].

La venue de Blin avait marqué les esprits. Quelques mois plus tard, en février 1968[664], c'est-à-dire une semaine seulement après la première des *Paravents* par Hans Lietzau au Münchner Residenztheater, le jeune dramaturge Ivan Nagel des Münchner Kammerspiele invita Blin dans son théâtre pour qu'il vienne y mettre en scène *Le Balcon*. Une telle requête pouvait être motivée par la situation concurrentielle entre les deux grands théâtres munichois, les Kammerspiele et le Residenztheater. Blin ne donna cependant pas suite à ce projet et les Münchner Kammerspiele durent finalement attendre huit ans avant que Ernst Wendt n'y crée *Le Balcon* en 1976.

Le 9 février 1968 fut présentée la nouvelle création des *Paravents* par Hans Lietzau au Münchner Residenztheater (Bayrisches Staatsschauspiel), une production qui « ne ressemblait plus tellement à la création berlinoise » de 1961[665].

Au cours des semaines et des mois passés, des critiques s'étaient élevés contre le Residenztheater et avaient fustigé sa programmation monotone. L'ancien directeur Helmut Henrichs n'avait pas su contenter les désirs du public. Lietzau, son successeur, cherchait à sortir le théâtre de sa léthargie et le transforma, selon certains critiques, en un « lieu d'art théâtral agressif »[666]. *Les Paravents* offrait une cure de rajeunissement au Residenztheater, et le dramaturge en chef Ernst Wendt – qui huit ans plus tard allait mettre en scène *Le Balcon* – expliquait au journal *Münchner Merkur* qu'il était grand temps de confronter le public avec un répertoire autre que classique[667].

Une fois de plus, les Allemands se montraient plus sérieux que les Français dans leur perception de ce mouvement théâtral, puisque la production de Lietzau affichait un caractère plus analytique et concret que celle de Blin qui était au contraire plus tournée vers l'art de la mascarade et de la prosodie. Le critique Georg Hensel

---

[663] IMEC, BLN 4.5. Lettre de Maenner à Blin de décembre 1967.

[664] IMEC, BLN 4.5. Lettre de Nagel à Blin du 15 février 1968. Le ton de la lettre de Ivan Nagel est très différent de celui de Rajben : Nagel ne tarit pas d'éloges sur son théâtre et ses comédiens, au point de se montrer méprisant envers ceux de Essen, et présente à Blin une idée assez fixe des partis pris scéniques, de la date de la première et de la distribution des rôles. Cette indélicatesse peut en partie être imputable au fait que Nagel ne maîtrisait pas correctement le français. Cf. annexe.

[665] TWS Wahn. Charlotte Nennecke, « Terror-Akte auf der Bühne », *Süddeutsche Zeitung*, 9 février 1968. Je traduis (« Lietzaus Inszenierung [hat] mit seiner damaligen Berliner Konzeption […] fast nichts mehr gemein »).

[666] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86. Horst Windelboth, « Rammbock gegen Theaterroutine und Zuschauer-Müdigkeit », sans indication de lieu de parution de l'article, 14 février 1968. Je traduis (« [Lietzau hat] das Residenztheater in einen Ort aggressiver Theaterkunst verwandelt »).

[667] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86. Ernst Wendt, cité in Ingrid Kolb, « 'Wände' mit 17 Bildern », *Münchner Merkur*, 9 février 1968. Cf. annexe.

notait ainsi que « la mise en scène de Lietzau [était] plus claire, plus rationnelle, plus terre à terre, plus grotesque, plus caricaturale, plus 'politique' que celle de Roger Blin, pour sa part plus maniériste, plus précieuse, plus irréelle, plus onirique, plus esthétique et artistique, plus poétique – tout compte fait plus proche de l'auteur Genet »[668]. Néanmoins, pour accentuer le caractère cérémoniel du spectacle et empêcher une représentation trop réaliste, Lietzau avait placé un percussionniste directement sur scène et qui accompagnait les faits et gestes des comédiens « à l'aide de sa batterie rythmique », qui lui permettait d'« extraire du domaine réaliste des sons comme les pétarades des mitrailleuses »[669]. La scénographie de Jürgen Rose correspondait à l'esthétique scénique voulue non par l'auteur mais par le metteur en scène, qui selon le critique George Salmony « [aimait] jouer avec des jouets géants » et privilégiait « la scène 'totale' avec des armatures, des projecteurs, une armée de participants »[670]. Le public fut enthousiaste, seuls les détracteurs de la pièce – notamment des personnes âgées – quittèrent la salle avant la fin de la représentation. Ses défenseurs – avant tout des jeunes – l'applaudirent avec frénésie[671].

La dernière mise en scène de Lietzau au Residenztheater de Munich fut celle des *Bonnes* de Genet, le 15 juin 1969. Le public était mécontent du choix de la pièce, et seuls les critiques semblaient apprécier ce metteur en scène, soulignant que son départ[672] allait être une perte douloureuse pour le théâtre[673]. En dépit de ses créations du *Balcon* (18 mars 1959), des *Paravents* (19 mai 1961 ; 9 février 1968) et des *Bonnes* (15 juin 1969), Lietzau ne monta jamais la quatrième grande pièce de Genet, *Les Nègres*. Il s'était pourtant rendu à Londres pour en parler directement avec Genet. Celui-ci lui avait suggéré une solution pour jouer la pièce avec des comédiens blancs, cependant ce projet ne vit jamais le jour[674].

---

[668] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86. Georg Hensel, « Nochmals 'Die Wände' von Genet », *Darmstädter Echo*, 24 février 1968. Je traduis (« Lietzaus Inszenierung ist klarer, rationaler, irdischer, grotesker, karikierter, 'politischer' als Roger Blins Inszenierung, die manieristischer ist, preziöser, irrealer, traumhafter, ästhetisch-artistischer, poetischer – dem Autor Genet eben doch näher »).

[669] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86. Georg Hensel, « Nochmals 'Die Wände' von Genet », *Darmstädter Echo*, 24 février 1968. Je traduis (« […] mit Hilfe dieser rhythmischen Batterie auch Geräusche wie Maschinengewehrgeknatter dem schnöden Realismus entreißt »).

[670] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86. George Salmony, « Jean Genets 'Die Wände' im Staatsschauspiel : Hans Lietzaus Höllenfahrt », *AZ-Feuilleton*, 12 février 1968. Je traduis (« Hans Lietzau liebt es, mit Riesenspielzeugen zu spielen. Die 'totale' Bühne, Gestänge, Scheinwerferbatterien, Heerhaufen von Mitwirkenden […] »).

[671] Klaus Völker, *Hans Lietzau. Schauspieler, Regisseur, Intendant,* Berlin, Stiftung der Akademie der Künste, Hentrich und Hentrich, 1999, p. 229. Cf. annexe.

[672] Lietzau rejoignit le Deutsches Schauspielhaus de Hambourg lors de la saison théâtrale 1968-1969 avant de prendre la relève de Barlog à la direction des Staatliche Schauspielbühnen Berlin en 1972.

[673] Theatermuseum München. George Salmony, « Hans Lietzau inszenierte Genet und Anouilh », *AZ*, 18 juin 1969 : « Man trauerte um ihn, noch ehe er München verließ ». « Il fut pleuré avant même d'avoir quitté Munich » (je traduis).

[674] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 1202. Hans Lietzau ; Ernst Wendt, « Der Terrorist des Träumens. Zum Tode Jean Genets : Die Regisseure Hans Lietzau und Ernst Wendt », sans indication de lieu de parution de l'article, 17 avril 1986. Cf. annexe.

2.2 Débat autour de trois créations de Genet

2.2.1 *Le Balcon*, une œuvre politique pour Piscator

Trois ans après la création allemande du *Balcon* par Lietzau en 1959, Piscator mit en scène la pièce au théâtre de Francfort-sur-le-Main (Städtische Bühnen Frankfurt). La première eut lieu le 31 mars 1962 et se déroula entre huées et applaudissements.

Avant la construction et l'ouverture du nouveau théâtre de Francfort-sur-le-Main en décembre 1963 (Frankfurter Schauspiel), le théâtre des Städtische Bühnen était logé sur une scène improvisée dans la salle de la Bourse (Frankfurter Börsensaal). Son directeur Harry Buckwitz invita Piscator à cinq reprises pour lui confier les mises en scène de *L'Engrenage* (1948) de Jean-Paul Sartre en 1953, des *Ruines de la conscience – L'arc-en-ciel poussiéreux*[675] (1959) de Hans Henny Jahn en 1961, de *1913* (1915) de Carl Sternheim en 1962, du *Balcon* de Genet en 1962 et enfin, sur la scène du nouveau théâtre, du *Diable et le bon Dieu* (1951) de Sartre en 1964. Piscator était sensible à la marque de confiance que Buckwitz lui témoignait puisqu'il était sans engagement fixe jusqu'en 1963, avant de devenir directeur de la Freie Volksbühne à Berlin-Ouest.

Choisir Piscator comme metteur en scène du *Balcon* avait des conséquences prévisibles sur les partis pris scéniques. Buckwitz n'ignorait pas que Piscator allait traiter la pièce sous un angle politique et il déclarait ainsi à la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* : « Qui fait appel à Piscator, et pour une pièce qui parle de révolution, fait appel à son empreinte, au regard qu'il porte sur les choses, à sa position historique qui reste visible au-delà de toutes les transformations de son travail scénique »[676].

Piscator prit connaissance de l'œuvre grâce au manuscrit que lui fit parvenir l'éditeur Meyer, lequel se montrait très enthousiaste face au projet et proposa de venir assister aux répétitions[677]. Dans ses notes personnelles, Piscator qualifiait *Le Balcon* de « pièce inouïe, acerbe », qui jouait « sans cesse au bord de l'abîme d'un scandale » et le metteur en scène se demandait « pour quel genre de public Genet [écrivait] en

---

[675] Je traduis. *Die Trümmer des Gewissens – Der staubige Regenbogen*. Le second titre fut ajouté par Piscator lors de son adaptation et de sa création de la pièce en 1961.

[676] SA F/Main. Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.013. Harry Buckwitz, cité in g. r., « Wer gähnt da ? Eine Diskussion über Genets 'Balkon' im Kleinen Haus », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 avril 1962. Je traduis (« Wer aber Piscator ruft, und für ein Stück ruft, in dem von Revolution die Rede ist, ruft seine Hand, seinen Blick auf die Dinge, seine geschichtliche Position, die durch alle Verwandlungen seiner szenischen Arbeit hindurch sichtbar bleibt »). Cf. annexe.

[677] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 1626. Lettre de Meyer à Piscator du 10 janvier 1962 : « Ich freue mich sehr, dass Sie das Stück in Frankfurt inszenieren werden. Gern würde ich hin und wieder bei den Proben zusehen, sofern Sie dies erlauben ». « Je suis très content que vous mettiez en scène la pièce à Francfort. J'aimerais bien venir de temps à autre assister aux répétitions, si vous le permettez » (je traduis).

réalité »[678]. Lors d'une discussion avec le public à la suite d'une représentation, Piscator déplorait que la pièce n'ait pas été programmée dans la « première programmation » (Erstes Programm), un choix qui aurait été justifié au regard de la ressemblance frappante de la pièce avec une œuvre brechtienne. « C'[est] comme chez Brecht. *Le Balcon* [est] un Lehrstück avec des héritages moraux, presque déjà religieux », déclarait le metteur en scène[679], qui précisait ce parallèle étonnant dans un entretien :

> *Jean Genet demonstriert hier nicht die Revolution im marxistischen Sinne, sondern die Revolution des Menschen auf der Suche nach der Wirklichkeit des Lebens. Und damit schuf er fast im Brechtschen Sinne ein Lehrstück. […] Wer wirklich kulturbeflissen ist, der muß sich an einem solchen Stück erregen, der muß es begrüßen, daß es Dinge gibt, die sich der Diskussion stellen, nein, die sie herausfordern*[680].

Piscator décrivit avec de plus amples précisions son approche de la pièce dans un texte manuscrit déposé à l'Académie des Arts de Berlin, intitulé « Explications à propos de la mise en scène » (« Erläuterungen zur Aufführung »)[681]. Il soulignait en premier lieu qu'il ne fallait pas raccourcir le texte du *Balcon* mais respecter sa durée de jeu de six heures. Pourtant, plusieurs critiques relevaient que Piscator avait entrepris de nombreuses coupes dans le texte, tantôt pour éliminer des grossièretés et obscénités[682], tantôt pour raccourcir les derniers tableaux de la pièce, trop longs et verbeux[683].

Piscator soutenait ensuite qu'un des aspects majeurs de la pièce résidait dans la simultanéité des actions représentées, un procédé qu'il exploita fortement dans sa mise en scène, s'exclamant dans ses notes qu'il avait « exprès joué la scène de manière

---

[678] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.1, 102. Notes manuscrites de Piscator. Je traduis (« wirklich ein bodenloses, ein bitterböses Stück » ; « Ich muss Luft rechtgeben, er schreibt, dass es nicht um ein Staatstheater, sondern auf eine Experimentierbühne, in ein Werkstatttheater gehört. Ein Stück, das ständig am Abgrund eines Skandals spielt. Für was für ein Publikum schreibt Genet eigentlich ? »).

[679] TS F/Main, Schauspiel, Inszenierungsmappen, Spielzeit 1961/62, Mappe 8A. hpr : « *Balkon*-Diskussion. Genet-Stück im Kreuzfeuer », *Frankfurter Nachtausgabe*, 30 avril 1962. Je traduis (« Es [ist] wie bei Brecht. *Der Balkon* [ist] ein Lehrstück mit moralischen, schon fast religiösen Ebenen »).

[680] TS F/Main, Schauspiel, Inszenierungsmappen, Spielzeit 1961/62, Mappe 8A. vh., « Jede neue Inszenierung ist ein neues Examen », *Abendpost*, 9 mars 1962. « Jean Genet ne fait pas une démonstration de la révolution dans un sens marxiste, mais de la révolution de l'homme en quête de la vérité de la vie. Et c'est ainsi qu'il a crée un Lehrstück dans un sens presque brechtien. […] Celui qui est vraiment épris de culture [doit] être stimulé face à une telle pièce, [doit] saluer le fait qu'il existe des choses qui exigent une discussion, et qui la provoquent même » (je traduis).

[681] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.2, 2722. Erwin Piscator, notes manuscrites « Erläuterungen zur Aufführung ». Cf. annexe.

[682] TWS Wahn. Helmut Castagne, « Kein Schock durch den 'Balkon' », *Frankfurter Neue Presse*, 2 avril 1962 : « Piscator kann auch mit dem Rotstift umgehen. Viel Anstößiges fiel bei uns unter den Tisch, ohne Schaden für Genet ». « Piscator sait aussi manier le stylo rouge. De nombreuses obscénités furent éliminées, sans dommages pour Genet » (je traduis).

[683] *Ibid.* « Dem ins Leere gehenden, und darum um so wortreicheren Schluß, kann auch Piscator nur durch Streichungen beikommen ». « Piscator ne peut tenir tête qu'avec des suppressions à cette fin qui va vers le vide, et qui en est d'autant plus bavarde » (je traduis).

simultanée »[684]. C'est pour cette même raison qu'il avait fait déplacer la scène de la révolution du sixième tableau vers le début de la pièce. Ces transformations allaient selon lui dans le sens de Genet.

Il partagea par ailleurs le plateau en deux parties, l'une représentait l'espace de la révolution et de la réalité et l'autre la maison close et le monde de l'illusion. Un tel renforcement du réalisme était imputable à sa lecture brechtienne de la pièce, historiquement placée par Piscator « en l'année 1910, c'est-à-dire avant les grandes révolutions »[685]. Le metteur en scène considérait *Le Balcon* pas tant comme une pièce de théâtre au sens aristotélicien du terme que comme une pièce épique, un roman ou un « objet d'étude »[686], ce qui justifiait une lecture épique et distanciée capable de démonter le réel.

La création reçut un accueil partagé. La scénographie de Johannes Waltz et Elisabeth Urbancic fut unanimement applaudie, *a fortiori* au regard du défi que posait la salle de la Bourse, à l'origine non conçue pour accueillir des créations théâtrales[687]. Les critiques relevèrent l'importance majeure accordée au motif de la révolution et d'aucuns estimaient que ce parti pris dénaturait la pièce de Genet[688]. En donnant davantage d'envergure à la portée politique, Piscator avait, selon eux, masqué la dimension scandaleuse, la face provocante et par moments obscène de la pièce. Pourtant, un autre journaliste notait que Piscator était parvenu à orchestrer le rythme de la pièce avec précision et avait su créer « une représentation claire, unie et transparente »[689].

La réaction du public fut mitigée lors de la première. Après avoir « fait preuve d'intérêt », le public « était un peu las après la pause, et l'applaudissement final, long mais faible, semblait confirmer la qualité de base substantielle du phénomène Genet et non une charmante réalisation scénique d'une de ses pièces »[690]. Lors de la deuxième représentation pourtant, l'ambiance dans la salle était tout autre car des perturbations avaient été organisées par avance :

---

[684] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.2, 2722. Erwin Piscator, notes manuscrites « Erläuterungen zur Aufführung ». Je traduis (« Ich habe absichtlich die Bühne simultan gespielt ! ») Cf. annexe.

[685] *Ibid.* Je traduis (« Ich habe das Stück ausdrücklich in das Jahr 1910 verlegen wollen, das heißt vor die großen Revolutionen »).

[686] *Ibid.* Je traduis (« Noch weniger ein Roman, als ein Studioobjekt ! »)

[687] TWS Wahn. Helmut Castagne, « Kein Schock durch den 'Balkon' », *Frankfurter Neue Presse*, 2 avril 1962. Cf. annexe.

[688] TWS Wahn. Willy H. Thiem, « Die Revolution allein ist bei Jean Genet nicht abendfüllend », *Frankfurter Abendpost*, 2 avril 1962. Cf. annexe.

[689] TWS Wahn. E. K-r, « Balkon zwischen Schein und Nichts », *Frankfurter Rundschau*, 2 avril 1962. Je traduis (« ein Aufführungsbild von klarer Einheitlichkeit und Transparenz »).

[690] TWS Wahn. Willy H. Thiem, « Die Revolution allein ist bei Jean Genet nicht abendfüllend », *Frankfurter Abendpost*, 2 avril 1962. Je traduis (« Das Publikum folgte zunächst interessiert, nach der Pause etwas ermüdet und schien mit dem langanhaltenden, wenn auch nicht sehr kräftigen Schlußbeifall eher die substanzielle Grundqualität des Phänomens Genet als eine hinreißende Realisierung desselben bestätigen zu wollen »).

> *In der zweiten Vorstellung versuchten organisierte Störtrupps durch mehr oder weniger unpassende Zwischenrufe und Pfiffe die Aufführung im ersten Teil zu behindern, jedoch wurden die Störenfriede durch starke Beifallskundgebungen der großen Mehrheit der Theaterbesucher für die Aufführung und durch den Hinweis eines Vertreters der Generalintendanz, man könne sich in der nach der dritten Vorstellung vorgesehenen Diskussion sachlich auseinandersetzen, zum Schweigen gebracht*[691].

Les tumultes déclenchés durant cette deuxième représentation firent réagir Buckwitz. Dans une lettre à Piscator, le directeur du théâtre soulignait que ces événements ne l'inquiétaient pas outre mesure, puisqu'il ne s'agissait pas d'actes spontanés mais de faits préparés méticuleusement. En revanche, ces agitations risquaient de se reproduire et Buckwitz se vit contraint d'organiser une discussion avec le public[692]. Celui-ci provoquait la colère de Piscator qui observait un triste paradoxe entre ces protestations au théâtre, inoffensives, et la passivité des Allemands, lâche et dangereuse, face aux nationaux-socialistes :

> *Man muß sich vorstellen, wenn Sie heute so demonstrieren, und Krach machen – warum haben Sie das denn nicht gemacht, als die Nazis da waren – und haben da Opposition gemacht ? Da haben Sie geschwiegen. Sie meinen, heute sei es im Theater bei weitem ungefährlicher, wie ?*[693]

Buckwitz invita Piscator à la discussion prévue fin avril et le metteur en scène s'y préparait avec une pointe d'humour : « Bien entendu je serai sur place le 28 avril », répondit-il, « J'espère que ce jour-là nous pourrons encore tenir un conseil de guerre indien pour préparer la soirée »[694]. Au cours de cette discussion qui rassemblait Buckwitz, Piscator, le directeur artistique Heinrich Koch, le dramaturge en chef Helmuth Krapp ainsi que des spectateurs, des journalistes et des représentants de la ville, Buckwitz déclarait qu'un « théâtre de portée mondiale comme celui de Francfort-sur-le-Main » se devait de monter des « trésors de la littérature

---

[691] TWS Wahn. i., « In der Spiegelwelt der Illusionen », *Hanauer Anzeiger*, 6 avril 1962. « Durant la deuxième représentation des semeurs de trouble organisés essayèrent d'en perturber la première partie, ils se manifestèrent de façon plus ou moins déplacée en parlant à haute voix ou en sifflant. Cependant les trouble-fête furent contraints au silence par de forts applaudissements de la majorité des spectateurs qui apportaient leur soutien à la représentation et par la déclaration d'un représentant de la direction du théâtre, que l'on pourrait s'expliquer objectivement lors de la discussion prévue à l'issue de la troisième représentation » (je traduis).

[692] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 2340. Lettre de Buckwitz à Piscator du 7 avril 1962. Cf annexe.

[693] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.2, 2722. Erwin Piscator, notes manuscrites « Erläuterungen zur Aufführung ». « Il faut s'imaginer, quand on les voit manifester de la sorte aujourd'hui et faire du bruit – pourquoi ne l'ont-il pas fait, n'ont-ils pas fait opposition lorsque les nazis étaient là ? Ils se sont tus, à ce moment-là. Et ils se disent qu'aujourd'hui, au théâtre, c'est bien moins dangereux, n'est-ce-pas ? » (je traduis).

[694] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 2340. Lettre de Piscator à Buckwitz du 16 avril 1962. Je traduis (« Selbstverständlich werde ich am 28. 4. zur Stelle sein. Ich hoffe, daß wir an dem Tag noch einen indianischen Kriegsrat abhalten können zur Vorbereitung für den Abend »).

mondiale »[695], même si ceux-ci comportaient le risque de choquer ou de scandaliser le public. La pièce de Genet était jouée dans le cadre de la « troisième programmation », un répertoire officiellement consacré à « la nouveauté, à l'expérimental et à ce qui [devait] être redécouvert sous de nouveaux aspects » et qui récoltait une « vive approbation » auprès du public[696]. La discussion instaura un dialogue entre les spectateurs et l'équipe artistique et sut calmer les esprits. Buckwitz dut pourtant également rendre des comptes à des personnalités politiques de la ville, par exemple à Charlotte Schiffler, conseillère municipale[697].

Malgré le scandale et les débats provoqués, la création du *Balcon* par Piscator connut finalement un important succès et cinq représentations supplémentaires furent programmées pour le mois de mai. Lors de l'ouverture du nouveau théâtre en décembre 1963, Buckwitz continuait à défendre une programmation qui sortait des sentiers battus puisqu'à ses yeux le théâtre, cette « arène où se [déroulaient] les combats de notre vie »[698] ne devait plus traiter du connu et de l'habituel, mais par le biais du dialogue avec le public devait mener ce dernier à des découvertes inattendues.

2.2.2 *Les Nègres* jouée par des blancs, un scandale pour Genet

Alors que Genet s'abstenait de toute intervention lors des créations ouest-allemandes de ses pièces, il resta pourtant vigilant à la transposition d'une de ses œuvres, la « clownerie » *Les Nègres* (1958). Le 31 mai 1964, Gerhard F. Hering présenta la création allemande de la pièce au Landestheater Darmstadt, dont la première avait été précédée d'une altercation entre Hering et Genet.

Hering avait fait ses débuts dans le monde du théâtre comme critique dramatique et lorsqu'en 1941 les nazis lui interdirent d'exercer sa profession, il continua sous des pseudonymes. De 1948 à 1950, il fut le dramaturge en chef de Heinz Hilpert à Constance, puis dirigea l'école Falckenberg de Munich durant deux années avant de rejoindre le théâtre de Stuttgart entre 1952 et 1954. Il dirigea ensuite pendant dix ans le théâtre de Darmstadt au départ de Sellner en 1961.

---

[695] SA F/Main. Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.013. g. r., « Wer gähnt da ? Eine Diskussion über Genets 'Balkon' im Kleinen Haus », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 avril 1962. Je traduis (« Weltstadttheater wie Frankfurt » ; « Schätze der Weltliteratur »).

[696] TS F/Main, Schauspiel, Inszenierungsmappen, Spielzeit 1961/62, Mappe 8A. Willy H. Thiem, « Toleranz ist ein leicht zu gefährdender Begriff », *Abendpost*, 30 avril 1962. Je traduis (« Das Neue, das Experimentelle und das unter neuen Aspekten wieder zu Entdeckende » ; « lebhafte Zustimmung »).

[697] Buckwitz expliqua que le succès du *Balcon* sur les scènes du monde entier justifiait à lui seul la programmation de la pièce. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.1, 103. Lettre de Buckwitz à Schiffler du 22 mars 1962. Cf. annexe.

[698] SA F/Main. Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.003. Harry Buckwitz, « Theater im Umbruch », *Frankfurter Rundschau*, 11 décembre 1963. Je traduis (« Seine [des Theaters] wichtigste Funktion : Arena für die Schaukämpfe unseres Lebens zu sein »).

Les Nègres débute par l'explication suivante : « Un soir un comédien me demanda d'écrire une pièce qui serait jouée par des noirs. Mais, qu'est-ce que c'est donc un noir ? Et d'abord, c'est de quelle couleur? »[699]. Inspiré par le documentaire *Les Maîtres-fous* de Jean Rouch[700], Genet écrivit *Les Nègres* pour Raymond Rouleau, qui en automne 1954 lui avait demandé une pièce qu'il puisse jouer avec une troupe de comédiens noirs. Faute de pouvoir rassembler huit comédiens, Rouleau ne put finaliser le projet. Roger Blin, qui travaillait depuis 1957 avec la troupe Les Griots, eut vent du manuscrit et signa la création des *Nègres* le 28 octobre 1959 au Théâtre de Lutèce avec un décor et des costumes d'André Acquart. Le jugement de Genet fut véritablement élogieux : « Sa réussite était de l'ordre de la perfection, l'imiter équivaudrait à le dégrader. Sa mise en scène ne peut être qu'un exemple d'audace et de rigueur », s'exclamait l'auteur dans la préface intitulée *Pour jouer 'Les Nègres'*[701].

La pièce reprend un thème cher à Genet, celui de l'image de soi que l'on veut offrir à autrui et de l'idée préconçue que s'en font les autres, un jeu entre être et paraître qui invite à la mascarade et au déguisement. Grâce à un double processus de mises en abyme, les noirs organisent leur propre procès face à deux publics de blancs : un public sur scène, interprété par des noirs masqués en blanc, et le public réel dans la salle. Sous le regard de ces deux publics, les comédiens noirs incarnent l'image que les colons blancs se font d'eux, une image de sauvagerie, de bêtise et de violence. La phrase que le personnage Archibald adresse au public en est l'illustration : « Vous le voyez, mesdames, messieurs, comme vous avez vos lis et vos roses, pour vous servir nous utiliserons nos fards d'un beau noir luisant »[702]. Les comédiens s'appliquent en effet de la peinture noire pour paraître encore plus sombres de peau et par cette couche noire supplémentaire, les acteurs entrent dans la peau des « nègres » tels que les colons blancs se les représentent, un jeu de rôle dont l'enchevêtrement est impossible à réaliser pour des comédiens blancs. Malgré cette difficulté de jeu, la première allemande des *Nègres* eut lieu avec une troupe d'acteurs blancs. La pièce avait déjà été jouée par des comédiens blancs aux Pays-Bas sans la permission de l'auteur[703] qui par la suite avait interdit une création du même type en Pologne. Las de

---

[699] Jean Genet, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 471-571, p. 475.

[700] Genet renvoya explicitement aux *Maîtres-fous* tourné en 1954 par Jean Rouch. Dans une lettre à Frechtmann, l'auteur expliqua : « Si c'est encore votre projet, je serais heureux que vous établissiez un parallèle aussi exact que possible entre mon théâtre et les *Maîtres-fous*. Plein de développements, de rapports, d'analogies, sont possibles. Montrez-les ». Archives IMEC, lettre n°224 de Genet à Frechtmann. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 423-424.

[701] Jean Genet, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 471-570, p. 473.

[702] *Ibid.*, p. 479-480.

[703] C'est ce que Genet affirme dans une lettre envoyée à Jerzy Lisowski, le poète et traducteur polonais de la pièce : « *Les Nègres* a été donné à Rotterdam par des acteurs hollandais sans que j'en aie été prévenu. On a eu tort. D'autant plus qu'il y a suffisamment de Noirs en Hollande, ou en Indonésie, qui connaissent le hollandais ». *Tulane Drama Review*, vol. VII, n°3, printemps 1963, retraduit de l'anglais par Bernard Frechtmann. Cité in Edmund White, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 434.

devoir se justifier, Genet décida d'interdire toutes créations de la pièce avec une troupe d'acteurs blancs, sans pour autant se soucier des procédures juridiques à respecter. Or, dans le cas de Darmstadt, cette interdiction n'apparaissait explicitement ni dans le contrat qui liait l'auteur au Merlin Verlag, ni dans celui entre la maison d'édition et le théâtre. Genet tenta pourtant de faire valoir son autorité d'écrivain et envoya un télégramme au metteur en scène Hering le soir de la répétition générale :

> *J'apprécie beaucoup l'honneur que vous me faites en voulant jouer* Les Nègres. *La singularité de cette pièce est de ne pas pouvoir être jouée autrement que par des nègres. Je l'ai écrite pour eux. Je serais heureux que la pièce soit jouée à Darmstadt, mais seulement par des comédiens noirs. Je vous fais entièrement confiance*[704].

Reprenant dans sa réponse adressée à Genet l'allusion au caractère singulier de la pièce, Hering justifiait son action par l'absence de comédiens noirs ou d'un public noir en Allemagne : « La 'singularité' de notre pays », écrivait-il à Genet, « est de ne pas avoir de citoyens ou de ressortissants d'une autre couleur de peau, et pas non plus de visiteurs ou d'invités noirs qui seraient en mesure de représenter artistiquement en langue allemande une œuvre comme la vôtre »[705]. Face au refus ou plutôt à l'incapacité de changer la distribution des rôles au dernier moment, Genet exigea de la part de son éditeur allemand de faire interdire la mise en scène.

Dans un premier temps, Meyer tenta vainement de faire changer Genet d'avis puis, dans l'urgence, essaya d'empêcher la première de la pièce par une ordonnance de référé, une procédure qui aurait permis l'exécution immédiate de la décision judiciaire, et donc l'annulation de la première le soir même. Or, les contrats qui liaient les différentes parties n'indiquaient pas la participation unique et obligatoire de comédiens noirs et ainsi la représentation ne fut pas interdite. Selon Meyer, dans une « sainte colère »[706] Genet donna libre cours à son courroux et par peur qu'il ne vienne en personne interrompre la représentation, le théâtre de Darmstadt fit déployer des forces de police à l'extérieur et à l'intérieur de la salle lors des deux premières représentations. Et d'après l'éditeur, ce scandale provoqué par Genet était aussi en grande partie lié à l'esprit de contradiction de l'auteur : « L'histoire des *Nègres* l'a énervé. Elle a pris une autre dimension qui dépassait le théâtre », expliqua-t-il,

---

[704] TS Darmstadt. Georg Hensel, « Haß : die Antwort auf Haß », *Darmstädter Echo*, 1er juin 1964. Je traduis (« Die Ehre, die Sie mir erweisen, indem Sie *Die Neger* spielen wollen, weiß ich sehr zu schätzen. Dieses Stück hat die Eigenart, nicht anders als von Negern gespielt werden zu können. Ich habe es für sie geschrieben. Ich wäre glücklich, wenn es in Darmstadt gespielt würde, jedoch nur von schwarzen Darstellern. Ich verlasse mich in dieser Hinsicht vollkommen auf Sie »).

[705] TWS Wahn. Landestheater Darmstadt (Dir.), *Programmheft / Foyer*, 1963/64, n°15, p. 9. Je traduis (« Denn die 'singularité' unseres Landes ist es, keine Bürger und Staatsangehörige anderer Farbe zu haben, und auch als Gäste und Besucher keine Farbigen, die in der Lage wären, in deutscher Sprache eine Dichtung wie die Ihrige künstlerisch darzustellen »).

[706] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Heiliger Zorn »).

précisant que « Genet en tant qu'auteur dramatique se plaisait à contredire »[707]. Cependant, malgré ces conditions de production assez rocambolesques, une « belle, belle mise en scène » avait vu le jour, ajoutait-il[708].

L'ego blessé de l'auteur et sa réaction excentrique furent davantage commentés par la presse que le contenu de la pièce. Pourtant, le potentiel politique de celle-ci, la dénonciation du racisme et des colonies, était d'actualité : le mouvement des Blacks Panthers allait se former aux États-Unis en 1966 et Martin Luther King faisait déjà figure de personnalité influente. Or, la presse et le public se montraient bien plus fascinés par le scandale provoqué par Genet. La majorité des critiques prenait la défense de ce dernier. Jouée par des comédiens blancs, la pièce perdait en profondeur et en subtilité, et Gunter Schäble expliquait ainsi dans le quotidien *Stuttgarter Zeitung* :

> *Neger schwärzen ihr Gesicht, um sich selbst vollendet spielen zu können und um sich selbst eine Illusion zu geben, die Illusion, nicht identisch mit ihrer Hautfarbe zu sein. Weiße Schauspieler demonstrieren* [*damit*] *nur ihre bewußte Maskerade. Sie können von dem Augenblick an nicht mehr sein als Neger. Genets Neger aber sind nicht nur das. Sie erscheinen als die idealen Gestalten der Ausgestoßenheit, des von der 'Gesellschaft' zum Verbrecherdasein gedrängten, nun das Verbrechen auch verwirklichenden Teils der Menschheit. Weiße Schauspieler müßten eine doppelte Brechung ihrer Gestalten bewältigen, was ihnen kaum gelingen dürfte : Sie sind vollauf beschäftigt, Neger zu sein*[709].

Les acteurs du Landestheater Darmstadt devaient donc maîtriser des mises en abyme dont l'enchevêtrement et la portée symbolique n'étaient pas faciles à communiquer. Gerd Vielhaber résumait la situation lorsqu'il se demandait si « la pièce [allait réussir] à s'imposer sur [les] scènes [ouest-allemandes] sans troupe de comédiens noirs », ce dont il « [doutait] »[710]. En effet, il fallut attendre vingt ans avant que *Les Nègres* ne soit montée à la Schaubühne de Berlin-Ouest, dans une nouvelle traduction et une mise en scène de Peter Stein avec sa troupe de comédiens blancs[711].

---

[707] *Ibid.* Je traduis (« Die Geschichte der *Neger* hat ihn aufgeregt. Es nahm eine andere Dimension an, über das Theater hinaus. Genet als Theaterautor mochte den Widerspruch »).

[708] *Ibid.* Je traduis (« Eine schöne, schöne Aufführung »).

[709] TWS Wahn. Gunter Schäble, « Schwarz geschminkt », *Stuttgarter Zeitung*, 2 juin 1964. « Des noirs noircissent leur visage pour pouvoir se réaliser entièrement et pour se donner l'illusion de ne pas être en conformité avec leur couleur de peau. Des comédiens blancs démontrent [ainsi] uniquement qu'ils sont conscients d'une mascarade. À partir de là, ils ne peuvent être rien de plus que des noirs. Or les nègres de Genet ne sont pas que cela. Ils apparaissent comme les figures idéales des exclus, comme la partie de l'humanité qui a été poussée par la 'société' vers une existence criminelle et qui maintenant réalise ce crime. Des comédiens blancs devraient réaliser une double réfraction de leurs personnages, ce qui ne peut que difficilement leur réussir : ils sont pour cela trop occupés à être noirs » (je traduis).

[710] TWS Wahn. Gerhard Vielhaber, « Können weiße Darsteller Schwarze spielen ? », *Rheinische Post*, 2 juin 1964. Je traduis (« Ob sich das Drama auf unseren Bühnen – ohne Negerensemble – durchsetzen kann, ist fraglich »).

[711] La première eut lieu le 18 juin 1983. Meyer réussit à arranger une rencontre entre Genet et Stein. Pour des raisons qui n'ont pas pu être élucidées, l'écrivain donna son accord pour que la pièce soit montée par Stein avec des comédiens blancs. Cf. deuxième chapitre de la troisième partie.

2.2.3 ‘*Adame Miroir*, le ballet comme genre nouveau

‘*Adame Miroir* (1949) est le seul ballet écrit par Genet. Le public ouest-allemand se montra surpris par ce choix de l’écrivain – le terme d’« étonnement » revenait régulièrement sous la plume des journalistes[712] – mais sut l’apprécier à sa juste valeur, peut-être en raison des nombreux ballets de Jean Cocteau montés en RFA[713]. Cette nouvelle œuvre exposait des thématiques personnelles de l’auteur, dont son homosexualité et le travestissement des genres.

‘*Adame Miroir* fut créé à Paris le 31 mai 1948 au théâtre Marigny par la compagnie des Ballets de Paris, dans une chorégraphie de Janine Charrat et une musique de Darius Milhaud. Seize ans plus tard, la création allemande fut assurée par Gise Furtwängler, danseuse de ballet et chorégraphe, qui la présenta au Städtische Bühnen Münster le 12 décembre 1964 dans des décors de Günter Kupfer. Il s’agit de la seule mise en scène allemande de cette œuvre, laquelle n’avait d’ailleurs plus été montée depuis sa création française. Ce fait fut souligné par Horst Koegler dans la brochure de la création, qui parlait de la « redécouverte d’un ballet qui avait fait son apparition sur scène au moins une décennie trop tôt »[714]. Avec la popularité que les œuvres de Genet avaient entre temps acquises en RFA, ce ballet pouvait enfin jouir d’une digne réception.

Alors que trois danseurs avaient été choisis lors de la création française, à Münster le personnage de Domino fut interprété par la danseuse Tilly Söffing, qui envouta les spectateurs. Elle « dansait ce Domino lugubre dans une chorégraphie sans musique » et « se [déplaçait] le long des miroirs comme sur des échasses, avec ses jambes incroyablement longues et en tricot noir, tel un ange de la mort lascif »[715]. Hormis ce changement dans la distribution, les indications de Genet furent respectées. La scénographie de Günter Kupfer plongeait la scène, constituée de miroirs et de décors de fête foraine, dans une atmosphère de jeux et d’illusions. Le « palais de miroir » ou « cabinet de miroir »[716] ainsi créé restituait l’ambiance voulue par l’auteur.

---

[712] TWS Wahn. Horst Koegler, « ’Adame Miroir – Vexierspiegel von Welt und Leben », in Städtische Bühnen Münster (Dir)., *Programmheft*, Großes Haus, 1964/65, p. 116. Cf. annexe.

[713] On se reportera à Christoph Wolter, *Jean Cocteau et l’Allemagne, op. cit.*

[714] TWS Wahn. Horst Koegler, « ’Adame Miroir – Vexierspiegel von Welt und Leben », in Städtische Bühnen Münster (Dir)., *Programmheft*, Großes Haus, 1964/65, p. 116. Je traduis (« [Es ist die] Wiedergewinnung eines Balletts, das ganz offenbar um ein gutes Jahrzent zu früh auf der Szene erschienen war »).

[715] TWS Wahn. Heinz-Ludwig Schneiders, « Faszination des Spiegelbildes », *Handelsblatt Düsseldorf*, 22 décembre 1964. Je traduis (« Tilly Söffing tanzte den unheimlichen Domino zu einer Choreographie ohne Musik. Sie stelzt – ein lasziver Todesengel – auf unheimlich langen Beinen in schwarzem Trikot an den Spiegeln entlang »).

[716] TWS Wahn. Heinz-Ludwig Schneiders, « Faszination des Spiegelbildes », *Handelsblatt Düsseldorf*, 22 décembre 1964. Je traduis (« Spiegelpalast » ; « Spiegelkabinett »). Cf. annexe.

La réaction positive du public de Munster pouvait s'expliquer par sa connaissance de l'œuvre de Genet et par les différents niveaux de lectures possibles proposés par le ballet. Horst Koegler expliquait ainsi dans la brochure que le public « s'était surtout habitué à la dramaturgie du double chevauchement du rêve et de la réalité »[717]. Cette alternance entre monde réel et monde onirique était matérialisée dans la chorégraphie de Gise Furtwängler par une intense exploitation des possibilités offertes par les jeux de miroir. Un critique écrivait en outre que « la chorégraphie de Gise Furtwängler avait créé un superbe funambulisme au-dessus des abîmes de l'ambiguïté »[718]. La création allemande de '*Adame Miroir* sut ainsi convaincre à la fois par la mise en pratique réussie du genre du ballet et par son adéquation, malgré le caractère inattendu de ce genre, avec le reste de l'œuvre de Genet.

2.3 Beckett metteur en scène au Schiller-Theater

En 1967, Beckett prit la relève des metteurs en scène de la génération d'après-guerre et pendant dix ans il proposa des créations de ses pièces dans la petite salle du Schiller-Theater de Berlin-Ouest, la « Werkstatt ». Ces productions très attendues et médiatisées faisaient revivre l'intérêt pour les pièces de l'écrivain et participèrent à leur intégration durable dans le paysage culturel ouest-allemand.

Après la première allemande d'*En attendant Godot* en septembre 1953, le directeur Boleslaw Barlog avait fait monter au Schiller-Theater les pièces ultérieures de l'écrivain. Ce n'est pourtant qu'en février 1965 qu'il l'invita à venir travailler dans son théâtre, dans le cadre de la production d'*En attendant Godot* par Deryk Mendel, dont la première devait avoir lieu le 25 février.

Beckett, qui avait déjà travaillé avec Mendel au Royal Court Theatre de Londres et au Studio des Champs-Elysées, était récalcitrant à l'idée de se rendre à Berlin, mais il finit par accepter comme il le notait dans son journal : « Si j'avais refusé de m'y rendre la troisième fois qu'ils me l'ont demandé, ils [n']auraient pas du tout joué, ce qui aurait eu de regrettables conséquences pour le directeur, donc j'ai dû y

[717] TWS Wahn. Horst Koegler, « 'Adame Miroir – Vexierspiegel von Welt und Leben », in Städtische Bühnen Münster (Dir)., *Programmheft*, Großes Haus, 1964/65, p. 116. Je traduis («Vor allem aber haben wir uns an seine Dramaturgie der doppelten Realitäts- und Traumüberschneidung gewöhnt »).

[718] TWS Wahn. Heinz-Ludwig Schneiders, « Faszination des Spiegelbildes », *Handelsblatt Düsseldorf*, 22 décembre 1964. Je traduis (« Gise Furtwänglers Choreographie ist denn auch ein herrlicher Seiltanz über den Abgründen der Zweideutigkeit »).

aller »[719]. Beckett assista Mendel durant les dernières semaines des répétitions et adoucit les tensions entre metteur en scène et acteurs. Selon les comédiens Horst Bollmann et Klaus Herm, Mendel avait voulu trop accentuer l'interprétation métaphysique de la pièce, ce qui avait déclenché la mésentente au sein de la troupe. Malgré les efforts de Beckett, l'ambiance demeurait « pénible » et l'auteur ne voulait plus qu'« éviter le pire »[720]. Il proposa d'amoindrir l'importance accordée aux aspects métaphysiques et d'orienter la mise en scène vers une lecture plus pragmatique. La création fut bien reçue par le public et la presse, mais Beckett, loin d'être satisfait avec cette mise en scène, suggéra après la première qu'il allait peut-être un jour revenir pour sa propre création. Barlog prit cette déclaration de l'écrivain au sérieux et l'invita à trois reprises dans son théâtre, avant de céder en 1972 sa place de directeur à Hans Lietzau, qui poursuivit la collaboration artistique avec l'auteur. Les mises en scène de ce dernier étaient perçues comme brillantes, et le biographe James Knowlson allait jusqu'à déclarer au sujet d'*En attendant Godot* :

> *It is often said that authors are not the best directors of their own work. All I can say is that, to take* Waiting for Godot *for my example, the Schiller-Theater and San Quentin productions by Beckett were two of the most beautiful productions of that play I have ever seen*[721].

2.3.1 La méthode de travail de Beckett

Beckett faisait preuve de méticulosité et avait une idée très précise de la façon dont ses pièces devaient être mises en scène. Le critique de théâtre Georg Hensel expliquait ainsi que son travail « n'[était] pas un départ avec les comédiens vers quelque chose d'inconnu où ils [allaient] tous se retrouver, mais la tentative de réaliser ses 'visions' intérieures qu'il [apportait] aux répétitions »[722]. Alors que Hensel diffusait un avis communément répandu qui faisait également dire à James Knowlson

---

[719] Samuel Beckett, cité in James Knowlson, *Damned to Fame, op. cit.,* p. 527. Je traduis (« If I had refused to go the third time they asked, they wouldn't have put it on at all, with sad results for the director, so I had to »).

[720] *Ibid.* Noté par Beckett en français.

[721] James Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1 : Waiting for Godot*, *op. cit.*, p. 6. « On dit souvent que les auteurs ne sont pas les meilleurs metteurs en scène de leurs œuvres. Tout ce que je peux dire, en prenant en exemple *En attendant Godot*, c'est que les productions du Schiller-Theater et de la troupe San Quentin sont deux des plus belles créations de cette pièce que j'aie jamais vues » (je traduis).

[722] Georg Hensel, « 'Da es so gespielt wird… spielen wir es eben so'. Samuel Beckett als Autor und Regisseur », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, p. 10-25, p. 25. Je traduis (« Regie-Arbeit ist für ihn nicht der gemeinsam mit Schauspielern unternommene Aufbruch in etwas Unbekanntes, in das sie miteinander geraten werden, sondern der Versuch, die inneren 'Vorstellungen' zu verwirklichen, die er auf die Probe mitbringt »).

que « Beckett n'avait jamais su diriger des comédiens »[723], ce portrait va à l'encontre des témoignages des acteurs du Schiller-Theater, à l'instar de Horst Bollmann :

> *Als Regisseur ist er leise, äußerst aufmerksam, erfrischend humorvoll und sehr tolerant. Er hat eine ungeheure Achtung vor dem Beruf des Schauspielers ! Er erklärt die Situation einer Figur und überläßt es dann dem Schauspieler, Mittel und Möglichkeiten zu finden, diese Situation glaubhaft auszudrücken. Es kommt zu einem Dialog, der den Schauspieler verantwortungsvoll, 'mündig' und frei macht*[724].

Beckett, pour qui les répétitions n'étaient qu'« errements et tourments »[725] et l'occasion de corriger ses propres erreurs[726], avait assurément une idée très précise de ses créations. Il préparait son travail de direction à l'aide de carnets de régie[727] où il inscrivait des indications scéniques sur les déplacements, les gestes et le rythme de parole des personnages. Michael Haerdter, son assistant à la mise en scène pour *Fin de partie*, se souvenait ainsi que « Beckett [procédait] d'après un plan précis. Il ne se [laissait] pas conduire vers des solutions surprenantes par des essais hasardeux »[728]. Pour chaque création, l'auteur apprenait par cœur au préalable le texte en allemand et avait l'habitude de reprendre les acteurs à la moindre erreur : « Beckett est un metteur en scène peu commode. 'Vous avez oublié un 'oui', dit-il par exemple en interrompant. Il maîtrise le texte allemand jusqu'à l'emplacement des mots, jusqu'aux interjections », racontait aussi Michael Haerdter[729]. Toutefois, comme le relate son biographe, il arrivait à Beckett de changer la traduction, de couper ou d'ajouter du texte, et ainsi des passages entiers d'*En attendant Godot* ne furent jamais joués selon l'édition officielle[730]. Beckett modifiait par exemple la traduction lorsque cela améliorait l'oralité du texte, ce dont témoigna Walter. D. Asmus, l'assistant à la mise en scène pour *En attendant Godot* :

---

[723] James Knowlson, *Damned to Fame, op. cit.,* p. 502. Je traduis (« Beckett was never an actor's director »). Cf. annexe.

[724] *Ibid.*, p. 83. « Comme metteur en scène il est silencieux, extrêmement attentif, plein d'un humour rafraîchissant et très tolérant. Il a énormément de respect pour le métier d'acteur ! Il explique la situation d'un personnage et laisse ensuite à l'acteur le soin de trouver les moyens et les possibilités d'exprimer cette situation de façon convaincante. Il se crée alors un dialogue qui rend l'acteur responsable, 'majeur' et libre » (je traduis).

[725] Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006, p. 99.

[726] Mel Gussow, *Conversations with and about Beckett, op. cit.*, p. 32. Entretien avec Beckett du 24 juin 1978. Je traduis (« At rehearsals, he could correct his mistakes »).

[727] Entre 1985 et 1999 James Knowlson publia les cahiers de régie de Beckett aux éditions Faber and Faber. Dans les brochures du Schiller-Theater en figurent des extraits.

[728] Michael Haerdter, « Proben-Notate zum Endspiel », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, p. 92-98, p. 94. Je traduis (« Beckett geht also nach einem präzisen Plan vor. Er lässt sich nicht vom Zufall des Probierens zu überraschenden Lösungen führen »).

[729] *Ibid.* Je traduis (« Beckett ist ein unbequemer Regisseur. 'Sie haben ein 'ja' vergessen', unterbricht er einmal. Er beherrscht den deutschen Text bis in die Wortstellungen, in Interjunktionen hinein »).

[730] James Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1 : Waiting for Godot, op. cit.*, p. 5. Cf. annexe.

Statt 'von der anthropopopopometrischen Akakakakakademie' sollte es 'von der Akakakakademie der Anthropopopometrie' heißen. Die Umstellung habe lediglich musikalische Gründe[731].

Dans ce passage, la transformation de l'adjectif en nom commun permettait un phrasé plus mélodieux. De la même manière, durant les répétitions de *Comédie*, Beckett transforma l'adjectif « schmeichelhaft » (« flatteur ») en « schmeichlerisch » (« obséquieux »). Lorsqu'on lui fit remarquer que « schmeichlerisch » était plus inhabituel, Beckett rétorqua : « L'inhabituel ne me dérange absolument pas »[732].

Les mises en scènes de l'écrivain étaient marquées par une étonnante précision musicale et rythmique. Le critique Hellmuth Karasek relevait ainsi que « lorsque Beckett [mettait] en scène, il n'[existait] pas de hasard ; chaque démarche, chaque geste, chaque pause [exprimait] exactement ce qu'ils [voulaient] et [devaient] exprimer »[733]. L'écrivain était comparé à un horloger par les uns, à un chef d'orchestre par les autres : Michael Haerdter parlait d'une « technique d'horloger »[734] et voyait en l'écrivain un « technicien qui [mettait] en marche un mécanisme dont il [était] le seul à connaître tous les rouages»[735], James Knowlson considérait quant à lui que « conduire [était] un terme plus approprié pour décrire son travail de mise en scène »[736].

2.3.2 Les six créations au Schiller-Theater

Entre 1967 et 1978, Beckett monta dans la Werkstatt du Schiller-Theater ses pièces *Fin de partie* (26 septembre 1967), *La Dernière Bande* (5 octobre 1969), *Oh les beaux jours* (17 septembre 1971), *En attendant Godot* (8 mars 1975), *Cette fois* et *Pas* (11 octobre 1976) ainsi que *Comédie* (6 octobre 1978)[737]. De plus, il mit en scène *La Dernière Bande* à l'Académie des Arts de Berlin (27 septembre 1977) et *Fin de partie*

---

[731] Le changement de traduction opéré par Beckett « aurait uniquement des raisons musicales ». Walter D. Asmus, « Aus dem Probentagebuch von Walter D. Asmus », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, p. 121-128, p. 122.

[732] *Ibid.* Je traduis (« Das Ungewöhnliche stört mich gar nicht »).

[733] Hellmuth Karasek, cité in Samuel Beckett ; Volker Canaris (Éd.), *Das letzte Band, Regiebuch der Berliner Inszenierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970, p. 140. Je traduis (« Wenn Beckett inszeniert, dann gibt es nichts Zufälliges ; jeder Gang, jede Geste, jede Pause drückt genau das aus, was sie ausdrücken will und soll »).

[734] Michael Haerdter, « Proben-Notate zum Endspiel », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, p. 92-98, p. 95. Je traduis (« Uhrmachertechnik »).

[735] Michael Haerdter, « Szeniker Beckett », in Hans Mayer ; Uwe Johnson (Dir.), *Das Werk von Samuel Beckett, Berliner Colloquium*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 217-225. Je traduis (« Ein Mechaniker, der ein subtiles Spielwerk in Gang setzt, in dem nur er sich wirklich auskennt »).

[736] James Knowlson, *Damned to Fame, op. cit.*, p. 668. Je traduis (« 'Conducting' is a more appropriate word for what he was doing as a director »).

[737] Bien que les créations de Beckett dépassent les années 1960 et donc le cadre temporel de ce chapitre, elles sont examinées à la suite par souci de clarté.

(16 septembre 1978) dans l'église Sankt-Matthäus du quartier du Tiergarten avec Rick Cluchey et sa troupe San Quentin Drama Workshop.

Fin de partie

Le 26 septembre 1967 eut lieu la première de *Fin de partie*, une pièce que Beckett avait déjà mise en scène au Royal Court Theatre de Londres trois ans plus tôt. Le premier jour des répétitions, il déclara en anglais aux comédiens : « Keep it simple, everything simple », avant de poursuivre en allemand : « Wenn Sie einverstanden sind, reden wir nicht über Philosophie, sondern über Situationen »[738]. Il indiquait par là qu'il n'attachait guère d'importance aux lectures philosophiques ou métaphysiques que l'on pouvait faire de la pièce. De la même façon, l'auteur affirmait que les interprétations de son œuvre par Theodor Adorno ou Martin Esslin ne correspondaient en rien à ce qu'il avait lui-même voulu dire. Ernst Schröder, l'interprète de Hamm, se souvenait ainsi :

> *Hamm ist die Abkürzung des deutschen Wortes Hammer, Clov ist französisch clou, der Nagel, und daher nicht Clav auszusprechen. Nagg, Abkürzung des deutschen Nagel, Nell kommt von englisch nail, der Nagel. Also ein Spiel für einen Hammer und drei Nägel ? « Wenn Sie so wollen ! »*[739].

Beckett mettait en évidence les péripéties et les rebondissements de l'action en faisant exécuter les faits et gestes des personnages avec une cadence scandée par une précision millimétrique. Selon Ernst Schröder, l'écrivain veillait à ce que « la peur et le clownesque, le sérieux et l'apparence, la prière et le sarcasme, les rituels forcés des 'jeux' et le malheur affiché se relayent avec une précision de l'ordre du centième de millimètre, et ce à une vitesse étonnante qui se jouait des nombreuses pauses indiquées par le manuscrit »[740].

L'un des articles les plus élogieux fut écrit par Joachim Kaiser dans la *Süddeutsche Zeitung*. Le critique déclarait que la création « était encore bien meilleure que ce qu'on avait espéré », que « l'on saisissait pourquoi tant de choses n'avaient pas

---

[738] Georg Hensel, « Da es so gespielt wird… spielen wir es eben so. Samuel Beckett als Autor und Regisseur », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 10-25, p. 15 : « Restez simple, toujours simple ». « Si cela vous convient, nous ne parlerons pas de philosophie, mais de situations » (je traduis).

[739] Ernst Schröder, *Der Tagesspiegel*, 22 octobre 1967. Cité in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.,* p. 82. « Hamm est l'abréviation du mot allemand Hammer [marteau], Clov vient du français clou et ne doit donc pas être prononcé clav. Nagg, abréviation de l'allemand Nagel [clou], Nell vient de l'anglais nail [clou]. Donc un jeu pour un marteau et trois clous ? 'Si vous voulez !' » (je traduis).

[740] *Ibid.* Je traduis (« Beckett hatte dafür gesorgt, daß im *Endpsiel* Angst und Clownerie, Ernst und Schmiere, Gebet und Hohn, daß die aufgesetzten Riten der 'Spiele' und das unverhüllte Leid mit einer Hundertstel-Millimeter-Präzision wechselten, und dies mit einem überraschenden Tempo, das die oft geforderten Pausen des gedruckten Textes überrumpelte »).

été comprises jusque là », et que la mise en scène de Beckett permettait donc enfin une lecture claire et intelligible de la pièce[741]. Aux yeux du critique, la création de Beckett était « une *commedia dell'arte* moderne », « une clownerie absurde au bord d'une immobilité mortelle ». Il soulignait enfin le talent de cet écrivain « dont le génie [s'accompagnait] visiblement d'un fabuleux sens théâtral »[742]. *A contrario*, l'article le plus virulent était signé Friedrich Luft. Dans *Die Welt*, il expliquait que la mise en scène de l'auteur n'aidait en rien à la compréhension de la pièce et résumait laconiquement : « quiconque avait voulu en savoir plus par la main du maître n'avait, une fois de plus, malheureusement pas été instruit par lui »[743]. Selon Luft, puisqu'il n'y avait rien à interpréter dans la pièce, les personnages ne tentaient pas non plus de comprendre ce qui leur arrivait et se faisaient conduire par Beckett « presque comme des marionnettes », à un rythme patient et sans rien décider. « [L]'essoufflement, le dernier calme plat, la décomposition parfaite » caractérisait, selon Luft, la pièce et sa mise en scène par l'auteur[744].

D'autres comptes rendus insistaient au contraire sur les apports de l'écrivain comme metteur en scène de son propre texte. Beckett sut manier à merveille le texte allemand et en fit ressortir une musicalité jamais entendue jusque-là. Walther Karsch estimait que « l'Irlandais s'[avérait être] un éminent connaisseur de la langue allemande » à tel point que l'on avait « l'impression d'entendre l'original »[745]. Johannes Jacobi qualifiait également « d'époustouflante » la musicalité du texte allemand[746]. Enfin, Heinz Ritter s'interrogeait dans le quotidien berlinois *Der Abend* sur le chemin que la pièce avait parcouru : Beckett avait créé « des situations modèles », il avait su établir des « codes secrets » qui avaient fait de lui « le classique

[741] TWS Wahn. Joachim Kaiser, « König Becketts Kraft », *Süddeutsche Zeitung*, 28 septembre 1967. Je traduis (« Es war noch viel, viel besser, als man gehofft hatte » ; « Man verstand, warum man bisher so vieles nicht kapiert hatte »).

[742] *Ibid.* Je traduis (« Als moderne Commedia dell'Arte inszeniert, als absurde Clownerie am Rande tödlichen Stillstands » ; « Offenbar gehört zu seinem Genie auch ein phantastischer Theatersinn »).

[743] TWS Wahn. Friedrich Luft , « Beckett contra Beckett », *Die Welt*, 28 septembre 1967. Je traduis (« Wer es von der Hand des Meisters genau wissen wollte, wurde wieder nicht von ihm belehrt »).

[744] *Ibid.* Je traduis (« Beckett führt seine Schauspieler fast wie Marionetten » ; « Sein Stil, scheint es, soll der der Atemlosigkeit werden, der letzten Windstille, der perfekten Verwesung »).

[745] TWS Wahn. Walther Karsch, « Beckett inszeniert Beckett », *Tagesspiegel*, 28 septembre 1967. Je traduis (« Der Ire erweist sich als ein eminenter Kenner des Deutschen, […] wir [vermeinen] das Original zu hören »).

[746] TWS Wahn. Johannes Jacobi, « Beckett in Berlin », *Die Zeit*, Hamburg, 6 octobre 1967. Je traduis (« Die Musikalität von Becketts deutscher Sprachregie wirkt verblüffend »).

de cette génération »[747], un avis partagé par Walter Karsch[748] qui précisait également que la création avait été « fortement applaudie »[749].

La Dernière Bande

Deux années plus tard, la création de *La Dernière Bande* le 5 octobre 1969 fut considérée comme l'un des plus grands succès de Beckett en tant que metteur en scène. Pourtant, le travail avec le comédien Martin Held avait connu des débuts difficiles, comme l'avait noté ce dernier[750]. Après quelques jours, la communication s'était heureusement améliorée et la suite des répétitions s'était déroulée dans une très bonne entente. La création récolta une approbation unanime. Hellmuth Karasek la décrivait comme « la soirée théâtrale la plus courte et pourtant la plus importante de ces derniers temps »[751], et Rolf Michaelis décrétait qu'elle « [n'allait] plus pouvoir être surpassée », qu'il s'agissait d'une « victoire pour Beckett », d'une « gloire pour Martin Held » et d'un « triomphe dans le deuil »[752]. Friedrich Luft émit également un avis très favorable et contrairement à ce qu'il avait écrit sur *Fin de partie*, il déclarait que *La Dernière Bande* avait gagné en clarté sous la direction de l'écrivain et il en attribuait les éloges au jeu de Martin Held : « La poésie affirmée de Beckett n'a jamais été entendue de façon aussi claire et émouvante qu'ici. Martin Held, magnifiquement dirigé, était magnifique »[753].

Oh les beaux jours

La première de *Oh les beaux jours* eut lieu deux années plus tard, le 17 septembre 1971. L'écrivain avait tenu à monter cette pièce à Berlin car, comme il l'expliqua à Adam Tarn, « il s'agissait du seul moyen de monter une de [ses] pièces

---

[747] TWS Wahn. Heinz Ritter, « Keine Angst vor Beckett », *Der Abend*, 27 septembre 1967. Je traduis (« Beckett hat Modell-Situationen geschaffen. Er hat feste Chiffren aufgestellt. Er ist der Klassiker dieser Generation »).

[748] TWS Wahn. Walther Karsch, « Beckett inszeniert Beckett », *Tagesspiegel*, 28 septembre 1967 : « Anders als vor zehn Jahren kristallisiert sich heraus, daß hier Klassisches entstanden ist ». « Quelque chose de classique fut crée ici, ce qui n'avait pas été visible il y a dix ans » (je traduis).

[749] *Ibid.* Je traduis (« Starker Schlußbeifall »).

[750] ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 749. Notes manuscrites. Cf. annexe.

[751] ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 71. Hellmuth Karasek, « Beckett inszeniert Beckett », *Die Zeit*, sans indication de date de parution de l'article. Je traduis (« Das war der kürzeste und doch wichtigste Theaterabend der letzten Zeit »).

[752] ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 71. Rolf Michaelis, « Triumph in Trauer », *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 8 octobre 1968. Je traduis (« Das wird nicht mehr zu übertreffen sein » ; « Sieg für Beckett. Ruhm für Martin Held. Ein Triumph in Trauer »).

[753] ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 71. Friedrich Luft, « Die Erde könnte unbewohnt sein », *Die Welt*, 7 octobre 1969. Je traduis (« Becketts sichere Poetik war kaum je so klar und herzbewegend zu hören wie hier. Martin Held, herrlich geführt, war herrlich »).

exactement tel [qu'il] le [voulait] »[754]. Son assistant à la mise en scène, Alfred Hübner, avait noté la précision avec laquelle l'auteur indiquait chaque geste et chaque intonation à la comédienne Eva-Katharina Schulz[755]. Beckett semblait laisser peu de marge de manœuvre à la comédienne, un fait relevé et désapprouvé dans plusieurs comptes rendus. Friedrich Luft affirmait dans *Die Welt* que « Eva Katharina Schultz [devait] rester totalement insignifiante », que Beckett avait réduit son jeu à l'extrême et qu'elle « n'[avait] jamais le droit de devenir intéressante »[756].

Les critiques semblaient en outre décontenancés face à la lecture minimaliste de la pièce. Rolf Michaelis essayait de comprendre le choix d'une telle « monotonie voulue » qui semblait nuire à la pièce et qui était difficile à expliquer[757]. Beckett semblait forcer le public à rester attentif aux nuances et aux plus légers changements qui troublent le quotidien du personnage Winnie et célébrer de ce fait « pendant deux heures, de façon poétique et mélancolique, le passage du temps »[758]. La monotonie de la mise en scène découlait donc de son rythme très lent. Selon Friedrich Luft, les attentes des spectateurs n'avaient pas été satisfaites et leur déception s'illustrait par un long silence après le tomber du rideau[759].

En attendant Godot

Le 11 février 1975, Beckett écrivit à Alan Schneider, le metteur en scène des premières américaines de ses pièces : « J'en ai assez et je suis fatigué du théâtre et de *Godot* en particulier. Devoir écouter ces mots jour après jour est devenu une torture »[760]. Il était alors aux prises avec les répétitions d'*En attendant Godot* à Berlin, qui avaient débuté le 28 décembre 1974 et allaient durer jusqu'à la première programmée pour le 8 mars 1975. Malgré la fatigue de l'écrivain face à son propre texte, les participants du projet se réjouissaient d'une excellente entente au sein du

---

[754] Samuel Beckett, cité in Deindre Bair, *Samuel Beckett : A Biography*, Jonathan Cape, London, 1978, p. 617. Je traduis (« It was the only way I could get a play of mine put on exactly how I wanted it »).

[755] Alfred Hübner, « Probennotate zu 'Glückliche Tage' », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, p. 109-110, p. 109. Cf. annexe.

[756] TWS Wahn. Friedrich Luft , « Wollte Samuel Beckett das Theater widerlegen ? », *Die Welt*, 21 septembre 1971. Je traduis (« Beckett läßt Eva Katharina Schultz ganz unwesentlich sein. Sie darf nie interessant werden »).

[757] TWS Wahn. Rolf Michaelis, « Die Sanduhr schlägt zur letzten Stunde », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 septembre 1971. Je traduis (« gewollt[e] Monotonie »).

[758] *Ibid.* Je traduis (« Zwei Stunden lang wird poetisch-melancholisch das Vergehen der Zeit zelebriert »).

[759] TWS Wahn. Friedrich Luft , « Wollte Samuel Beckett das Theater widerlegen ? », *Die Welt*, 21 septembre 1971 :« unerfüllte Erwartung » ; « unentschlossene oder enttäuschte Stille ».

[760] Samuel Beckett, cité in James Knowlson, *Damned to Fame, op. cit.,* p. 607. Je traduis (« I am sick and tired of theatre and of *Godot* in particular. To have to listen to these words day after day has become torture »).

groupe, comme le rapportait l'assistant à la mise en scène Walter D. Asmus[761]. Beckett écartait d'emblée tout parti pris naturaliste, et expliquait à la troupe :

> *It is a game, everything is a game. When all four of them are lying on the ground, that cannot be handled naturalistically. That has got to be done artificially, balletically. Otherwise everything becomes an imitation, an imitation of reality… It should become clear and transparent, not dry. It is a game in order to survive*[762].

Les images présentées sur scène étaient grandement influencées par la peinture. Les scènes de clairs de lune à la fin de chaque acte semblaient issues du tableau de Caspar David Friedrich « Deux hommes contemplant la lune » et au second acte, Pozzo aveugle attaché à son guide Lucky faisait songer à « La parabole des aveugles » de Bruegel l'Ancien, dont par ailleurs le tableau « Le pays de Cocagne » pouvait être associé aux personnages qui demeurent allongés sur le sol. Beckett avait fait placer sur scène un petit rocher qui devenait le pendant de l'arbre, normalement unique objet du décor. Il s'agissait là d'une « innovation révolutionnaire »[763] aux yeux de certains critiques, puisque Beckett n'avait jamais autorisé de changement majeur dans la distribution ou le décor. À travers cet ajout, l'auteur mettait en résonance le physique des personnages et les quelques éléments du décor, comme l'expliquait Georg Hensel :

> *Stefan Wigger mit seinen hängenden Armen und gespreizten Fingern, eine spindeldürre Silhouette, war wie ein Bruder des armseligen Bühnenbäumchens.* […] *Horst Bollmann saß auf einem Stein und konnte mit seiner gedrungenen Gestalt ein Teil des Steins sein*[764].

Dans son compte rendu pour la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Hensel décrivait plus précisément les effets visuels conçus par Beckett[765]. Une importance primordiale était accordée à l'espace et à la géométrie, une dimension de la pièce ignorée jusque-là. Beckett avait également introduit des moments d'attente (« Wartestellen »), annotés dans le carnet de régie, qui contribuaient à créer une

---

[761] Walter D. Asmus, « Aus dem Probentagebuch von Walter D. Asmus », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, p. 121-128, p. 120. Cf. annexe.

[762] *Ibid.* « C'est un jeu, tout n'est que jeu. Lorsque tous les quatre sont allongés sur le sol, les choses ne peuvent pas être traitées de façon naturaliste. Elles doivent être réalisées de façon artificielle, comme dans un ballet. Sinon tout devient une imitation, une imitation de la réalité… Ça devrait devenir clair et transparent, et non sec. C'est un jeu afin de survivre » (je traduis).

[763] TWS Wahn. Rolf Michaelis, « Beckett revidiert Beckett », *Die Weltwoche*, 12 mars 1975. Je traduis (« revolutionäre Neuerung »).

[764] Georg Hensel, « Da es so gespielt wird… spielen wir es eben so. Samuel Beckett als Autor und Regisseur », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, *op. cit.*, p. 10-25, p. 14. « Avec ses bras ballants et ses doigts écartés, Stefan Wigger [Vladimir], silhouette maigre comme un clou, était comme un frère de l'arbre maigrichon de la scène. […] Horst Bollmann [Estragon] était assis sur une pierre et avec son corps trapu pouvait être une partie de cette pierre » (je traduis).

[765] TWS Wahn. Georg Hensel, « Noch warten auf Godot ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 mars 1975. Cf. annexe.

structure visuelle de la pièce[766]. En somme, les critiques estimaient que Beckett avait définitivement replacé la pièce dans le contexte théâtral, qu'il l'avait éloignée « de la clownerie grotesque, du music hall, du manège »[767] et qu'il lui avait assigné des allures d'« opéra de chambre, dans lequel la musique est jouée par la parole et les gestuelles rythmées, définies avec précision et répétées comme un leitmotiv »[768].

La production, partie en tournée au Royal Court Theatre, connut un véritable succès et deux ans plus tard elle avait été vue par plus de cent mille spectateurs. Dans un article véritablement élogieux, Friedrich Luft qualifia la soirée de « sensationnelle », d'« apogée de la saison théâtrale » et alla jusqu'à considérer Beckett comme l'un des plus grands metteurs en scène de son temps, le comparant à Hauptmann et Brecht[769]. Luft notait également que le public semblait beaucoup s'amuser et rire[770] et n'était plus à la recherche du sens de la pièce :

> *Der Jubel war groß, dankbar und erlöst. Für die, die den Godot nicht immer nur grübelnd « verstehen » wollten, war Godot verständlich geworden ; oder sie waren doch vom Meister selber aus Zwang und Fluch entlassen, ständig eben eine « Erklärung » suchen zu müssen*[771].

Plus de vingt ans après sa création, la première pièce de Beckett avait donc atteint sa consécration grâce à son auteur, qui avait su rendre les éléments visuels de la transposition scénique aussi importants que les paroles du texte dont le sens, caché ou non, passait au second plan.

Cette fois et *Pas*

Le 1er octobre 1976, les productions de *Cette fois* et de *Pas* furent représentées l'une à la suite de l'autre. Peter Löscher donna les mêmes pièces quatre jours plus tard, le 5 octobre, au Düsseldorfer Schauspielhaus. Dans son article « Beckett in Germany / Germany in Beckett », Jack Zipes expliquait qu'il était logique que ces deux créations diffèrent car d'une part « l'interprétation du metteur en scène allemand [était] liée aux

---

[766] Pour une analyse de ces moments de pause (« Wartestellen ») on se reportera à l'article de Ciaran Ross, « Beckett's Godot in Berlin : New Coordinates of the Void », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000, op. cit.,* p. 64-73.

[767] TWS Wahn. Georg Hensel, « Noch warten auf Godot ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 mars 1975. Je traduis (« weginszeniert von der Clownsgroteske, weg vom Musikhall, von Manege »).

[768] TWS Wahn. Gerhard Aichinger, « Keine Auskunft über Godot », *Rheinischer Merkur*, 21 mars 1975. Je traduis (« Eine Kammeroper, in der die Sprache und der leitmotivisch wiederholte und exakt festgehaltene Rhythmus der Bewegungen die Musik sind »).

[769] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Enträtselter Beckett – rätselhaft », *Die Welt*, 10 mars 1975. Je traduis (« wahrhaft sensationelle[r] Theaterabend » ; « Höhepunkt dieser Spielzeit »).

[770] *Ibid* : « Es gibt dauernd Spaßreaktionen im Publikum. Es darf gelacht werden ».

[771] *Ibid.* « D'importantes ovations, de reconnaissance et de soulagement. Pour ceux qui ne voulaient pas seulement 'comprendre' *Godot* en ruminant, *Godot* était devenu compréhensible ; ou bien ils avaient simplement été délivrés de la main même du maître, de la contrainte et la malédiction de toujours devoir chercher une 'explication' » (je traduis).

circonstances sociales en Allemagne » et d'autre part celle de l'auteur ressemblait à « une expérience dans un laboratoire d'artiste »[772].

La mise en scène que Beckett proposa de *Cette fois* durait vingt minutes, celle de *Pas* moins d'une demi-heure également. Friedrich Luft expliquait les timides applaudissements du soir de la première par le sentiment de respect que le public éprouvait envers l'auteur et par la tristesse que les créations de Beckett provoquaient auprès des spectateurs : « Le théâtre de Beckett, lorsqu'il le fait vivre lui-même, est d'une triste sainteté. Qui alors se donne le droit d'applaudir ? », se demandait ainsi Luft[773]. Selon son confrère Günther Grack cependant, les réactions très retenues des spectateurs, les « applaudissements hésitants, émis au compte-goutte », étaient imputables au minimalisme des mises en scène – cela avait déjà été le cas cinq ans plus tôt avec *Oh les beaux jours* – et le critique estimait que de nombreux admirateurs de Beckett ne parvenaient plus à le suivre[774]. Par ailleurs, les articles écrits à l'occasion des créations de l'écrivain prenaient un ton de plus en plus acerbe et moqueur. Hellmut Koschenreiter imaginait ainsi une nouvelle pièce, fortement satirique :

> *Die radikale Kargheit der Inszenierung ist nicht ohne eine gewisse Faszination ; aber die Konsequenz, die Beckett nach diesen Stücken logischerweise zu ziehen hätte, wäre ein Stück namens 'Beckett', darstellend die Hand Becketts, der unendlich langsam und unendlich leise die Schreibfeder ein für allemal entgleitet*[775].

Le critique semblait également faire référence à la courte pièce *Souffle* (1969), dans laquelle le minimalisme de Beckett atteignait son apogée, retraçant l'existence humaine à travers une inspiration, une expiration, et dans une durée de jeu de 24 secondes.

Comédie

Enfin, le 6 octobre 1978, *Comédie* fut montée par Beckett le même soir que *Va et vient*, dont il avait confié la mise en scène à son assistant Walter D. Asmus. Alors que celui-ci répétait avec des accessoires qui ne figuraient pas dans le texte, par

---

[772] Jack Zipes, « Beckett in Germany / Germany in Beckett », *op. cit.*, p. 153. Je traduis (« […] a German director's interpretation which may be more related to social conditions in Germany than Beckett's interpretation which may be more like an experiment in an artist's laboratory »).

[773] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Botschaften Becketts in Berlin », *Die Welt*, 4 octobre 1976. Je traduis (« Becketts Theater, richtet er es selber an, ist von trauriger Heiligkeit. Wer darf da klatschen ? »).

[774] TWS Wahn. Günther Grack, « Auf dem Weg zur Endstation », *Der Tagesspiegel*, 3 octobre 1976. Je traduis (« zögernder, tröpfelnder Beifall »).

[775] TWS Wahn. Hellmut Koschenreiter, « Tritte von damals. Berlin : Beckett inszenierte Beckett », *Abendpost-Nachtausgabe*, 5 octobre 1976. « L'ascétisme radical de la mise en scène n'est pas sans exercer une certaine fascination ; mais la conséquence que Beckett devrait logiquement tirer de ces pièces serait une pièce nommée 'Beckett', représentant la main de Beckett qui, avec une lenteur et un silence infinis, laisserait échapper la plume une fois pour toutes » (je traduis).

exemple des sacs en plastique, l'écrivain lui avait déclaré « Walter, je te fais confiance »[776], et face aux explications de ce dernier – les comédiens avaient besoin d'objets concrets pour saisir le texte – Beckett rétorqua que son texte n'était que poésie[777]. L'écrivain se tournait effectivement de plus en plus vers un univers de simples mots et d'images, très éloigné d'une représentation réaliste du monde, et qu'il développait alors déjà dans ses pièces télévisuelles au Süddeutscher Rundfunk à Stuttgart[778].

Les productions des courtes pièces ne récoltèrent pas le succès escompté. Rolf Michaelis louait toutefois la « légèreté gonflée jusqu'au comique » de la création[779], Friedrich Luft relevait lui aussi l'humour sur scène et que « Beckett faisait [de la pièce] quelque chose de plus drôle qu'avant »[780]. Enfin, Peter Iden était d'avis que « tout cela, rejoué d'une façon si fidèle, [reflétait] pourtant le passé », il s'agissait de « gestes avant-gardistes des années 1960, [d']une musique d'antan »[781]. De tels propos semblaient sonner le glas des travaux de mise en scène de Beckett au Schiller-Theater, où il ne retourna d'ailleurs plus. En juillet 1985, il fit parvenir une lettre à ce théâtre qui lui avait permis d'exploiter les possibilités de la scène en toute liberté, et dans ces quelques lignes transparait un sentiment de profonde gratitude :

> *I welcome this opportunity to express my gratitude to the Schiller-Theater, its direction and staff, for their unstinting (großzügige) help and support over the years, to my assistent directors and above all to the players with whom it was my good fortune to work. I recall with nostalgia those happy and exciting days when I met with such friendship and indulgence and learnt so much about theatre in general and about my own plays*[782].

---

[776] Propos de Walter D. Asmus lors de la discussion après la projection de sa nouvelle version (2013) de *Quoi où*, Haus der Berliner Festspiele, 14 septembre 2014. Je traduis (« Walter, I trust you »).

[777] *Ibid* : « Walter, it's all poetic ». « Walter, tout cela est poésie » (je traduis).

[778] Cf. quatrième chapitre de la quatrième partie (étude de cas consacrée à Beckett).

[779] TWS Wahn. Rolf Michaelis, « Rundes Dreieck », *Die Zeit*, 13 octobre 1978. Je traduis (« […] bis in die Komik getrieben[e] Leichtigkeit »).

[780] TWS Wahn. Friedrich Luft, « Tragische Arabesken überlassen ihre Deutung dem Zuschauer », *Berliner Morgenpost*, 8 octobre 1978. Je traduis (« Er läßt es komischer werden, als es früher gespielt [wurde] […] »).

[781] TWS Wahn. Peter Iden, « Träumend... von Liebe », *Frankfurter Rundschau*, 10 octobre 1978. Je traduis (« Und doch ist das alles, so getreulich nachgespielt, auch sehr vergangen, Avantgarde-Gebärde der frühen Sechziger, Musik von damals »).

[782] Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag, op. cit.*, verso de la page de couverture. « Je salue l'occasion qui m'est donnée d'exprimer ma gratitude envers le Schiller-Theater, sa direction et son personnel, pour leur aide et leur soutien indéfectible pendant toutes ces années, à mes assistants à la mise en scène et avant tout aux acteurs avec qui j'ai eu la grande chance de travailler. Je me souviens avec nostalgie de ces jours heureux et passionnants pendant lesquels j'ai trouvé une telle amitié, une telle indulgence, et pendant lesquels j'ai tant appris sur le théâtre en général et sur mes propres pièces » (je traduis).

3. Vers d'autres médias : la chaîne SDR à Stuttgart

L'importation des auteurs français en République Fédérale n'était pas limitée aux scènes théâtrales mais fut élargie à d'autres médias et put ainsi atteindre un public sous-estimé jusque-là, les téléspectateurs et auditeurs de radio. Adamov et Beckett travaillèrent durant plusieurs années en collaboration avec le Süddeutscher Rundfunk : Adamov écrivit des pièces radiophoniques pour cette chaîne, tandis que Beckett y réalisa ses pièces télévisuelles. Les deux chapitres suivants retracent la prise de contact et le déroulement de cette collaboration pour chacun des écrivains. Deux études de cas placées dans la quatrième partie de la thèse proposent en outre une analyse exemplaire de leurs travaux[783].

3.1 L'émission culturelle « Radio-Essay »

La radio fut un important vecteur culturel de la société allemande à partir de la République de Weimar[784]. Pendant l'immédiat après-guerre, les zones d'occupation américaine, britannique et française comptaient six chaînes radiophoniques, dont l'autonomie ne fut accordée aux Allemands qu'après plusieurs années de contrôle et de censure par les Alliés[785]. La « Radio Stuttgart », diffusée dans la partie nord du Bade-Wurtemberg, acquit son indépendance le 22 juillet 1949, suite à la loi du 6 avril 1949 qui établissait la souveraineté de la République Fédérale. Elle fut alors rebaptisée « chaîne radiophonique du Sud de l'Allemagne » (« Süddeutscher Rundfunk », SDR). Le 1er septembre de la même année, Fritz Eberhard, un ancien émigré, conseiller à la programmation du gouvernement militaire américain à Stuttgart de juillet 1945 à juin 1946 et membre de la chambre parlementaire de Bonn, devint le nouveau directeur de la chaîne radiophonique pour une durée de neuf ans.

La Süddeutscher Rundfunk fut dès le début des années 1950 un lieu majeur de diffusion et de découverte d'auteurs de l'avant-garde française. Parmi les émissions ayant fait date figurent celles diffusées tard le soir ou durant la nuit, nommées « studio du soir » (« Abendstudio ») ou « programme nocturne » (« Nachtprogramm »). Ces émissions étaient consacrées à des thématiques littéraires et artistiques. Dans son article sur l'émission « Radio-Essay », Edgar Lersch allait

[783] Cf. troisième (étude de cas consacrée à Adamov) et quatrième chapitres (étude de cas consacrée à Beckett) de la quatrième partie.

[784] On se reportera à Hans Jürgen Koch ; Hermann Glaser, *Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland*, Köln, Böhlau Verlag, 2005.

[785] On se reportera à Hans Ulrich Wagner, *« Der gute Wille, etwas Neues zu schaffen ». Das Hörspielprogramm in Deutschland von 1945 bis 1949*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1997.

jusqu'à qualifier ces émissions des années 1950 de « mythes de l'histoire culturelle de l'après-guerre »[786] et soulignait que « les intellectuels, les écrivains, les poètes n'eurent visiblement plus jamais par la suite une influence aussi notable à la radio que dans ces années-là »[787]. La radio était devenue un média de masse et les émissions diffusées durant la journée s'adressaient à de larges tranches de la population. Les programmes qui commençaient à partir de 22 heures ciblaient en revanche une élite intellectuelle et étaient par exemple spécialisés dans la diffusion de pièces radiophoniques (« Hörspiele »), un genre littéraire redécouvert en Allemagne à la fin de la guerre[788]. Deux pièces de l'après-guerre connurent un succès hors norme dans leur version radiophonique : *Dehors devant la porte* (*Draußen vor der Tür*, 1947) de Wolfgang Borchert et *Rêves* (*Träume*, 1950) de Günter Eich, toutes deux diffusées par la radio de Hambourg[789].

L'écrivain Alfred Andersch fut le créateur et rédacteur en chef d'une des principales émissions de pièces radiophoniques, le « Radio-Essay ». Andersch avait eu l'idée de diffuser des textes littéraires à la radio durant l'été 1948, lorsqu'il travaillait encore pour la chaîne « Hessischer Rundfunk » de Francfort-sur-le-Main. Andersch était en outre membre de l'important et influent cercle d'écrivains « Groupe 47 » (« Gruppe 47 ») et avait été le rédacteur en chef du journal *L'appel* (*Der Ruf*), finalement interdit dans la zone d'occupation américaine. Grâce à ces deux activités, Andersch avait établi de nombreux contacts dans les milieux littéraires allemands, et fréquentait de jeunes écrivains ou critiques dont il souhaitait diffuser les textes auprès d'un plus large public. En mars 1955, Fritz Eberhard proposa à Andersch de prendre en charge la direction du « Radio-Essay », une fonction que l'écrivain exerça jusqu'en 1959. Comme l'explique Mathias Liebe dans ses travaux sur Andersch, ce dernier se

---

[786] Edgar Lersch, « Die Redaktion 'Radio-Essay' beim Süddeutschen Rundfunk 1955-1981 im rundfunkgeschichtlichen Kontext », in Süddeutscher Rundfunk (Éd.), *Radio-Essay 1955-1981. Verzeichnis der Manuskripte und Tondokumente*, Dokumentation und Archive, Historisches Archiv und Wortdokumentation, vol. 5, Stuttgart, 1996, p. 7-13, p. 7. Je traduis (« Mythen der Kulturgeschichte der Nachkriegszeit »).

[787] *Ibid.* Je traduis (« Intellektuelle, Schriftsteller, Dichter hatten scheinbar niemals mehr einen so großen Einfluß im Rundfunk wie in diesen Jahren »).

[788] Hans Jürgen Koch ; Hermann Glaser, *Ganz Ohr*, *op. cit.*, p. 170 : « Hörspiele brachte man am Sonntagabend – begonnen am 17. November 1945 mit 'Das Märchen' von Curt Goetz ; es folgten weitere Komödien (von Goetz, Georg Kaiser, Johann Nepomuk Nestroy, Ludwig Thoma). Die Funkinszenierungen von Dramen lehnten sich, wie schon in den Anfangsjahren des Rundfunks 1923/24, zumeinst an Theateraufführungen an ». « Les pièces radiophoniques étaient diffusées le dimanche soir – cela débuta le 17 novembre 1945 avec 'Le Conte' de Curt Goetz ; suivirent d'autres comédies (de Goetz, Georg Kaiser, Johann Nepomuk Nestroy, Ludwig Thoma). Les mises en scène radiophoniques de pièces s'inspiraient la plupart du temps de représentations théâtrales, comme cela avait déjà été le cas à l'apparition de la radio en 1923-24 » (je traduis).

[789] On se reportera au chapitre « Geschichtliches » dans Friedrich Knilli, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallpiels*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961.

chargeait personnellement du contact avec les auteurs[790]. Durant les quatre années où il dirigea l'émission, Andersch fut secondé d'octobre 1955 à mars 1957 par l'écrivain Hans Magnus Enzensberger, alors encore un parfait inconnu[791], remplacé en avril 1957 par Helmut Heißenbüttel. Au départ de Andersch, Heißenbüttel prit la direction entière de l'émission pendant plus de vingt ans, du 1er janvier 1959 jusqu'à fin juin 1981. Dans un entretien accordé à Lersch le 28 juillet 1981, Heißenbüttel nommait comme autres personnalités célèbres avec lesquelles il avait travaillé les écrivains Günter Grass et Heinrich Böll, le compositeur Karlheinz Stockhausen, le critique dramatique Albert Schulze Vellinghausen, de même que les auteurs Michel Butor et Jean Améry. Heißenbüttel expliquait que le « Radio-Essay » avait été un « bonus du programme pour intellectuels » et avait permis l'exploitation d'une « forme littéraire exclusive et d'une certaine manière extrême : une voix, un monologue » [792].

Il existait au sein du « Radio-Essay » une rubrique nommée « pièces radiophoniques en studio » (« Studio-Hörspiel ») et dont la création avait été la *conditio sine qua non* pour que Andersch accepte la direction de l'émission en 1955. Comme l'explique Mathias Liebe dans ses travaux, le « Studio-Hörspiel » permit la diffusion d'auteurs français dont Adamov, Audiberti, Beckett, Genet et Ionesco[793].

Si Andersch établit en effet très tôt un contact avec Adamov, il convient toutefois de nuancer les propos de Liebe selon lesquels les autres auteurs « [devaient] avant tout à Andersch leur célébrité dans le monde germanophone »[794]. Selon les analyses exposées dans la première partie de ce travail, les petits théâtres expérimentaux, et non la radio, permirent la diffusion des premières œuvres de ces écrivains. Dans son ouvrage, Liebe va plus loin encore en affirmant que Andersch découvrit ces auteurs avant même que les théâtres ouest-allemands ne jouent leurs pièces[795]. Or, d'après les données dont nous disposons, les pièces de ces écrivains – à

---

[790] Matthias Liebe, « Alfred Andersch als Gründer und Leiter des 'Radio-Essays' », in Irene Heidelberger-Leonard ; Volker Wehdeking (Dir.), *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, p. 171-178, p. 172 : « [Andersch] führte einen umfangreichen Briefwechsel und persönliche Gespräche mit Autoren, die er für neue Funk-Manuskripte zu gewinnen suchte ». « Andersch entretenait une importante correspondance et des dialogues personnels avec des auteurs qu'il essayait de gagner à sa cause radiophonique » (je traduis).

[791] Helmut Heißenbüttel, cité in Edgar Lersch, « Edgar Lersch im Gespräch mit Helmut Heißenbüttel (28/08/1981) », in Süddeutscher Rundfunk (Éd.), *Radio-Essay 1955-1981. Verzeichnis der Manuskripte und Tondokumente*, *op. cit.,* p. 15-27, p. 16 : « Andersch hat einen Unbekannten geholt mit Enzensberger ». « Avec Enzensberger, Andersch a fait appel à un inconnu » (je traduis).

[792] *Ibid.*, p. 20. Je traduis (« das Radio-Essay als ein Extrabrocken für Intellektuelle im Programm […] und daneben ein literarisches Feature […], das in gewisser Weise formal extrem war : Eine Stimme, ein Molonog »).

[793] Matthias Liebe, « Alfred Andersch als Gründer und Leiter des 'Radio-Essays' », *op. cit.*, p. 173-174. Cf. annexe.

[794] *Ibid.* Je traduis (« Sie verdanken vor allem Andersch ihr Bekanntwerden im deutschen Sprachraum »).

[795] Matthias Liebe, *Alfred Andersch und sein « Radio-Essay »*, München, Europäische Hochschulschriften, 1989, p. 58 : « Bevor sich die deutschen Avantgarde-Theater für Arthur Adamov, Jacques Audiberti, Samuel Beckett, Jean Genet und Eugène Ionesco zu interessieren begannen, hatte sie Andersch

l'exception d'Adamov – furent jouées sur scène avant de connaître des diffusions radiophoniques. Il ne fait pas de doute que la diffusion d'adaptations de romans, de pièces écrites pour la radio ou bien de discussions autour de ces auteurs[796] contribua à asseoir leur célébrité en Allemagne de l'Ouest. Ces diffusions sont pourtant plus tardives que les créations de pièces sur les scènes ouest-allemandes : par exemple, *Tous ceux qui tombent* de Beckett fut diffusée à la SDR le 3 mai 1957, *Les Bonnes* de Genet le 5 juin 1959, une adaptation d'*Ubu Roi* de Jarry le 4 novembre 1960, soit toutes après leur transposition sur des scènes ouest-allemandes.

Le tableau suivant récapitule les émissions du « Radio-Essay » consacrées aux auteurs de l'avant-garde française[797].

Auteur(s)	**Titre**	**Genre**	**Première diffusion**	**Durée**	**Numéro manuscrit**	**Numéro bande**
Ulrich Seelmann Eggebert	*Arthur Adamov*	Von Dichtern und Dichtung	16/1/1952	15'00''	19/1827	
Arthur Adamov	*Das Fest der Unabhängigkeit*	Hörspiel	6/9/1952	42'15''	HO000178 (STG)	
Andrea Köhler	*Uraufführung Paris : « Alle gegen alle » von Arthur Adamov*	Urauf-führungs-besprechung	14/4/1953	5'05''	W0442909 (AMS)	
Arthur Adamov	*Die Universalagentur*	Hörspiel	17/5/1954	44'35''		W0029590
Arthur Adamov	*Professor Taranne*	Hörspiel	8/6/1956	35'45''	19/12513	6003068
Hans Magnus Enzensberger	*Die kahle Sängerin*	Essay	8/4/1957	70'50''	19/12515	6006339
Samuel Beckett	*Alle, die da fallen*	Hörspiel	15/4/1957	78'05''	19/12515	6006341
Samuel Beckett	*Endspiel*	Hörspiel	31/10/1958	64'27''	19/12521	6006344
Kurt Leonhard	*Kurt Leonhard spricht über das Buch « Malone stirbt » von S. Beckett*	Buch-besprechung	12/3/1959	14'00''		
Arthur Adamov, Marthe Robert	*Der Held und die Hexe*	Essay	13/3/1959	87'10''	19/12522	
Jean Genet	*Die Zofen*	Hörspiel	5/6/1959	51'00''	19/12523	6003989

entdeckt, mit ihnen Kontakt aufgenommen und ihre Werke in Funkbearbeitungen oder in der ursprünglichen Fassung in seinem 'Studio-Hörspiel' in deutscher Übersetzung uraufgeführt ». « Avant que les théâtres allemands d'avant-garde ne commencent à s'intéresser à Arthur Adamov, Jacques Audiberti, Samuel Beckett, Jean Genet et Eugène Ionesco, Andersch les avait découverts, était entré en contact avec eux et avait assuré au 'Studio-Hörspiel' la création en traduction allemande de leurs œuvres, retravaillées pour la radio ou dans leur version originale » (je traduis).

[796] On peut citer le texte de Hans Magnus Enzensberger : *La Cantatrice chauve. Une introduction à la nouvelle dramaturgie française* (*Die kahle Sängerin. Ein Hinweis auf die jüngste französische Dramaturgie*), diffusé à la SDR le 8 avril 1957.

[797] Les informations proviennent de deux sources : d'une part de l'ouvrage Süddeutscher Rundfunk (Éd.), *Radio-Essay 1955-1981. Verzeichnis der Manuskripte und Tondokumente*, Dokumentation und Archive, Historisches Archiv und Wortdokumentation, Band 5, Stuttgart, 1996, p. 29-374 ; d'autre part de recherches supplémentaires effectuées par l'archiviste du Südwestrundfunk de Stuttgart, Tobias Fasora, que je remercie vivement.

Gerhard F. Hering	*Gerhard F. Hering spricht über Theaterstücke von Jean Cocteau und Eugène Ionesco*	Buch-besprechung	30/9/1959	13'40''	19/12570	
Reinhard Baumgart	*Reinhard Baumgart spricht über das Drama « Der Balkon » von Jean Genet*	Buch-besprechung	15/10/1959	14'00''	19/12569	
Arthur Adamov	*Paolo Paoli*	Funk-bearbeitung	16/10/1959	82'15''	19/12524	
Franz Kafka, Samuel Beckett, Andreas Gryphius	*Der Einakter « Gruftwächter » von F. Kafka und der Einakter « Das letzte Band » von S. Beckett werden mit drei Gedichten von A. Gryphius konfrontiert*	Hörspiel	12/2/1960	71'00''	19/12525	6005308
Alfred Jarry	*Ubu oder Des schlimmen Endes langer Schwanz*	Hörspiel	4/11/1960	78'25''		
Arthur Adamov	*Die Biber*	Hörspiel	25/4/1961	45'50''	W0134086 (AMS)	
Paul Pörtner	*Ein Wort für das andere. Zur Poesie und Rundfunktätigkeit von Jean Tardieu*	Essay	26/5/1961	55'20''	19/12530	
Arthur Adamov	*Die Brüder*	Hörspiel	1/6/1961	58'49''	W0134091 (AMS)	
Arthur Adamov	*Jacob der Erste, Kaiser der Sahara*	Hörspiel	14/7/1961	58'45''	19/12531	
Arthur Adamov	*Die Universalagentur* (zweite Version)	Hörspiel	15/11/1961	41'39''		W0030350 (AMS)
Arthur Adamov	*Erlebte Zeit. Zwei Fälle*	Hörspiel	23/2/1962	53'20''		
Marianne Kesting	*Marianne Kesting spricht über den Roman « Wie es ist » von Samuel Beckett*	Buch-besprechung	28/6/1962	13'55''	19/12571	
Walter Helmut Fritz	*Walter Helmut Fritz spricht über « Erzählungen und Texte um nichts » von Samuel Beckett*	Buch-besprechung	2/1/1963	13'50''	19/12572	
Arthur Adamov	*Die drei Gesichter Evas*	Hörspiel	26/1/1963	63'31''	W0134326 (AMS)	
Arthur Adamov	*Die toten Seelen*	Hörspiel	23/6/1963	62'54''	W0030488 (AMS)	
Jean Tardieu	*Sammlung Jean Tardieu. Texte einer imaginären Ausstellung*	Essay	9/11/1964	58'15''	19/12542	
Kuno Raeber	*Kuno Raeber spricht über den Roman « Pompes funèbres » von Jean Genet*	Buch-besprechung	21/5/1967	13'50''	19/12575	
Ludwig Harig	*Ludwig Harig spricht über das Buch « Professor Froeppel » von Jean Tardieu*	Essay	9/7/1967	13'10''	19/12575	

Robert Pinget	*Vermischte Nachrichten. Ein Monolog*	Lesung	19/11/1967	58'40''	19/12566	
Brigitte Oustry	*Uraufführung « M. le Modéré » von Arthur Adamov*	Urauf-führungs-besprechung	1/10/1968	4'05''	5778743 (BAD)	
Brigitte Oustry	*Paris : Uraufführung Arthur Adamov « Off Limits »*	Urauf-führungs-besprechung	21/1/1969	2'48''	5778869 (BAD)	
Walter Hilsbecher	*Walter Hilsbecher spricht über das « Tagebuch » von Eugène Ionesco*	Buch-besprechung	11/4/1969	13'25''		
Samuel Beckett	*Das letzte Band*	Funkfassung	24/10/1969	40'40''	19/12597	6008936
Elmar Tophoven	*Watt. Vorstellung eines Romans von Samuel Beckett*	Vortrag	22/5/1970	44'05''	19/12598	6009239
Wolfgang Werth	*Wolfgang Werth über « Watt » von S. Beckett*	Buch-besprechung	16/7/1971	12'15''	19/12579	

3.2 Adamov écrivain pour le média radiophonique

Bien que d'autres auteurs de l'avant-garde théâtrale française aient rédigé quelques pièces pour la radio, Adamov est l'un des pionniers du genre. Son enthousiasme et son engagement régulier auprès d'une radio allemande n'étaient nullement imputables à ce que l'on pourrait qualifier de phénomène de mode, mais relevait bel et bien de son affinité pour le genre radiophonique.

Cinq ans avant la création du « Radio-Essay » de Andersch, Adamov travaillait déjà régulièrement pour la SDR. Dans *L'Homme et l'enfant* figure parmi ses notes de l'année 1951 la remarque suivante : « Second séjour en Allemagne. Je travaille maintenant à la radio de Stuttgart. Presque riche ! »[798] La collaboration avec la SDR dura près de quinze ans et lui permit de constituer un important répertoire. Il s'agissait soit de créations inédites pour la SDR, soit d'adaptations de ses pièces ou d'œuvres d'autres auteurs[799]. Malgré ses capacités de traducteur vers l'allemand, il écrivait ses pièces en français et la radio de Stuttgart se chargeait de la traduction.

De 1951 à 1964, la SDR diffusa onze pièces d'Adamov[800]. Celles-ci peuvent être regroupées en trois catégories. Six pièces sont des créations inédites pour la SDR : *La Fête de l'indépendance* (*Das Fest der Unabhängigkeit*), première diffusion le

[798] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant, op. cit.*, p. 103.
[799] On se reportera à Ernstpeter Ruhe, « Cet art bizarre. Adamovs Adaptationen für Theater, Rundfunk und Fernsehen », *op. cit.* À la page 86 figure une liste exhaustive des adaptations d'Adamov pour le théâtre, la radio et la télévision.
[800] Süddeutscher Rundfunk (Éd.), *Radio-Essay 1955-1981. Verzeichnis der Manuskripte und Tondokumente*, *op. cit.*, p. 29-374. Autre source : recherche effectuée par l'archiviste du Südwestrundfunk de Stuttgart.

6 novembre 1952 ; *Le Héros et la sorcière* (*Der Held und die Hexe*), première diffusion le 13 mars 1959 ; *Les Castors* (*Die Biber*), première diffusion le 25 avril 1961 ; *Jacques premier, Empereur du Sahara* (*Jacob der Erste, Kaiser der Sahara*), première diffusion le 14 juillet 1961 ; *Le Temps vivant* (*Erlebte Zeit. Zwei Fälle*), première diffusion le 23 février 1962 ; *Les Trois visages d'Ève* (*Die drei Gesichter Evas*), première diffusion le 26 janvier 1963.

Trois œuvres avaient déjà été diffusées par la radio française : *L'Agence universelle* (*Die Universalagentur*), création française diffusée le 15 mars 1953 sur RTF, première version de la SDR diffusée le 17 mai 1954, seconde version de la SDR diffusée le 15 novembre 1961 ; *Les Âmes mortes* (*Die toten Seelen*), création française diffusée le 6 avril 1955 sur RTF, première diffusion à la SDR le 23 juin 1963 ; *Pierre et Jean*, création française diffusée le 13 février 1960 sur RTF, première diffusion à la SDR le 1er juin 1961 sous le titre *Les Frères* (*Die Brüder*).

Enfin, deux autres œuvres sont des adaptations de pièces théâtrales (« Funkbearbeitung ») : *Le Professeur Taranne* (*Professor Taranne*), première diffusion le 8 juin 1956 ainsi que *Paolo Paoli* (*Paolo Paoli*), première diffusion le 16 octobre 1959.

Adamov fut en relation avec trois groupes d'interlocuteurs différents à la SDR. Entre 1951 et 1956, l'écrivain fut en contact avec Artur Müller, Hans Gottschalk et Martin Walser. De 1956 à 1961 il participa au « Radio-Essay » de Andersch, Enzensberger et Heißenbüttel[801]. Enfin, de 1962 à 1964, Adamov eut affaire à Hans-Jochen Schale, responsable du nouveau département des pièces radiophoniques (« Hörspielabteilung ») de la SDR.

Adamov et Artur Müller, écrivain lui aussi, se connaissaient par le biais de la maison d'édition Kurt-Desch-Verlag où Müller avait été lecteur de 1949 à 1953 avant d'être remplacé par Herbert Greuèl[802]. Les premières lettres échangées entre Müller et Adamov concernaient des représentations théâtrales de pièces de ce dernier, notamment celles à Pforzheim[803]. Le 16 janvier 1952, deux semaines avant la création d'*Invasion* à Pforzheim, la SDR diffusa un texte intitulé *Adamov*, rédigé par le critique dramatique Seelmann-Eggebert[804]. Il s'agissait de la toute première présentation de l'œuvre de l'écrivain en RFA et grâce à sa diffusion par la radio elle put atteindre

[801] SWR. La correspondance d'Adamov avec des interlocuteurs de la SDR est très riche et nous ne pouvons en donner qu'un aperçu exemplaire

[802] SWR. Lettre d'Adamov à Müller du 30 décembre 1951. « J'ai écris à M. Greuèl au sujet des traductions, et cela me fait une étrange impression de ne plus m'adresser à vous ».

[803] SWR. Lettres d'Adamov à Müller du 30 décembre 1951, du 10 février 1952 et du 17 mai 1952.

[804] SWR, SDR Sendereihe « Von Dichtern und Dichtung », 19/1827.

plusieurs milliers d'auditeurs[805]. Adamov envoya un premier texte à Müller au mois de mai 1952, *La Fête de l'indépendance*, qui fut diffusé le 6 novembre 1952, suivie par *L'Agence universelle* le 17 mai 1954.

L'interlocuteur suivant d'Adamov fut Andersch. Dans une lettre datée du 4 janvier 1956, Andersch s'excusait de ne pas avoir eu plus de temps pour leur rencontre à Paris et proposait à l'auteur d'écrire une nouvelle pièce pour la SDR, une demande à laquelle Adamov donna volontiers son accord : l'écrivain connaissait déjà les lieux et l'équipe technique de la SDR et était toujours à la recherche de nouveaux projets[806]. La question des droits d'auteur mise à part[807], les pièces d'Adamov s'inséraient idéalement au sein du « Radio-Essay » puisqu'elles étaient diffusées dans le cadre d'une émission spécialement conçue pour ce genre.

À partir de 1959, sous la nouvelle direction de Heißenbüttel, Adamov dut corriger et reprendre ses manuscrits plus méticuleusement qu'avec Andersch. La longue correspondance entre les deux hommes illustre aussi le fait que l'écrivain avait trouvé en Heißenbüttel un interlocuteur avec lequel il pouvait partager ses pensées sur des mises en scène théâtrales[808]. L'entente avec ce dernier semble s'être fortement dégradée lorsque Adamov entama une collaboration avec Hans-Jochen Schale du « Südwestfunk » de Baden-Baden, la seconde chaîne radiophonique du Bade-Wurtemberg et donc la concurrente de la SDR. Y furent par exemple produites les pièces *Les Frères* (*Die Brüder*) d'après Maupassant, diffusée le 13 juin 1961, ou encore *Le Manteau* (*Der Mantel*) d'après Gogol[809]. Les pièces d'Adamov y étaient diffusées avec un grand succès : « Monsieur Schale vous passe le bonjour et vous fait savoir que tous les trois mois au moins on diffuse un Adamov »[810], écrivit, non sans amertume, Heißenbüttel à Adamov, l'auteur s'empressant alors de l'assurer de sa loyauté[811]. La

---

[805] C'est donc à Müller que revient le mérite d'avoir promu l'œuvre Adamov en RFA, un constat qui permet une fois de plus de relativiser les propos de Mathias Liebe selon lesquels Andersch entra en premier en contact avec l'écrivain.

[806] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz Heißenbüttel 1956-58 A, 10 / 12458. Lettre de Andersch à Adamov du 4 janvier 1956 : « Ich freue mich sehr, Sie in Paris kennengelernt zu haben. Leider war ich dort ein wenig gehetzt – ein unmöglicher Geisteszustand für Paris ». « Je suis très heureux d'avoir fait votre connaissance à Paris. Malheureusement j'étais un peu pressé – un état d'esprit inadapté pour Paris » (je traduis).

[807] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz Heißenbüttel 1956-58 A, 10 / 12458. Lettre de Enzensberger à Adamov du 23 mars 1956. Cf. annexe.

[808] Lorsqu'il fut par exemple question de la version radiophonique de *Paolo Paoli*, Adamov exposa à Heißenbüttel son ressenti quant à la première allemande à Hanovre : SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1959 A-Z, 12463. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 18 mai 1959. Cf. annexe.

[809] Il n'a pas été possible de retrouver la date de diffusion du *Manteau* au Südwestfunk.

[810] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464. Lettre de Heißenbüttel à Adamov du 29 septembre 1961. Je traduis (« Herr Schale hat mir Grüße bestellt und gesagt, daß nun mindestens alle Vierteljahr ein Adamov gesendet wird »).

[811] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 3 octobre 1961 : « Et en tous les cas, je tiens à vous dire que cela ne doit nullement empêcher, si vous le voulez bien, ma collaboration avec Radio Essays [sic]. J'espère, d'ici un ou deux mois, avoir une idée de ce que je vous communiquerai aussitôt, et si, comme je l'espère, elle vous plaît... »

collaboration entre Adamov et le Radio-Essay prit fin lorsque Heißenbüttel déclara qu'il ne « [pouvait] plus diffuser de pièces radiophoniques »[812].

Quelques mois plus tard, Adamov se tourna vers Schale, qui travaillait dorénavant à la SDR dans un département consacré uniquement aux pièces radiophoniques (« Hörspielabteilung »). Schale était ravi de l'initiative d'Adamov et soulignait dans une lettre la bonne entente entre l'écrivain et son équipe[813]. *L'Agence universelle* connut une nouvelle version en 1961 et l'adaptation radiophonique des *Âmes mortes* put aboutir, malgré de nombreux problèmes de droits d'auteur avec le Kurt-Desch-Verlag. Toutefois, d'autres manuscrits d'Adamov ne furent pas acceptés, comme *L'Homme des foules*, *Le Téléphone du cœur*[814] ou encore la version radiophonique de *La Politique des restes*[815]. Cette dernière fut finalement diffusée plus de vingt ans plus tard, en novembre 1986, par la « Internationale Funkdramatik »[816].

3.3 Beckett écrivain pour le média télévisuel

Le caractère concurrentiel de la télévision face à la radio fut rapidement reconnu[817], mais la plupart des auteurs de pièces radiophoniques ne se tournèrent pas vers ce nouveau média et seul Beckett fait figure d'exception. En 1966, il assista Martin Karmitz pour l'adaptation de sa pièce *Comédie*. Il écrivit ensuite six pièces spécialement pour les studios télévisés de la SDR : *Dis Joe*, dont la première version fut diffusée le 13 avril 1966 et la seconde le 13 septembre 1979 ; *Trio du Fantôme* et *…que nuages…*, toutes deux diffusées le 1er novembre 1977 ; *Quad I et II*, diffusée le 13 avril 1981 ; *Nacht und Träume* diffusée le 19 mai 1983 ; et enfin l'adaptation de la pièce de théâtre *Quoi où*, diffusée le 13 avril 1986[818].

---

[812] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1962 A-Z, 10/12467. Lettre de Heißenbüttel à Adamov du 6 décembre 1962. Je traduis (« Leider kann ich gar keine Hörspiele mehr machen »).

[813] SWR, « Hörspieldramaturgie » Korrespondenz mit Autoren A-G Januar 1961-Dezember 1961, 19/2259. Lettre de Schale à Adamov du 20 septembre 1961 : « Ich brauche Ihnen nicht eigens zu sagen, wie sehr ich mich darüber freue, daß sich in so kurzer Zeit ein enger und – wie ich glaube – freundschaftlicher Kontakt zwischen Ihnen und der Stuttgarter Hörspielabteilung entwickelt hat ». « Inutile de vous dire combien je suis content qu'un contact étroit et – je le crois – amical se soit si vite développé entre vous et le département des pièces radiophoniques de Stuttgart » (je traduis).

[814] IMEC, ADM 7.8. Lettre de Schale à Adamov du 31 mars 1964.

[815] SWR, « Hörspieldramaturgie » Korrespondenz mit Autoren A-F Januar 1962 Dezember 1962, 19/2262. Lettre de Schale à Adamov du 16 octobre 1962.

[816] Le manuscrit se trouve aux archives de la ADK Berlin, Drehbuchsammlung 363.

[817] On se reportera au chapitre « Die Geburt des Fernsehens aus dem Geiste des Radios », in Hans Jürgen Koch ; Hermann Glaser, *Ganz Ohr*, *op. cit.*, p. 250-254.

[818] Étonnamment, les pièces *Dis Joe* et *Quoi où* n'apparaissent pas dans le recueil publié aux Éditions de Minuit : Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

En été 1965, par l'intermédiaire de Werner Spies qui avait transmis les pièces radiophoniques de l'écrivain à la SDR, la maison d'édition Suhrkamp envoya à Reinhart Müller-Freienfels, directeur de la SDR, la courte pièce *Dis Joe*. Celle-ci suscita l'étonnement et l'enthousiasme du directeur, qui déclara qu'« ici les moyens offerts par la télévision étaient utilisés de manière tout à fait nouvelle et inhabituelle, [qu']ici il était vraiment question d'un jeu qui, selon la manière dont l'auteur l'imaginait, n'était envisageable ni sur scène ni sur un écran de cinéma »[819]. Müller-Freienfels était conscient de la difficulté de réaliser ce film sans trahir l'idée de l'auteur. Lorsqu'il comprit que Beckett avait des idées très précises quant aux prises de vues et à la position de la caméra, à la lumière, à l'enregistrement du son ainsi qu'aux décors, aux costumes et aux masques, il lui proposa de prendre en charge le tournage. Abordant avec Beckett la question des honoraires pour son travail de direction, celui-ci refusa catégoriquement et s'écria en anglais : «We do it to have fun together ! »[820].

L'écrivain travailla avec deux comédiens qu'il connaissait déjà : Deryk Mendel incarnait le rôle de Joe, le dernier personnage encore différencié – qui, par exemple, porte un nom – des œuvres télévisuelles de Beckett, et Nancy Illig interprétait la voix. Avant le tournage Beckett avait examiné mot après mot, syllabe après syllabe, la traduction d'Erika et d'Elmar Tophoven. Il désapprouvait la liberté que Mendel prenait avec le texte et refusait toute tentative d'improvisation de la part du comédien. Par ailleurs, il se concentrait avant tout sur le rythme et le ton des phrases murmurées par la voix féminine. Nancy Illig racontait ainsi comment Beckett, après avoir fait travailler la comédienne pour que ses chuchotements soient emprunts de vie, lui annonça un matin : « Maintenant on va tout rendre mort ». Le phrasé de l'actrice ressembla finalement à un « staccato martelé d'une voix de fantôme »[821]. La version allemande fut diffusée le 13 avril 1966, jour du 60e anniversaire de l'écrivain, presque trois mois avant la version de la BBC dirigée par Alan Gibson[822]. Beckett confia à Müller-Freienfels qu'il s'était senti très à l'aise à Stuttgart et que si une nouvelle « folle invention pour la télévision »[823] lui venait à l'esprit, il en proposerait la création à la SDR.

---

[819] Reinhart Müller-Freienfels, « Erinnerung an Samuel Beckett beim SDR », *op. cit.*, p. 403. Je traduis (« Hier wurden die Mittel des Fernsehen in ganz neuer, ungewohnter Weise genutzt, hier handelte es sich tatsächlich um ein Spiel, das so, wie der Autor es sich vorstellte, weder auf der Bühne noch auf der Kinoleinwand möglich war »).

[820] Reinhart Müller-Freienfels, « Erinnerung an Samuel Beckett beim SDR », *op. cit.*, p. 405 : « On le fait pour s'amuser ensemble ! » (je traduis).

[821] James Knowlson, *Damned to Fame, op. cit.*, p. 540. Je traduis (« Now we'll make it all dead ». « The hammering staccato of a ghost's voice »).

[822] Alors que Margaret MacLaren de l'agence Curtis Brown avait envoyé *Dis Joe* à la BBC avant que Müller-Freienfels ne lise le manuscrit, le processus pour fixer des dates d'enregistrement en Angleterre fut très long, ce qui explique pourquoi la pièce fut d'abord diffusée par la SDR.

[823] Reinhart Müller-Freienfels, « Erinnerung an Samuel Beckett beim SDR », *op. cit.*, p. 408. Je traduis (« Crazy invention for television »).

Il tint parole : lorsque dix ans plus tard il écrivit *Trio du Fantôme* et *…que nuages…*, il envoya les manuscrits à Müller-Freienfels, qui les accepta sans hésiter. Beckett répéta et analysa chaque phrase avec l'actrice Irmgard Först, ce qui fit dire à Müller-Freienfels que « son sens de la langue allemande [était] incroyable »[824]. Beckett demanda à ce que les deux films soient diffusés avec l'adaptation anglaise de la pièce *Not I*, par Anthony Page avec Billie Whitelaw. Cet ensemble de films reçut le titre *Ombres* (*Schatten*). Cette soirée, diffusée le 1er novembre 1977, fut perçue comme une consécration de Beckett en tant que réalisateur de films : « Avec les possibilités d'abstraction des médias visuels et le renoncement radical aux histoires racontées, ces pièces télévisuelles constituent la percée de Beckett en tant qu'artiste de télévision », déclarait ainsi Peter Großens[825].

En 1979, une nouvelle production de *Dis Joe* fut créée, dans laquelle les changements au sein du texte étaient mineurs mais où les paroles étaient débitées plus rapidement par les comédiens. Pourtant, Beckett n'était pas satisfait de cette nouvelle version et demanda à ce que soit toujours diffusée la première. À la suite de cette production qu'il jugeait médiocre, l'auteur quitta Stuttgart en pensant ne plus y revenir.

Pourtant, lorsque Beckett termina l'écriture de *Quad* en 1980, une « pièce pour quatre interprètes, lumière et percussions »[826], il se rendit à Stuttgart pour discuter des possibilités de réalisation. Il estimait que la pièce « grouilla[i]t de problèmes »[827] et songeait à abandonner ce projet, déclarant qu'il « se [sentait] assez débordé par les technicités de la télévision et qu'il n'allait plus jamais écrire pour ce média »[828]. Après une longue lettre de Müller-Freienfels, Beckett reprit le chemin des studios de la SDR pour douze jours de tournage, durant lesquels deux versions de la pièce furent créées : l'une en couleurs avec accompagnement musical et l'autre en noir et blanc et sans musique, d'où le double titre de *Quad I und II*.

En 1982, Beckett écrivit spécialement pour la SDR sa dernière pièce télévisuelle, *Nacht und Träume*. Inspirée par un Lied de Schubert, l'opus 43 n°2 sur un poème de H. J. von Collin, la pièce rappelle fortement une peinture flamande du XVIIe siècle. L'auteur semblait s'être tourné à nouveau vers ses premiers intérêts, vers le monde de la musique et de la peinture, délaissant celui des mots auxquels il ne pouvait plus se fier, comme l'expliquait Müller-Freienfels :

---

[824] *Ibid.*, p. 411. Je traduis (« Sein Gefühl für die deutsche Sprache war erstaunlich »).

[825] Peter Großens, « 'We do it to have fun together' : Samuel Beckett beim SDR in Stuttgart », *Spuren 50*, 2000, p. 1-16, p. 9. Je traduis (« Mit den Abstraktionsmöglichkeiten der visuellen Medien und der Radikalität des Verzichts auf erzählbare Geschichten bilden diese Fernsehspiele Becketts Durchbruch als Fernsehkünstler »).

[826] Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *op. cit.*, p. 9.

[827] James Knowlson, *Damned to Fame, op. cit.*, p. 673. Je traduis (« Bristling with problems »).

[828] *Ibid.* Je traduis (« I'm quite lost in TV technicalities and shall never write again for that medium »).

> *Irgendwann sagte er mir, dass ihm das Fernsehen so entgegenkomme, weil er hier Schweigen und Sprachlosigkeit ausdrücken könne. Je älter er werde, desto skeptischer wurde er gegenüber dem gesprochenen Wort. Die Verwendung der Sprache sei für ihn zu einem Problem geworden. Im Fernsehen aber könne er mit Bildern, mit Geräuschen und mit Musik arbeiten und die Wortlosigkeit störe nicht*[829].

En réponse à une méfiance croissante face au langage, le média télévisuel était donc l'un des derniers recours de l'écrivain. Quatre ans plus tard, en 1986, Beckett réalisa un dernier projet en collaboration avec la SDR. Werner Sommer, le successeur de Müller-Freienfels à la retraite depuis mars 1985, s'occupa de la production de *Quoi où*[830]. Cette pièce était à l'origine écrite pour la scène mais l'auteur la jugeait, comme *Pas moi*, meilleure à l'écran.

Le jour du 80e anniversaire de Beckett, le 13 avril 1986, eut lieu à la télévision une soirée spéciale : la nouvelle pièce *Quoi où* fut diffusée avec les cinq autres sur la première chaîne (ARD), alors que les chaînes régionales de l'ARD (« Drittes Programm ») retransmettaient une discussion autour de Beckett avec Werner Spies, Elmar Tophoven, Ivan Nagel et Reinhart Müller-Freienfels.

Beckett, dès le début en confiance à Berlin et Stuttgart, décida de renouveler ces expériences artistiques dans un pays certes plus étranger pour lui que la France ou la Grande-Bretagne, mais pour lequel il s'était passionné durant sa jeunesse. Ce choix semble avoir été encouragé par la bonne volonté des équipes artistiques à son égard :

> *Der besondere Reiz Deutschlands für Beckett entsteht wohl aus der bedingungslosen Offenheit, die ihm die deutsche Nachkriegskultur vor dem Hintergrund einer Tabula rasa entgegenbringt. Vor allem die Schauspieler zeigen die Bereitschaft, sich ganz auf Beckett und seine Vorstellungen der Inszenierung einzulassen*[831].

La collaboration internationale entre un auteur irlandais et une équipe technique allemande remontait à l'ouverture de l'Allemagne, en 1945, à d'autres aires et objets culturels. Quarante ans plus tard, ce premier regard au-delà des frontières portait encore ses fruits et avait permis l'intégration de Beckett en RFA. Le transfert

---

[829] Reinhart Müller-Freienfels, « Erinnerung an Samuel Beckett beim SDR », *op. cit.*, p. 420. « Un jour il me dit que la télévision lui convenait autant parce qu'il pouvait y exprimer le silence et le mutisme. Que plus il vieillissait, plus il devenait sceptique par rapport à la parole. Que pour lui l'utilisation de la langue était devenue un problème. À la télévision en revanche, il pouvait travailler avec des images, des sons et de la musique, et l'absence de mots n'était pas dérangeante » (je traduis).

[830] En 2013, Walter D. Asmus, l'assistant de Beckett pour ses productions au Schiller-Theater et à la chaîne de télévision SDR, réalisa une nouvelle version de *Quoi où*, qu'il présenta le 14 septembre 2014 à la Haus der Berliner Festspiele de Berlin.

[831] Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 10. « L'attrait particulier de l'Allemagne sur Beckett naît sans doute de l'ouverture d'esprit inconditionnelle que lui manifestait la culture allemande de l'après-guerre dans le contexte d'une *tabula rasa*. Les comédiens, notamment, se montraient prêts à faire totalement confiance à Beckett et aux visions qu'il avait des mises en scène » (je traduis).

de son œuvre y avait si bien réussi que l'auteur avait finalement opté pour la République Fédérale comme lieu originel de ses productions télévisuelles.

Le caractère cosmopolite de ces projets et l'opportunité de travailler avec un écrivain comme Beckett déclenchait l'enthousiasme de l'équipe de la SDR. Des propos tenus par l'auteur viennent corroborer cette hypothèse : lors d'un projet mené avec la BBC aux Ealing Film Studios, il déplorait le manque de sérieux et de concentration de l'équipe technique britannique et notait que « ce n'était pas du tout comme ça en Allemagne ; là-bas on sentait que tout le monde s'impliquait personnellement »[832].

[832] James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 632. Je traduis (« It was not like that at all in Germany ; there you felt that everyone was personally involved »).

4. *Excursus* : Adamov joué en RDA (1959-1967)

Le contact rapproché entre Adamov et l'Allemagne de l'Est présente un caractère exceptionnel. Deux de ses pièces furent jouées de l'autre côté du rideau de fer dès la fin des années 1950, alors que Beckett, Genet et Ionesco ne furent reçus à l'Est que très tardivement : Genet en 1985 (*Les Bonnes*, 27 mars 1985 à Dresde, Staatsschauspiel), Beckett en 1986 (*La Dernière Bande*, 19 juillet 1986 à Berlin, Theater im Palast) et Ionesco en 1988 (*Rhinocéros*, 23 septembre 1988 à Bautzen, Deutsch-Sorbisches Volkstheater)[833]. Avec ce transfert culturel d'Adamov vers la RDA, une nouvelle frontière était donc franchie dans les années 1960 par un ancien représentant de l'avant-garde théâtrale française.

4.1 Du théâtre « de l'absurde » vers un théâtre engagé

L'attrait d'Adamov pour la RDA n'était pas uniquement lié à une diffusion supplémentaire de son œuvre. Un changement de style radical, tourné vers une dramaturgie « réaliste » et « engagée », permettait à partir de la seconde moitié des années 1950 de transférer les pièces de l'écrivain dans la culture d'accueil est-allemande.

Adamov subit l'influence de Bertolt Brecht, qu'il affirmait d'ailleurs avoir rencontré dans le passé à Berlin – sans mentionner de date ni de lieu exact pour cette entrevue[834] – et, comme bon nombre de ses collègues, il avait été marqué par les tournées parisiennes du Berliner Ensemble de 1954 et 1955[835]. Selon le chercheur Heinz B.-Heller, l'originalité d'Adamov ne consistait pas tant en son intérêt pour l'exigence de transformation historique véhiculée dans les pièces de Brecht, que dans son initiative à conférer une portée historique à la méthode brechtienne elle-même :

---

[833] Deutscher Bühnenverein, Bundesverband deutscher Theater (Dir.), *Wer spielte was. Bühnenrepertoire der DDR, Spieljahre 1988, 1989, 1. Halbjahr 1990*, Mykenae Verlag, Darmstadt, 1993.

[834] Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 217 : « […] *Woyzeck* de Büchner, dont j'ai d'ailleurs longuement parlé avec Brecht la seule fois où je l'ai vu, à Berlin ».

[835] Des dépliants et brochures relatifs à ces spectacles, préservés aux archives de l'IMEC dans les documents personnels d'Adamov et de son épouse, attestent l'intérêt de ces derniers pour la troupe de Berlin-Est. IMEC, ADM 17.8.

> *Was Adamov praktiziert, ist nicht nur eine Aktualisierung der Leseart Brechts. Vielmehr historisiert er im Grunde Brechts Methode selbst, indem er sie mit neuen, von Brecht nicht gekannten Wissenschaften, der Psychoanalyse und der Sozialpsychologie, synthetisiert und damit zu adäquateren Abbildern des aktuellen gesellschaftlichen Zusammenlebens kommt*[836].

Adamov parlait de sa nouvelle écriture dramatique comme d'un « théâtre qui, modestement, [tâchait] de rendre compte des difficultés réelles de la vie, politiques, psychologiques, psychiatriques même »[837]. L'aspect de la temporalité jouait un rôle décisif aux yeux de l'auteur qui revisitait ses premières pièces d'un œil critique et les qualifiait de « 'métaphysiques et supra-temporelles' »[838]. Ses nouvelles pièces ancraient au contraire l'action dans un temps défini, ce qui permettait d'exposer une période historique et d'en questionner les positionnements politiques. Un autre changement majeur opéré par Adamov fut l'importance accordée au collectif, qui lui semblait posséder une valeur salvatrice. Il refusait dès lors la « solitude expressionniste et vulgaire » du théâtre d'avant-garde, lui préférait « une demi-solitude, une demi-communion, un théâtre complexe » et estimait que « le théâtre 'engagé', dont on me fait parfois le reproche, me semble beaucoup plus subtil que le théâtre 'non-engagé »[839].

Après ce changement de style abrupt, de nombreux metteurs en scène en France et en République Fédérale ainsi que son traducteur Elmar Tophoven se détournèrent de l'écrivain[840]. Les spectateurs n'eurent plus accès à ses pièces et Marie-Claude Hubert estimait ainsi lors d'un colloque tenu en 2009 que « [le] désir [d'Adamov] de faire un théâtre politique à la manière de Brecht à partir de *Ping-Pong*, l'a coupé du public »[841]. Et pourtant, ce changement de style permit à son œuvre d'être montée à l'Est. En août 1959, le journal local *Sächsisches Tageblatt Leipzig* publiait un article qui annonçait la première est-allemande de *Paolo Paoli* dans cette

---

[836] Heinz-B. Heller, *Untersuchungen zur Theorie und Praxis des dialektischen Theaters. Brecht und Adamov*, Bern / Frankfurt am Main, Herbert Lang / Peter Lang, 1975, p. 151. « Ce qu'Adamov pratique n'est pas juste une actualisation de la lecture de Brecht. Au fond il historicise plutôt la méthode brechtienne en elle-même, en la recomposant avec des sciences que Brecht ne connaissait pas, la psychanalyse et la psychosociologie, et parvient ainsi à des représentations plus adéquates de la cohabitation sociale actuelle » (je traduis).

[837] Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 171.

[838] *Ibid.*, p. 94.

[839] *Ibid.*, p. 130.

[840] Roger Blin exprima sa déception à ce sujet. Roger Blin, cité in René Gaudy, *Arthur Adamov*, *op. cit.*, p. 53 : « Subitement me sont apparus un côté volontariste d'engagement politique et la perte d'une substance qui faisait sa rareté, son humour. Cet humour particulier qui lui faisait admirablement reproduire un certain langage petit-bourgeois. Un auteur qui se coupe l'herbe sous les pieds ». À partir des années 1980, la critique estimait que la tension entre ces deux pôles d'écriture, qualifiés par Bernard Dort d'« unité scandaleuse », formait l'originalité de l'œuvre de l'écrivain. Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, *op. cit.*, p. 7.

[841] Marie-Claude Hubert ; Michel Bertrand (Dir.), *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Collection Textuelles théâtre), 2009, p. 14.

ville et citait Adamov qui utilisait le concept de « réalisme socialiste » pour décrire ses nouvelles pièces, ce faisant placées dans la filiation de l'une des rares écritures scéniques autorisées en RDA[842].

4.2 Créations est-allemandes de *Paolo Paoli*

En recoupant diverses sources d'informations, il apparaît que trois théâtres de Berlin-Est s'intéressèrent à la pièce *Paolo Paoli* (1957) entre 1957 et 1959 : le Berliner Ensemble, le Deutsches Theater et le Maxim-Gorki-Theater. Toutefois, aucun de ces projets n'aboutit ni même ne donna lieu à des répétitions. Finalement, ce fut le théâtre de Leipzig qui assura la première est-allemande de *Paolo Paoli* le 5 octobre 1959.

L'information selon laquelle le Deutsches Theater souhaitait monter *Paolo Paoli* est donnée par Adamov, dans une lettre de septembre 1957 à Elmar Tophoven. Celui-ci était alors encore chargé de la traduction de la pièce avant qu'Adamov ne lui annonce qu'il allait la confier à son nouveau traducteur Pierre Aaron[843]. Sans « [vouloir être] impoli », l'écrivain signalait à Tophoven que la traduction avait pris trop de retard, ce qui risquait de compromettre une production au Deutsches Theater. Or, la pièce devait être jouée « dès janvier [1958] à Berlin-Est »[844]. Il précisait ensuite qu'une course contre la montre opposait Boleslaw Barlog, le directeur des Staatliche Schauspielbühnen de Berlin-Ouest, et Heiner Kipphardt, alors dramaturge en chef au Deutsches Theater de Berlin-Est. Adamov tenait certainement à prouver à Tophoven le grand intérêt suscité par sa pièce auprès des grands noms du théâtre ouest et est-allemand, et donc à souligner l'urgence de la traduction. Or, si Kipphardt ou Barlog avaient tant voulu monter cette œuvre, ils auraient pu réaliser ce projet une fois la traduction allemande terminée – comme le firent les théâtres de Hanovre et de Leipzig – mais pourtant cette pièce ne fut jamais jouée à Berlin, ni à l'Ouest ni à l'Est.

Il existe par ailleurs deux références au Berliner Ensemble. La première se trouve dans *L'Homme et l'enfant*, où Adamov affirmait qu'Erich Engel, le successeur de Brecht à la direction du théâtre, « [voulait] monter la pièce, [avait] commencé déjà à y travailler, mais [était tombé] gravement malade »[845]. Il faisait part de son regret face à cet échec, s'exclamant : « Ce que j'aurais aimé pourtant voir *Paolo* au Berliner

[842] IMEC, ADM 15.10. E. M., « In den Spielplan 1959/60 aufgenommen : Arthur Adamovs Schauspiel 'Paolo Paoli' », *Sächsisches Tageblatt Leipzig*, 5 août 1959. Cf. annexe.
[843] CP Tophoven. Lettre d'Adamov à Tophoven du 14 septembre 1957.
[844] *Ibid.*
[845] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 125.

Ensemble, quel bonheur cela aurait été ! »[846]. La seconde occurrence se trouve dans une lettre d'Adamov à Helmut Heißenbüttel, alors directeur de l'émission « Radio-Essay » à la chaîne SDR - où était d'ailleurs préparée une version radiophonique de *Paolo Paoli*. Dans cette lettre du 18 mai 1959, l'écrivain annotait à la main que « le 'Berliner Ensemble' [lui avait] écrit et s'[intéressait] beaucoup à la pièce. On [lui avait] demandé tous les documents… », et il concluait : « Vous imaginez ma joie… Mais d'ici à ce que… Passons ! »[847] Ce projet ne vit effectivement jamais le jour.

Enfin, Adamov « avai[t] espéré un moment que Piscator pourrait monter [s]on *Paolo Paoli* dans un théâtre de Berlin-Est »[848], peut-on lire dans *Ici et maintenant*. Maxim Vallentin, directeur du Maxim-Gorki-Theater de 1952 à 1968, invita Piscator à venir travailler dans son théâtre en 1958, mais cette tentative de coopération entre un metteur en scène qui vivait en RFA et un théâtre situé en RDA allait échouer. Dans une lettre de Piscator au critique Herbert Ihering datée du 19 septembre 1958, le metteur en scène déclarait ainsi que « [Maxim Vallentin] [l'avait invité] à faire la mise en scène d'une pièce d'Adamov », une information qui devait « rester confidentielle ! », et expliquait que s'il n'avait « jusqu'à présent pas pu faire de mise en scène au Deutsches Theater », de la même façon « il ne pouvait se décider à en faire une autre ailleurs », au Maxim-Gorki-Theater[849]. Adamov fut déçu puisque ce projet lui tenait à cœur, et quatre ans plus tard il l'évoquait encore dans une lettre à Piscator : « En tout cas, j'ai été très touché par l'intérêt que vous portez à mon travail, et je me souviens aussi de l'ancienne tentative de *Paolo Paoli* au Maxim-Gorki-Theater »[850]. Le contact entre Adamov et le Maxim-Gorki-Theater fut cependant maintenu, en particulier dans le cadre d'une visite de l'écrivain à Berlin-Ouest en octobre 1959.

Le Maxim-Gorki-Theater et Piscator furent une dernière fois évoqués au sujet de la pièce *Le Printemps 71* : en janvier 1961, Herbert Greuèl [sic] de la maison d'édition Kurt-Desch demanda à Adamov de lui obtenir la traduction allemande qui avait été élaborée par le Maxim-Gorki-Theater[851] et en novembre 1962 l'écrivain

---

[846] *Ibid.*

[847] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1959 A-Z, 12463. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 18 mai 1959.

[848] Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 221.

[849] Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1955-1959)*, vol. 3.2, Berlin, Siebenhaar, 2011, p. 564. Lettre de Piscator à Ihering du 19 septembre 1958. Je traduis (« Er [Maxim Vallentin] lud mich zu einer Insc.[enierung] eines Stückes von Adamov ein (das vertraulich !) – Aber ebensowenig wie ich bisher keine Insc. beim Deutschen Theater machen konnte – kann ich mich zu einer anderen entschließen »).

[850] ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703. Lettre d'Adamov à Piscator du 5 mars 1962.

[851] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Greuèl à Adamov du 20 janvier 1961.

affirma à Helmut Heißenbüttel de la chaîne SDR que Piscator s'intéressait à la pièce[852]. Aucune suite ne fut cependant donnée à ce nouveau projet.

Adamov semblait conscient de la difficulté de monter *Paolo Paoli*. La première en langue allemande au Schauspielhaus de Zurich avait reçu un accueil mitigé, et l'écrivain allait même jusqu'à affirmer dans une lettre à Tophoven de septembre 1959 que de jeunes communistes venus de Moscou pour voir la pièce s'étaient fait attaquer à l'arrivée en gare de Zurich[853]. Il expliquait également à Tophoven qu'en France, la pièce aurait dû être jouée au théâtre de l'Alliance Française à Paris, mais qu'elle avait été censurée pour cause d'« anticolonialisme, [d']antimilitarisme, et aussi, beaucoup, [d']anticléricalisme »[854]. Adamov croyait en outre « de moins en moins à la possibilité d'une double création »[855] de *Paolo Paoli*, c'est-à-dire ouest et est-allemande, et fondait ses espoirs en la RDA. « Du reste, rappelez-vous », indiquait-il à Tophoven, « j'avais dit à Monsieur Barlog que *Paolo Paoli* avait beaucoup plus de chances d'être crée à l'Est qu'à l'Ouest ; il a pris cela pour une plaisanterie, et il a ri. Mais ce n'était pas une plaisanterie, et les faits le prouvent »[856].

Le metteur en scène Barlog n'était pourtant pas le seul à ne pas prendre au sérieux la possibilité d'une création est-allemande de *Paolo Paoli*. Adamov rapportait ainsi dans *L'Homme et l'enfant* la réaction de journalistes ouest-allemands lors d'une conférence de presse à Berlin-Ouest en octobre 1959 :

> *Si* Paolo Paoli *ne sera pas joué au Berliner Ensemble, il ne le sera pas non plus désormais en République fédérale. Dans une conférence de presse à Berlin-Ouest, n'ai-je pas eu l'audace de dire que j'allais voir ma pièce à Leipzig ? Un long silence s'est établi puis une journaliste a balbutié : 'Alors… vous partez… pour…' elle n'osa pas terminer sa phrase, la termina cependant, osant enfin : 'Pour Leipzig ! – Bien sûr'. Dès le jour de ma conférence de presse à Berlin, je devins à l'ouest un auteur nul, un communiste*[857].

L'écrivain était alors de passage à Berlin-Ouest avant d'effectivement rejoindre Leipzig pour assister à la création de *Paolo Paoli*[858]. À cette occasion, Adamov se rendit dans la partie est-allemande de la ville, invité avec son épouse « pour un anniversaire de la République démocratique allemande [sic] » le 7 octobre[859]. Adamov semble en

---

[852] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1962 A-Z, 10/12467. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 10 novembre 1962. « Soyez assez gentil pour, quelle que soit votre décision, me renvoyer la pièce (traduction allemande) avant la fin décembre, car j'en aurai besoin à ce moment-là (nous n'en avons, pour l'instant, pas d'autre exemplaire) pour l'envoyer à Piscator, qui semble s'y intéresser ».
[853] CP Tophoven. Lettre d'Adamov à Tophoven du 14 septembre 1957.
[854] *Ibid.*
[855] *Ibid.*
[856] *Ibid.*
[857] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 125-126.
[858] IMEC, ADM 15.10. Lettre de Aurich à Adamov du 25 septembre 1959.
[859] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 130.

outre avoir assisté au festival des Berliner Festtage du 3 au 18 octobre 1959, notamment aux spectacles du Berliner Ensemble, du Maxim-Gorki-Theater et de la Volksbühne[860]. D'autre part, il se rendit au Maxim-Gorki-Theater pour y rencontrer le dramaturge en chef Gerhard Wolfram et y récupérer son visa de voyage pour Leipzig[861], une rencontre confirmée par la présence d'enveloppes[862] et de télégrammes échangés entre Berlin-Ouest et Berlin-Est[863].

La création est-allemande de *Paolo Paoli* eut lieu au théâtre de Leipzig le 5 octobre 1959, dans une mise en scène de Johannes Curth et des décors de Paul Pilowski. La pièce fut donnée dans le cadre des festivités organisées pour le dixième anniversaire de la RDA[864].

Le contact entre Adamov et le théâtre de Leipzig semble avoir été établi par l'intermédiaire de la maison d'édition Kurt Desch. Dans une lettre datée d'avril 1959, l'éditeur rendait compte à Adamov des efforts entrepris pour que la création pût voir le jour. Alors que le dramaturge en chef Hans Michael Richter estimait que la complication du paiement des droits d'auteur pouvait mettre le projet en péril, l'expéditeur de la lettre laissait à penser que derrière cet argument se cachait en réalité la question de la censure est-allemande[865].

Le personnel artistique du théâtre se montrait fidèle aux indications de l'auteur et surmonta les difficultés techniques qui résultaient notamment de la projection, sur des écrans, d'extraits de textes au début de chaque scène[866]. Par ailleurs, Hans Michael Richter assura la propagande de cet événement et organisa une conférence de presse dans l'après-midi de la première[867]. Il pria Adamov d'écrire un article pour la

---

[860] Ces trois soirées furent entourées dans la brochure de programmation de ce festival, qui se trouve parmi les documents personnels d'Adamov aux archives de l'IMEC. IMEC, ADM 15.10.

[861] Marina Aurich, chargée de presse du théâtre de Leipzig, fit en effet déposer le visa d'Adamov auprès de ses collègues de Berlin-Est. IMEC, ADM 15.10. Lettre de Aurich à Adamov du 25 septembre 1959.

[862] IMEC, ADM 15.10. Enveloppes adressées à « Monsieur Wolfram, Berlin, Théâtre Maxime Gorki » (« Herrn Wolfram, Berlin, Maxim-Gorki-Theater ») envoyées depuis « l'Hôtel Steinplatz, Uhlandstarsse 97, Berlin-Charlottenburg » (je traduis).

[863] IMEC, ADM 15.10. Modèle de télégramme d'Adamov à Wolfram, septembre 1959. Télégramme de Wolfram à Adamov du 28 septembre 1959. Cf. annexe.

[864] IMEC, ADM 15.10. Lettre de Richter à Adamov du 17 août 1959.

[865] IMEC, ADM 10.7. Lettre du Verlag Kurt Desch à Adamov du 29 avril 1959. Le nom de l'expéditeur n'est pas mentionné dans la lettre et sa signature est illisible : « An Herrn Richter hatte ich ja inzwischen nach Leipzig geschrieben, daß die geplante Aufführung dort keineswegs an der Tantiemenfrage zu scheitern braucht. Meine Korrespondenz mit Herrn Richter läßt darüber die Vermutung aufscheinen, daß die Nichtaufführung des Stückes eher Gründe der Zensur als der Tantiemenfrage aufweist ». « J'avais entretemps déjà écrit à Monsieur Richter à Leipzig que la mise en scène prévue ne doit absolument pas échouer à cause de la question des droits d'auteur. Ma correspondance avec Monsieur Richter laisse supposer que l'absence de représentation de la pièce serait plutôt due à la censure qu'aux droits d'auteurs » (je traduis).

[866] IMEC, ADM 15.10. Feuille dactylographiée du Théâtre de Leipzig à l'attention d'Adamov et des participants au projet ; lettre de Delitzsch à la Druckerei Marquart du 8 septembre 1959. Cf. annexe.

[867] IMEC, ADM 15.10. Lettre de Richter à Adamov du 9 septembre 1959.

brochure[868], dans lequel l'auteur affirmait « [avoir] enfin compris (mieux vaut tard que jamais !) qu'une œuvre d'art – et notamment une pièce de théâtre – ne [devenait] réalité que lorsqu'elle [était] placée dans un contexte social précis, lorsqu'elle [reliait] le bouleversement de la forme au bouleversement du fond »[869]. Adamov reniait ses premières œuvres, il les traitait de « mensongères » et soulignait son allégeance à la cause socialiste et à l'idéologie marxiste-léniniste :

> *Ich glaube nicht mehr an jene trügerische « Avantgarde », die sich zwar mit neuen Techniken befaßt, aber vergißt, daß diese neuen Techniken null und nichtig sind, wenn der Autor sie nicht in den Dienst einer Ideologie stellt ; und natürlich nicht irgendeiner Ideologie, sondern des Marxismus-Leninismus, um die Dinge beim rechten Namen zu nennen*[870].

Dans la suite du texte, Adamov dénonçait le « putsch d'Alger » du 13 mai 1958 et traitait l'État français de « fasciste »[871]. Il empruntait donc directement le ton de la propagande socialiste et le texte s'achevait sur l'espoir de l'auteur que sa pièce soit comprise sans malentendus « en Allemagne Démocratique où on me fait le grand, le très grand plaisir de représenter enfin *Paolo Paoli* »[872]. Après avoir assisté à la première, Adamov semblait satisfait de la création et louait notamment la performance de l'actrice qui incarnait le personnage de Stella : « Gisela Besterhorn, Stella merveilleuse »[873], notait l'auteur dans *L'Homme et l'enfant*.

Six années plus tard, le Städtisches Theater Leipzig monta une autre pièce d'Adamov, *La Politique des restes*, dont la première eut lieu le 5 septembre 1965[874]. Dans la brochure de la nouvelle saison théâtrale 1965-1966, l'écrivain était présenté comme transformé, l'ancien « représentant du 'théâtre absurde' » était devenu « un critique qui défendait la cause socialiste »[875]. Une telle désignation indiquait qu'à l'Est, l'œuvre d'Adamov avait fait l'objet d'un transfert partiel puisque seule son œuvre de mouvance socialiste, et non celle du répertoire « absurde », y avait été importée.

---

[868] IMEC, ADM 15.10. Lettre de Richter à Adamov du 13 août 1959. Cf. annexe.

[869] TWS Wahn. Städtisches Theater Leipzig (Dir.), *Programmheft*, Spielzeit 1959/60, Heft 9. Je traduis (« Ich habe endlich begriffen (besser spät als nie !) daß ein Kunstwerk – und vor allem ein Theaterstück – erst dann Wirklichkeit annimmt, wenn es sich in einen bestimmten sozialen Zusammenhang stellt, wenn es mit der formalen Umwälzung die inhaltliche Umwälzung verbindet »).

[870] *Ibid.* « Je ne crois plus à cette 'avant-garde' mensongère, qui certes examine de nouvelles techniques, mais oublie que ces nouvelles techniques sont nulles et non avenues si l'auteur ne les place pas au service d'une idéologie ; et bien entendu pas de n'importe quelle idéologie, mais du marxisme-léninisme, pour appeler les choses par leur nom » (je traduis).

[871] *Ibid.* « faschistischer Staatsstreich des 13. Mai 1958 ».

[872] *Ibid.* Traduction : Arthur Adamov : *Ici et maintenant*, *op. cit.*, p. 94.

[873] Arthur Adamov, *L'Homme et l'enfant*, *op. cit.*, p. 125.

[874] La création de *La Politique des restes* à Leipzig en 1965 n'a pas pu être examinée plus en profondeur en raison de l'absence de documents, y compris aux archives de la ville de Leipzig.

[875] SA Leipzig, Städtisches Theater D 1299. Je traduis (« Der den Leipzigern von *Paolo Paoli* her bekannte Autor, welcher sich seit mehreren Jahren von einem Exponenten des 'Absurden Theaters' zum sozialistisch orientierten Gesellschaftskritiker gewandelt hat »).

4.3 Publications dans des revues est-allemandes

En juin 1961, le journal est-allemand *Der Sonntag*, un « hebdomadaire pour la politique culturelle, l'art et la science » (« Wochenzeitung für Kulturpolitik, Kunst und Wissenschaft ») publié par le « cercle culturel allemand » (« Deutscher Kulturbund »), entra en contact avec Adamov.

Deux mois avant la construction du Mur de Berlin, alors que les deux États allemands étaient plongés au cœur d'une crise diplomatique, le rédacteur en chef Friedrich Heilmann demanda à Adamov de répondre à deux questions sur l'actualité politique : « Que devrait-on faire à votre avis pour désamorcer la situation en Allemagne et où voyez-vous l'obstacle majeur ? Pensez-vous qu'un accord de paix pour l'Allemagne apporterait des avantages au peuple allemand et à l'Europe et quels seraient ces avantages ? »[876]. Cette lettre témoigne de l'intérêt d'intellectuels est-allemands pour Adamov de même que de l'engagement politique de ce dernier. Il n'est pas étonnant qu'on l'ait invité à s'exprimer sur des sujets de la plus brûlante actualité internationale, puisque le cosmopolitisme d'une personnalité littéraire comme Adamov – un Russo-Arménien qui vivait en France et dont la réception en RFA remontait à l'aube des années 1950 – exerçait une grande fascination en Allemagne de l'Est, d'autant plus que la plus grande partie des frontières de ce pays étaient closes. En RDA, la réception de cet écrivain s'accompagnait donc également d'un intérêt important pour ses expériences et ses connaissances issues d'autres aires culturelles.

Par ailleurs, Adamov collabora à quatre reprises avec la revue *Sinn und Form*, publiée mensuellement par l'Académie des arts de Berlin-Est. En mars 1961, le journal fit paraître des extraits du *Printemps 71*[877], et dans le numéro de mai-juin de la même année parut un entretien croisé entre Adamov, Roger Planchon et René Allio au sujet de Brecht[878]. Au début de l'année 1965, l'écrivain fut interviewé par Wilhelm Girnus[879], qui deux ans plus tard rappela à l'auteur la promesse qu'il avait faite, à savoir que sa pièce *Sainte Europe* serait publiée en exclusivité dans *Sinn und Form*[880].

---

[876] IMEC, ADM 10.7. Lettre de Heilmann à Adamov du 27 juin 1961. Je traduis (« Was müßte man Ihrer Meinung nach zur Entspannung der Lage in Deutschland tun und worin sehen Sie das größte Hindernis dabei ? Glauben Sie, daß der Abschluß eines Friedensvertrages für Deutschland dem deutschen Volk und Europa Vorteile bringen würde und worin sehen Sie diese Vorteile ? ») Cf. annexe. Il n'a pas été possible de déterminer si Adamov répondit à cette requête du *Sonntag* puisqu'aucun autre document ne fut retrouvé à ce sujet.

[877] ADK Berlin, AdK-O 0057. Arthur Adamov, « Frühling 1971. Vier Bilder und zwei Guignols aus dem dritten Akt », *Sinn und Form*, Berlin, mars 1961, p. 420-438.

[878] ADK Berlin, AdK-O 0057. René Allio, « Arthur Adamov, Roger Planchon, René Allio : Wie stehen wir zu Brecht ? », *Sinn und Form*, Berlin, mai-juin 1961, p. 938-947.

[879] ADK Berlin, AdK-O 0057. Arthur Adamov, « Gespräch mit Wilhelm Girnus », *Sinn und Form*, Berlin, janvier-février 1965, p. 98-101.

[880] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'un journaliste de *Sinn und Form* à Adamov du 20 avril 1967.

Adamov, alors déjà gravement malade, reçut la lettre de Girnus en juin 1967 par l'intermédiaire de l'association des « Échanges franco-allemands » dont il était membre[881]. Il donnait « [s]on plein accord pour la publication partielle ou totale, de *Sainte Europe* dans *Sinn und Form* » et assurait que « cela [lui] [ferait] même un extrême plaisir »[882]. Un mois plus tard, en juillet 1967, il remercia la revue de cette publication ainsi que de l'avoir invité en RDA et assurait que s'il le pouvait, il viendrait « avec le plus grand plaisir »[883]. *Sainte Europe* fut publiée dans *Sinn und Form* en janvier 1968[884] : l'auteur se montrait particulièrement touché par la traduction de la pièce qu'il jugeait excellente[885] et écrivit au traducteur Rolf Schneider pour lui exprimer sa gratitude[886]. En mars et avril 1968, à seulement quelques mois de sa mort, Adamov lança un dernier cri du cœur : « Puisse maintenant la pièce être créé chez vous ! »[887] et « Puisse la pièce être représentée maintenant en D.D.R. »[888], écrivait-il à deux reprises à ses correspondants de *Sinn und Form*.

L'intérêt qu'Adamov manifestait pour le public et ses lecteurs est-allemands vint relayer celui qu'il portait à l'Ouest. Il fut le seul des quatre auteurs étudiés à avoir franchi cette autre frontière allemande dès les années 1950, et le passage de son œuvre au-delà du Rhin et du rideau de fer se démarquait donc grandement du leur. Le regard d'Adamov portait vers l'Est, et de ce fait également vers le passé et ses origines russo-arméniennes. En somme, ce transfert en RDA lui permettait de se rapprocher à nouveau de sa terre d'origine, alors situées dans le bloc de l'Est, après un détour par la France et l'Allemagne de l'Ouest.

Malgré tous les efforts entrepris par divers médiateurs du monde du théâtre et de la presse, l'intégration d'Adamov dans la culture d'accueil est-allemande fut toutefois un échec. Il se peut que le nombre très restreint de créations et de publications présentées ici donne une image incomplète de son transfert est-allemand, et que d'autres projets, dont les traces nous ont échappé, furent réalisés. Néanmoins,

---

[881] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 24 juin 1967. « [L]a lettre […] que j'ai reçue grâce aux échanges franco-allemands ». IMEC, ADM 9.17. Échanges franco-allemands, lettres à Arthur Adamov, 27 avril 1961-4 décembre 1969.

[882] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 24 juin 1967.

[883] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 10 juillet 1967.

[884] ADK Berlin, AdK-O 0057. Arthur Adamov, « Heiliges Europa », *Sinn und Form*, Berlin, janvier 1968, p. 54-133.

[885] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 17 mars 1968. Cf. annexe.

[886] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 8 avril 1967. « J'ai écrit à Rolf Schneider pour le féliciter de sa remarquable traduction. Il est rare que des traductions soient de cet ordre-là ». Rolf Schneider est entre autres l'auteur d'un ouvrage portant sur le théâtre d'après-guerre en Allemagne. Rolf Schneider, *Theater in einem besiegten Land. Dramaturgie der deutschen Nachkriegszeit 1945-1949*, Frankfurt am Main / Berlin, Ullstein Sachbuch, 1989.

[887] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 17 mars 1968.

[888] ADK Berlin, AdK-O 0057. Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 8 avril 1967. Il n'a pas été possible de déterminer si la pièce fut finalement montée en RDA.

quel que soit le nombre de créations ou de publications, il reste certain qu'à la chute du Mur, l'œuvre d'Adamov avait fini par tomber dans l'oubli à l'Est comme à l'Ouest.

*

* *

Ainsi, durant les années 1960, la même génération de metteurs en scène continua à monter les œuvres des écrivains francophones désormais unifiées sous la dénomination de théâtre « de l'absurde », parallèlement à la création – notamment par Piscator – de pièces politiques et documentaires. La culture d'accueil ouest-allemande parvint à intégrer et à assimiler ces auteurs francophones et ainsi à s'établir comme un lieu de représentation majeur de leurs pièces. Surtout, elle évoluait parfois du statut de culture d'accueil à celui de culture d'origine, puisque certaines pièces n'étaient plus importées, mais bel et bien créées en RFA : les créations mondiales de pièces théâtrales à Berlin, Düsseldorf, Stuttgart et Ulm de même que l'écriture et la réalisation de pièces radiophoniques et télévisuelles à la SDR de Stuttgart en témoignent. Une telle assimilation puisait ses sources dans la décennie passée et les années d'après-guerre, durant lesquelles l'importance des collaborations internationales avait marqué les esprits et s'était, depuis, imposée comme essentielle dans le paysage théâtral et culturel ouest-allemand. Cette image unifiante fut toutefois écornée par le faux-pas d'Adamov, trop gourmand de succès à l'étranger et trop imprudent, peut-être délibérément, face au rideau de fer qui ne permettait qu'un passage en sens unique. En effet, le chaleureux accueil des écrivains à l'Ouest exigeait une part de loyauté. La République Fédérale se montra intraitable lorsqu'Adamov voulut jouer sur deux fronts à la fois et entra en contact avec des hommes de théâtre et de lettres de la République Démocratique. Le théâtre « de l'absurde » fut donc assimilé par les théâtres ouest-allemands comme un acquis théâtral qui leur était propre et qui ne devait en aucun cas être repris par la concurrence à l'Est.

Troisième partie

La nouvelle génération : les années 1970 et 1980

Un changement générationnel majeur marqua les scènes ouest-allemandes à l'orée des années 1970. De nombreux directeurs de théâtre partirent à la retraite après avoir occupé leur poste pendant de longues années, un modèle prenait fin et une nouvelle époque commençait. Harry Buckwitz (Schauspiel de Francfort-sur-le-Main, 1951-1968) et Oscar Fritz Schuh (Schauspielhaus de Hambourg, 1963-1968) furent les premiers à quitter leur fonction, suivis par Boleslaw Barlog (Schiller- et Schloßpark Theater de Berlin-Ouest, 1945-1972), Hans Schalla (Schauspielhaus de Bochum, 1949-1972), Karl Heinz Stroux (Schauspielhaus de Düsseldorf, 1954-1972), Helmut Henrichs (Staatsschauspiel de Munich, 1958-1972), Gustav Rudolf Sellner (Deutsche Oper de Berlin-Ouest, 1961-1972), Hannes Razum (Staatstheater de Celle, 1961-1972) et Erich Schumacher (Bühnen der Stadt Essen, 1956-1974). De nouveaux directeurs leur succédèrent, comme en 1969 le comédien Boy Gobert au Thalia Theater de Hambourg et en 1971 le critique et dramaturge Ivan Nagel au Schauspielhaus de Hambourg. En 1972, Peter Palitzsch rejoignit le Schauspiel de Francfort-sur-le-Main, Kurt Meisel le Residenztheater de Munich, Hans Lietzau le Schiller-Theater de Berlin-Ouest, Ulrich Brecht le Schauspielhaus de Düsseldorf et Peter Zadek celui de Bochum. Enfin, Hans-Reinhard Müller prit la direction des Kammerspiele de Munich en 1973.

Les jeunes metteurs en scène apportaient une nouvelle esthétique théâtrale et une autre méthode dans le processus de création, on parlait de « l'ère du théâtre de régie » et de « dictature du théâtre de régie »[889]. Parmi les principaux, souvent âgés d'une trentaine d'années seulement, on compte Peter Stein et Klaus Michael Grüber à la Schaubühne de Berlin-Ouest, Claus Peymann à Stuttgart et Bochum, Hansgünther Heyme à Wiesbaden et Cologne, Jürgen Flimm à Hambourg et Cologne, puis à

[889] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 289. Je traduis (« Regiezeitalter » ; « Regiediktatur »).

nouveau Hambourg, Hans Neuenfels à Francfort-sur-le-Main et Berlin, Ernst Wendt et Dieter Dorn à Berlin et Munich et enfin Luc Bondy à Francfort-sur-le-Main et à la Schaubühne de Berlin. Ils furent rejoints par des collègues qui avaient fui la RDA, dont Bernhard Klaus Tragelehn, Manfred Karge, Matthias Langhoff, Thomas Langhoff, Jürgen Gosch et Einar Schleef.

Selon le metteur en scène Stephan Stroux, la jeune génération – dont lui-même faisait partie – avait mal agi en voulant se débarrasser trop vite des anciens, dont l'autorité quasi paternelle et toute puissante n'était plus souhaitée[890]. Stephan Stroux expliqua que son père Karl Heinz Stroux avait interprété l'absence de renouvellement de son contrat comme une attaque personnelle, et des questions comme celle du critique Henning Rischbieter – « Quand est-ce que vous allez enfin mourir, Monsieur Stroux ? »[891] – avaient mené à un fort sentiment d'ingratitude chez les metteurs en scène de la génération d'après-guerre. Alors qu'ils avaient relevé le théâtre allemand des ruines et lui avaient redonné sa gloire d'antan, leurs mérites n'étaient pas suffisamment soulignés et ils se sentaient mis à la porte des établissements dont ils avaient eux-mêmes assuré la réouverture et la reconstruction.

La jeune génération lança un mouvement de politisation au sein de la structure même des théâtres. Les metteurs en scène et acteurs réclamaient davantage de pouvoir de décision et voulaient réformer la rigueur hiérarchique des établissements. En avril 1968 déjà, deux jeunes comédiens avaient publié dans le mensuel *Theater heute* un article intitulé « De l'esprit autoritaire du théâtre allemand » (« Über den autoritäten Geist des deutschen Theaters »)[892]. Ils y réclamaient une direction collective des théâtres et de la mise en scène, des contrats uniques et des rémunérations échelonnées en fonction des conditions sociales ainsi qu'un droit de regard sur la programmation des pièces, la distribution des rôles, les engagements et les licenciements.

Parmi les metteurs en scène, Peter Stein est celui qui appliqua ces propositions de la façon la plus conséquente. Il formula des conditions de démocratisation des théâtres dès septembre 1968[893] et deux ans plus tard, à l'automne 1970, il devint le directeur artistique de la Schaubühne am Halleschen Ufer, poste qu'il partageait avec Claus Peymann. Ce « théâtre collectif » (« Kollektivtheater ») devint le modèle d'une démocratisation réussie : l'égalité des salaires et le droit à la parole permettaient aux employés d'influer sur les questions d'ordre économique et de participer aux choix artistiques, les créations étaient marquées par des positions idéologiques et

---

[890] Stephan Stroux, entretien réalisé le 12 décembre 2013, Berlin.
[891] *Ibid.* Je traduis (« Wann sterben Sie endlich, Herr Stroux ? »).
[892] Jens Johler ; Barbara Sichtermann, « Über den autoritäten Geist des deutschen Theaters », *Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett*, avril 1968.
[893] Hans Daiber, *Deutsches Theater seit 1945, op. cit.*, p. 281.

esthétiques plus affirmées. L'engagement artistique et politique de comédiens comme Edith Clever, Bruno Ganz, Jutta Lampe et Otto Sander, qui tous avaient suivis Peter Stein depuis Brême, participait à la renommée de la Schaubühne. Les dramaturges Dieter Sturm et Botho Strauß, également auteurs dramatiques, et les scénographes Moidele Bickel et Susanne Raschig complétaient le tableau. Un tel système n'était pas épargné par les conflits, comme cela fut démontré par le départ soudain de Claus Peymann en 1971. Ce dernier avait voulu mettre en scène *La Chevauchée sur le lac de Constance* (*Der Ritt über den Bodensee,* 1971) de Peter Handke, un texte que la troupe jugeait élitiste et auquel elle opposa son veto. En réaction à ce refus, Claus Peymann quitta la Schaubühne et rejeta par la suite la participation égalitaire de tous les employés pour uniquement retenir l'idée d'une direction par des metteurs en scène et des dramaturges aux droits égaux. La brillante décennie de la Schaubühne s'acheva en 1981 avec le déménagement du théâtre du Hallesches Ufer au Lehniner Platz, dans l'enceinte d'un ancien cinéma au nord du Kurfürstendamm. Peter Stein quitta la Schaubühne quatre ans plus tard[894].

La réception du théâtre « de l'absurde » dans les années 1970 et 1980 doit être appréhendée à travers le prisme de ce changement générationnel. Il ne s'agissait alors plus, comme dans l'approche défendue par l'ancienne génération de metteurs en scène, de montrer l'homme anhistorique, supratemporel et pétri de questions existentielles. Au contraire, la jeune génération d'hommes de théâtre questionnait la place de l'homme dans la société au moment de la création scénique de l'œuvre[895]. La conviction que le théâtre devait formuler des contradictions et faire preuve de distance critique face à la société, l'histoire, les institutions et les pratiques politiques était un héritage des années 1960. Dès lors que l'ancienne génération n'était plus sur les devants de la scène, la jeune génération pouvait revisiter d'un œil critique les pièces de ce mouvement théâtral.

Les nouveaux médiateurs de ce processus de transfert donnèrent ainsi un tournant à l'approche réservée aux pièces d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco, perçues sous un jour tantôt métaphorique, tantôt réaliste et qui dans certains cas oscillait entre ces deux catégories non hermétiques.

---

[894] Les comédiens de la Schaubühne avaient refusé de monter un nouveau projet gargantuesque, les deux parties de *Faust* en 21 heures réparties sur deux jours. Ce projet fut par la suite réalisé par Peter Stein en juillet 2000, à l'Expo 2000 de Hanovre.

[895] Henning Rischbieter (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang*, *op. cit.*, p. 227 : « Die Hauptfrage lautete nicht mehr 'Was ist der Mensch', sondern diese Frage lautete : 'Was ist der Mensch in seiner, in der damaligen Gegenwart und Gesellschaft und in der von heute ?' » « La question principale n'était plus 'Qu'est-ce que l'homme' mais : 'Qu'est-ce que l'homme dans l'actualité et la société d'antan et d'aujourd'hui ?' » (je traduis).

1. Lectures métaphoriques

Deux pièces d'Adamov et de Genet furent montées par des metteurs en scène de la nouvelle génération à la lumière d'interprétations métaphoriques. *Off Limits* d'Adamov, qui dénonce les limites de l'action politique face à la guerre du Vietnam, fut mise en scène par Klaus Michael Grüber à Düsseldorf (1972) en questionnant également l'impact et les limites de l'action artistique. *Le Balcon* de Genet fut monté par Hans Neuenfels à Berlin-Ouest (1983) dans un dispositif scénique de mise en abyme qui invitait le spectateur à s'interroger sur ses propres désirs et engagements.

1.1 *Off Limits* d'Adamov par Grüber

Le 30 septembre 1972, Grüber présenta la création allemande d'*Off Limits* (1968) d'Adamov dans la principale salle du Düsseldorfer Schauspielhaus. Cette mise en scène faisait partie du cycle d'ouverture sous la nouvelle direction d'Ulrich Brecht, confronté à une tâche difficile puisqu'il succédait à Karl Heinz Stroux qui était resté à la tête du théâtre pendant dix-sept années consécutives. Ulrich Brecht voulait proposer, dans la filiation de Stroux, des œuvres françaises contemporaines, et après Ionesco, le Düsseldorfer Schauspielhaus se tournait donc enfin vers Adamov.

Soucieux de conquérir les spectateurs de cette ville, Ulrich Brecht montrait d'emblée son savoir-faire tout en se distanciant de l'esthétique strouxienne. Durant le mois d'ouverture de la saison théâtrale 1972-1973, sept créations furent présentées en trois semaines. Brecht avait néanmoins surestimé l'énergie de l'équipe artistique et les ressources du public qui, découragé face à un programme aussi chargé et une offre trop éclectique, laissait entendre qu'il regrettait déjà Stroux. Des rumeurs circulaient au sujet de la mauvaise direction de Brecht, un phénomène que la création d'*Off Limits*, l'œuvre tardive d'un auteur déjà tombé dans l'oubli, ne venait que renforcer :

> *Und als dann noch ein rundes Dutzend Zuschauer nach 45 Minuten Spieldauer die deutschsprachige Erstaufführung von Adamovs* Off Limits *verließen, still und kaum ruhestörend, da wurde dieses, sich an anderen Bühnen fortwährend vollziehende Ereignis gleich zu einer mittleren Katastrophe heraufstilisiert. Brecht stehe vor einem « Scherbenhaufen », in Düsseldorf werde « Provinztheater » gemacht*[896].

[896] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Die Lage in Düsseldorf und 'Off-Limits' von Adamov », *Theater heute*, 11 novembre 1972, p. 8-12. « Et lorsqu'en plus une douzaine de spectateurs quittèrent la création allemande d'*Off Limits* d'Adamov après trois quarts d'heure de jeu, en silence et presque

Cette rumeur était pourtant totalement infondée. Grüber était un metteur en scène prometteur qui avait déjà fait ses preuves : il avait été assistant à la mise en scène de Giorgio Strehler et de Paolo Grassi au Piccolo Teatro de Milan à partir de 1964 et en 1967, il y avait proposé une création du *Procès de Jeanne d'Arc* (*Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*, 1952) de Bertolt Brecht d'après Anna Seghers. La même année, Kurt Hübner avait repéré le talent du jeune metteur en scène et fait appel à lui, avant que Giorgio Strehler ne le rappelle deux années plus tard pour la création d'*Off Limits*. La pièce d'Adamov était considérée comme une œuvre d'actualité qui dénonçait la guerre du Vietnam. Pourtant, alors que la pièce fut chaleureusement accueillie à Milan en 1969, trois ans plus tard à Düsseldorf l'expression littéraire de l'engagement politique d'Adamov débouchait sur de l'incompréhension.

La programmation d'une pièce d'Adamov suscita un vif intérêt auprès du public, et le critique Reinhard Baumgart estimait que trois fois plus de billets auraient pu être vendus, tant la demande était forte[897]. Certains articles allaient jusqu'à affirmer qu'Adamov était méconnu en RFA. Reinhard Baumgart écrivait par exemple dans la *Süddeutsche Zeitung* que « la création [faisait] plutôt ressortir un metteur en scène hors norme qu'un écrivain [qui était] encore presque totalement inconnu en Allemagne »[898]. Alfons Neukirchen, l'ardent défenseur de Ionesco, attaquait la dernière pièce d'Adamov avec virulence : « Un tel théâtre d'agitation, exsangue et fulminant, [était] vraiment plus terrible que tout ce qu'on avait souhaité en guise de remplacement des vieilles formes théâtrales de Stroux »[899], estimait le critique. Il affirmait que si la pièce n'avait plus été montée depuis la création de Grüber à Milan, cela était imputable à sa mauvaise qualité littéraire, « faible » et « lourde »[900]. Certains critiques jugeaient que le contenu d'*Off Limits* n'était plus en phase avec les

---

sans déranger, alors ce phénomène, qui dans d'autres salles se produit tout le temps, fut exagérément perçu comme une petite catastrophe. On déclara que Brecht se trouvait dans une 'situation désastreuse', qu'à Düsseldorf on faisait du 'théâtre de province' » (je traduis).

[897] ADK Berlin, Reinhard-Baumgart-Archiv 83. Reinhard Baumgart, « Zerstörtes Leben, zu schöne Zerstörung », *Süddeutsche Zeitung*, 3 octobre 1972.

[898] ADK Berlin, Reinhard-Baumgart-Archiv 83. Reinhard Baumgart, « Zerstörtes Leben, zu schöne Zerstörung », *Süddeutsche Zeitung*, 3 octobre 1972. Je traduis (« So weist diese Inszenierung eher von neuem hin auf einen außerordentlichen Regisseur als auf einen hierzulande immer noch fast unbekannten Dramatiker »).

[899] TM Düsseldorf. Alfons Neukirchen, « Verblichenes Parolentheater », *General-Anzeiger Wuppertal*, 2 octobre 1972. Je traduis (« Derart blutleeres, eiferndes Agitationstheater ist nun wirklich das allerletzte, was man sich als Ersatz für die gealterten Theaterformen Stroux'-scher Prägung gewünscht hat »).

[900] *Ibid* : « Seit dieser Zeit kreist das Stück durch die deutschen dramaturgischen Büros. Wenn es selbst politisch besonders engagierte Theater nicht angenommen haben, so dürfte das künstlerische Gründe haben. Denn Adamovs Lehrstück gegen die amerikanische herrschende Klasse und gegen den Vietnamkrieg ist schwach und geistlos ». « Depuis ce temps-là la pièce circule dans les services administratifs des théâtres allemands. Si même des théâtres engagés politiquement ne l'ont pas acceptée, cela doit avoir des raisons artistiques. Car la pièce d'Adamov dirigée contre la classe dirigeante américaine et contre la guerre du Vietnam est faible et lourde » (je traduis).

événements historiques. Hans Schwab-Felisch observait ainsi dans le mensuel *Theater heute* que selon certains de ses confrères, l'œuvre d'Adamov n'apportait rien de nouveau après la révélation des atrocités commises à My Lai et la publication de certains dossiers du Pentagone, que la pièce était donc « dépassée »[901].

Pourtant, Grüber avait fait l'effort de ne pas monter la pièce de façon réaliste afin qu'elle ne thématise pas uniquement la guerre du Vietnam. Il s'agissait au contraire d'une création riche en mises en abyme théâtrales et où dominait la métaphore : la question des limites de l'action politique posée par Adamov était doublée chez Grüber d'un questionnement sur les limites de la création artistique. La création d'une pièce sur la guerre du Vietnam parvenait-elle encore à provoquer auprès du public la volonté d'agir et de dénoncer les conflits qui sévissaient alors dans le monde ? La réponse apportée par Grüber semblait négative. Certains journalistes établissaient clairement un parallèle entre le message d'Adamov et celui de Grüber : le désespoir de l'écrivain face à l'état du monde et à la guerre du Vietnam s'était ainsi mué chez Grüber en un « désespoir face à l'impact limité du théâtre »[902]. Le critique de la chaîne radiophonique *Freies Berlin* signalait à ce sujet que Grüber semblait s'être appuyé sur la réplique suivante d'un personnage : « Qu'est-ce que tout notre théâtre leur apporte, à eux, au Vietnam ? »[903].

Pessimiste, la création de Grüber soulignait que l'engagement artistique, devenu vain, n'était plus en mesure de provoquer une action politique auprès du public. Cette sombre vision était contrée d'un point de vue visuel par des décors colorés qui représentaient un monde onirique marqué par l'agitation et la superficialité et qui semblait effectivement très éloigné de la réalité de la guerre. La scénographie d'Eduardo Arroyo – Grüber avait à nouveau fait appel à lui après la création milanaise de la pièce – abondait en accessoires et en aires de jeu :

---

[901] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Die Lage in Düsseldorf und 'Off-Limits' von Adamov », *Theater heute*, 11 novembre 1972 : « Nun hat es Stimmen gegeben, die meinten, nach den Enthüllungen über My Lai und der Veröffentlichung bestimmter Pentagon-Papiere habe uns Adamov nichts mehr mitzuteilen, sein Stück sei überholt ».

[902] ADK Berlin, Reinhard-Baumgart-Archiv 83. Reinhard Baumgart, « Zerstörtes Leben, zu schöne Zerstörung », *Süddeutsche Zeitung*, 3 octobre 1972. Je traduis (« Verzweiflung über die Beschränktheit theatralischer Wirkung »).

[903] TM Düsseldorf. Jochen Schmidt, « Düsseldorf, 'Off-Limits' (Adamov) », Sender Freies Berlin, *Galerie des Theaters*, Neue Folge 313, sans indication de date. Je traduis (« Die Berechtigung zu solcher Verwandlung hat Grüber wohl vor allem aus einem Dialogsatz abgeleitet, und der heißt : 'Was haben die im Vietnam von unserem Theater ?' »).

> *Ein mehrstufig gegliedertes, salonartiges Kitschrosa-Polyesterguß mit Waschbecken, Bidet, Wasserklosett und Wannen, in denen die Partygäste, korrumpierte Manager, Sexgirls, karriere- und rauschgiftsüchtige Intellektuelle, ausgeflippte Studenten, und exzentrische Snobs der 'Upper ten', in ihren Roben, Smokings oder auch Hippie-Look-Kostümen unvermittelt untertauchen oder hervorkriechen durften*[904].

Le décor relevait fortement du monde de l'opéra, ce qui présentait l'avantage de replacer Adamov dans le contexte de ses premiers écrits au coloris surréaliste, estimait le critique de la chaîne radiophonique *Freies Berlin*[905]. Or, le public de Düsseldorf ne connaissait pas ces pièces-là de l'auteur et ne voyait dans cette scène surchargée qu'un ensemble désordonné de personnages et d'intrigues. Hans Schwab-Felisch qualifiait la création de « hautement artificielle »[906] et affirmait que l'ambiance cauchemardesque qui sous-tendait la pièce était trop masquée par la richesse des décors : l'apparition « du cauchemar, de l'irréel au sein de la réalité » n'était que sous-jacente[907].

Le public, dans sa majorité, semblait dépassé par ce qu'il voyait. Plusieurs rangées de spectateurs se vidèrent au cours de la première demi-heure le soir de la première, non par mécontentement, mais par ennui[908]. Lors de l'applaudissement final, deux réactions montaient des rangées de spectateurs : les uns accueillaient chaleureusement les comédiens et le metteur en scène alors que les autres faisaient preuve d'une inertie qui témoignait de leur trouble ou de leur obstination à ne pas vouloir applaudir cette création, observait Ulrich Schreiber dans la *Frankfurter Rundschau*[909]. La réception réservée par le passé aux pièces d'Adamov en RFA semblait donc se répéter. Tantôt applaudies, tantôt incomprises, les œuvres de l'écrivain ne parvenaient pas à faire l'unanimité. Le public et les critiques semblaient

---

[904] TWS Wahn. Gerd Vielhaber, « Inferno im Badezimmer-Rosa », *Der Tagesspiegel*, 7 octobre 1972. « Un ensemble en polyester moulé, d'un rose kitch, divisé en plusieurs étages et qui fait songer à un salon, avec un lavabo, un bidet, des toilettes et des baignoires, dans lesquels pouvaient subitement disparaître ou apparaître les invités de la fête, des managers corrompus, des escort-girls, des intellectuels accro à leur carrière et aux stupéfiants, des étudiants cinglés et des snobs excentriques des classes sociales les plus élevées, dans leurs robes, smokings et vêtements au look hippie » (je traduis).

[905] TM Düsseldorf. Jochen Schmidt, « Düsseldorf, 'Off-Limits' (Adamov) », Sender Freies Berlin, *Galerie des Theaters*, Neue Folge 313, sans indication de date.

[906] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Die Lage in Düsseldorf und 'Off-Limits' von Adamov », *Theater heute*, 11 novembre 1972. Je traduis (« Grübers Einstudierung ist hochartifiziell »).

[907] *Ibid.* Je traduis (« […] der Alptraum, die Irrealität in der Wirklichkeit – das wird nur andeutungsweise klar »).

[908] TWS Wahn. Gerd Vielhaber, « Inferno im Badezimmer-Rosa », *Der Tagesspiegel*, 7 octobre 1972 : « Die da gingen, zeigten nicht Empörung ; sie waren schlicht gelangweilt oder überfordert ». « Ceux qui partaient n'étaient pas indignés, mais tout simplement ennuyés ou dépassés » (je traduis).

[909] TWS Wahn. Ulrich Schreiber, « Ein Schritt in die Gegenwart », *Frankfurter Rundschau*, 4 octobre 1972. « Am Ende dann langer Beifall, trampelnder Enthusiasmus, als der Regisseur Grüber erschien, kein Pfiff oder Buhruf, aber immer noch wollte sich (benommen ? störrisch ?) die knappe Hälfte des Publikums nicht rühren ». « À la fin, de longs applaudissements, un enthousiasme trépignant lorsque le metteur en scène Grüber apparut, ni sifflements ni huées, mais une petite moitié du public (hébété ? têtu ?) ne voulait toujours pas bouger » (je traduis).

deviner leur potentiel, mais déploraient une absence de profondeur ou de clarté, comme s'il manquait toujours un élément fondamental à ces pièces. Ainsi Schwab-Felisch résumait la soirée en ces termes : « Ce soir-là, de nombreux éléments étaient réussis. Certains restèrent inachevés. En somme, un effort pourtant surprenant »[910].

Off Limits fut la dernière mise en scène importante d'une pièce d'Adamov en République Fédérale. Montée dans un grand théâtre par un metteur en scène de renom, il s'agissait d'une belle fin de carrière ouest-allemande pour cet écrivain – il est toutefois envisageable qu'Adamov, dont la seconde moitié de carrière avait été marquée par une volonté d'engagement politique, aurait fortement désapprouvé la remise en question par Grüber des limites de l'action artistique.

1.2 *Le Balcon* de Genet par Neuenfels

L'œuvre de Genet connut un regain d'intérêt affirmé au cours des années 1980, sans pour autant provoquer de scandales. Durant la saison théâtrale 1983-1984, quatre mises en scène de pièces de l'écrivain furent données à Berlin-Ouest : *Le Balcon* fut montée par Hans Neuenfels au Schiller-Theater, Peter Stein créa *Les Nègres* à la Schaubühne am Lehniner Platz, la production des *Paravents* par Patrice Chéreau fut invitée en tournée au festival des Berliner Festwochen et *Les Bonnes* fut jouée au Théâtre de la Renaissance (Renaissance-Theater), un théâtre privé du quartier de Charlottenburg.

La dernière mise en scène importante du *Balcon* en Allemagne de l'Ouest fut celle de Hans Neuenfels le 19 mars 1983 au Schiller-Theater de Berlin. Neuenfels était connu pour de nombreuses créations dans l'espace germanophone, souvent comme metteur en scène invité. Lui-même affirmait vouloir montrer dans ses créations « le décalage entre le cœur et la raison » à l'aide d'images fortes qui déclenchaient tour à tour désarroi ou enthousiasme[911]. Neuenfels projetait depuis plusieurs années déjà de monter une pièce de Genet. Dans la brochure de la création, il expliquait que *Le Balcon* avait fait l'objet de deux projets inaboutis, en 1967 à Zurich et en 1973 à Francfort-sur-

[910] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Die Lage in Düsseldorf und 'Off-Limits' von Adamov », *Theater heute*, 11 novembre 1972. Je traduis (« Vieles ist an diesem Abend gelungen. Manches blieb unerfüllt. Eine erstaunliche Anstrengung dennoch »).

[911] Werner Schulze-Reimpell, article « Neuenfels, Hans », in Manfred Brauneck ; Wolfgang Beck (Dir.), *Theaterlexikon 2*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag (rowohlts enzyklopädie), 2007, p. 524-525, p. 525. Je traduis (« Neuenfels selbst behauptete, er inszeniere 'die Kluft zwischen Kopf und Herz' »).

le-Main. Les répétitions au Schiller-Theater, tout d'abord perçues comme « signe d'espoir »[912], s'avéraient toutefois difficiles.

Neuenfels souhaitait se « débarrasser de la contrainte, de la fascination, du défi et des doutes que faisait naître en [lui] *Le Balcon* » à l'aide d'un « événement personnel, qui n'appartiendrait qu'à [lui] »[913]. Il eut ainsi l'idée de tourner un film sur Genet dont le « point de départ devait être une discussion »[914] entre les deux hommes. Le metteur en scène partit à la recherche de l'écrivain qui, comme à son habitude, ne possédait pas d'adresse fixe, et après avoir prospecté en vain à Londres, au Maroc et à Paris, Neuenfels parvint grâce au journaliste François Bondy à organiser un rendez-vous à Paris. Le 8 février 1983, en présence de Bondy qui faisait office de traducteur, Neuenfels passa plusieurs heures dans la chambre d'hôtel de Genet et allait se souvenir plus tard que l'écrivain était « d'une franchise impressionnante, agile et rusé »[915]. Cet interview donna naissance au film *Voyage dans une vie cachée*[916].

Les interprétations et mises en scène ouest-allemandes du *Balcon* avaient connu une importante évolution au cours des décennies. Dans un compte rendu de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Georg Hensel faisait le bilan des créations depuis la parution de l'édition dite « définitive » du texte de Genet en 1962[917]. Le critique applaudissait le parti pris de Neuenfels qui avait choisi de croiser deux angles d'approche, celui de la vulgarité, à travers une représentation crue des activités de la maison close, et celui de la poésie par le prisme d'une lecture métaphorique :

> *In Berlin will Hans Neuenfels beides : Bordell und Metapher ; die Moral der Parabel und ihre wollüstigen Reize.* [...] *Er vermehrt die Reize des Theatralischen. Die statischen Rituale löst er in Aktionen auf, und mit unerschöpflicher Phantasie versucht er immer wieder, die Metapher szenisch neu zu formulieren und psychologisch zu aktivieren. Das sind heroische Anstrengungen, jeglicher Bewunderung würdig*[918].

---

[912] ADK Berlin, Dokfonds-Theater 14558. Schiller-Theater (Dir.), *Programmheft*, *Der Balkon*, 1982/83 : « Vor zehn Jahren wollte ich in Frankfurt den *Balkon* inszenieren, vor sechs Jahren in Zürich. Es ging nicht. Jetzt proben wir seit drei Monaten. Das ist ein hoffnungsvolles Zeichen ».

[913] *Ibid.* Je traduis (« Der Zwang, die Faszination, die Herausforderung und die Zweifel, in die mich der *Balkon* versetzen, wollte ich loswerden mit einem eigenen Erlebnis, das ganz mir gehörte »).

[914] *Ibid.* Je traduis (« Ausgangspunkt sollte ein Gespräch zwischen uns sein »).

[915] *Ibid.* Je traduis (« Ich weiß nur, daß er von überwältigender Direktheit war, flink und verspielt »).

[916] Je traduis. *Reise in ein verborgenes Leben*, BRD, 1983, Ziegler Film, 90'', Regie Hans Neuenfels.

[917] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448. Georg Hensel, « Die Bordellwelt als Weltbordell », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1983. Cf. annexe.

[918] *Ibid.* « À Berlin Hans Neuenfels cherche les deux, le bordel et la métaphore, la morale de la parabole et ses charmes lascifs. [...] Il multiplie les charmes théâtraux. Il décompose les rituels statiques en actions, et avec une fantaisie inépuisable il essaye toujours et encore de trouver de nouvelles formules scéniques pour la métaphore et de les activer psychologiquement. Ce sont des efforts héroïques, qui méritent une grande admiration » (je traduis).

La scénographie était en effet entièrement portée sur des jeux de mises en abyme[919]. La présence d'un gigantesque miroir placé au fond de la scène, dans lequel les spectateurs voyaient leur propre reflet, impliquait leur participation. Chacun devenait ainsi un protagoniste, silencieux et discret, de la maison close et était invité à s'interroger sur ses désirs et fantasmes, son engagement ou sa passivité au regard d'une potentielle révolution. Les effets d'illusion et de mascarade, démultipliés, étaient donc pourvus d'une dimension personnelle pour le public mais également pour les comédiens, et ainsi Hensel notait-il que « quoiqu'il advienne dans cette maison close théâtrale, ces actions sont dédoublées dans le miroir du fond et parfois même les comédiens jouent-ils avec leur reflet »[920].

Certains critiques estimaient néanmoins qu'un tel parti pris n'avait pas œuvré en faveur du *Balcon*. Michael Stone notait que Neuenfels avait « souligné les faiblesses de la pièce à travers sa création aux allures d'opéra, par une coulisse sonore envahissante et des lumières ingénieuses ». Selon Stone, les spectateurs « [assistaient] toujours à un nouveau moment d'illumination » – créé par les effets scéniques – dont pourtant « la tension [s'affaissait] ensuite à chaque fois »[921]. Hensel quant à lui affirmait que la création manquait de profondeur et ne misait que sur sa nature de spectacle pour les sens ; à la fin de la représentation, seul demeurait « un mélange entre fascination et ennui : deux pensées et beaucoup de bruit dans le miroir »[922].

Un tel manque d'engouement de la part de la critique étonne quelque peu. Dans la *Süddeutsche Zeitung*, Friedrich Luft, qui au cours de sa longue carrière de critique avait eu l'occasion d'assister à de nombreuses créations du *Balcon*, analysait l'évolution radicale de la réception de la pièce et se demandait comment, vingt ans après sa création allemande, elle avait pu recevoir un tel accueil oscillant entre politesse et ennui. Luft notait que le potentiel de provocation de la pièce s'était éteint[923], que certains changements dans la société, comme l'habitude des scènes de

---

[919] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448. Heinz Ritter, « Schiller-Theater : 'Der Balkon' (Genet) », Rundfunkkritik, *Galerie des Theaters*, Neue Folge 871, 20 mars 1983. Cf. annexe.

[920] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448. Georg Hensel, « Die Bordellwelt als Weltbordell », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1983. Je traduis (« Was auch immer in diesem Theater-Bordell geschieht, es wird durch den Hintergrundspiegel verdoppelt, manchmal spielen die Schauspieler auch mit ihren Spiegelbildern »).

[921] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448. Michael Stone, « Kleider machen Macht », *Frankfurter Neue Presse*, 22 mars 1983. Je traduis (« Neuenfels hat durch seine opernhafte Inszenierung mit einer aufdringlichen Geräuschkulisse und einer ausgeklügelten Lichtregie die Schwächen des Stückes noch deutlicher werden lassen. Immer wieder erlebt man einen Moment der Illumination […] und immer wieder sackt die Spannung ab »).

[922] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448. Georg Hensel, « Die Bordellwelt als Weltbordell », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1983. Je traduis (« Ein Gemisch aus Faszination und Langeweile : zwei Gedanken und viel Lärm im Spiegel »).

[923] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448. Friedrich Luft, « Das Böse weggebügelt », *Süddeutsche Zeitung*, 21 mars 1983 : « Die Provokation scheint gestorben ».

violence et la représentation du mal à la télévision et au cinéma, pouvaient expliquer le manque d'impact du *Balcon* :

> *Der Text reißt nicht mehr hin. Mißtrauen wir, inzwischen an schon viel Gräßlicheres gewohnt, den Spielen der Gräßlichkeit ? Erschrecken wir nicht mehr ? Ist Genet, der Dichter des Schlimmen, zu einem Klassiker geworden, schlimmerweise ?* [...] *Panik verbreitet Genets Nachricht von der Totalität des Bösen nicht mehr. Sicher liegt das in diesem Falle an dem perfektionsbesessenen Inszenator. Oder ist die Wirkung Genets wirklich ausgebrannt ? Oder liegt es (wäre ja auch möglich!) an uns selber ?*[924]

Au milieu des années 1980, la réception des œuvres théâtrales de Genet se trouvait donc aux antipodes de son accueil dans les années 1950 et 1960 : de scandaleuses et outrancières, elles étaient devenues inoffensives et ordinaires. L'évolution des mœurs dans la société ouest-allemande, habituée à la représentation du mal dans les arts et les médias, semblait expliquer un tel bouleversement. Par voie de conséquence, le spectateur ne se sentait pas interpellé par la mise en abyme que Neuenfels avait voulu créer et les reflets dans le miroir placé sur scène ne suffisaient plus à déclencher chez lui un sentiment de responsabilité. Or, si la représentation du mal était devenue triviale en RFA, l'œuvre de Genet avait elle aussi été acceptée et donc intégrée avec succès dans la culture d'accueil ouest-allemande.

[924] *Ibid.* « Le texte ne séduit plus. Est-ce que nous nous méfions des jeux infernaux, habitués depuis le temps à bien plus horrible ? Est-ce que cela ne nous effraie plus ? Genet, l'enfant terrible, est-il devenu un classique – ce qui serait terrible ? [...] Le message de Genet sur l'omniprésence du mal ne sème plus la panique. Cela est certainement imputable au metteur en scène, obsédé par la perfection. Ou se peut-il que l'effet que produisait Genet est épuisé ? Ou bien, autre possibilité, la faute nous incombe-t-elle ? » (je traduis).

2. Lectures réalistes

Le transfert des pièces de Genet et de Beckett fut également poursuivi avec succès par les metteurs en scène de la nouvelle génération grâce à des partis pris réalistes. Ernst Wendt proposa à Munich une lecture contemporaine du *Balcon* (1976), Klaus Michael Grüber mit en scène à deux reprises *La Dernière Bande* à Brême et à Francfort-sur-le-Main (1973 et 1987), le vieillissement de l'acteur reflétant avec réalisme le passage du temps, et Peter Stein soulignait avec sa création des *Nègres* à Berlin-Ouest (1984) le lien entre réalisme et mascarade.

2.1 *Le Balcon* de Genet par Wendt

Une création des années 1970 qui proposait une lecture réaliste d'une œuvre de Genet fut celle du *Balcon* par Ernst Wendt, dont la première eut lieu le 20 octobre 1976 aux Münchner Kammerspiele. Wendt avait été durant sept ans rédacteur au mensuel *Theater heute*, avant de devenir en 1967 dramaturge en chef au Residenztheater de Munich, sous la direction de Lietzau. En 1969, il rejoignit ce dernier aux Staatliche Schauspielbühnen Berlin avant de retourner à Munich en 1976, cette fois-ci aux Münchner Kammerspiele. Wendt passait pour être un metteur en scène exigeant avec de fortes attentes envers ses comédiens et le public. Le titre de son ouvrage *On ne peut plus continuer comme il vous plaira* (*Wie es euch gefällt, geht nicht mehr*, 1985) est emblématique de son désarroi face au monde et de ses créations souvent radicales, qui divisaient la critique et le public.

Dans la *Süddeutsche Zeitung* parut un compte rendu qui soulignait que contrairement aux précédentes mises en scène ouest-allemandes du *Balcon* – qui souvent avaient dépouillé la pièce de sa teneur polémique –, la création de Wendt était courageuse et directe, déployait des facettes inexploitées jusque-là et ne reculait pas devant la crudité des images et des idées :

> *Die deutsche Aufführungstradition von Jean Genets* Der Balkon *ist unglücklich, von Harmlosigkeit gezeichnet.* […] *Nur der Bildervorrat des Autors wurde ausgebeutet, seine wahren, erschreckenden Gedanken von einsam-trauriger Bestimmtheit blieben verschwiegen : Genet wurde vom Theater bestohlen. Angesichts dieser Spielgewohnheit ist Ernst Wendts Inszenierung sicher die ehrlichste – und deshalb kam sie dem Skandal auch sehr nahe*[925].

[925] TM München. Thomas Petz, « Trauerarbeit – für ein richtiges Theater », *Süddeutsche Zeitung*, 22 octobre 1976. « La tradition allemande de représentation du *Balcon* de Jean Genet est

À l'inverse de la tradition dans laquelle avait auparavant été montée *Le Balcon*, la création de Wendt se montrait donc honnête et fidèle à l'esprit de Genet. Les éléments marquants de la production étaient d'une part le recours aux trois versions du texte (1956, 1960 et 1962) et d'autre part le transfert de la scène de la révolution au début de la pièce, un changement également opéré par Erwin Piscator quatorze ans plus tôt. Wendt soulignait lors d'une interview que le texte était certes « un mélange des trois versions existantes » mais qu'il s'appuyait « surtout sur la première [version], non traduite [en allemand] ». Le metteur en scène expliquait ce choix par le fait que « la dernière [version], celle autorisée par Genet, [contenait] trop de peurs des années 1950 »[926] et, de fait, Wendt avait au contraire accentué les analogies avec l'actualité des années 1970. Enfin, le metteur en scène faisait preuve de sensibilité à l'égard de la traduction et du texte allemand, et rectifia certaines expressions et répliques[927].

La représentation durait plus de quatre heures, une longueur pesante selon certains critiques. L'un d'entre eux estimait que la production était « sans concessions, dure, lourde et longue » et soulignait qu'une telle durée « digne du *Roi Lear* » était inefficace[928]. Toutefois, les comptes rendus étaient positifs dans l'ensemble. L'une des réussites de Wendt avait été de rendre la pièce claire et plus moderne. Ainsi Rolf Michaelis affirmait-il que la pièce était devenue « totalement intelligible, réaliste, politique – et d'une effrayante actualité »[929]. La scène de la révolution, placée par Wendt au début du premier tableau, prenait en octobre 1976 une signification bien réelle au regard des actions de la RAF (Rote Armee Fraktion, aussi connue sous le nom de Bande à Baader) ; le suicide de Ulrike Meinhof remontait à quelques mois seulement et la thématique révolutionnaire était d'une cuisante actualité.

---

malheureuse, elle se distingue par son caractère inoffensif. […] Seul fut exploité le stock d'images de l'auteur, ses véritables et effrayantes pensées d'une détermination triste et solitaire furent passées sous silence : Genet fut volé par le théâtre. Au regard de cette habitude de jeu, la création d'Ernst Wendt est sans doute la plus honnête – et c'est bien pourquoi elle frisa le scandale » (je traduis).

[926] TWS Wahn. Beate Kayser, « Wer wissen will, was ein Anarchist ist – bei Genet kann er es lernen », *TZ*, 13 octobre 1976. Je traduis (« Wir spielen eine Mischung aus allen drei existierenden Fassungen, stützen uns besonders auf die erste, nicht übersetzte. Die letzte, von Genet autorisierte, enthielt zu viel Ängstlichkeit der fünfziger Jahre »). Un critique expliqua plus précisément en quoi résidait la spécificité du texte : TM München. Thomas Petz, « Trauerarbeit – für ein richtiges Theater », *Süddeutsche Zeitung*, 22 octobre 1976. Cf. annexe.

[927] TWS Wahn. Beate Kayser, « Wer wissen will, was ein Anarchist ist – bei Genet kann er es lernen », *TZ*, 13 octobre 1976 : « Agnes Fink ist irritiert, weil ihre Partnerin sie mit 'gnädige Frau' anredet. Ein Übersetzungsfehler ; es muß natürlich 'Madame' heißen ». « Agnes Fink est décontenancée car sa partenaire lui dit 'gnädige Frau'. Une erreur de traduction ; il faut bien sûr dire 'Madame' » (je traduis).

[928] TWS Wahn. George Salmony, « Im Tollhaus der Illusionen », *Abendzeitung*, 22 octobre 1976. Je traduis (« konzessionslos harte, schwüle und – lange Inszenierung » ; « *Lear*-Länge »).

[929] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 124. Rolf Michaelis, « Sichere Landung eines Traumteppichs », *Die Zeit*, 29 octobre 1976. Je traduis (« *Der Balkon* […] ist ganz verständlich, realistisch, politisch – und erschreckend aktuell »).

La création baignait dans une atmosphère de scandale et de nombreuses discussions furent organisées par l'équipe artistique pour calmer les esprits. Lors d'une discussion plénière menée par le responsable culturel de la ville de Munich, le théâtre fit salle comble, l'ambiance était tendue et les deux heures de discussion ne suffirent pas pour laisser la parole à chacun. Étaient présents l'actrice Agnes Fink qui interprétait Irma, l'éditeur Meyer, les critiques dramatiques Reinhardt Baumgart et Peter Hamm, le directeur des Münchner Kammerspiele Hans-Reinhard Müller, Ernst Wendt et enfin Erwin Brießmann, président de la conférence des évêques allemands.

Selon ce dernier, *Le Balcon* était une pièce à caractère blasphématoire en raison de la scène qui représentait un évêque assouvissant ses fantasmes sexuels. Faisant appel à l'article 166 dit « du blasphème » (« Blasphemieparagraph ») de la Loi fondamentale de la République Fédérale, Brießmann voulait intenter un procès au théâtre. Dans une lettre parue le 17 novembre 1976 dans le journal ecclésiastique de la ville de Munich, il exigeait même la démission du directeur Hans-Reinhard Müller[930]. Celui-ci répondit en soulignant que d'une part la programmation du théâtre ne pouvait plaire à un seul groupe d'individus – dans le cas présent des catholiques – et que d'autre part la foi chrétienne ne faisait nullement l'objet de la pièce. La plainte déposée par les catholiques fut rejetée et ne donna pas lieu à des poursuites[931]. L'accueil de la mise en scène de Wendt était donc à double tranchant : bien que le théâtre ait fait salle comble à chaque représentation, de nombreuses doléances furent déposées sous forme d'intentions de procès, de résiliations d'abonnements ou de lettres de protestation.

Ainsi, Ernst Wendt opta dans sa création du *Balcon* pour un parti pris réaliste qui se déployait à un double niveau. D'une part, il monta cette œuvre en 1976, après les révoltes étudiantes et en plein cœur de la radicalisation de l'extrême-gauche, ce qui plaçait inévitablement l'accent sur l'actualité politique de la pièce et sa portée révolutionnaire. D'autre part, l'esthétique directe et crue de la mise en scène, la violence des propos et des images étaient parvenues à choquer au moins une partie des spectateurs, comme l'illustrait la plainte déposée par la conférence des évêques allemands. Frisant le scandale, Ernst Wendt avait signé l'une des productions ouest-allemandes les plus intrépides du *Balcon*.

---

[930] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 124. B.K., « Die Kirchenzeitung fordert den Kopf des Intendanten », *TZ*, 17 novembre 1976. Cf. annexe.

[931] TWS Wahn. Anonyme, « Jesuit half dem Intendanten », *Aachener Volkszeitung*, 30 octobre 1978.

2.2 *La Dernière Bande* de Beckett par Grüber

La Dernière Bande de Beckett fut montée à deux reprises, à quatorze ans d'intervalle, par Klaus Michael Grüber avec l'acteur Bernhard Minetti dans le rôle titre[932]. Le vieillissement de Krapp, qui prête l'oreille à ses désirs et décisions d'antan à travers des enregistrements sur bandes magnétiques, n'aurait de ce fait pas pu être suggéré de manière plus réaliste : d'une création à l'autre, le comédien avait en effet vieilli à l'image du personnage de la pièce.

Minetti se glissa à trois reprises dans la peau du personnage de Krapp. Avant les deux projets avec Grüber, il s'était une première fois vu proposer le rôle en 1961[933] sous la direction de Hans Karl Zeiser aux Kammerspiele de Cologne. Douze ans plus tard, le 16 mai 1973, il retrouvait Krapp dans la production de Grüber au Théâtre de la ville libre hanséatique (Theater der Freien Hansestadt) de Brême. Quatorze ans plus tard encore, le 14 octobre 1987, Minetti alors âgé de 82 ans interprétait une dernière fois ce rôle au Schauspiel de Francfort-sur-le-Main dans une nouvelle mise en scène de Grüber. Dans ses mémoires *Souvenirs d'un comédien* (*Erinnerungen eines Schauspielers*, 1985), le comédien expliquait que Krapp avait été le rôle le plus exigeant de sa vie[934]. À l'occasion de la création de 1987, le critique Georg Hensel décrivait dans le quotidien *Frankfurter Allgemeine Zeitung* le cheminement de l'acteur sous les traits du personnage de Krapp et soulignait les caractéristiques de chacune des trois interprétations :

> [1961] *in Köln als einen schäbigen Ritter der Stoa im Clownshabit, mit roter Nase, weißem Kinn und Zirkuslatschen. Damals war Minetti 55 Jahre alt, vierzehn Jahre jünger als Krapp. In Bremen, 1973, schon unter der Regie von Klaus Michael Grüber, war Minetti 68 Jahre alt, fast so alt wie Krapp. Als penibel gekleideter Herr in straffer Haltung war er von Beckett verwahrlostem Krapp äußerlich weit entfernt, innerlich aber mit ihm vollkommen identisch. Minetti dachte insgeheim, wie er mir später schrieb, an « Ernst Jünger – wieso weiß ich nicht... » Nun also, in Frankfurt, abermals unter Grüber, ist Minetti 82 Jahre alt, dreizehn Jahre älter als Krapp, ein Greis und ein Wunder an Lebenskraft*[935].

---

[932] Les deux textes utilisés par Minetti lors de ces mises en scène sont disponibles aux archives de la ADK Berlin : dans le fonds Bernhard-Minetti-Archiv 2147 pour la création à Brême en 1973 et dans le fonds Bernhard-Minetti-Archiv 2150 pour la création à Francfort-sur-le-Main en 1987.

[933] Dans son article cité ci-dessous, Georg Hensel indique l'année 1960 pour la création de Hans Karl Zeiser à Cologne, or nos recherches montrent que cette première eut lieu le 25 février 1961. Cf. tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes en annexe.

[934] Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1988, p. 306. Cf. annexe.

[935] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. Georg Hensel, « Jenseits vom Glück », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 octobre 1987. « À Cologne, en [1961], [c'était] un piteux chevalier du stoïcisme, dans un habit de clown, au nez rouge, menton blanc et savates de cirque. Minetti était alors âgé de 55 ans, il avait quatorze ans de moins que Krapp. À Brême, en 1973, déjà sous la direction de Klaus Michael Grüber, Minetti avait 68 ans, donc presque le même âge que Krapp. Il était habillé avec soin et se tenait droit, physiquement très éloigné du Krapp négligé de Beckett, mais

Minetti avait fait évoluer le rôle et atteint une maturité qui lui permettait de dépasser le personnage de Beckett : en 1987 à Francfort, Krapp joué par l'acteur était encore plus âgé que ce qu'indiquait la pièce, comme si cette seconde création décrivait la suite de la vie du personnage au-delà de la temporalité indiquée par Beckett.

La première création de Grüber de *La Dernière Bande* eut lieu le 16 mai 1973 à Brême. Grüber avait rejoint ce théâtre en 1967 après avoir été repéré comme jeune metteur en scène talentueux par Kurt Hübner, directeur du Theater der Freien Hansestadt Bremen. Lorsqu'en 1973 le contrat de Hübner ne fut pas reconduit, Grüber rejoignit Stein à la Schaubühne am Halleschen Ufer.

La pièce fut donnée dans la petite salle du théâtre sur la place Goethe (Haus am Goetheplatz), où les rénovations demandées par le successeur de Hübner avaient déjà commencé et semblaient, de fait, chasser l'ancien directeur hors les murs. Le choix de la pièce, la dernière montée sous la direction de Hübner, était emblématique et les dernières paroles prononcées par Krapp semblaient symboliser le mot de la fin de l'école de Brême : « Peut-être que mes meilleures années sont passées. Quand il y avait encore une chance de bonheur. Mais je n'en voudrais plus. Plus maintenant que j'ai ce feu en moi. Non, je n'en voudrais plus »[936]. Le critique Peter Iden partageait lui aussi l'idée qu'il s'agissait d'un choix très symbolique et soulignait qu'on ne pouvait « mettre fin à onze années de travail théâtral dans la même ville de façon plus sensée, plus coordonnée, qu'avec cette pièce de Samuel Beckett où le comique et le tragique de la vie et du théâtre se réduisent à la tentative d'un homme, pénible et infructueuse, de s'obliger à s'en souvenir »[937].

Les critiques estimaient que le jeu de Minetti était marqué par un rythme et une chorégraphie minutieusement orchestrés. Jens Wendland expliquait dans le quotidien *Süddeutsche Zeitung* que « ce n'était pas le jeu [qui était vivant], mais sa construction, sa réalisation » et que le caractère répétitif et mécanique des mouvements de l'acteur portaient l'action[938]. La prestation de Minetti ne suffisait pourtant pas à maintenir la concentration du public durant toute la durée du spectacle.

---

intérieurement c'était le même. Comme il me l'écrivait plus tard, Minetti pensait alors secrètement à 'Ernst Jünger – pourquoi, je ne sais pas…'. Cette fois-ci donc, à Francfort, une fois de plus sous Grüber, Minetti a 82 ans, il en a 13 de plus que Krapp, il ressemble à un vieillard mais regorge d'une telle vitalité que c'en est miraculeux » (je traduis).

[936] Samuel Beckett, *La Dernière Bande suivi de Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959, p. 33.

[937] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147. Peter Iden, « Das Abenteuer des Spiels », *Frankfurter Rundschau*, 9 juin 1973. Je traduis (« *Das letzte Band* – kann man elf Jahre Theaterarbeit in einer Stadt sinnreicher, beziehungsvoller beenden als mit diesem Stück Samuel Becketts, in dem das Komische und das Tragische von Leben und Theater reduziert werden auf den mühsamen und scheiternden Versuch eines Menschen, sich daran verbindlich zu erinnern ? »)

[938] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147. Jens Wendland, « Eine doppelte Biographie », *Süddeutsche Zeitung*, 2 juin 1973. Je traduis (« Lebendig ist also nicht das Spiel, sondern sein Aufbau, sein Zustandekommen »). Cf. annexe.

Ainsi, au cours des diverses représentations, le public restait partagé entre colère et enthousiasme : « un grand nombre de spectateurs, très en colère, partaient avant ou juste à la fin » et « ceux qui restaient étaient autant ravis (les uns) qu'indignés (les autres) »[939]. Un journaliste se demandait ainsi s'il n'y avait pas eu un « échec de la part du public » et il conjecturait que les « applaudissements démonstratifs » à la fin de la représentation servaient à libérer les spectateurs de leur « mauvaise conscience »[940]. La majeure partie des critiques dramatiques jugeait néanmoins cette mise en scène de Grüber « indubitablement brillante »[941].

Quatorze ans plus tard, le 14 octobre 1987, la seconde mise en scène de *La Dernière Bande* par Grüber avec Minetti eut lieu au Schauspiel de Francfort-sur-le-Main. Les enregistrements au magnétophone laissaient entendre la voix du jeune Minetti et remontaient à la création de la pièce par Zeiser à Cologne en 1961. Un critique estimait d'ailleurs que « ces monologues sur bande d'enregistrement [avaient] une valeur historique »[942]. Un autre fait marquant était que les décors différaient grandement des indications textuelles de Beckett. La scène laissait voir « une habitation miniature et idyllique »[943], une petite cabane en bois entourée d'une multitude de cactus. Ce décor entraînait une légère modification dans les habitudes du personnage : le goût de la boisson – Krapp se rend régulièrement dans une pièce du fond pour boire de l'alcool – était remplacé dans cette création de 1987 par du jardinage : Krapp, « au lieu de boire[,] arrosait les plantes »[944], notait un critique.

Outre ce changement dans les habitudes du personnage, le jeu de Minetti semblait en tous points radicalement différent de celui de 1973. Il incarnait Krapp avec sérieux et détachement : « Lorsque rit la jeune voix d'autrefois, Krapp ne rit plus, mais reste froid comme le marbre et garde ses distances. Minetti, qui a vieilli de treize ans, joue maintenant le rôle de façon souveraine, sans excitation ni passion », résumait un critique dans *Die Welt*[945]. Minetti incarnait un vieillard dont les déplacements et

---

[939] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147. Erich Emigholz, « Abrechung mit Sein und Zeit », *Bremer Nachrichten*, 26 mai 1973. Je traduis (« Etliche Zuschauer, schrecklich böse, gingen vorzeitig oder rechtzeitig. Und die, die bleiben, waren ebenso hingerissen (die einen) wie empört (die anderen) »).

[940] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147. Erika Thies, « Beckett oder das Traumpublikum », *BBZ*, 25 mai 1973. Je traduis (« ein Versagen des Publikums also, das […] im demonstrativen Beifallklatschen vielleicht auch ein bißchen schlechtes Gewissen abreagierte ? »).

[941] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147. Erika Thies, « Beckett oder das Traumpublikum », *BBZ*, 25 mai 1973. Je traduis (« Die Aufführung war zweifellos brilliant »).

[942] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. gbs., « Audienz bei Herrn Minetti », *Wiesbadener Tageblatt*, 6 octobre 1987. Je traduis (« Diese [Tonbandmonologe] haben historisches Format »).

[943] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. Rudolf Krämer-Badoni, « Wenn alles gleichgültig geworden ist », *Die Welt*, 6 octobre 1987. Je traduis (« idyllische Miniaturbehausung »).

[944] *Ibid.* Je traduis (« Statt mit Trinken werden die Pausen mit Pflanzenbegießen ausgefüllt »).

[945] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. Rudolf Krämer-Badoni, « Wenn alles gleichgültig geworden ist », *Die Welt*, 6 octobre 1987. Je traduis (« Wenn die damalige junge Stimme lacht, lacht

mouvements étaient réduits au minimum. Georg Hensel expliquait que ce Krapp-là était devenu « un très vieil homme, sur le point de s'éteindre »[946] : lorsque Krapp écoutait la bande qui relatait le contact charnel avec la femme aimée, dans la création à Brême Minetti s'écroulait encore sur le sol au souvenir du bonheur perdu, alors que dans la mise en scène de Francfort, l'acteur continuait stoïquement à arroser ses plantes, le souvenir du bonheur refusé et à jamais révolu ne le touchait plus. Selon Georg Hensel, le personnage se trouvait « au-delà du bonheur et de la douleur » et « plus rien ne [le] [touchait] en dehors de la rigidité de la mort »[947].

Les avis des critiques furent pourtant modérés. Certains, à l'instar de Peter Iden dans la *Frankfurter Rundschau*, ne voyaient pas d'un bon œil les transformations et coupures opérées par Grüber, selon le critique il s'agissait de « l'interprétation la plus minimaliste possible du texte », d'un « renoncement [et d'un] refus », qui « masquaient et modifiaient » l'œuvre de Beckett[948]. Les applaudissements du public et les louanges de la presse semblaient ainsi davantage s'adresser à Minetti, dont la carrière théâtrale exigeait « respect et admiration »[949].

2.3 *Les Nègres* de Genet par Stein

La dernière grande création d'une pièce de Genet avant la fin de la partition allemande fut celle des *Nègres* par Peter Stein, dont la première eut lieu le 18 juin 1983 à la Schaubühne de Berlin-Ouest.

Stein fit ses débuts dans le milieu du théâtre étudiant, puis devint assistant à la mise en scène et à la dramaturgie aux Kammerspiele de Munich, où il pu encore côtoyer Fritz Kortner qui l'influença grandement. En 1968, il rejoignit l'équipe de Kurt Hübner à Brême aux côtés de Zadek, Grüber et Minsk. Sa création de *Torquato Tasso* (1807) de Goethe divisa la presse mais fut également choisie pour l'ouverture du festival des Berliner Theatertreffen de 1970. La notoriété de Stein était alors assurée, et la même année il fonda avec Claus Peymann la Schaubühne de Berlin-Ouest.

Krapp nicht mehr mit, sondern bleibt eisig kühl und distanziert. Der 13 Jahre älter gewordene Minetti spielt die Rolle jetzt souverän, ohne Aufregung und Leidenschaft »).

[946] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. Georg Hensel, « Jenseits vom Glück », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 octobre 1987. Je traduis (« Jetzt, in Frankfurt, ist Minettis Krapp ein uralter Mann, kurz vorm Erlöschen »).

[947] *Ibid.* Je traduis (« Er ist jenseits von Glück und Schmerz […] Nichts mehr berührt Krapp außer der Starre des Todes »).

[948] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. Peter Iden, « Abgegangen, schon vor langem », *Frankfurter Rundschau*, 6 octobre 1987. Je traduis (« Es ist die denkbar schmalste Auslegung des Textes. Ein Verzicht, Verweigerung » ; « Grüber [hat] den Beckett verdeckt und verstellt »).

[949] ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148. Georg Hensel, « Jenseits vom Glück », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 octobre 1987. Je traduis (« Beifall […] des Respekts und der Verehrung für Minetti »).

Les Nègres n'avait plus été montée en RFA depuis sa création allemande à Darmstadt en 1964 ; la faute semblait en incomber à la difficulté de trouver une troupe germanophone constituée uniquement d'acteurs noirs. Lors d'une entrevue entre Stein et Genet organisée par l'éditeur Meyer, durant laquelle les deux hommes s'étaient « bien entendus »[950], l'écrivain donna son accord pour que *Les Nègres* soit jouée avec des comédiens blancs maquillés en noir. Il se rendit également à Berlin-Ouest pour assister aux répétitions, et alla jusqu'à proposer une fin alternative à la troupe, un texte que Stein ne retint finalement pas[951]. La mise en scène connut par ailleurs d'importants préparatifs : Stein réalisa une nouvelle traduction de la pièce – une tâche certes ardue mais en rien comparable avec sa nouvelle traduction de l'*Orestie* d'Eschyle de 1980 – et durant l'été 1982 il entreprit avec ses comédiens un voyage en Afrique.

Une étude de la fin alternative proposée par Genet, qui ne fut pas publiée en France, s'impose puisqu'elle fut spécialement écrite pour un public germanophone : les changements proposés par l'auteur visaient ainsi à adapter la pièce à la culture d'accueil ouest-allemande[952]. Ce texte alternatif est constitué de répliques et d'actions qui viennent s'ajouter à la fin initiale, après que le rideau situé au fond de la scène se lève et que les noirs dansent au milieu de huit cercueils sur le menuet de *Don Giovanni* de Mozart. Derrière les rangées de spectateurs apparaissent alors « dix noirs (quatre vrais et six faux noirs – des comédiens allemands donc – recouverts de peinture bleue de divers tons, peut-être de la façon suivante : [*dessins de Genet représentant deux visages humains avec des annotations des différents tons de bleus possibles*] ou maquillés d'une autre façon, de sorte que les spectateurs doivent se demander quels corps, quels visages pourraient bien arborer ce genre de couleurs »[953]. Les noirs qui se trouvent sur scène grimpent sur les cercueils et se munissent de longues-vues pour observer les autres noirs qui lentement traversent les rangées de spectateurs, et s'écrient : « Les voilà. Ils sont revenus. Jetez-les nous, nous sommes prêt à les accueillir »[954]. Les acteurs situés dans le public jettent sur scène des sacs en toile de jute, immédiatement récupérés par les comédiens qui se trouvent sur le plateau. Un rideau s'abaisse ensuite sur toute la scène, mais l'action qui se déroule derrière reste visible : « Les noirs et les

---

[950] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Sie [Stein und Genet] haben sich gut verstanden »).

[951] Schaubühne am Lehniner Platz (Dir.), *Spielzeit 1982/83 : Jean Genet, Die Neger, Les Nègres 1958, Clownerie.*

[952] Les appendices dans l'édition de la Pléiade ne font pas non plus mention de cette fin supplémentaire : Jean Genet, *Les Nègres*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 471-571, p. 543-571.

[953] *Ibid.*, p. 26. Je traduis (« 10 Schwarze (4 richtige und 6 falsche Schwarze – nämlich deutsche Schauspieler –, die in verschiedenen Blau-Tönen angemalt sind, folgendermaßen vielleicht : […] oder auf andere Weise geschminkt, so daß die Zuschauer sich fragen müssen, welche Körper, welche Gesichter wohl solche Farben tragen… »).

[954] *Ibid.* Je traduis (« Da sind sie. Sie sind zurückgekommen. Werft sie herüber, wir sind bereit, euch zu empfangen »).

comédiennes noires vident les sacs en jute, qui contiennent des os blancs, les peignent en noir, rouge et bleu et les posent sur les cercueils en reconstituant des squelettes »[955]. S'engage ensuite un bref dialogue entre un comédien allemand peint en bleu et un acteur noir : « Il nous a été très difficile de les déterrer… » / « Où les avez-vous trouvés ? » / « À Verdun, au Chemin-des-Dames ». / « À Douaumont ? » / « À Douaumont aussi. Et les os de mon grand-père, mort durant le combat contre Faidherbe, contre les généraux anglais, au Transvaal contre les généraux boers, contre l'oncle Krüger… »[956]. Le rideau se relève, et on aperçoit sur les cercueils légèrement penchés vers le public les squelettes reconstitués et colorés. L'image finale est faite de danse et de musique et « les acteurs noirs s'adonnent à une danse africaine, qui à la fin se transforme en jazz »[957].

Malgré l'effort entrepris par Genet pour proposer une autre fin au public ouest-allemand, celle-ci ne semblait pas aisément compréhensible. Elle contient en effet trois renvois historiques précis qui n'étaient pas nécessairement connus par les spectateurs. Dans un premier temps, elle comporte des allusions à Verdun et à la Première Guerre mondiale qui rappellent que les habitants des colonies combattirent dans l'armée française. Dans une mise en scène allemande des *Nègres*, cela exige pourtant un niveau de lecture supplémentaire puisque des comédiens allemands sont censés jouer des habitants noirs des colonies françaises qui se sont battus contre les Allemands – un enchevêtrement effectivement compliqué. Écrit par Genet en 1983, le dialogue n'est d'ailleurs pas sans rappeler un passage des *Paravents*, terminé en 1961, dans lequel un gendarme français se souvient avec nostalgie des combats menés aux côtés des Algériens durant la Seconde Guerre mondiale[958]. Dans un deuxième temps, la guerre franco-allemande de 1870 est mentionnée à travers le nom du général Louis Faidherbe qui commanda l'Armée du Nord et fut gouverneur du Sénégal. Jouée en Allemagne, la référence à la guerre de 1870 déplace la problématique de la pièce de la question des colonies à celle des rapports franco-allemand, ce qui semble alourdir encore plus l'action de cette pièce déjà très riche en références historiques. Dans un dernier temps, il est fait allusion à la Guerre des Boers de 1899 à 1902, qui opposa en Afrique du Sud les Britanniques et les deux républiques boers indépendantes, défendues notamment par le président du Transvaal Paul Krüger. La mention de cet

---

[955] *Ibid.* Je traduis (« Die Schwarzen und die schwarzen Schauspielerinnen leeren die Jutesäcke, die weiße Knochen enthalten, bemalen sie mit schwarzer, roter, blauer Farbe und legen sie dann auf den Särgen wieder zu Skeletten zusammen »).

[956] *Ibid.* Je traduis (« Es war sehr schwer für uns, sie auszugraben… » / « Wo habt ihr sie gefunden ? » / « In Verdun, am Chemin des Dames ». / « In Douaumont ? » / « Auch in Douaumont. Und die Knochen meines Großvaters, gefallen im Kampf gegen Faidherbe, gegen die englischen Generäle, in Transvaal gegen die Buren-Generäle, gegen Ohm Krüger »).

[957] *Ibid.* Je traduis (« Die schwarzen Schauspieler tanzen einen afrikanischen Tanz, der zum Schluß in Jazz übergeht »).

[958] Jean Genet, *Les Paravents*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 571-756, p. 626.

événement permet de faire le lien avec des territoires africains peuplés de noirs et de blancs autres que français. Or, il n'est pas certain qu'au milieu des années 1980, la Guerre des Boers ait encore été connue des spectateurs.

Ainsi, en multipliant les allusions à des généraux et à des champs de bataille, Genet cherchait à démontrer que les Africains étaient sacrifiés lors de divers combats par les forces coloniales ou dominantes, qu'elles aient été françaises, allemandes, néerlandaises ou britanniques. Néanmoins, ces renvois – excepté sans doute ceux à la Première Guerre mondiale – n'étaient pas forcément compris, raison pour laquelle Stein renonça peut-être à cette fin alternative.

Le mécanisme de travestissement auquel se livraient les comédiens pour maquiller leur peau blanche fut clairement mis en évidence lors des représentations. Le metteur en scène signalait ainsi que la dimension réaliste ne pouvait être atteinte que par le truchement de l'artifice. Avant le commencement de la pièce, les spectateurs étaient invités à suivre un itinéraire qui les emmenait assister à la transformation des comédiens qui s'habillaient, se maquillaient et se couvraient de fond de teint noir. Parallèlement à ces préparatifs, l'acteur Peter Simonischek qui interprétait le personnage nommé Village récitait le poème « Devant les portes se promenait / Un maure noir de la tête aux pieds… », des vers allemands célèbres issus du recueil de conte pour enfants *Pierre l'Ébouriffé* (*Der Struwwelpeter*, 1845)[959]. En outre, le comédien Werner Rehm, qui incarnait le personnage d'Archibald, expliquait au public la relation entre blancs et noirs telle qu'elle était représentée dans la pièce et l'invitait à s'identifier avec les colons blancs en lançant sur le ton de la provocation : « Je présume que cela ne vous posera pas de problèmes »[960]. Enfin, le public quittait la scène au moment où le rideau se levait, et rejoignait les rangées de fauteuils où jouait Galan Tama, un groupe de musiciens sénégalais.

Ce prologue fut salué par les critiques, à l'instar de Benjamin Henrichs qui, dans *Die Zeit*, le qualifiait de « musée scénique », d'« essai théâtral, beau et plein d'esprit, sur les motifs noir et blanc, Afrique et Europe, peau et maquillage, théâtre et réalité ». Pourtant, il concluait laconiquement que « la soirée [commençait] comme une fête. Mais ensuite [commençait] la pièce. Et la fête s'[arrêtait] là »[961]. Selon les

---

[959] Je traduis (« Es ging spazieren vor dem Tor / Ein kohlpechrabenschwarzer Mohr »). Il s'agit du poème *L'histoire des garçons noirs* (*Die Geschichte von den schwarzen Buben*) dans *Pierre l'Ébouriffé* (*Der Struwwelpeter*) de Heinrich Hoffmann.

[960] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344. Günther Grack, « Die Schwarzen und die Weißen », *Tagesspiegel*, 21 juin 1983. Je traduis (« Ich nehme an, das wird Ihnen nicht schwerfallen »).

[961] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344. Benjamin Henrichs, « Der Zauberer im Sarg », *Die Zeit*, 24 juin 1983. Je traduis (« Das war das Vorspiel : ein szenisches Museum, ein theatralischer Essay, geistreich und schön, über die Motive Schwarz und Weiß, Afrika und Europa, Haut und Schminke, Theater und Wirklichkeit. Der Abend beginnt wie ein Fest. Dann aber beginnt das Stück. Und das Fest ist zu Ende »).

critiques, le public percevait la difficulté des comédiens à entrer dans la peau de noirs. La scénographe et critique Marna King observait ainsi qu'« [à ses yeux] l'œuvre perdait beaucoup de son mordant avec un casting entièrement blanc ». Elle soulignait que « d'un point de vue esthétique, ils [avaient fait] un travail incroyable pour paraître noirs », mais que le problème résidait avant tout dans la gestuelle et que « souvent leurs positions et poses semblaient authentiques mais [qu']ils ne réussissaient pas à réellement simuler les rythmes noirs dans leur corps et leurs mouvements ». En somme, selon Marna King, « la production commençait rapidement à s'égarer »[962].

Alors que le public du soir de la première réagissait avec enthousiasme et accueillait les comédiens par des « applaudissements ravageurs »[963], les avis sur la mise en scène de Stein furent mitigés. Le mélange chamarré de danse et de musique fut souligné par de nombreux critiques, tout comme l'image finale qui renvoyait à un thème cher à Genet, le théâtre dans le théâtre :

> *Das Schlußbild zeigt eine Karte des afrikanischen Kontinents an der Rückwand, das Menuett erklingt und wird von Trommelmusik übertönt. Die Schauspieler tanzen wieder : Erst paarweise, dann einzeln, mit dem Rücken zum Publikum. Die Kulisse wird hochgezogen, das Theater abgebaut*[964].

La fidélité à l'esprit de mascarade voulu par Genet ne suffisait pas à convaincre les critiques, qui déploraient un manque de vitalité de la troupe et d'engagement politique du metteur en scène. Benjamin Henrichs déclarait ainsi qu'« il [manquait] à la mise en scène la haine et la gaité » et qu'elle se trouvait « aussi éloignée du scandale politique que de la clownerie »[965]. Cette opinion était encore plus tranchée dans le compte rendu de Georg Hensel : si la représentation ravissait esthétiquement, elle « ne [déclenchait] pas d'émotions élémentaires, pas même un choc moral »[966] car Stein avait refusé d'actualiser l'œuvre de Genet. Effectivement, le sous-titre de la

---

[962] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344. Notes manuscrites. Je traduis (« The work loses a lot of its punch (for me) with an all white cast. Aesthetically they did an incredible job appearing to look black. […] Often their stances and poses seemed authentic but they could not really simulate the black rhythms in body and movement. […] This production very quickly for me began to meander »).

[963] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344. Karena Niehoff, « Weiß wie Neger, schwarz wie Schnee », *Süddeutsche Zeitung*, 21 juin 1983. Je traduis (« Tosender Beifall »).

[964] TWS Wahn. Andreas Roßmann, « Spiel im Spiel und Wirklichkeit », *Sonntags Blatt*, 26 juin 1983. « La dernière image montre une carte du continent africain sur le mur du fond, le menuet retentit et est couvert par les tambours. Les comédiens dansent à nouveau : d'abord en couple, puis tout seuls, tournant le dos au public. Les décors sont remontés, le théâtre démonté » (je traduis).

[965] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344. Benjamin Henrichs, « Der Zauberer im Sarg », *Die Zeit*, 24 juin 1983. Je traduis (« Es fehlt der Inszenierung der Haß und auch die Heiterkeit – vom politischen Skandal ist es so weit entfernt wie von der Clownerie »).

[966] ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344. Georg Hensel, « Schönheit des Hasses », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20 juin 1983. Je traduis (« [Das Stück] entzückt ästhetisch, Elementargefühle aber löst es nicht aus, nicht einmal einen moralischen Schock »).

création, *Les Nègres 1958*, indiquait que l'accent était placé sur les années 1950 et non 1980.

Un tel choix peut paraître surprenant compte tenu du fait que les contestations sociales et les mouvements afro-américains des droits civiques avaient pris leur essor depuis l'écriture de la pièce. Un journaliste du journal socialiste *Die Wahrheit* expliquait ainsi à juste titre que « Stein [avait omis] de développer la pièce dans l'esprit des années 1980, de ses exigences, de ses revendications et des questions concrètes de son époque »[967]. Enfin, l'image finale de la mise en scène pouvait selon Urs Jenny être lue comme « un appel à la liberté lancé aux peuples africains », un appel qui toutefois restait confiné entre les quatre murs de la salle de théâtre et était donc uniquement « grandiose d'un point de vue théâtral »[968].

Ainsi, Stein monta *Les Nègres* en mettant l'accent sur le jeu des comédiens, dont la transformation réaliste en noirs ne pouvait être atteinte qu'à travers le truchement de la mascarade. Ce parti pris ne récolta pas l'approbation de la presse, qui critiqua avant tout l'absence de références à l'actualité de son temps. Si Stein avait lu l'œuvre à la lumière des années 1980, peut-être qu'un autre réalisme, certes anachronique avec l'écriture de la pièce mais porteur de vérité au présent, aurait alors pu se déployer et mener à une meilleure réception .

[967] TWS Wahn. Manfred Nillius, « Kraftvolles Spiel mit wenig Unbedingtheit », *Die Wahrheit*, 21 juin 1983. Je traduis (« [Stein hat] es aber weitgehend versäumt, das Stück aus dem Geist der 80er Jahre, ihren Ansprüchen, Forderungen, ihren konkreten Zeitfragen zu entwickeln »).

[968] TWS Wahn. Urs Jenny, « Theatralische Totenfeste », *Der Spiegel*, 27 juin 1983. Je traduis (« [Steins] Finale […] ist ein Salut an den Freiheitskampf der afrikanischen Völker » ; « aber eben doch 'nur' grandios theatralisch »).

3. Entre métaphore et réalisme : *En attendant Godot* par Tabori

La création d'*En attendant Godot* par George Tabori aux Münchner Kammerspiele (1984) confirma l'intégration réussie de la pièce dans la culture d'accueil ouest-allemande. La mise en scène de Tabori était fondée sur un glissement du jeu au réel, sur un va-et-vient entre théâtre et réalité historique : à la fois réflexion sur le métier de comédien et réactivation du passé national-socialiste de l'Allemagne, la création de Tabori se trouvait au croisement des lectures métaphorique et réaliste.

3.1 Genèse

Tabori, né dans une famille juive hongroise, fut durant la Seconde Guerre mondiale journaliste, scénariste et auteur de romans en Angleterre et aux États-Unis. En 1952, il écrivit sa première pièce et signa sa première mise en scène quatre ans plus tard. En 1969, il monta sa pièce *Cannibales* (*Kannibalen*, 1968) au Schiller-Theater et s'installa en RFA. De 1975 à 1978 il travailla avec la troupe du « laboratoire théâtral » (« Theaterlabor ») de Brême avant de rejoindre les Kammerspiele de Munich.

Grand admirateur de l'œuvre de Beckett, Tabori offrit dans les années 1980 une véritable relecture de certaines pièces de l'écrivain : il réalisa une soirée intitulée *Beckett Evening I* (1980), une adaptation du *Dépeupleur* (1981), une création d'*En attendant Godot* (1984), une de *Oh les beaux jours* (1986) et une de *Fin de partie* (1998). Tabori portait sur ces pièces un regard neuf, il se concentrait sur la métamorphose de l'acteur en personnage, sans pour autant négliger la portée historique du texte.

La première œuvre de Beckett que Tabori voulait porter sur scène était le récit *Le Dépeupleur* (1970), qui d'après le critique Joachim Kaiser était « une incroyable didascalie pour une pièce qui n'a pas le droit d'avoir lieu »[969]. En 1979, Tabori demanda la permission d'adapter la nouvelle à la maison d'édition Suhrkamp, qui exposa la requête du metteur en scène à Beckett, lequel accepta[970]. Avant cette adaptation, Tabori créa pourtant le 4 décembre 1980 au Cirque Atlas (Atlas-Circus) de Munich la *Soirée Beckett I* (*Beckett Evening I*), un collage de douze courtes pièces

[969] George Tabori, cité in Wend Kässens, « Die einfachste Stimme, die ich kenne. Gespräch zwischen George Tabori und Wend Kässens, 1981 », in Wend Kässens (Dir.), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2004, p. 18-28, p. 25. Je traduis (« Er sagt, es sei eine ungeheure Regieanweisung für ein Drama, das nicht stattfinden darf »).

[970] ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 3241. Lettre de Doufexis à Beckett du 17 septembre 1979.

théâtrales, pièces télévisuelles, pantomimes et textes en prose. Dès son premier contact avec l'œuvre de Beckett, Tabori sortait donc des sentiers battus. Un an plus tard, le 1er juillet 1981, l'adaptation du *Dépeupleur* n'eut finalement pas lieu à Munich en raison de sa démesure, mais dans l'enceinte d'une usine à Bochum[971] ; Beckett souhaita à cette occasion à Tabori « le plus beau des calvaires »[972]. Enfin, lorsqu'en 1984, Dieter Dorn prit la direction des Münchner Kammerspiele à la suite de Hans-Reinhard Müller, l'idée d'une création d'*En attendant Godot* vit le jour.

3.2 Partis pris scéniques

Sur la première page de la brochure de la création d'*En attendant Godot* figure une citation issue du roman *Watt* (1953) de Beckett : « No symbols where non intended »[973]. Cette phrase annonce la teneur du parti pris de Tabori qui renonçait à une interprétation métaphysique et symbolique de la pièce et privilégiait l'enchevêtrement entre l'Histoire (la Seconde Guerre mondiale) et la métaphore (le métier de comédien). Les carnets de régie du metteur en scène, disponibles à l'Académie des Arts de Berlin, confirment cette lecture de la pièce par Tabori[974].

Durant les deux premières semaines de répétition, les acteurs se limitaient à la lecture commune de la pièce. Assis autour de la table, ils buvaient du café et fumaient des cigarettes, un comportement qui allait être maintenu pour le début de la mise en scène. Tabori observait les acteurs en train d'improviser, une éthique de travail qu'il défendait en se présentant comme « un livreur d'idées et un animateur » qui venait uniquement « proposer son aide » puisque « les acteurs [devaient] trouver leur rôle en eux-mêmes »[975]. La création reposait donc avant tout sur les épaules des comédiens. Ceux-ci essayèrent tout d'abord de jouer en restant fidèles aux indications de Beckett, et ce n'est qu'après deux semaines que l'équipe choisit d'aller dans une autre direction[976]. Tabori s'était souvenu d'un spectacle durant lequel les deux

---

[971] Face au refus des Kammerspiele de Munich, Claus Peymann et Jürgen Flimm, metteurs en scène à Bochum, proposèrent à Tabori de finir ce projet chez eux. George Tabori, cité in Gundula Ohngemach, *George Tabori*, Frankfurt am Main, Fischer (Reihe Regie im Theater), 1989, p. 126.

[972] George Tabori, cité in Anat Feinberg-Jütte, « 'The Task is not to Reproduce the External Form, but to Find the Subtext' : George Tabori's Productions of Samuel Beckett's Texts », in S. E. Gontarksi (Dir.), *Journal of Beckett Studies*, 1 / 2, 1992, p. 95-115, p. 99. Je traduis (« I wish you the best of agonies »).

[973] TM München. Münchner Kammerspiele (Dir.), *Programmheft,* Spielzeit 1983/84 (73. Spielzeit). Werkraum, Heft 3, *Warten auf Godot.*

[974] ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2772 (carnet de régie en partie annoté, en anglais), George-Tabori-Archiv 2560 (carnet de notes « Schreibbuch », en anglais).

[975] George Tabori, cité in Jan Bielicki, « 'Macht doch, was ihr wollt !' », *Süddeutsche Zeitung*, 6 juillet 1990. Cité in Chantal Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, Köln, Teiresias Verlag (Theaterwissenschaft, vol. 3), 1999, p. 27. Je traduis (« Ich bin […] nur ein Ideenlieferant und Animateur. Ich kann helfen, aber ihre Rolle finden, müssen die Schauspieler in sich selbst »).

[976] Thomas Holtzmann, cité in Gundula Ohngemach, *George Tabori*, *op. cit.*, p. 109-110. Cf. annexe.

comédiens Otto Sander et Peter Fitz lisaient le roman de Beckett *Mercier et Camier*, livre en main et en se reprenant mutuellement sur divers passages[977]. Holtzmann et Lühr commençaient leur jeu assis à la table, et certaines didascalies non transposées sur scène étaient lues par les comédiens : l'abandon du fauteuil roulant censé marquer l'apparition de Pozzo fut par exemple remplacé par la réplique : « écrit Beckett »[978].

Pour cette création d'*En attendant Godot*, Tabori s'inspira de la vie de Beckett sur laquelle il s'était informé avec précision grâce à la biographie de Deirdre Bair[979] : « En réalité tout est autobiographique chez Beckett, les événements personnels étaient toujours la matière première de ses travaux », affirmait le metteur en scène en quête de « sous-textes » qui lui permettaient de découvrir la véritable portée des œuvres de l'écrivain[980]. L'originalité et la nouveauté de la création de Tabori résidaient dans cette approche biographique et dans le cadre historique dans lequel la pièce était placée, celui de l'Occupation et de la Shoah. Tabori, dont le père fut déporté et périt à Auschwitz, traita sur scène tout au long de sa carrière la question du racisme et du pogrom juif.

Vladimir et Estragon étaient vus comme des intellectuels, peut-être juifs, en fuite face à la Gestapo dans la France occupée. « C'était la seule idée présentée par Tabori. Il ne voulut jamais avoir à faire à deux vagabonds, mais à deux intellectuels en fuite »[981], soulignait à ce sujet le comédien Holtzmann. Le gestapiste semblait incarné par Pozzo, toujours accompagné par son serviteur Lucky qui paraissait, chez Tabori, avoir appartenu autrefois à la même classe sociale que Vladimir et Estragon, comme l'indiquait la similitude des costumes[982]. Godot pouvait être interprété comme un passeur censé mener Vladimir et Estragon depuis un plateau montagneux vers l'Espagne, et le jeune garçon qui annonce à deux reprises que Godot ne viendra pas

---

[977] ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2774. Peter von Becker, « Existenzchoreographien oder Die Stunde des Komödianten », *Theater heute*, n°3, mars 1984, p. 4-10, p. 8.

[978] Thomas Holtzmann, cité in Gundula Ohngemach, *George Tabori*, *op. cit.*, p. 115. Je traduis (« 'Steht bei Beckett' »).

[979] Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979.

[980] George Tabori, cité in Wend Kässens, « Die einfachste Stimme, die ich kenne. Gespräch zwischen George Tabori und Wend Kässens, 1981 », *op. cit.*, p. 18 et p. 22. Je traduis (« Eigentlich ist bei Beckett alles autobiographisch, immer waren persönliche Erlebnisse das Rohmaterial seiner Arbeit » ; « Subtexte »).

[981] Thomas Holtzmann, cité in Gundula Ohngemach, *George Tabori*, *op. cit.*, p. 114. Je traduis (« Das war die einzige Vorstellung, mit der Tabori gekommen ist. Er wollte nie zwei Landstreicher haben, sondern zwei Intellektuelle auf der Flucht »).

[982] Vladimir et Estragon étaient tous deux vêtus d'un long manteau de laine gris élimé au-dessus d'un costume noir délavé. Ils portaient une vieille écharpe grise et un chapeau noir, Vladimir un nœud papillon noir et Estragon une cravate rouge. Habillés de la sorte, les personnages ne ressemblaient en rien à deux tristes clowns, mais à des intellectuels en fuite. Les costumes de Pozzo et de Lucky étaient également contemporains : Pozzo était vêtu d'un élégant manteau noir, d'une fine chemise blanche et d'un nœud papillon noir, d'un chapeau noir à large bords et il était muni d'une cravache ; Lucky portait quant à lui des loques et un vieux manteau abîmé qui ressemblaient à ceux de Vladimir et Estragon.

pouvait être l'un de ces jeunes bergers qui lors de la Seconde Guerre mondiale portaient des messages entre passeurs et fugitifs dans les régions montagneuses. La pièce contient en effet de nombreuses répliques qui permettent une telle interprétation[983]. En outre, Tabori voyait en Vladimir et Estragon des doubles du couple Beckett, actif dans le mouvement de Résistance Gloria SMH, et développa dans la mise en scène une réflexion sur la solidarité humaine accentuée dans des situations de danger[984].

En complément à cette lecture historique teintée d'un réalisme qui, en Allemagne du moins, pouvait faire froid dans le dos, Tabori considérait *En attendant Godot* comme une métaphore du métier de comédien. Le metteur en scène était frappé par le parallélisme entre la structure répétitive de la pièce et le quotidien d'un acteur : de même que Vladimir et Estragon attendent jour après jour la venue de Godot, le comédien remonte soir après soir sur les planches. Le metteur en scène jouait de cette double portée et montrait que les acteurs étaient tout aussi prisonniers du texte que Vladimir et Estragon de l'attente de Godot. La création de Tabori commençait donc comme une répétition de théâtre et glissait peu à peu vers le seul contenu de la pièce, tout en étant structurée par des effets de distanciation.

Le soir de la première, Tabori, les acteurs Peter Lühr (Estragon), Thomas Holtzmann (Vladimir), Claus Eberth (Pozzo) et Arnulf Schumacher (Lucky), la souffleuse, la scénographe Kazuko Watanabe et le dramaturge Bernd Wilms étaient assis à la table pendant que les spectateurs entraient dans la salle. Lors des représentations suivantes, les acteurs étaient appelés tour à tour par une voix off et entraient avec leurs livres de rôle sous le bras. Un tel début plaçait d'emblée le jeu des comédiens sous le signe de l'ambiguïté. Les références méta-théâtrales et le retour subit à la réalité de la représentation ponctuaient la pièce, structurée comme un va-et-vient entre réalité et fiction, entre présence des comédiens et présence des personnages. Ainsi, la lecture de répliques ou de didascalies, le recours au livret, la correction de répliques par d'autres comédiens ainsi que l'utilisation de l'édition allemande Suhrkamp d'*En attendant Godot* en tant qu'accessoire étaient autant de procédés qui rappelaient les effets de distanciation du théâtre de Brecht, lequel avait fasciné Tabori dès 1959[985].

---

[983] On se reportera à Valentin Temkine ; François Rastier ; Pierre Temkine, « D'où viennent tous ces cadavres ? Une lecture historique de *En attendant Godot*, dialogue entre Valentin et Pierre Temkine suivi de *Une démonstration littéraire : le cas Godot* (Pierre Temkine) et *En attendant Valentin Temkine* (François Rastier) », [en ligne], 2008. http://www.revue-texto.net/index.php?id=88.

[984] George Tabori, *Bett und Bühne. Über das Theater und das Leben*, Berlin, Wagenbach, 2007, p. 167-168. Cf. annexe.

[985] L'influence de Brecht, que Tabori rencontra en 1947 aux États-Unis, fut telle que Tabori décida de se consacrer au théâtre et non plus au cinéma. On se reportera à Chantal Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, *op. cit.*, p. 19-20. Cf. annexe.

3.3 Réception de la création

La première d'*En attendant Godot* eut lieu le 4 janvier 1984 dans la petite salle (Werkraumtheater) des Münchner Kammerspiele. La création récolta un important succès et les comédiens Lühr et Holtzmann furent élus meilleurs comédiens de l'année. En revanche, Beckett semblait horrifié par ce qu'il avait pu lire dans les comptes rendus de presse, tant le parti pris scénique de Tabori était atypique[986]. Celui-ci avait en effet « chamboulé [*En attendant Godot*] de la tête aux pieds », expliquait le critique Peter von Becker dans *Theater heute*[987].

Alors que la création commençait comme le début d'une répétition, Reinhard Baumgart estimait que cette première impression était trompeuse puisque le metteur en scène restait absent et qu'il s'agissait ainsi uniquement de « jeux de confrontation entre comédiens »[988]. En outre, Joachim Kaiser soulignait qu'un tel « concept réaliste » n'était « que le point de départ de Tabori »[989]. Effectivement la mise en scène glissait, après quelques minutes, de la représentation d'une répétition à la représentation de la pièce elle-même, un procédé délicat où le jeu rejoignait la réalité. Le spectateur n'était donc plus en présence de comédiens qui répétaient leur texte, mais de personnages incarnés par des acteurs sur scène, des frontières floues et, par moments, transgressées. Le critique Hans Schwab-Felisch déclarait ainsi :

> *Tabori wollte also beides, die Metapher und eine (möglichst direkte) Realität, die sich in der stringenten Architektur des Stücks zwar immer andeutungsweise nachweisen läßt, doch stets vieldeutig bleibt*[990].

En somme, la pièce ne semblait plus tournée vers l'attente de Godot : « Qui est Godot ou qu'est-ce que Godot : ce n'est pas ça qui intéresse Tabori »[991], pouvait-on lire dans un compte rendu. Vladimir et Estragon étaient quant à eux interprétés de deux façons par les critiques. Pour les uns, les deux personnages faisaient référence « à la biographie de Beckett, à sa fuite face à la Gestapo. Un hurlement funeste qui

---

[986] On se reportera à Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 91-92 et p. 253-54.

[987] ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2774. Peter von Becker, « Existenzchoreographien oder Die Stunde des Komödianten », *Theater heute*, n°3, mars 1984, p. 4-10. Je traduis (« […] vom Kopf auf die Füße gestellt worden »). Cf. annexe.

[988] ADK Berlin, Reinhard-Baumgart-Archiv 97. Reinhard Baumgart, « Vorsicht, die Komödianten kommen », *Der Spiegel*, n°5, 1984. Je traduis (« [Die] Schauspielpaare trieben sich in kunstvolle Konfrontationsspiele »).

[989] TM München. Joachim Kaiser, « Was man tut, wenn man nichts tut », *Süddeutsche Zeitung*, 7-8 janvier 1984. Je traduis (« Tabori ging aber von diesem realistischen Konzept nur aus »).

[990] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Was bleibt, ist Warten », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 janvier 1984. « Tabori voulait donc les deux, la métaphore et une réalité (si possible directe), qui dans la logique architecturale de la pièce [pouvait] certes être vaguement décelée, mais tout en restant ambiguë » (je traduis).

[991] TM München. Ute Fischbach, « Warten auf Godot, in München », *Münchner Merkur*, 4 janvier 1984. Je traduis (« Wer oder was ist Godot – für Tabori ist es belanglos »).

venait de dehors, ajouté au texte, [était] un indice suffisant »[992]. Pour les autres, Vladimir et Estragon étaient « deux contemporains des spectateurs, [v]isiblement des hommes de la ville qui se [rencontraient] souvent autour de cette table »[993].

Les critiques soulignaient que pour maintenir cette tension entre métaphore et réalité, Tabori avait été contraint de prendre certaines libertés par rapport au texte. Les trois éléments essentiels du décor étaient ainsi absents de la création – « pas d'arbre, pas de lune, pas de route à la campagne »[994] – et la scénographie s'avérait minimale : « Quatre cordes [marquaient] une minuscule arène de sable. Une table, deux chaises, et au-dessus une lampe qui projetait une lumière crue »[995]. Des changements dans la traduction du texte furent également relevés : l'indication géographique « Breisgau » était devenue « Vaucluse » ; la question rhétorique « Was soll's » était donnée en français par « Que voulez-vous ? » ; la chanson de Wladimir « Eiapopeia » fut transformée en « Dodo, l'enfant do » (« Schlaf, Kindlein, schlaf ») ; et enfin la plus grande insulte selon Estragon ne serait plus « garde forestier inspecteur en chef » (« Ober… forstinspektor ») mais « crrrritique ! » (« Krrrritiker ! »)[996].

La première récolta de « longues ovations »[997], Hans Schwab-Felisch notait dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* que le public acclamait les acteurs en tapant des mains et des pieds, une coutume allemande qui indiquait que le succès était assuré : il s'agissait d'une « victoire théâtrale de premier ordre »[998].

3.4 Étude de la captation filmique

Avec le parallélisme entre l'attente de Godot et le métier de comédien, Tabori pourvut la pièce de Beckett d'une nouvelle dimension. Les caractéristiques d'une telle grille de lecture qui unifiait réalisme et métaphore s'annonçaient clairement dès les

---

[992] *Ibid.* Je traduis (« Tabori bezieht sich da auf Becketts Biographie, auf dessen Flucht vor der Gestapo. Ein eingefügter Todesschrei, der von außen hereindringt, soll als Andeutung genügen »).

[993] ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2774. Peter von Becker, « Existenzchoreographien oder Die Stunde des Komödianten », *Theater heute*, n°3, mars 1984. Je traduis (« […] zwei Zeitgenossen. Stadtmenschen offenbar, die sich oft an diesen Tischen treffen »).

[994] TWS Wahn. Helmut Schödel, « Das Glück am Ende des Tunnels », *Die Zeit*, 13 janvier 1984. Je traduis (« Kein Baum, kein Mond, keine Landstraße »).

[995] TM München. Rose-Marie Borngässer, « Pingpong mit Pausen », *Die Welt*, 6 janvier 1984. Je traduis (« Vier Seile markieren ein sandiges Mini-Rund. Ein Tisch, zwei Stühle, eine grelle Lampe darüber »).

[996] TM München. Armin Eichholz, « Ist das die Wende in Becketts Warte-Raum ? », *Münchner Merkur*, 7-8 janvier 1984.

[997] TM München. Rose-Marie Borngässer, « Pingpong mit Pausen », *Die Welt*, 6 janvier 1984. Je traduis (« Lange Ovationen für diesen großen Schauspieler-Abend »).

[998] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Was bleibt, ist Warten », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 janvier 1984. Je traduis (« Nach drei Stunden wurde gejubelt und getrampelt. Ein Theatersieg erster Ordnung »).

premières minutes de la création[999]. Elles sont étudiées ci-dessous grâce à la captation filmique élaborée par Rüdiger Graf[1000] ; le passage analysé débute avec l'entrée sur le plateau des deux comédiens Peter Lühr (Estragon) et Thomas Holtzmann (Vladimir) et se termine avec la première mention de Godot, lorsque Estragon affirme avoir été au même endroit la veille (« Nous sommes déjà venus hier » ; « Wir sind schon gestern hier gewesen »)[1001].

Le préambule de la mise en scène illustre de manière emblématique le principal ressort scénique utilisé tout au long de la production de Tabori, celui de la répétition. En effet, l'alternance entre d'une part l'interprétation de la pièce et de ses personnages qui prennent vie sur scène, et d'autre part la réalité du plateau et le métier de comédien, est très marquée dès le début. Le public assiste à la progressive transformation du comédien en personnage et à l'alternance entre les deux, une métamorphose symbolisée par l'utilisation d'accessoires de deux natures différentes. Tout d'abord apparaissent ceux qui font partie de la pièce comme les chapeaux de Vladimir et Estragon, puis des accessoires en lien avec la pièce mais de l'ordre du hors jeu, comme le texte allemand d'*En attendant Godot*, le livre vert de l'édition Suhrkamp. Un tel parti pris place le spectateur dans une situation de mise à distance censée lui rappeler qu'il ne s'agit que d'une représentation. De plus, les choix opérés par Rüdiger Graf dans la manière de filmer les comédiens, sous quels angles et à travers quels plans, et l'utilisation d'apartés vers la caméra, viennent renforcer cette ambiguïté entre jeu et hors jeu. En outre, certaines répliques sont transformées pour la version filmée de la création de Tabori, l'exclamation « Pire qu'au théâtre ! » (« Schlimmer als im Theater ! ») devient par exemple : « Pire qu'à la télévision ! » (« Schlimmer als im Fernsehen ! »).

Dans un premier temps, avant que Peter Lühr ne prononce la première réplique de la pièce, le film montre comment les comédiens passent de leur nature d'acteurs à celle de personnages. Le public se trouve au départ en présence des comédiens Peter Lühr et Thomas Holtzmann. Lorsque les deux acteurs apparaissent sur le plateau, ils portent déjà le costume de leur personnage. La première image offerte au téléspectateur est un plan large de la scène transformée en plateau de tournage et sur laquelle ont été placées trois caméras ; il en existe donc quatre au total.

---

[999] Dans l'une de ses lettres à Beckett, Tabori notait : « I've also learnt that the key to the door to the house is mostly in the first lines ». « J'ai aussi appris que la clé de la porte se trouve la plupart du temps dans les premières lignes » (je traduis). ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 3241. Lettre de Tabori à Beckett du 18 janvier 1981.

[1000] ADK Berlin, AVM 33.0747. *Warten auf Godot*, Münchner Kammerspiele, Regie George Tabori. Fernsehfassung von Rüdiger Graf für ARD / BR. 00'00''-11'00''.

[1001] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Éditions de Minuit, 1952, p. 21.

Mis à part les cadreurs et le décor, la scène est encore vide. La voix off d'un technicien surgit alors et demande « On peut commencer ? » (« Können wir ? »), ce sur quoi une autre voix, probablement celle de Peter Lühr, répond « Oui » (« Ja »). L'injonction du même technicien « Monsieur Lühr, Monsieur Holtzmann, veuillez s'il vous plaît vous tenir prêt » (« Herr Lühr, Herr Holtzmann, bitte auf Anfang ») est suivie de l'entrée sur scène de Peter Lühr côté jardin et par une nouvelle demande du technicien de fermer la grande porte derrière lui « Fermez les portes ! » (« Tore zu ! »). Holtzmann n'apparaissant pas, la voix l'appelle à nouveau : « Monsieur Holtzmann, s'il vous plaît » (« Herr Holtzmann bitte »), à la suite de quoi Holtzmann entre par une petite porte côté cour, un café en main. Les deux comédiens prennent alors place à la table et le changement de lumière exigé par le technicien « Lumière ! » (« Licht ! ») marque le véritable début de la représentation.

Dans un deuxième temps, les comédiens entrent progressivement dans la peau des personnages. Lühr déplie son texte et Holtzmann ouvre le livre de l'édition Suhrkamp à la première page, un procédé qui indique qu'il s'agit d'une situation de répétition et non de représentation. Le premier plan rapproché effectué par la caméra est centré sur Holtzmann qui lit son texte, fume une cigarette et boit un café. Cette attitude indique clairement qu'il s'agit encore de l'acteur et non du personnage et maintient l'effet de distanciation auprès du téléspectateur. La première phrase récitée par un des deux comédiens, *a fortiori* par Holtzmann, est une didascalie : « Route à la campagne, avec arbre. Soir » (« Landstraße. Ein Baum. Abend »)[1002]. Aucun de ces trois éléments scénographiques n'a été placé sur scène par Tabori, qui a toutefois voulu maintenir la fidélité à l'œuvre en faisant lire certaines indications scéniques de Beckett au lieu de les faire jouer directement. Tous les éléments de la pièce ont donc été retenus par Tabori et transmis aux téléspectateurs.

Par ailleurs, ceux-ci assistent à un retournement de situation puisque dans le texte écrit les premiers mots sont prononcés par Estragon et non par Vladimir. Or, dans la production de Tabori, Holtzmann qui incarne Vladimir lit à plusieurs reprises des didascalies indiquant la sortie, l'arrivée ou le déplacement des personnages. Un peu plus loin dans la pièce, lorsque Estragon lui demande : « Qu'est-ce qu'on fait maintenant ? » (« Was sollen wir denn jetzt machen ? »)[1003], Holtzmann rétorque : « Lire ! » (« Lesen ! »), un ajout par rapport au texte original. L'acteur lit alors la didascalie qui décrit les déplacements des deux personnages et que Lühr effectue tout seul. En plus d'incarner Vladimir, Holtzmann tient donc le rôle de double du metteur en scène qui dirige ses acteurs, ou de double de l'auteur en train de rédiger sa pièce et

[1002] *Ibid.*, p. 11.
[1003] *Ibid.*, p. 25.

de donner vie à ses personnages. Le texte de Beckett indique ensuite : « Entre Vladimir ». Holtzmann ne lit pas son entrée sur scène, mais il la joue en se coiffant de son chapeau, un signal qui marque le début de sa performance en tant que Vladimir. De son côté, Lühr met également son chapeau et récite la première réplique de la pièce : « Rien à faire »[1004] (« Nichts zu machen »). Le subtil glissement du comédien au personnage est ainsi signifié par un accessoire théâtral, les célèbres chapeaux melons, qui à l'image même de la métonymie viennent à eux seuls symboliser les personnages Vladimir et Estragon.

En outre, les autres caméras disparaissent du champ de vision et le téléspectateur n'est donc plus directement en mesure de voir que la scène se déroule sur un plateau de tournage. La caméra filme la table et les deux comédiens qui y sont assis à travers un plan moyen et ainsi le téléspectateur pénètre dans l'action de la pièce en même temps que les acteurs entrent dans la peau de leurs personnages.

Dans un troisième temps, le jeu, avec différents plans de caméras plus ou moins rapprochés, sollicite la participation du public, pris entre l'empathie et la distanciation. Le texte de Beckett indique que Vladimir n'aperçoit pas d'emblée Estragon. Ainsi Holtzmann garde les yeux baissés sur son texte jusqu'au moment où il prononce ces paroles adressées à Estragon : « Alors te revoilà, toi » (« Da bist du ja wieder »)[1005]. Il lève alors les yeux vers Lühr assis à l'autre bout de la table. Comme pour signifier au public que l'accent est dorénavant placé sur le personnage d'Estragon, la caméra opère un plan rapproché sur le visage de Lühr. Le spectateur entre dans la peau de Vladimir qui observe Estragon, un phénomène d'identification de courte durée puisqu'il est brisé aussitôt après par un changement de plan. Lorsque Estragon tente vainement d'enlever sa chaussure qui le blesse, la scène est filmée sous un angle large et des techniciens passent au second plan au fond.

En outre, tout au long de cette scène, le tic-tac d'un petit réveil rouge posé sur la table résonne dans l'espace de la scène, comme un son venu du hors jeu censé rappeler au spectateur qu'en dehors du temps représenté, il existe le temps de la représentation, strictement chronométré. Or, le spectateur est à nouveau pris et sollicité par la pièce dès que Lühr regrette que Vladimir ne lui vienne pas en aide pour enlever sa chaussure et se borne à lui demander s'il a mal : « Mal ! Il me demande si j'ai mal ! » (« Er [Vladimir] fragt mich, ob es weh tut ! »)[1006], déplore ainsi Estragon en se tournant directement vers la caméra. Ce premier aparté vers la caméra et donc vers

[1004] *Ibid.*, p. 11.
[1005] *Ibid.*, p. 12.
[1006] *Ibid.*, p. 13.

le public, qui sera suivi de plusieurs autres tout au long de la représentation[1007], semble avoir pour fonction de maintenir l'ambiguïté entre jeu et réalisme, entre empathie et distanciation. Le téléspectateur se sent concerné et touché par la réplique que lui adresse directement Estragon tout en étant maintenu à distance par cette limite matérielle que forme l'écran de télévision. De plus, un sentiment de voyeurisme peut être ressenti par le public lorsque les acteurs sont filmés de très près et regardent l'objectif de la caméra, un procédé utilisé par Beckett au sein de ses propres pièces télévisuelles réalisées à la SDR.

Dans un quatrième temps, deux niveaux de lecture se cachent derrière le choix de filmer la table et les comédiens en plongée lorsque sont prononcées certaines répliques importantes de la pièce. Le choix d'un tel angle de prise de vue peut être lu comme la suite de la métaphore de la répétition : culminant comme un observateur absolu, la caméra peut être interprétée comme l'œil du metteur en scène qui examine ses comédiens. Par ailleurs, au niveau de la pièce, il peut s'agir d'un œil divin, peut-être celui de Godot dont le nom est si proche de l'anglais « God », qui observe les deux représentants de l'humanité que sont Vladimir et Estragon.

Filmé en plongé, le passage suivant illustre toute la dimension tragique autour de laquelle est centrée la pièce de Beckett, celle de la vaine attente d'un secours qui peut-être n'arrivera jamais. La caméra commence à filmer la scène en plongée lorsque Estragon demande à Vladimir : « Tu ne veux pas m'aider ? » (« Willst du mir nicht helfen ? »)[1008]. Vladimir ne répond pas à la sollicitation d'Estragon, mais se lève subitement de sa chaise et regarde autour de lui, arborant une expression de méfiance comme s'il se sentait observé. Vladimir dit alors : « Des fois je me dis que ça vient quand même. Alors je me sens tout drôle » (« Manchmal denke ich mir, es kommt doch noch. Dann fühle ich mich ganz komisch »)[1009]. Cette phrase énigmatique peut être comprise, au niveau du hors jeu, comme la lutte du comédien avec son personnage et son espoir de le saisir et d'entrer dans sa peau. Sur le plan de la pièce en revanche, cette réplique est éclairée par une autre déclaration de Vladimir : « Si on se repentait ? » (« Wenn wir beide es bereuen würden ? »)[1010], suivie d'un passage qui fait allusion au repentir chrétien et à la notion de pardon. Si l'on songe au contexte de la Seconde Guerre mondiale dans lequel Tabori a placé sa création, la première phrase

---

[1007] Quelques minutes après ce premier aparté, Lühr / Estragon se tourne à nouveau vers la caméra lorsque Holtzmann / Vladimir lui demande : « Je ne t'ennuie pas, j'espère ? » (« Ich langweile dich doch hoffentlich nicht ? ») et rétorque avec un sourire en coin et un regard malicieux : « Je ne t'écoute pas » (« Ich höre gar nicht zu ! »). ADK Berlin, AVM 33.0747.

[1008] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, p. 14 / ADK Berlin, AVM 33.0747.

[1009] *Ibid.*

[1010] *Ibid.*, p. 15.

de Vladimir peut suggérer l'attente du passeur censé les aider à échapper à la Gestapo, et la seconde pourrait évoquer l'espoir du salut divin.

Dans un dernier temps enfin, l'ambiguïté entre le métier de comédien et l'existence du personnage qu'il incarne est soulignée au moment même où Godot est mentionné pour la première fois. Pour commencer, un plan d'ensemble représente la table et les deux personnages qui y sont assis. Estragon tente d'inciter Vladimir à partir et prononce pour la première fois la phrase emblématique de la pièce : « Allons-nous-en » (« Komm, wir gehen »)[1011], tout en frappant dans ses mains, levant les bras et esquissant un geste qui ressemble à l'invitation à une danse. L'élan de cette prise d'initiative est d'emblée freiné par la réponse que Vladimir murmure d'une voix blanche : « On ne peut pas » (« Wir können nicht »). Sans changer ni de posture ni de gestuelle, Estragon demande : « Pourquoi ? » (« Warum nicht ? »)[1012]. La caméra fixe alors Holtzmann à travers un plan rapproché et l'acteur, contre toute attente, ne récite pas la célèbre formule « On attend Godot » (« Wir warten auf Godot »). À la place, il s'empare du livre posé devant lui sur la table et le tient ouvert devant son visage, la couverture verte du livre dirigée vers la caméra et bien visible pour Estragon et le téléspectateur : il s'agit de l'édition bilingue allemand-anglais de *Warten auf Godot / Waiting for Godot*, publiée chez Suhrkamp, où est reproduit le portrait de Samuel Beckett. Le titre inscrit sur la couverture du livre prononce donc les paroles à la place du comédien.

Lors de ce passage décisif, les frontières entre comédien et personnage deviennent floues : de la même manière que Vladimir et Estragon ne peuvent changer de lieu parce qu'ils attendent Godot, Holtzmann et Lühr ne peuvent quitter le plateau parce qu'ils doivent jouer *En attendant Godot*. La réaction de Lühr / Estragon est filmée de près : son visage exprime une surprise mêlée de résignation, et un simple « Ah ! » signale qu'il comprend la situation. Lorsqu'ils se mettent à discuter de l'heure et du lieu de rendez-vous fixé avec Godot, la caméra les filme à nouveau en plongée. L'œil scrutateur du metteur en scène, ou de Dieu, refait son apparition, comme pour signifier qu'il veille à ce que les comédiens, ou les personnages, demeurent où ils sont. Au moment où Estragon constate que les lieux qui l'entourent lui sont familiers (« Nous sommes déjà venus hier » ; « Wir sind schon gestern hier gewesen »)[1013], la caméra filme à nouveau les personnages à travers des plans larges ou rapprochés.

Ainsi, l'alternance entre jeu et réalité, entre l'existence des acteurs et des personnages, entre la situation d'empathie et celle de distanciation dans laquelle sont

---

[1011] *Ibid.*, p. 20.
[1012] *Ibid.*
[1013] *Ibid.*, p. 21.

placés les spectateurs, créé la beauté et la singularité de cette mise en scène. Alors même que les comédiens font mine d'être prisonniers de ce texte, ils y apportent une autre profondeur et permettent divers niveaux de lecture, tirant une richesse nouvelle du caractère énigmatique et ambigu qui faisait la renommée de la pièce de Beckett.

Trois décennies après la création de la pièce en 1953, Tabori fit souffler un vent de renouveau sur la route de campagne où attendaient Vladimir et Estragon, et ainsi peut-on conclure avec le critique Helmut Schödel : « Les perfectionnistes sont en voie de disparition. Les personnes déraisonnables prennent leur place. Le théâtre peut prendre un nouveau départ »[1014].

[1014] TWS Wahn. Helmut Schödel, « Das Glück am Ende des Tunnels », *Die Zeit*, 13 janvier 1984. Je traduis (« Die Perfektionisten sterben aus. Die Unvernünftigen treten an ihre Stelle. Das Theater kann von neuem beginnen »).

4. Et Ionesco ?

Les pièces de Ionesco ne parvinrent pas à s'imposer auprès des metteurs en scène de la nouvelle génération. La venue de l'écrivain à Düsseldorf en 1970 pour ses propres mises en scène attira certes l'attention, mais ses productions ne furent pas un succès marquant et le statut de son œuvre comme pierre angulaire du transfert culturel franco-allemand commençait à décliner.

4.1 Ionesco par Ionesco en 1970

Le dernier événement d'importance autour de Ionesco fut la mise en scène par l'auteur lui-même de *Jacques ou la Soumission* et de *La Cantatrice chauve* au Düsseldorfer Schauspielhaus le 25 avril 1970. Il ne s'agissait pas des premières expériences de mise en scène de Ionesco en langue allemande : l'auteur avait déjà crée *Victimes du devoir* au Théâtre du nouveau marché (Theater am Neumarkt) à Zurich, assisté par Reinhart Spörri, et dont la première avait eu lieu le 2 octobre 1968.

Aucune correspondance au sujet des deux productions à Düsseldorf ne fut conservée et il n'a donc pas été possible d'établir la genèse de ces créations ou de retracer les difficultés rencontrées[1015]. Un entretien mené avec Stephan Stroux permit en revanche de se renseigner sur le déroulement des répétitions[1016]. Celui-ci apparaît dans la brochure[1017] en tant qu'assistant à la mise en scène, et pourtant il semble avoir joué un rôle quelque peu plus important[1018]. Le fils cadet de Karl Heinz Stroux – alors toujours directeur du Düsseldorfer Schauspielhaus – maîtrisait parfaitement le français et assurait la communication entre l'écrivain et les acteurs. Par ailleurs, il avait entièrement retravaillé la traduction des deux pièces comme en témoignent les carnets de régie[1019]. Stephan Stroux fut également chargé de répéter seul avec les comédiens lorsque Ionesco ne pouvait se rendre aux répétitions, durant desquelles l'auteur se limitait d'ailleurs à des indications propres à l'esprit de ses pièces.

[1015] Ni les archives du Theatermuseum Düsseldorf, ni les archives personnelles d'Eva Stroux ou de Daniel Stauffacher n'ont permis de retrouver des correspondances au sujet de ces mises en scène.
[1016] Stephan Stroux, entretien réalisé le 12 décembre 2013, Berlin.
[1017] TM Düsseldorf. Düsseldorfer Schauspielhaus Karl Heinz Stroux, 1969/70.
[1018] Parmi les critiques, seul Gerd Vielhaber nota le travail de Stephan Stroux. TWS Wahn. Gerd Vielhaber, « Im Schoß der Familie », *Frankfurter Rundschau*, 1er mai 1970 : « Stephan Stroux, der Sohn des Hausherrn, [stand Ionesco] als Dolmetsch-Assistent zur Seite ». « Stephan Stroux, le fils du maître de maison, [assista] Ionesco comme traducteur » (je traduis).
[1019] TM Düsseldorf, Textbucharchiv.

Lorsqu'un comédien lui demanda quelle serait la meilleure façon de jouer son personnage, Ionesco aurait par exemple rétorqué en guise d'unique conseil : « Il faut le jouer avec un grand nez »[1020].

Dans son article paru dans la *Neue Züricher Zeitung*, Hannes Schmidt commençait par rappeler la relation qui unissait Ionesco à Düsseldorf :

> *Keine Theaterstadt, auch Paris nicht, steht Ionesco, dem französierten Rumänen, näher als Düsseldorf, wo nicht weniger als fünf seiner abendfüllenden Stücke ur- und erstaufgeführt wurden* [...]. *Was lag näher, als ihn einmal als Regisseur seiner eigenen Werke zu verpflichten ? Er kam, sah, siegte und scheiterte ehrenvoll zugleich*[1021].

Ces phrases résument l'accueil que reçurent les créations de Ionesco dans cette ville. Leur manque de succès n'était imputable ni à la mise en scène ni au jeu d'acteur, tous deux loués comme « parfaits, drôles et réfléchis »[1022], mais aux pièces elles mêmes, considérées comme obsolètes. Le point de discussion central des critiques se concentrait en effet sur le dépassement de l'œuvre théâtrale de Ionesco par d'autres écritures scéniques contemporaines. Hannes Schmidt comparait Ionesco à Brecht dans la mesure où tous deux étaient devenus des auteurs classiques, puis nommait d'autres jeunes auteurs dramatiques qui avaient pris leur relève, comme Peter Handke[1023]. Hans Schwab-Felisch émettait les mêmes doutes dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, et citait les jeunes auteurs autrichiens Peter Handke, Ernst Jandl et Konrad Bayer[1024]. Le critique n'omettait toutefois pas de souligner l'impact essentiel de l'auteur sur ses successeurs et soulignait que « la mise en scène [montrait] clairement combien Ionesco, lorsqu'il écrivit cette pièce, avait préfiguré ce qui dix ans plus tard allait devenir commun »[1025]. Pourtant, le sentiment prévalait que l'œuvre de Ionesco, tout comme « ce qui autrefois était perçu comme moderne, osé, avant-gardiste »,

---

[1020] Stephan Stroux, entretien réalisé le 12 décembre 2013, Berlin.

[1021] TM Düsseldorf. Hannes Schmidt, « Sag mir, wo die Witze sind... », *NRZ*, 27 avril 1970. « Aucune autre ville de théâtre, même Paris, n'est plus proche de Ionesco que Düsseldorf, le Roumain devenu Français. Pas moins de cinq de ses longues pièces y connurent leurs créations mondiales ou allemandes [...]. Qu'y avait-il de plus logique que de l'engager comme metteur en scène de ses propres œuvres ? Il est venu, il a vu, il a vaincu et il a en même temps échoué avec honneur » (je traduis).

[1022] TM Düsseldorf. N.,« Vergilbter Ulk », *Düsseldorfer Nachrichten*, 27 avril 1970. Je traduis (« Regie und Darstellung waren so perfekt, so witzig und überlegen »).

[1023] TM Düsseldorf. Hannes Schmidt, « Sag mir, wo die Witze sind... », *NRZ*, 27 avril 1970.

[1024] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Ionesco inszeniert Ionesco », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 avril 1970 : « Am Ende die Frage, ob Ionescus [sic] Sprachbegabung, mit der er einst provozierte, heute noch ausreicht, ob ihm nicht die jungen Österreicher Handke, Jandl und Bayer in dieser Hinsicht den Rang abgelaufen haben ».

[1025] *Ibid.* Je traduis (« [Die Inszenierung] macht deutlich, wieviel Ionesco, als er dieses Stück schrieb, bereits vorweggenommen hat von dem, was zehn Jahre später Allgemeingut wurde »).

faisait dorénavant partie du passé, une prise de conscience qui donnait « une amère leçon sur le caractère éphémère » de la littérature[1026].

4.2 Ionesco dans les années 1970 et 1980

Après ces productions de Ionesco, l'engouement pour l'œuvre de l'écrivain faiblit. Au cours des années 1970, ses œuvres les plus jouées étaient ses premières pièces *La Cantatrice chauve*, *La Leçon*, *Victimes du devoir* et *Les Chaises* de même que ses deux succès plus tardifs *Le roi se meurt* et *Rhinocéros*[1027]. Ses nouvelles pièces, *Macbett* (création allemande le 24 novembre 1972 au Burgtheater de Vienne par Gerhard Klingenberg), *Ce formidable bordel !* (création allemande le 8 novembre 1974 au Volkstheater de Vienne par Karl Heinz Stroux), *L'Homme aux valises* (création allemande le 4 avril 1978 aux Münchner Kammerspiele par Peter Lotschak) et *Voyage chez les morts* (création allemande le 26 novembre 1982 à Bâle par Wolfgang Quetes) donnèrent lieu à un nombre peu élevé de mises en scène en République Fédérale, et les premières en langue allemande avaient d'ailleurs été données bien après les créations mondiales à Paris.

Durant les années 1980, les pièces de Ionesco citées ci-dessus continuèrent à être jouées, sans pour autant qu'un net regain d'intérêt ne se fasse sentir. Seul Düsseldorf semblait rester attaché à son auteur dramatique favori : à l'occasion d'une nouvelle mise en scène de *La Cantatrice chauve* par Jossi Wieler, le Düsseldorfer Schauspielhaus, dorénavant sous la direction de Günther Beelitz, rendit hommage à Ionesco en organisant une exposition et une rétrospective de son œuvre en partenariat avec l'Institut Français, du 2 mars au 30 avril 1982. Dans un propos introductif, le critique Heinrich Riemenschneider déclarait que « le théâtre de Düsseldorf [faisait] partie des principaux lieux de représentation de l'œuvre de Ionesco qui soient »[1028] et soulignait ainsi une fois de plus le rôle primordial du Düsseldorfer Schauspielhaus pour la consécration de l'œuvre de cet écrivain.

[1026] TM Düsseldorf. N.,« Vergilbter Ulk », *Düsseldorfer Nachrichten*, 27 avril 1970. Je traduis (« Im Düsseldorfer Schauspielhaus wurde einem eine bittere Lehre über die Vergänglichkeit dessen zuteil, was einmal als modern, kühn, avantgardistisch gegolten hatte »).

[1027] Cf. tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes en annexe.

[1028] TM Düsseldorf. Dépliant de l'exposition sur Eugène Ionesco qui s'est tenue du 2 mars au 30 avril 1982 au Düsseldorfer Schauspielhaus. Je traduis (« Das Düsseldorfer Schauspielhaus [gehört] zu den wichtigsten Aufführungsbühnen seiner [Ionescos] Stücke überhaupt »).

*
* *

Ainsi, confiée à ces nouveaux passeurs qu'étaient les metteurs en scène de la nouvelle génération, la réception des pièces d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco gagnait en nuances au cours des deux décennies qui précédèrent la chute du Mur. Considérées sous un angle qui n'avait pas été exploité jusque-là, leurs œuvres franchissaient de nouvelles frontières conceptuelles : deux lectures complémentaires dominaient, l'une métaphorique, l'autre réaliste. Tandis que les œuvres de Beckett et de Genet étaient encore jouées avec entrain, celles de Ionesco furent en revanche placées en retrait des programmations, et celles d'Adamov – à une exception près – entièrement retirées. Contrairement aux années précédentes donc, le transfert de ces écrivains n'était plus homogène mais suivait un parcours distinct à la fois du point de vue de la circulation des œuvres importées que des interprétations scéniques qui en résultaient. Les metteurs en scène de la nouvelle génération incarnaient ainsi une vision nouvelle, plus nuancée, du théâtre français « de l'absurde » en République Fédérale.

Quatrième partie

Études de cas

Comme l'a souligné Michel Espagne, un objet culturel doit obéir à un transfert constitué d'un triple mouvement pour être intégré dans la culture d'accueil : à la traduction et ses « nouvelles références linguistiques »[1029], à l'intégration et son « nouveau système de références »[1030] et à la réactivation de « ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir les débats de l'heure »[1031]. Les quatre études de cas sont examinées à la lumière de l'intégration réussie dans le système de référence ouest-allemand. Elles rendent compte des diverses étapes du processus de transfert et de la variété de ses supports, et exemplifient les processus de traduction et de réactivation de la mémoire latente.

Dans un premier temps, les traductions allemandes (1960, 1968) des *Paravents* de Genet permettent d'étudier avec précision la nature des référents linguistiques lors du passage d'une langue à l'autre. En raison de l'ancrage historico-culturel de la pièce dans une colonie française au Maghreb, les référents allemands dévient en effet fortement des originaux.

La réactivation de la mémoire est un facteur essentiel dans la réception des quatre créations mondiales de pièces de Ionesco par Stroux à Düsseldorf (1959, 1962, 1964 et 1970) étudiées dans un deuxième temps. Une esthétique scénique continue ne peut être élaborée que si chaque production réactive auprès du spectateur des éléments qui lui offrent une grille de lecture précise et connue. Une telle réactivation est également à l'œuvre dans le cas de l'adaptation radiophonique allemande d'une

---

[1029] Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, *op.cit.*, p. 20.
[1030] *Ibid.*
[1031] *Ibid.*, p. 21.

pièce théâtrale française, et aux difficultés du transfert culturel vient s'ajouter la complexité d'un transfert médiatique.

La version radiophonique du *Professeur Taranne* d'Adamov, enregistrée à la SDR en 1956, sera le support de cette troisième analyse.

Enfin, la quatrième étude, consacrée aux pièces télévisuelles de Beckett réalisées à la SDR, active à la fois les référents linguistiques, culturels et mémoriels. L'accent est placé sur le leitmotiv de l'expérience sensorielle qui parcourt chaque pièce au niveau thématique mais qui a également un fort impact physique sur le spectateur, dont l'attitude réceptive est conditionnée par ces référents.

1. Support textuel : les traductions des *Paravents* de Genet (1960 ; 1968)

Le langage théâtral de Genet était l'un des plus dérangeants de l'après-guerre, l'auteur lui-même qualifiait son style de « tordu » et « caricatural »[1032]. En France, ses pièces étaient données sans que les metteurs en scène ou les comédiens ne reculent devant leur ton déconcertant, alors qu'en RFA les théâtres présentaient au public des œuvres d'une autre nature, au style plus sage et aplani. Questionnant les possibilités de transferts idiomatiques et culturels, les deux premières traductions allemandes des *Paravents* rendent compte des remaniements textuels que connut l'une des pièces majeures de l'écrivain. Le style très particulier des *Paravents,* oscillant du poétique à l'obscène en passant par le langage familier, l'argot français et un parler d'Afrique du Nord empruntant son vocabulaire à la culture arabe[1033], posa manifestement d'importants problèmes de transposition aux traducteurs Hans Georg Brenner (pour la version de 1960) et Ernst Sander (pour la version de 1968).

L'analyse s'appuie sur les manuscrits allemands parus au Merlin Verlag[1034] ainsi que sur les carnets de régie de Hans Lietzau, utilisés lors de sa création berlinoise puis munichoise des *Paravents* et disponibles aux archives de l'Académie des Arts de Berlin[1035].

1.1 Difficultés de transposition du style de Genet

Le texte des *Paravents*, écrit en 1958, fit l'objet de nombreuses modifications de la part de son auteur et connut trois éditions distinctes. L'édition originale parue en 1961 à l'Arbalète fut reprise et corrigée par Genet et Roger Blin entre 1962 (ou 1963) et 1966. La chercheuse Odette Aslan expliqua que « ces modifications portaient plus sur des nuances que sur la structure de l'œuvre, elles consistent en coupures, répliques

[1032] Lettre de Genet à Frechtman du 29 octobre 1960. Cité in Jean Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, « Lettres à Bernard Frechtmann », p. 939 : « Si je m'efforçais à avoir un style plus neutre, moins tordu, il conduirait mon imagination vers des mythes ou des thèmes bien trop sages, bien trop conventionnels. Car inventer n'est pas raconter. Pour inventer, il faut que je me mette dans un état qui suscite des fables, ces fables elles-mêmes m'imposent un style caricatural. C'est lié ».

[1033] André Lanly, *Le Français d'Afrique du Nord. Étude linguistique*, Paris, PUF, 1962.

[1034] Jean Genet, *Wände überall* (*Der Tod I*). Einzig berechtigte Übersetzung von Hans Georg Brenner, Hamburg, Merlin Verlag, 1960. Jean Genet, *Die Wände.* Übertragung von Ernst Sander, Hamburg, Merlin Verlag, 1968.

[1035] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 132 (pour le carnet de régie de 1961), Hans-Lietzau-Archiv 85 (pour le carnet de régie de 1968).

ajoutées, fragmentations d'une séquence »[1036]. Le manuscrit élaboré par Genet à cette occasion fut égaré, mais les corrections furent retenues par Paule Thévenin qui s'en servit pour donner jour à la deuxième édition de 1976 communément désignée comme « définitive ». La troisième édition de 1979, qui affiche de menues corrections par rapport à la précédente, est celle qui fut reproduite dans le tome V des *Œuvres complètes* de Gallimard puis dans la collection de la Pléiade[1037].

« Péché majeur de l'Occident »[1038] selon Claude Lévi-Strauss, le colonialisme et plus précisément la guerre d'Algérie forment la toile de fond des *Paravents*. Genet parvint à retracer cette période de l'histoire de France par le biais d'un témoignage stylistique : se plaçant du côté des colonisés, la pièce est une illustration du français parlé dans les colonies d'Afrique du Nord et du métissage culturel et social qui y eut lieu. Cette entreprise qui permet de classer Genet parmi les écrivains engagés fait ainsi preuve d'un engagement d'ordre linguistique et référentiel. Pourtant, les références cachées au sein du texte et le brassage langagier créé par l'auteur furent de véritables écueils de traductions. En effet, l'allemand parlé au sein des colonies africaines ne fut pas autant enrichi par des termes étrangers que le français et évita consciemment les échanges et les influences linguistiques[1039]. La langue allemande resta donc privée de toute une dimension culturelle, sociale et linguistique, ce qui rendait difficile ou du moins lacunaire la transposition d'une pièce comme *Les Paravents*.

La difficulté que représentait la traduction des textes de Genet vers l'allemand ne fut pas un sujet de discussion, ni pour l'auteur, ni pour l'éditeur, les traducteurs ou les metteurs en scène. Les importantes modifications de son style dans les versions allemandes n'ont pas alerté ou déclenché le refus des acteurs concernés, ce qui peut étonner. Il semble qu'un consensus ait été approuvé en silence par tous ceux qui souhaitaient monter les pièces de Genet. Une partie du public ouest-allemand réagissait avec colère et dégoût aux paroles prononcées sur scène, même lorsque celles-ci avaient déjà été vidées d'une grande partie de leur contenu grossier ou obscène. Afin de minimiser l'impact négatif de ces créations et pour échapper à la censure et à des procès il fallait donc silencieusement accepter de tronquer et de déformer les textes de l'écrivain.

Le manque d'engagement personnel de Genet semble avoir encouragé un comportement plus libre avec ses textes. « Les traductions n'intéressaient pas du tout Genet », a expliqué l'éditeur Meyer à ce propos, « il n'était jamais contre une

---

[1036] Odette Aslan, « *Les Paravents* de Jean Genet », *op. cit.*, p. 13.
[1037] On se reportera à Jean Genet, *Théâtre complet*, *op. cit.*, « Notice », p. 1240-1252.
[1038] Claude Lévi-Strauss, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 213.
[1039] On se reportera à Ingo H. Warnke (Dir.), *Deutsche Sprache und Kolonialismus : Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919*, Berlin / New York, De Gruyter, 2009.

traduction et m'a toujours soutenu »[1040]. Le dialogue entre Genet et ses traducteurs allemands n'avait donc jamais lieu, et seul Meyer discutait de temps à autre avec les traducteurs auxquels il avait fait appel. Toutefois, l'éditeur ne maîtrisait pas suffisamment le français pour comprendre toutes les nuances du langage familier, et pas plus que ses traducteurs, il ne comprenait toutes les expressions argotiques utilisées par l'écrivain. En outre, les metteurs en scène changeaient parfois la traduction sans en demander l'autorisation à l'éditeur, et ce n'était qu'en assistant aux représentations que celui-ci s'apercevait des transformations que le texte avait subies. Un extrait d'une lettre de Meyer au Schloßpark-Theater de Berlin où allait avoir lieu la première mondiale des *Paravents* témoigne de ses efforts pour éviter des remaniements du texte trop importants :

> *Ich möchte aber betonen, daß es sich nur um Streichungen handeln darf. Soweit sich aus den Kürzungen irgendwelche Umstellungen als notwendig erweisen sollten, werden wir uns darüber sicherlich ohne weiteres einigen ; in dieser Beziehung kann ich Ihnen bzw. Herrn Lietzau natürlich nicht uneingeschränkt und bedingungslos plein pouvoir erteilen. Aber auch hier übernehme dem Autor gegenüber ich die Verantwortung auf mich ; ich nehme an, es ist Ihnen lieber*[1041].

Or, malgré les réserves exprimées par Meyer, Lietzau fit subir de nombreux remaniements à ce texte, comme en rend compte son carnet de régie de 1961. Ces retouches semblent toutefois pour la plupart bienvenues au regard de la traduction officielle de la pièce.

L'éditeur fit appel au traducteur Hans Georg Brenner, ancien membre du « Groupe 47 » (« Gruppe 47 ») et l'un des premiers traducteurs de Sartre et de Camus. Malgré la qualification et l'expérience de Brenner, Meyer dut à plusieurs reprises « se mêler » de l'avancée du travail, ce dernier n'étant « pas tenable » [1042]. Enfin, un fait marquant autour de la parution des *Paravents* est que cette pièce fut publiée au Merlin Verlag en 1960, soit un an avant sa parution française, et une note dans l'édition allemande soulignait ce privilège[1043].

[1040] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Die Übersetzungen haben Genet gar nicht interessiert. Er war nie gegen eine Übersetzung, er hat immer hinter mir gestanden »).

[1041] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Lettre de Meyer au Schloßpark-Theater du 15 novembre 1960. « Je tiens à souligner qu'il ne peut s'agir que de suppressions. Si en raison de coupures des changements devaient s'avérer nécessaires, nous pourrons très sûrement nous mettre d'accord. Je ne peux à cet égard naturellement pas vous accorder les pleins pouvoirs, à vous ou à Monsieur Lietzau, sans réserves ni conditions. Mais ici aussi j'endosse la responsabilité vis-à-vis de l'auteur. Je suppose que cette solution vous est préférable » (je traduis).

[1042] Andreas J. Meyer, entretien réalisé le 9 septembre 2013, Gumpendorf. Je traduis (« Ich musste einspringen » ; « Nicht haltbar »).

[1043] Jean Genet, *Wände überall* (*Der Tod I*), *op. cit.*, verso de couverture : « Die deutsche Übersetzung erscheint als Erstausgabe früher als der französische Druck ». « La traduction allemande apparaît en tant que première édition avant la version française » (je traduis).

1.2 Première traduction de Brenner (1960)

Certaines erreurs de traduction de Brenner apparaissent au sein du paratexte dès le titre. *Les Paravents* a été traduit par *Wände überall*, ce qui signifie « Murs partout ». Le titre dans son entier, *Wände überall. Der Tod I* (*Des murs partout. La mort I*) fait état du projet initial de Genet, l'écriture d'un cycle de sept pièces sur le thème de la mort, une entreprise que l'écrivain n'a pas menée à terme. Apparaît en outre une erreur dans la dédicace. Là où Genet a écrit : « À la mémoire d'un jeune mort »[1044], la première version allemande indique « Dem Gedächtnis eines jung Gefallenen »[1045], c'est-à-dire « à la mémoire d'un jeune mort au combat ». Or, l'identité de ce « jeune mort » reste inconnue et on ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agit de Jean Decarnin, un ami de Genet mort à 21 ans au cours des combats de la libération de Paris. Cette erreur de traduction donna lieu à son tour à des commentaires incongrus dans la presse, et Wolfgang Schimming expliquait ainsi : « [La pièce] est dédiée à la mémoire d'un jeune mort au combat et remplit cette fonction de Requiem, puisqu'à trois ou quatre reprises quelqu'un est abattu sur scène, étranglé par derrière ou mis à mort de quelque autre façon que ce soit »[1046].

La liste des personnages fut également fortement modifiée. Brenner prit la liberté de rassembler certains protagonistes dans la catégorie « Autres » (« Ferner »), créée de toutes pièces : s'y retrouvent les « femmes arabes, hommes arabes, combattants arabes, commis, gardes, policiers » (« Araberfrauen – Arabermänner – arabische Freischärler – Gerichtsdiener – Wachen – Polizisten ») et même « le peuple » (« allerlei Volk »). Ainsi, certains protagonistes pourvus d'un prénom dans le texte d'origine, comme Mustapha, Brahim ou Taleb, disparaissent totalement dans la liste du texte allemand. D'autres, dont la désignation est précise en français, sont regroupés sous la même appellation : « un combattant » est par exemple qualifié d' « Arabe » (« Araber »), de la même manière que « l'homme, celui qui a pissé » est également nommé « Arabe » (« Araber »). Ce manque de précision dans la liste des personnages est troublant. Par ailleurs, les personnages Saïd et Leïla sont écrits sans tréma (« Said », « Leila »).

En outre, les « remarques préliminaires du traducteur » (« Vorbemerkungen des Übersetzers »), montrent que Brenner avait conscience des difficultés posées par la

---

[1044] Jean Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961, p. 7.
[1045] Jean Genet, *Wände überall* (*Der Tod I*), *op. cit.*
[1046] TWS Wahn. Wolfgang Schimming, « Algerienkrieg als Bühnendrama », *Rheinische Post*, 24 mai 1961. Je traduis (« [Das Stück] ist dem Gedächtnis eines Frühgefallenen gewidmet und erfüllt diesen Requiem-Charakter, indem drei- oder viermal jemand auf offener Bühne niedergeknallt, von hinten erwürgt oder sonstwie zum Tode befördert wird »).

traduction, et il explique ainsi que certains mots ou expressions n'ont pas d'équivalent en allemand ou ne sont pas connus du traducteur :

> *Der deutsche Text dieser siebzehn Bilder hält sich nach Möglichkeit streng an das sprachlich sehr knapp und bildhaft gefaßte französische Original. Er weicht von ihm nur dort notwendigerweise etwas ab, wo die Wort- und Klangspiele des Verfassers eine wörtliche Wiedergabe unmöglich machen, oder wo es für einzelne Ausdrücke des Argot, Patois oder der Langue Verte* [...] *im Deutschen geeignete Entsprechungen nicht gibt oder sie dem Übersetzer nicht bekannt sind*[1047].

Pourtant, ces deux raisons ne sont pas les seules évoquées par Brenner pour expliquer ses libertés de traduction. Selon lui, la volonté de ne pas trop choquer le public allemand justifierait à lui seul un remaniement du texte :

> *Genets unbekümmert, aber ebenfalls bewußt verwendeten Wörter und Wendungen der 'Analsprache' klingen im Französischen viel weniger anstößig oder gemein als im Deutschen ; um sinnentstellende Vergröberungen zu vermeiden, wurden sie deshalb behutsam abgemildert oder gar nur auf Andeutungen beschränkt, wenn nach Ansicht des Übersetzers der Tenor des Originals dadurch nicht verfälscht, sondern – im Gegenteil – für deutsche Zuschauer besser gewahrt schien*[1048].

Ces propos préfigurent les transformations capitales que subit le texte de Genet sous la plume de Brenner. Les partis pris majeurs de traduction de celui-ci étaient l'atténuation du langage familier, populaire et de l'argot, de même que la suppression des grossièretés et obscénités en tous genres. Souvent les expressions poétiques, le langage imagé et soutenu était remplacés par un style académique et uniforme et par une syntaxe grammaticalement correcte. Le même sort incombait au langage familier et à des phrases simples inutilement alourdies. De nombreuses répliques, ainsi que des didascalies, étaient supprimées. *A contrario*, des mots ou des répliques entières étaient librement ajoutés au texte original. La plupart des répétitions de mots ou de groupes de mots étaient effacées, ce qui brisait le rythme particulier du phrasé de Genet. Les quelques remarques personnelles de Genet, contenues dans certaines didascalies, étaient totalement éliminées. Enfin, il y avait pléthore de contresens et faux sens. En

---

[1047] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 132. Page non numérotée. « Le texte allemand de ces dix-sept tableaux essaie de rester aussi proche que possible de l'original français, concis et imagé. Il s'en éloigne nécessairement un peu seulement là où les jeux de mots et de sonorités de l'écrivain rendent impossible une traduction mot à mot, ou lorsque pour des expressions isolées de l'argot, du patois ou de la langue verte [...] il n'existe pas en allemand d'équivalents adaptés, ou que celles-ci ne sont pas connues du traducteur » (je traduis).

[1048] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 132. « Les mots et expressions de la 'langue anale' que Genet utilise avec insouciance mais dont il a pleinement conscience sont bien moins choquants ou de mauvais goût en français qu'en allemand ; pour éviter des grossièretés inutiles, ces termes ont donc été soigneusement atténués ou limités à des allusions, lorsque la tonalité du texte original n'en a pas été, selon le traducteur, déformée, mais au contraire mieux préservée pour un public allemand » (je traduis).

définitive, Brenner déviait trop souvent du texte original, sa traduction était bien trop libre et faisait défaut au ton original de l'œuvre.

Le carnet de régie de Lietzau, utilisé lors de la création mondiale de la pièce en 1961, rend compte des tentatives du metteur en scène pour redonner une tonalité plus vivace à l'œuvre. Avec l'aide du dramaturge en chef Albert Beßler, Lietzau rectifia les principales erreurs de traductions, mais modifia lui aussi certains termes ou expressions. De même, les importantes coupures tout au long des tableaux[1049] contribuèrent à la transformation de la pièce.

Les nombreuses suppressions de Brenner et les coupures supplémentaires apportées par Lietzau privaient ainsi le texte des *Paravents*, lors de sa création mondiale en 1961, de tout ce qui en faisait sa spécificité : le métissage des styles contraires, les facettes chamarrées de divers tons et niveaux de langue qui exprimaient chacun à leur manière les ambiances, les paysages et les actions de cette pièce plongée dans une atmosphère franco-maghrébine, difficile à communiquer à un public germanophone.

1.3 Seconde traduction de Sander (1968)

La seconde traduction élaborée par Ernst Sander fut publiée en 1968. Elle ne contient pas de note préliminaire du traducteur, qui ne cherchait donc pas à justifier ses choix ou son éloignement du texte d'origine. De plus, l'erreur dans la dédicace était rectifiée et la liste des personnages n'était pas constituée de généralités ou d'approximations.

La traduction de Sander était plus fidèle que celle de son prédécesseur au ton d'origine. Sander ajouta au fil du texte quelques notes de bas de page pour expliquer certaines allusions à la France, à des personnages ou des événements historiques, ce qui illustrait son souci de rendre la pièce explicite pour un lecteur ou un public germanophone. Le champ lexical des grossièretés et du langage familier était correctement rendu, seules les expressions en argot n'étaient pas toujours adéquatement traduites. Sander faisait preuve d'un usage bien plus approprié de la ponctuation, et contrairement à Brenner il ne rallongeait pas inutilement certaines

[1049] Les suppressions majeures de Lietzau lors de la création de 1961 concernaient : la scène du Cadi au 7e tableau ; la scène de la Bouche au 8e tableau ; l'important dénouement du 12e tableau, lorsque les Arabes viennent peindre leur haine dans les orangers : chez Lietzau le tableau s'arrêtait après la tirade de Kadidja sur la haine ; le long monologue de la Mère avec l'arbre et le rire ainsi que la tirade du lieutenant au 13e tableau ; le monologue de Warda, le dialogue entre Ommou et le soldat, donc les deux-tiers du 14e tableau ; les trois-quarts de la scène dite « des pets » au 15e tableau ; les apparitions de Warda et la tirade du sergent au 16e tableau ; la quasi intégralité du 17e tableau, excepté la scène du fauteuil de la Mère, les tirades Banquier et de la Vamp et quelques répliques éparses avant l'arrivée de Saïd. Les tableaux 14, 15, 16 et 17 furent donc presque entièrement coupés.

phrases par des points de suspension ou des tirets. En revanche, les jeux de mots ou les rimes internes n'étaient jamais restitués et ainsi toute une dimension poétique du texte de Genet disparaissait. En outre, certains termes étaient toujours traduits par le même mot : le terme de « bordel » (« Puff ») revenait trop souvent dans le texte allemand, alors que l'original français avait recours à des synonymes, au terme argotique « bouic » par exemple. De même, « garce » était souvent traduit par « Hure » (« putain »), bien plus vulgaire. Cet usage malencontreux véhiculait donc la fausse impression que les références au milieu de la prostitution étaient omniprésentes. Par ailleurs, la traduction de Sander faiblissait vers la fin de la pièce, et à partir du dix-septième tableau, les répliques à la tonalité poétique, à l'instar de celles du personnage d'Ommou, n'avaient en allemand plus qu'une teneur explicite et concrète. La fin du texte accumulait également les faux sens et les contre-sens.

Les modifications majeures du texte avaient lieu lors du passage à la scène. La création munichoise des *Paravents* en 1968 s'appuyait sur la nouvelle version de Sander, mais Lietzau avait parfois recours à la première traduction de Brenner ou à ses propres rectifications de 1961, et il raccourcissait ou coupait les mêmes passages[1050]. De plus, alors que les grossièretés étaient presque toutes traduites par Sander, parfois à l'aide d'expressions allemandes relativement rares, Lietzau n'en retenait que peu.

1.4 Étude comparée de trois extraits

L'analyse de trois extraits issus des troisième, neuvième et treizième tableaux des *Paravents* permet de donner un aperçu exemplaire des traductions allemandes de la pièce par Brenner et Sander. Ces extraits ont été choisis en fonction de leur importance dramaturgique d'une part et de leurs divergences sur le plan stylistique d'autre part. Le premier extrait éclaire la traduction du langage familier et du vocabulaire grossier, le deuxième passage la transposition de jeux de mots, d'expressions argotiques ou issues de la culture arabo-maghrébine, et le troisième extrait exemplifie la traduction d'une langue poétique et imagée.

Dans un premier temps sont comparées les solutions de traduction de Brenner en 1960 et de Sander en 1968. Les modifications supplémentaires apportées par Lietzau dans ses carnets de régie sont ensuite indiquées par des termes barrés, et la nouvelle traduction du metteur en scène, le cas échéant, est indiquée en caractères gras juste

[1050] Par rapport à la création de 1961, les scènes du Cadi et de la Bouche n'ont plus été supprimées mais uniquement raccourcies et la fin du 12e tableau a été maintenue. Par contre, les coupures apportées en 1961 dans les tableaux 14, 15, 16 et 17 ont été maintenues lors de la création de 1968.

après. Dans certains cas, une traduction personnelle est proposée en guise d'alternative.

1.4.1 Extrait du troisième tableau

Le premier passage analysé est extrait du troisième tableau[1051] et revêt une certaine importance d'un point de vue dramaturgique puisque Leïla y fait son entrée en scène. Dans un échange de répliques entre Leïla et la Mère sont exposées les relations que les personnages entretiennent entre eux : l'amour de la Mère pour son fils, la tendresse de Leïla envers son mari ainsi que le manque de respect que la Mère et Saïd témoignent à la jeune femme. Sur le plan stylistique, la communication entre les trois personnages est emblématique du langage familier et le champ lexical des grossièretés et des insultes.

La scène débute par un monologue que Leïla adresse au pantalon de Saïd, dans lequel elle le compare à son mari et rêve de le séduire. Le vocabulaire grossier est présent dès cette première réplique à travers les verbes « pisser » et « péter »: « Tu es pourtant vivant, chaud, prêt à tout : à marcher, à pisser, à cracher, à tousser, à fumer, à péter comme un homme, et à te mettre à cheval, et moi à cheval sur toi… » (p. 30). Brenner ne traduit pas ces termes grossiers et élimine l'énumération de verbes et raccourcit ce faisant la phrase : « Dabei bist du doch ganz lebendig und kannst auch sonst alles, was ein Mann~~sbild~~ so tut... sogar die Beine breit machen, wenn du reiten willst... aber wenn ich auf dir reiten will... » (p. 25). Brenner ajoute à la phrase deux séries de points de suspension, ce qui en ralentit le rythme. La traduction de Sander reste plus proche du texte français, fait preuve d'un usage plus idiomatique de l'allemand et ne recule pas devant les grossièretés : « Und dabei bist du lebendig, und warm, zu allem imstande : zu gehen, zu pissen, zu spucken, zu husten, zu rauchen, zu furzen wie ein Mannsbild, um dich zu Pferde zu setzen, und ich auf dir zu Pferde... » (p. 16). L'usage d'un langage grossier, couplé à une métaphore filée du pantalon de Saïd comme cheval et à des termes et une gestuelle à forte connotation sexuelle, est maintenu jusqu'à la fin du monologue de Leïla. Celle-ci inspecte le pantalon, compare sa constitution à celle de son époux et s'imagine en fière cavalière :

[1051] Jean Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961, p. 30-34. Jean Genet, *Wände überall* (*Der Tod I*). Einzig berechtigte Übersetzung von Hans Georg Brenner, Hamburg, Merlin Verlag, 1960, p. 25-28. Jean Genet, *Die Wände*. Übertragung von Ernst Sander, Hamburg, Merlin Verlag, 1968, p. 16-18.

> Leïla : […] *pas de doute, tu es mieux foutu que Saïd. Même si tes cuisses ont la forme des siennes, tes cuisses sont plus belles.* (Elle tourne autour du pantalon et le regarde, très attentivement.) *Tes fesses sont plus rondes. Que les siennes.* (Un temps.) *Mais tu pisses moins loin. Viens… saute sur moi… si seulement tu arrivais à faire trois mètres – d'ici la porte – après, ce serait facile, toi et moi on s'enfonce dans la nature… sous le prunier… derrière le mur… derrière un autre mur… la montagne, la mer… et moi sur ta croupe, sur la selle rebondie de tes deux fesses, je t'en ferais baver…* (p. 31).

Dans sa première apparition sur scène, Leïla est présentée comme un personnage à forte imagination. La solitude force la jeune femme à trouver un remplaçant à son époux qui ne daigne la regarder, ni peut-être accomplir ses devoirs conjugaux, et cette scène permet à l'écrivain de suggérer une métaphore sexuelle. Les parallélismes et le rythme binaire créés par Genet (« tes cuisses ont la forme des siennes, tes cuisses sont plus belles » / « tes fesses sont plus rondes. Que les siennes. » / « sous le prunier… derrière le mur » / « la montagne, la mer » / « sur ta croupe, sur la selle »), qui prépare l'invocation finale des « deux fesses » et donne à ce passage un mouvement berçant et posé, disparaît dans la traduction de Brenner :

> Leila : ~~*Klar*~~ *– du bist stattlicher als Saïd,* ~~*und wenn du auch ebenso harte*~~ ***deine*** *Schenkel* ~~*hast wie er – deine*~~ *sind schöner...* (sie geht musternd um die Hose herum) ~~*auch dein Hintern ist*~~ *viel fester...* (Pause) *Los – spring doch mal auf mich rauf...* ~~*wenn du bloß die drei Meter schaffst,*~~ *dort bis zur Tür... dann hätten wir's leichter... im Freien* ~~*treiben wir's...*~~ *unterm Pflaumenbaum... hinter der Mauer...* ~~*hinter einer anderen Mauer...*~~ *im Gebirge, auf dem Meer... ich sitz' auf dir, wie in einem Sattel... ich bring' dich schon in Schwung...* (p. 25).

En outre, alors même que Genet évite toute utilisation de termes sexuels concrets, Brenner ajoute curieusement « im Freien treiben wir's », l'expression « es treiben » signifiant « forniquer », ce qui crée une image vulgaire en allemand alors qu'en français le renvoi à une relation sexuelle ne reste qu'implicite. La traduction proposée par Sander sept ans plus tard n'est à cet égard guère meilleure :

> Leila : *Natürlich, du bist besser gebaut als Saïd, deine Schenkel sind wie seine : aber deine sind schöner...* (sie umkreist die Hose und mustert sie sehr aufmerkam) *Deine Arschbacken sind viel runder als seine.* (Pause) *Komm... bespring mich doch mal... wenn du bloß die drei Meter schafftest, von hier bis zur Tür, dann wär es ganz leicht, dann könnten wir's in der freien Natur treiben... hinter den Pflaumenbäumen... hinter der Mauer... hinter 'ner andern Mauer... im Gebirg, auf dem Meer... und ich auf deiner Kruppe,* ~~*im prallen Sattel deiner beiden Arschbacken, ich will dich schon zum Geifern bringen*~~ (p. 16).

Chez Sander, les termes « bespringen », qui désigne l'accouplement entre animaux, et « es treiben » donnent un ton obscène à ce passage, un choix étonnant au regard de la suppression complète de la phrase « mais tu pisses moins loin », bien moins vulgaire, aussi bien chez Sander que chez Brenner. Qui plus est, l'expression

familière « je t'en ferais baver » est traduite soit avec trop de précautions par Brenner (« ich bring' dich schon in Schwung »), soit avec trop d'exagération par Sander (« ich will dich schon zum Geifern bringen »). Une traduction qui respecterait ces images sans tomber dans une inutile obscénité pourrait ainsi être :

> Leila : *Keine Frage, Du siehst besser aus als Saïd. Selbst wenn deine Schenkel wie seine Schenkel geformt sind, deine sind schöner.* [...] *Dein Hintern ist runder. Als seiner.* [...] *Aber du pinkelst nicht so weit weg. Komm... fang' mich... wenn du dich nur um drei Meter bewegen könntest – bis zur Tür – danach wäre es einfach, du und ich im Dickicht der Natur... unterm Pflaumenbaum... hinter der Mauer... hinter einer anderen Mauer... Gebirge und Meer... und ich auf deiner Kruppe, auf dem runden Sattel deiner beiden Po-Backen, ich würde dich ins Schwitzen bringen...*

Dans la suite du passage, la mère utilise de nombreux termes issus du langage courant ou de l'argot qui n'ont pas été convenablement rendus en allemands : l'argot « phalzar » (p. 31) est traduit par « Hose » dans les deux versions (p. 26 ; p. 17), alors que « Buxe », un terme venant d'Allemagne du Nord, serait adapté. L'adjectif « moche » (p. 31) est également toujours traduit par « grundhäßlich » (p. 26 ; p. 17), alors que « potthäßlich » pourrait par exemple exprimer le ton familier. Le verbe « pioncer » (p. 32) est devenu « schlafen » (p. 27) chez Brenner et « pennen » (p. 17) chez Sander, ce dernier verbe étant bien adapté mais transformé par Lietzau dans sa création de 1968 en « schnarchen » (« ronfler »).

Par ailleurs, la Mère insulte Leïla à plusieurs reprises dans ce passage. Elle la compare une première fois indirectement à un chien lorsqu'elle lui dit : « Ne bave pas sur ta cagoule » (p. 31). Brenner traduit cela par : « und schimpf mir bloß nicht noch über die Maske ! » (p. 26), une solution où la comparaison se perd. Sander propose en revanche : « Sabbere nicht auf deine Kappe » (p. 17), une traduction adéquate du terme « baver » mais inadéquate en revanche pour celui de « cagoule », et que Lietzau a modifié en « Mönchskutte » en 1968. La Mère ordonne en outre à Leïla de se taire, s'exclamant : « Et boucle ! » (p. 33). Brenner a choisi de ne pas du tout traduire cette injonction, alors que Sander propose « Nur los ! » (p. 18), un faux sens puisque cela signifie « en avant ! ». En revanche la brève injonction « Schnauze » pourrait être utilisée. En guise de réaction, Leïla demande à la Mère : « D'après vous je dois chercher à devenir de plus en plus con ? » (p. 33), l'adjectif au ton familier, ou même grossier, étant trop faiblement rendu en allemand par « noch dümmer » (p. 27) chez Brenner et par « noch blöder » (p. 18) chez Sander. Par contre, lorsque la Mère utilise l'adjectif « idiote » (p. 33) en parlant de Leïla, les deux traducteurs ont eu recours à la désignation « saublöd » (p. 27 ; p. 18), le préfixe sau- relevant d'un niveau de langue familier qui n'est pas forcément présent au sein du terme français « idiot ». Ainsi, le

langage familier et courant de même que le vocabulaire grossier ne sont pas toujours bien rendus dans les deux versions allemandes, qui ont soit affaibli, soit renforcé la teneur familière et obscène de certains passages.

Une dernière réplique est délicate à traduire au regard d'une expression argotique censée désigner les parties génitales masculines. En parlant de Saïd, la Mère explique : « Il s'en fout. Un pantalon, il sait ce que c'est. Il y met ses grandes jambes, son cul et le reste. Ses grades » (p. 32). Brenner traduit ce passage par « So was sieht er gar nicht. Eine Hose ist für ihn eine Hose. ~~Da fährt er mit seinen langen Beinen rein, mit allem, was an ihm dran ist, mit seiner ganzen Manneswürde~~ » (p. 27), une bonne solution mais que Lietzau a censuré en 1961. Sander utilise l'euphémisme suivant : « Dem ist das ~~schnuppe~~ **wurscht**. Für den ist Hose Hose. Er steckt seine langen Beine rein, seinen Hintern und was sonst noch an ihm dran ist. Das, was ihn zum Mann macht » (p. 17). Lietzau a maintenu cette phrase en 1968, ce qui témoigne d'une évolution des propos pouvant être prononcés sur les scènes ouest-allemandes.

1.4.2 Extrait du neuvième tableau

Le deuxième extrait tiré du neuvième tableau[1052] est une scène entre le Gendarme, la Mère et Leïla. Alors qu'il s'est rendu au domicile de Saïd pour y arrêter Leïla, accusée de vol, le Gendarme s'égare avec la Mère dans une conversation sur le vouvoiement et le tutoiement avant d'évoquer avec nostalgie ses souvenirs de guerre aux côtés de frères d'armes algériens. Les échanges de répliques présentent d'une part un jeu avec la langue française, jeux de mots, de sonorités et de rythmes, et montrent d'autre part l'utilisation d'expressions issues de l'argot et de la culture arabo-maghrébine.

La première longue tirade de la Mère, dans laquelle elle tente de faire croire au Gendarme que le réveil volé par Leïla appartient depuis longtemps à la famille, finit sur une énumération marquée par un jeu avec les sonorités. Une fois démonté, le réveil contiendrait ainsi dans l'imagination de la Mère :

> La Mère : *Mais réellement, comme une espèce de vermine qui voudrait se débiner : des petites roues, des petites étoiles, des petites vis, des petits vers, des petits clous, des petits machins y'en avait plein, des petits ressorts, des harengs saurs, clés à mollettes, cigarettes, trottinettes…* (p. 84).

[1052] Jean Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961, p. 84-89. Jean Genet, *Wände überall* (*Der Tod I*). Einzig berechtigte Übersetzung von Hans Georg Brenner, Hamburg, Merlin Verlag, 1960, p. 71-76. Jean Genet, *Die Wände.* Übertragung von Ernst Sander, Hamburg, Merlin Verlag, 1968, p. 52-56.

Les rimes internes, les assonances et allitérations du texte français n'ont pas été rendues par Brenner qui a traduit le texte mot à mot :

> Mutter : *Buchstäblich wie lauter Ungeziefer wuselt da alles durcheinander : Rädchen, kleine Sterne, Schräubchen, kleine Würmer, kleine Nägel, allerlei winziges Zeug, kleine Federn, geräucherte Heringe, Schlüssel, Zigaretten, Roller...* (p. 72).

Pour sa création de 1961, Lietzau a supprimé cette phrase, mais il l'a maintenue en 1968 dans la nouvelle traduction de Sander :

> Mutter : *Tatsächlich, wie Ungeziefer, das sich verdrücken möchte : Räderchen, Sternchen, Schräubchen, Würmchen, kleine Nägel, 'n Haufen kleiner Krimskrams, kleine Federn, Räucherheringe, Schlüssel für den Brotschrank, Zigaretten, Tretroller...* (p. 52).

La traduction de l'adjectif qualificatif « petit » par le suffixe « -chen » semble être une bonne solution puisque cela crée une même rime finale pour chaque mot et souligne l'idée de fourmillement de tous ces menus objets ; il est pourtant dommage que Sander n'ait pas continué à utiliser le suffixe tout du long. Les assonances du texte français en « un » (« machins » / « plein »), en « or » (« ressorts » / « saurs ») ainsi que la rime finale en « ette » (« mollettes » / « cigarettes » / « trottinettes ») disparaissent également en allemand. En s'éloignant quelque peu du texte lorsqu'il est question des « petits ressorts », ces jeux avec le phrasé et la sonorité peuvent toutefois être maintenus en allemand comme dans la proposition suivante :

> Mutter : *Aber wirklich, wie eine Art Ungeziefer, das sich aus dem Staub machen wollte : Räderchen, Sternchen, Schräubchen, Würmchen, Nägelchen, ein Häufchen Dinge – auch gefederte – geräucherte Heringe, Gabelschlüssel, Tabakstangen, Tretroller…*

Il est donc possible de faire rimer la dernière syllabe des noms communs « Dinge » et « Heringe » ainsi que le préfixe et le suffixe des adjectifs « gefederte » et « geräucherte ». La rime finale en « -ette » du texte français est remplacée par des noms communs composés qui par leur rythme binaire dotent la fin de cette longue énumération d'un tempo enjoué.

Par ailleurs, ce neuvième tableau est emblématique de la riche connaissance qu'avait Genet de l'argot – issu des milieux populaires, militaires ou de la pègre – ainsi que du parler des petites gens. À travers le personnage du Gendarme, Genet déploie toute une panoplie de termes et d'expressions, allant même jusqu'à en donner des synonymes en argot également. Pour exprimer l'idée que Leïla a tenté de fuir, le Gendarme s'exclame : « Te sauver ! … Foutre le camp ! … Faire la malle ! … Tirer des pattes ! » et un peu plus loin il use de l'expression « mettre les adjas » (p. 85). Brenner

a recours aux verbes « Weglaufen !… Abhauen !… Verduften ! » ainsi qu'aux expressions « [sich] auf die Socken machen » et « [sich] aus dem Staub machen » (p. 72). Sander utilise les mêmes, hormis dans le cas de « mettre les adjas » qu'il traduit par « auskneifen » (p. 53). La réplique suivante du Gendarme regroupe deux expressions imagées : « C'est pour qu'il m'arrive un pépin, pour que j'aie le brigadier au cul, si » (p. 85). Alors que Brenner maintient le vocabulaire vulgaire en ajoutant même une insulte de son propre cru, « Nur damit der Wachtmeister mich beim Arsch kriegt ? Scheiße ! » (p. 71), Sander transforme le langage courant en langage soutenu : « Bloß, damit ich Unannehmlichkeiten habe » (p. 53). Il serait possible de transposer cela en : « Doch, damit ich in die Bredouille komme, damit mir der Brigadeleiter an den Fersen klebt ».

Les trois personnages se perdent ensuite dans une discussion au premier abord cordiale puis amusante et enfin absurde – au sens commun du terme – sur le vouvoiement et le tutoiement, sur l'usage prescrit par les autorités et sur celui qu'en font les petites gens. Ce dialogue, parsemé d'allitérations, d'assonances et de jeux de mots ne peut que difficilement être traduit vers une autre langue et requiert un certain éloignement du texte d'origine. En décalant l'humour, qui porte alors non plus sur un jeu avec le rythme et les sonorités, mais sur des associations d'esprit provoquées par certains termes, le traducteur peut préserver le sens général de ce passage.

Bien plus qu'un débat sur l'emploi correct des pronoms personnels « tu » et « vous », il s'agit en effet d'une réflexion sociologique à deux niveaux sur ce qu'implique leur usage. Sur un premier plan, le pronom personnel est utilisé pour répondre à une norme sociale, l'emploi du « tu » ayant dans la langue française une connotation foncièrement différente de celui du « vous ». Alors que les supérieurs hiérarchiques prescrivent le vouvoiement même lorsqu'il s'agit de petites gens comme Saïd, Leïla ou la Mère, le Gendarme préfèrerait les tutoyer, d'une part parce qu'il ne souhaite pas leur témoigner du respect, d'autre part parce qu'il se sent proche d'eux, n'étant lui aussi qu'un « petit », un simple gendarme. En outre, la Mère emploie naturellement le tutoiement, sans doute pour que l'ordre social représenté par le Gendarme soit tourné en dérision et parce que le vouvoiement n'existe pas en arabe – excepté en Afrique du Nord où, en tant qu'emprunt au français, il demeure très rare. Sur un second plan, le recours aux pronoms personnels pluriels, au « vous » et au « nous », induit l'existence de différents groupes sociaux qu'il est pourtant difficile de définir. L'usage du vouvoiement renvoie à la réalité d'une exclusion identitaire et sociale, une problématique au cœur des *Paravents* puisque Genet y pose la question de l'identité algérienne, française, et franco-algérienne. Il est ainsi difficile de savoir qui constitue ces différents groupes, les barrières entre les autorités françaises et les

« indigènes » algériens[1053] étant floues : les Algériens ont été contraints d'accepter la culture et la langue française, les colons et les soldats français sont également sous l'emprise de l'environnement maghrébin[1054], et, placé entre les deux camps, Saïd va jusqu'à trahir son peuple en sachant qu'il restera toujours exclu de l'un et de l'autre. La discussion entre la Mère et le Gendarme se déroule sur le mode suivant :

> Le Gendarme : *C'est pour qu'il m'arrive un pépin, pour que j'aie le brigadier au cul, si. Petite ordure. Et moi, trop con, qui te disais vous pour être poli, comme on nous le recommande ! Ils en ont de bonnes, là-haut, en haut lieu avec leurs vous ! Je voudrais les voir qu'ils vous touchent de près, comme nous les petits.*
> La Mère : *Des petits ? Vous autres, pour nous, vous n'êtes pas des petits.*
> Le Gendarme : *Heureusement qu'on vous a et que comme ça y a plus petit que nous, mais si on nous oblige à vous dire vous on sera bientôt plus petits que vous* (p. 85).

L'emploi du vouvoiement est donc exigé par les supérieurs hiérarchiques pour que les forces de l'ordre respectent la population, or en vouvoyant les Algériens, le Gendarme se sent placé à leur niveau ou même ridiculisé. D'un point de vue stylistique, ces répliques sont structurées par une assonance en « ou » (« nous », « vous », « voudrais », « touchent », « pour ») et allitération en « v » (« vous », « voudrais », « voir »). La discussion continue :

> La Mère : *De temps en temps vous pouvez oublier le vous et nous dire le tu.*
> Le Gendarme : *Surtout que vous aimez mieux ça, hein ? Le tu est plus chaud que le vous et le tu protège mieux que le vous. Quoique si le tu protège, le vous de temps en temps fait du bien, ça je m'en doute.*
> La Mère : *Un peu de vous, un jour sur quatre, et le tu le reste du temps.*
> Le Gendarme : *C'est mon avis. Le tu comme base et du vous goutte à goutte. Pour vous habituer. Nous et vous on y gagne, mais le vous tout à coup, à qui dire le tu ? Entre nous le tu est tu de copain, entre nous et vous le tu qui vient de nous est tu plus mou.*
> La Mère : *Juste. Le vous pour vous ça vous éloigne de nous. Le tu nous plaît, le s'il vous plaît n'est pas pour nous* (p. 85-86).

La réflexion du Gendarme et de la Mère sur l'impliquation de l'usage du vouvoiement ou du tutoiement révèle la portée émotive du « tu » et le pouvoir exercé par le « vous ». À l'assonance en « ou » toujours présente (« vous », « pouvez », « oublier », « nous », « surtout », « doute », « jour », « goutte », « coup », « mou ») Genet ajoute une assonance en « u » (« surtout », « tu », « plus », « du », « habituer »). Ces jeux avec les sons vont déclencher une suite de répliques saugrenues :

[1053] On se reportera à Olivier Le Cour Grandmaison, *De l'indigénat – Anatomie d'un monstre juridique : Le droit colonial en Algérie et dans l'Empire français*, Paris, La Découverte, 2010.

[1054] La nature semble exercer une forte influence sur les colons ou les soldats. Ainsi le Lieutenant déclare à un soldat « L'Orient déteint sur vous et y dépose ses tons pastels, n'est-ce pas, ses demi-teintes ? ». Jean Genet, *Les Paravents*, *op. cit.*, p. 154.

> Leïla : *Le mou non plus… Le tout non plou… Le vu non plus.* (Elle rit. La Mère rit).
> La Mère (enchaînant) : *Le fou c'est vous… le plus c'est mou… c'est tout au plus…* (Elle rit. Leïla rit. Le Gendarme rit).
> Le Gendarme : *Le mon sait plou… c'est plus mon cul… le cul mon coup…* (Ils rient tous, aux éclats, mais soudain le Gendarme s'aperçoit qu'il partage ce rire. Il éclate). *Silence !* (p. 85-86).

Ainsi, à compter de l'instant où Leïla vient se mêler à la discussion, celle-ci prend une tournure de plus en plus incongrue et se termine sur des propos grivois, avant que le Gendarme ne mette un terme abrupt aux rires et au dialogue ; dans la suite de la scène, le Gendarme monopolise en effet la parole.

La traduction de Brenner de 1960 et le carnet de régie de Lietzau de 1961 mettent en lumière un élément qui rend ce passage non seulement encore plus rocambolesque dans son jeu avec la langue, mais qui plus est quasiment intraduisible. En effet il existe en allemand trois pronoms personnels pour s'adresser à un interlocuteur : le pronom « du » (« tu »), qui au pluriel devient « ihr » et désigne un groupe constitué de personnes que l'on tutoie ; le pronom « Sie » (« vous »), utilisé pour le singulier ou le pluriel lorsque l'on s'adresse à une ou des personnes que l'on vouvoie ; et enfin l'adresse par le pronom singulier « Ihr », inusitée de nos jours mais que l'on utilisait pour s'adresser à des personnes de rang social élevé. Viennent s'ajouter à cela les formes au datif (« dir » / « euch » / « Euch » / « Ihnen ») et à l'accusatif (« dich » / « euch » / « Sie » / « Ihnen »). Dans sa traduction, Brenner maintient la forme de vouvoiement la plus polie : la Mère et le Gendarme s'adressent à l'autre ou au groupe social que celui-ci représente – les forces de l'ordre françaises pour le Gendarme, la population algérienne pour la Mère – à travers « Sie » au singulier et au pluriel. Lietzau a pourtant annoté des modifications dans son carnet de régie, transformant le « Sie » pluriel de politesse en un « ihr » (« euch » au datif) de proximité.

En français, il n'existe pas de différences lorsque le pronom « vous » est utilisé, et ainsi les choix de traduction de Brenner et de Lietzau donnent des indications sur leurs interprétations respectives de cet extrait : chez Brenner, le Gendarme respecte l'ordre de ses supérieurs et cantonne la Mère et Leïla à un « vous » ; chez Lietzau en revanche, après la tentative de fuite de Leïla, le Gendarme passe à nouveau au tutoiement. En outre, pour les jeux de mots de la fin du passage, Brenner se distancie du texte et, s'appuyant sur les derniers propos grivois du Gendarme (« c'est plus mon cul… le cul mon coup… »), structure les jeux de mots autour de l'image du postérieur – une solution éloignée du texte d'origine, mais qui a le mérite de rester dans l'esprit moqueur des personnages de Genet :

Gendarm : ~~*Nur damit der Wachtmeister mich beim Arsch kriegt ? Scheiße !*~~ *Und ich* ~~*armes*~~ ***dummes*** *Luder* ~~*soll anständig zu Ihnen sein, wie uns immer empfohlen wird ? Eine schöne Vorstellung haben die da oben von Ihnen !*~~ ***hab auch noch Sie zu Dir gesagt, weil wir zu euch höflich sein sollen. Die da oben haben eine Ahnung****. Die möchte' ich mal sehen, wenn sie* ~~*richtig*~~ ***direkt*** *mit* ~~*Ihnen*~~ ***Euch*** *zu tun* ~~*bekommen*~~ ***haben****, wie wir* ~~*kleine*~~ ***kleinen*** *Pinscher.*
Mutter : ~~*Kleine Pinscher ?*~~ *Für uns seid Ihr keine kleinen Pinscher.*
Gendarm : *Na-ja, zum Glück gibt es* ~~*Sie*~~ ***Euch*** *noch ;* ~~*Sie sind*~~ ***Ihr seid*** *noch kleiner als wir.* ~~*Und da sollen wir nun so tun, als wären wir fast noch kleiner als Sie.*~~ ***Aber wenn wir zu euch « Sie » sagen müssen, dann wären wir bald noch kleiner als Ihr****.*
Mutter : *Ab und zu können Sie uns ruhig duzen.*
Gendarm : *Das würde Ihnen so* ~~*gefallen*~~ ***passen*** *! « Du » klingt viel wärmer als « Sie » ; das « Du » begünstigt viel mehr als das « Sie ». Nein – das « Sie » hat ab und zu schon sein Gutes.*
~~Mutter : *Aber nur ab und zu, jeden vierten Tag vielleicht. Sonst einfach « Du ».*~~
~~Gendarm : *Richtig. Das « Du » gewissermaßen als Grundlage, das « Sie » tropfenweise. Da hätten wir beide was davon. Aber wo sollen wir « Du » sagen ? Unter uns ? Unter uns klingt das « Du » kameradschaftlich, zwischen uns und euch bekommt das « Du » etwas Nachsichtiges.*~~
Mutter : *Stimmt. Das « Sie » trennt euch von uns, und wenn ihr* ~~*uns zu duzen beliebt*~~ ***du sagt****, dann gewiß nicht aus Liebe.*
Leila : *(beinahe trällernd) Du... Du-er... am Du-esten... (die Mutter lacht.) Sie... Sie-er... am Sie-esten... (Sie lacht ebenfalls).*
Mutter : *(albern, tänzelnd) Du – du... Sie – sie... Guckeda, Kakedu... Du vorn... Sie hinten... (Alle lachen.)*
Gendarm : *(ebenso albern)* ~~*Dein Hintern... mein Hintern...*~~ *(Er bemerkt, daß er mitlacht und stutzt.)* ~~*Mein Hintern ! Verdammt nochmal – wenn das so weitergeht, ist mein Hintern im Arsch*~~ *(Er donnert los.) Ruhe! (p. 72-74).*

Dans les trois dernières répliques, Brenner prend par ailleurs la liberté de rajouter des didascalies (« beinahe trällernd », « albern, tänzelnd » et « ebenso albern ») qui n'apparaissent pas sous la plume de Genet.

Contrairement à son prédécesseur, Sander opte pour la forme familière de vouvoiement entre le Gendarme et la Mère (« Ihr », « Euch » au datif), ce qui implique donc que les différences sociales entre le Gendarme et le peuple algérien, mais aussi le respect mutuel, sont amoindries. La comparaison des deux versions allemandes pose ainsi un problème d'interprétation absent du texte français : chez Brenner, la Mère vouvoie les gendarmes, et chez Sander, elle les tutoie.

Pour la traduction des jeux de mots, Sander travaille avec l'accumulation d'expressions imagées, veillant à ce que les derniers mots riment, puis avec l'image du postérieur :

Gendarm : *Bloß, damit ich Unannehmlichkeiten habe, damit der Wachtmeister mich beim Arsch kriegt, jawoll. Du Stückchen Scheiße. Und ich Rindvieh habe zu dir « Sie » gesagt, aus purer Höflichkeit, wie uns immer geraten wird.* ~~*Das sind mir die Rechten,*~~ *die da oben, mit ihrem « Sie » ! Die möchte' ich mal sehn, wenn sie unmittelbar mit euch zu tun haben wie wir kleinen* ~~*Pinscher*~~*.*

Mutter : ~~*Kleine Pinscher ?*~~ *Für uns seid ihr das nicht.*
Gendarm : *Ein Glück, daß es euch gibt, also noch kleinere* ~~*Pinscher*~~ *als uns, aber wenn wir zu euch « Sie » sagen müssen, dann sind wir bald noch kleiner als ihr.*
Mutter : *Hin und wieder könnt ihr getrost das « Sie » vergessen und uns duzen.*
Gendarm : *Vor allem, weil euch das lieber ist, was ?* ~~*Das « Du » klingt herzlicher als das « Sie » und bietet besseren Schutz. Das stimmt zwar, aber dann und wann hat das « Sie » sein Gutes ; das weiß ich genau.*~~
Mutter : *Ein bißchen « Sie », so alle paar Tage, und die übrige Zeit « Du ».*
Gendarm : *Ganz meine Meinung. Das « Du » als Basis, und das « Sie » tropfenweise. Damit ihr euch dran gewöhnt.* ~~*Davon haben beide Teile was ; aber wenn man aus heiterm Himmel « Sie » sagen soll, zu wem soll man dann « Du » sagen ?*~~ *Unter uns klingt das « Du » kameradschaftlich, unter uns und euch ist das « Du », wenn wir es sagen, ein weicheres « Du ».*
Mutter : *Richtig.* ~~*Wenn ihr*~~ ***Das*** *« Sie »* ~~*sagt, dann rückt euch das von uns ab. Uns gefällt das « Du » ; zu uns sagt keiner « Ich bitte Sie »*~~ ***für sie entfernt Sie – Das « Du » tut gut, Du – Du - , das « Sie »*** **[illisible : geht / zieht ?]** ***wie -***
Leila : *Das Weiche auch nicht... da hält kein Schlauch dicht... man sieht den Rauch nicht...*
(Sie lacht. Die Mutter lacht.)
Mutter : (Schaltet sich ein) ***2*** *Sie sind ja irr...* ***1*** *mir wird ganz wirr...* ~~*das ist doch höchstens...*~~
(Sie lacht. Leila lacht. Der Gendarm lacht.)
Gendarm : *Mein Arsch weiß es nächstens... vielmehr mein Arsch... der bläßt euch den Marsch...* (Sie lachen alle drei schallend, aber plötzlich merkt der Gendarm, daß er mitlacht. Er donnert) *Ruhe!* (p. 53-54).

À la suite de ce passage, le Gendarme se perd dans des réflexions sur la nature et la portée du rire. Il s'emporte à l'idée de s'amuser en compagnie d'Algériens, utilisant le terme familier et provençal de « galéjade », un synonyme de « plaisanterie » : « [M]'avoir par le rire et la galéjade ? » (p. 86), demande-t-il aux deux femmes, une question que Brenner traduit sans grande précision par « Wollen Sie mich veralbern ? » (p. 74). Sander ignore le mot « galéjade » et tente uniquement de rendre en allemand le sens de l'expression « avoir quelqu'un » : « Mich durch Lachen und Witze milde zu stimmen ? » (p. 54). Or, aucune de ces deux traductions n'est à même de transposer la phrase correctement, alors que cela pourrait donner en allemand : « Mich mit Gelächter und Jux überlisten ? ».

Ensuite, le Gendarme laisse exploser sa colère et s'offusque : « [J]e ne peux tout de même pas me fendre en deux avec la racaille… » (p. 87), une déclaration qui semble lui donner satisfaction puisqu'une didascalie indique qu'il « respire et se radoucit » (p. 87). Brenner remplace les expressions familières du Gendarme par un parallélisme entre les verbes « mitlachen » (« se joindre aux rires ») et « mitmachen » (« participer à l'action ») : « einfach mitlachen und euren Unsinn mitmachen... » (p. 74), traduit donc Brenner, alors que Sander se concentre sur la transposition du terme de « racaille » : « trotzdem darf ich mich nicht mit Lumpenpack abgeben » (p. 54). Une autre solution serait : « Ich kann mich doch mit dem Gesindel nicht vor

Lachen wegschmeißen ». Le Gendarme médite ensuite sur le rire et son ton devient de plus en plus familier :

> Le Gendarme : *Sur le rire je pourrais vous en dire. Du rire qu'on se fend la pipe et du rire qui désarme. Quand on se marre, tout s'ouvre : la bouche, le nez, les yeux, les oreilles, le trou du cul. À la fois on se vide et qui sait quoi vient à la place* (p. 87).

Toutes les conditions semblent être réunies pour poser des difficultés de traduction dans cette réplique : les expressions familières « se fendre la pipe » et « se marrer », juxtaposées à l'expression plus choisie de « désarmer », le terme grossier de « trou du cul », la phrase dans laquelle la relation sujet-verbe est incorrecte « du rire qu'on se fend la pipe » et enfin le parler oral « qui sait quoi ». Brenner traduit ce passage ainsi :

> Gendarm : *Über das Lachen wäre noch einiges zu sagen. Beim Lachen geht die Pfeife kaputt, beim Lachen wird man wehrlos. Und wenn man nicht dichthält Mund, Nase, Augen,* ***und*** *Ohren und Arschloch fein dichthält... dann ist's plötzlich passiert : alles leer, und wer weiß, was dann kommt...* (p. 74).

Lietzau a barré la quasi-totalité de ce passage, alourdi par des points de suspensions et un faux sens : alors que le Gendarme décrit l'action bénéfique du rire qui permet à l'homme de se soulager, de se « vider » et de simultanément laisser place à un autre état d'âme (« qui sait quoi vient à la place »), le texte allemand transforme ce soulagement en danger. Celui qui n'arrive pas lors d'un éclat de rire à « tenir bon » (« dichthalten ») perd toute consistance. La déclaration sur la nature secrète de ce qui vient se loger dans le vide laissé par le rire prend en allemand la forme d'une menace temporelle imminente (« wer weiß, was dann kommt »). Chez Genet le rire est donc perçu dans une perspective libératrice et spatiale, son absence permettant à autre chose d'apparaître, alors que chez Brenner le rire est doté d'une dimension inquiétante et temporelle. La traduction de Sander est certes plus exacte, mais ne rend pas bien le ton familier dans lequel s'exprime le Gendarme :

> Gendarm : *Über das Lachen, darüber könnte ich euch mancherlei sagen. Über das Lachen, bei dem man sich in die Hose macht, und über das Lachen, bei dem einem schwach wird.* ~~*Wenn man sich scheckig lacht, geht alles auf : Mund, Nase, Augen, Ohren und Arschloch. Auf einmal leert man sich aus, und wer weiß, was dann kommt*~~ (p. 54).

Le terme de « mancherlei » est trop soutenu, les erreurs volontaires de grammaire ne sont pas respectées et les diverses natures du rire ne sont pas explicitées avec autant de précision qu'en français. Voici une autre proposition :

> Gendarm : *Über das Lachen gäb's was zu erzählen. Das wo man sich krumm und schief lacht und das wo einem mulmig wird. Wenn man losprustet, öffnet sich alles : Mund, Nase, Augen, Ohren, Arschloch. Man leert sich und anstelle kommt irgend'ne andere Chose.*

Dans la suite du texte, le parler du Gendarme se manifeste à travers des structures de plus en plus agrammaticales, comme l'emploi de l'article « les » placé devant le déterminant démonstratif « celles » : « mais avec les celles qui veulent nous mettre dans le pétrin on est mal récompensé » (p. 87), déclare le Gendarme aux deux femmes. À la fois Brenner et Sander ignorent le ton familier et de plus commettent un contre-sens dans leur traduction. Brenner traduit par : « Wenn man's drauf anlegt, uns in die Klemme zu bringen, dann ziehn wir meistens den Kürzeren » (p. 75), une expression reprise par Sander : « aber mit denen, die uns reinlegen wollen, zieht man den Kürzeren » (p. 54). Or, l'expression « den Kürzeren ziehen » signifie « être perdant », ce qui ne traduit par exactement l'idée d'ingratitude. Une traduction adéquate pourrait être : « aber die, wo uns in die Klemme führen wollen, mit denen sind wir schlecht bedient ». L'allemand « die, wo » est en effet grammaticalement aussi incorrect que le français « les celles ». D'autres termes argotiques ou familiers n'ont pas non plus été transposés par Brenner et Sander dans le même niveau de langue : « tifs » (p. 88) est traduit par « Haar » (p. 75 ; p. 55), « taule » (p. 88) par « Gefängnis » (p. 75 ; p. 55) et l'expression « à nous la bonne soupe » (p. 87) est complètement supprimée.

Dans ce même extrait du neuvième tableau le Gendarme expose avec vivacité un épisode vécu durant la Seconde Guerre mondiale, durant lequel il s'est battu contre les Allemands aux côtés de soldats algériens. Il interpelle dans ses souvenirs un frère d'armes de l'époque et, visiblement ému, s'exprime dans un argot spécifique au milieu militaire et qui de plus est issu des anciennes colonies françaises :

> Le Gendarme : *C'est déjà beau qu'avec vos hommes on fraternise en parlant des drapeaux, en parlant des combats, de l'Argonne et du Chemin des Dames, tu t'en rappelles, Crouia, c'est toi qui portais le fusil mitrailleur, moi j'étais tampon du pitaine, le jour où on a trouvé les deux Boches en joue, pan ! rayés par un Bicot, ça c'est du baroud et j'ai pas honte de m'en rappeler et de boire encore avec cézigue, pas honte* (p. 87).

Alors que le champ de bataille de l'Argonne et la mutinerie du Chemin-des-Dames sont des noms propres et des épisodes de guerre également connus des Allemands, l'argot militaire de « tampon du pitaine » (« ordonnance du capitaine ») et de « baroud » (« combat »), les désignations dénigrantes « Boches » (« Allemands ») et « Bicot » (« Arabe ») ou le pronom « cézigue » (« celui-là ») requièrent des

traductions précises. Pourtant, Brenner a recours à une langue ordinaire qui se veut compréhensible par tous, et le rythme de la phrase est ralenti par de nombreux points de suspension :

> Gendarm : *~~Ist ja ganz schön, wenn~~* ***Schlimm genug daß*** *man mit euch Packzeug kameradschaftlich verkehrt,* ***wenn man*** *von Fahnen spricht, von Schlachten, vom Argonner Wald und vom Chemin des Dames – Du erinnerst Dich doch noch : Du trugst das Maschinengewehr, und ich war Ordonnanz beim Hauptmann... ~~und damals,~~* ***ja*** *als wir die beiden Deutschen vor die Flinte bekamen... päng, das hatte gesessen, ich schäme mich nicht, daran zu denken und immer mal wieder einen drauf zu trinken... nein, ich schäme mich nicht* (p. 74).

La traduction de Sander est en revanche bien meilleure et ne recule pas devant l'usage d'expressions familières :

> Gendarm : *Es genügt schon, daß man mit euern Männern fraternisiert und mit ihnen von der Militärzeit redet, ~~von Kämpfen,~~ vom Argonner Wald und vom Chemin des Dames, weißt du noch, ~~Crouia,~~ du trugst damals das MG, ich war Meldegänger, ~~beim Hauptmann~~, der Tag, als wir die beiden Boches vor die Mündung bekamen, päng ! beide umgelegt, ~~das ist wenigstens richtiger Barras,~~ und ich schäme mich nicht, wenn ich dran zurückdenke und kräftig einen drauf trinke, keine Spur von Scham* (p. 54).

Le fait que Lietzau ait pour sa création supprimé la phrase « das ist wenigstens richtiger Barras » indique que son public n'était peut-être plus en mesure, en 1968, de connaître le terme rare de « Barras » qui désignait l'armée dans le parler des soldats. Cette suppression est malheureuse au regard de la bonne traduction qui, pour une fois, permettait de rendre le ton original du texte de Genet. La fonction militaire de « tampon du pitaine » est par contre traduite par sa désignation officielle de « Meldegänger » (« planton du capitaine »), peut-être par manque d'une expression correspondante en argot.

Par ailleurs, Sander garde le terme de « Boche » mais ne traduit pas celui de « Bicot » et commet un faux sens sur celui de « Crouia », pris pour un nom propre : « Bicot » et « Crouia » étaient des sobriquets à connotation raciste des habitants des anciennes colonies françaises du Maghreb, et n'ont pas de correspondant en allemand. Seul le terme de « Maghrebiner » semble à même de placer la scène dans son contexte historique, mais alors la portée raciste se perd ; autrement, le terme insultant de « Mohrenkopf », qui désignait plus particulièrement les habitants d'Afrique subsaharienne, renvoie à la situation dans les colonies européennes en Afrique. Les souvenirs de guerre du Gendarme pourraient donc être traduits de la sorte :

> Gendarm : *Schon schön und gut, daß wir uns mit euern Männern brüderlich verbündet fühlen beim Erwähnen von Fahnen, von Schlachten, vom Argonner Wald und vom Chemin des Dames, Mensch, Mohrenkopf, weißt du noch, du hast das Maschinengewehr getragen, ich war Meldegänger beim Hauptmann, an dem Tag, als uns die beiden Boches vor die Flinte liefen, päng, umgelegt von einem Maghrebiner, das nennt man Geplänkel und schämen, nein schämen tue ich mich nicht, wenn ich daran denke und mit denen einen d'rauf trinke.*

Enfin, le passage suivant fait référence à des mœurs et à la culture arabes et, peut-être faute de connaissances, est très mal traduit aussi bien par Brenner que par Sander :

> Le Gendarme : *Les musulmanes ! Si je les connais, vos astuces ! Un jour – ah ! le Morbihan, ce qu'on y rigole ! – un jour de carnaval, avec un drap et un torchon, je m'étais déguisé en moukère, en fatma ; d'un coup, d'un seul j'ai compris votre mentalité. Tout dans l'œil. Et si les circonstances m'y obligent, malgré ma blessure et mes deux filles, je reprends le voile* (p. 89).

La traduction de Brenner accumule les imprécisions et se termine avec un important faux sens à travers des références à la culture chrétienne, Brenner remplaçant le voile musulman par le monastère chrétien :

> Gendarm : *Oh – diese Mohammedaner ! Euch muß man nur erst auf die Schliche kommen ! Einmal in der Bretagne – ~~war das ein Spaß~~ – hab' ich mich beim Karneval ~~mit einem Bettlaken und mit einem Strohwisch in eins von euren Geschöpfen verwandelt~~* ***als Araberfrau verkleidet*** *; da hatte ich euch im Handumdrehen verstanden... dachte wie ihr, fühlte wie ihr und sah alles mit euren Augen... Wenn's sein muß, ~~geh' ich ins Kloster – trotz meiner Verwundung, trotz meiner beiden Töchter...~~* ***verstecke ich mich wieder hinter dem Schleier*** (p. 76).

Ce passage illustre le fait que Brenner a poussé la version allemande des *Paravents* aux limites de l'adaptation. L'ancrage historico-culturel de la pièce pouvait en effet présenter des difficultés de compréhension pour les spectateurs allemands, essentiellement chrétiens et ne disposant pas d'assez d'outils, en 1961, pour connaître la culture arabo-maghrébine. Ces obstacles se présentaient également aux acteurs et Berta Drews, qui fut la première comédienne à incarner le personnage de la Mère, soulignait dans son autobiographie que l'appropriation des personnages maghrébins avait avant tout été rendue difficile par l'absence de repères et de modèles[1055].

La version de Sander est meilleure dans l'emploi de termes familiers et témoigne d'un parti pris assumé de la part du traducteur, puisqu'il traduit les termes de « moukère » et « fatma » par leur emploi le plus méprisant :

[1055] Drews Berta, 1986, *Wohin des Wegs*, *op. cit.*, p. 273-274. Cf. annexe.

> Gendarm : *Diese Mohammedaner ! Euch muß man auf die Schliche kommen ! Einmal – in der Bretagne, da versteht man sich auf Jux ! – beim Karneval, da hab' ich mich mit '~~nem~~* ***einem*** *Scheuerlappen als arabische Hure verkleidet, als '~~ne~~ richtige ~~Puff~~nutte ; und da hab' ich eure Mentalität im Handumdrehen kapiert. War ganz leicht. Und wenn's sein muß, dann mach' ich, trotz meiner Verwundung und meiner beiden Töchter, denselben Zirkus nochmal...* (p. 56).

Sander met en avant l'aspect méprisant et xénophobe du parler français au Maghreb. Alors que « moukère », du latin « mulier », de l'espagnol « mujer » puis du sabir « mujera », signifiait « femme musulmane » dans les années 1830, le terme fut doté d'une connotation xénophobe dès le début du mouvement d'expansion impérialiste en 1878 et devint synonyme de « prostituée ». Le terme de « fatma » est – au même titre que son dérivé « fatmuche » par exemple – une syncope blasphématoire du prénom de la fille du prophète Mahomet, Fatima. Désignant d'abord les domestiques, puis les prostituées, le terme « fatma » finit par être appliqué à toute femme maghrébine. Toutefois, « fatma » était davantage utilisé au Maroc, alors qu'en Algérie celui de « mauresque » s'était imposé auprès des colons français[1056] ; Genet s'était effectivement rendu plus souvent au Maroc qu'en Algérie. Voici pour finir une autre proposition de traduction :

> Gendarm : *Ihr Musliminnen ! Und ob ich sie kenne, eure Tricks ! Eines Tages – oh, im Morbihan in der Bretagne, dort gibt's immer was zu lachen ! – beim Karneval, mit einem Laken und einem Lappen habe ich mich als Araberweib, als Hausangestellte verkleidet ; und mit einem Schlag, mit einem einzigen, da habe ich verstanden, wie ihr tickt. Alles in den Blicken. Und wenn mich die Umstände dazu zwingen, werde ich trotz meiner Verwundung und meiner beiden Töchter erneut zum Kopftuch greifen.*

1.4.3 Extrait du treizième tableau

Le dernier passage étudié est issu du treizième tableau[1057]. Faisant écho à la scène de la prison du onzième tableau, cet extrait rend compte de la relation de dépendance entre Leïla et Saïd et de la décision d'aller jusqu'au bout, jusqu'à la traîtrise et à l'abandon de la patrie algérienne. La langue dans laquelle les deux personnages échangent des propos violents reste douce et figurative, et le passage est marqué par la prédominance d'un langage poétique et imagé, parfois entrecoupé de termes grossiers ou familiers.

[1056] André Lanly, *Le Français d'Afrique du Nord. Étude linguistique*, *op. cit.*, p. 42.

[1057] Jean Genet, *Les Paravents*, L'Arbalète, 1961, p. 142-145. Jean Genet, *Wände überall* (*Der Tod I*). Einzig berechtigte Übersetzung von Hans Georg Brenner, Hamburg, Merlin Verlag, 1960, p. 121-122. Jean Genet, *Die Wände*. Übertragung von Ernst Sander, Hamburg, Merlin Verlag, 1968, p. 91-93.

La première réplique de Leïla dépeint la nature et l'atmosphère du paysage algérien, influencé par l'état d'âme de la jeune femme :

> Leïla : *Je suis fatiguée par la marche, par le soleil, par la poussière. Je ne sens plus mes jambes : elles sont devenues la route elle-même. À cause du soleil, le ciel est en zinc, la terre en zinc. La poussière de la route, c'est la tristesse de ma gueule qui retombe sur mes pieds. Où nous allons, Saïd, où nous allons ?* (p. 142).

Les phrases contenues dans la réplique de Leïla sont marquées par une alternance entre un rythme ternaire dans les propos adressés à Saïd (« Je suis fatiguée par la marche, par le soleil, par la poussière » ; « À cause du soleil, le ciel est en zinc, la terre en zinc » ; « Où nous allons, Saïd, où nous allons ») et un rythme binaire lors des pensées que Leïla s'adresse à elle-même (« Je ne sens plus mes jambes : elles sont devenues la route elle-même » ; « La poussière de la route, c'est la tristesse de ma gueule qui retombe sur mes pieds »). Cette modulation du rythme peut refléter l'état d'incertitude du personnage, tiraillé entre sa peine solitaire et son soutien solidaire et inconditionnel à Saïd. Dans sa traduction, Brenner annule cette alternance de rythme par l'ajout de signes de ponctuation : deux séries de points de suspension, deux longs tirets ainsi qu'un point d'exclamation alourdissent le rythme du texte original. De plus, la répétition inutile de « mes jambes » et la reconstitution de constructions grammaticalement correctes privent cette réplique de son ton poétique :

> Leila : *Ich bin müde vom Weg, von der Sonne, vom Staub... ~~Ich fühl' meine Beine gar nicht mehr.~~ Meine Beine – die sind schon der Weg selber. ~~Die Sonne ist schuld, daß der Himmel so dröhnt, und daß die Erde dröhnt... Der Straßenstaub ist Trauer über mein häßliches Gesicht, die auf meine Füße fällt !~~ Wohin gehen wir, Said ? ~~Said~~ – wohin gehen wir ?* (p. 121).

En revanche, la traduction de Sander reste plus proche du texte français. Une transformation de Lietzau indique que le metteur en scène était sensible à la simplicité des paroles de Leïla, bien qu'il en ait coupé la moitié lors de la création :

> Leila : *Ich bin müde vom Gehen, von der Sonne, vom Staub. Ich fühle meine Beine nicht mehr sie sind ~~zur Landstraße geworden~~* ***schon die Straße selber****. ~~Durch die Sonne ist der Himmel aus Zinkblech, ist die Erde aus Zinkblech. Der Landstraßenstaub ist die Trauer über meine Visage ; sie fällt' runter auf meine Füße.~~ Wohin gehen wir, Said, wohin gehen wir ?* (p. 91).

Une traduction plus proche de l'original est possible, cela donnerait par exemple :

> Leila : *Müde bin ich vom Gehen, von der Sonne, vom Staub. Meine Beine fühle ich nicht mehr : sie sind die Straße selbst geworden. Wegen der Sonne ist der Himmel aus Zink, die Erde aus Zink. Der Staub der Straße, das ist die Traurigkeit meiner Schnauze, die auf meine Füße herabfällt. Wohin geht's, Saïd, wohin ?*

Dans sa réponse, Saïd cherche à exclure sa femme avant de se raviser et d'accepter cette dernière comme compagne :

> Saïd : *Où je vais, moi et moi tout seul, puisque tu n'es rien que mon malheur. À moins qu'en parlant de moi et de mon malheur, je dise nous. Eh bien, je vais et ça doit être loin, au pays du monstre. Que ça se trouve sous nos pieds, juste en dessous, où il n'y aura jamais de soleil, puisque je te porte et je te traîne t'es mon ombre* (p. 142).

Cette réplique, qui crée un imaginaire à connotation négative (« malheur », « pays du monstre », « jamais de soleil », « traîne », « ombre »), est marquée par la pénombre et forme un contraste avec la réplique précédente de Leïla où régnait l'éclat aveuglant du soleil. Une fois de plus, Brenner alourdit la réplique par l'ajout de points de suspension, de longs tirets et cette fois-ci également d'un point virgule, et ainsi la détermination de Saïd s'en trouve ralentie :

> Said : *Wohin ich gehe, ich... ich ganz allein ; du bist ~~doch~~ bloß mein Unglück. ~~Wenn ich von mir und meinem Unglück rede, dann sag' ich « wir ».~~ Also – ich gehe, und zwar ziemlich weit... ins Land des Höllenhund**e**s. Das liegt unter uns, genau unter uns, und dort wird nie Sonne sein, weil ich dich mitschleifen muß, weil du mein Schatten bist* (p. 120).

Sander quant à lui a recours à des particules modales (« ja », « doch bloß » ; « wohl ») qui allongent la déclaration de Saïd :

> Said : *Wohin ich gehe, und zwar ich ganz allein. Du bist ja ~~doch bloß~~ mein Unglück. ~~Nur wenn ich von mir und meinem Unglück rede, sag' ich « wir ».~~ Also, ich gehe, und es muß weit sein, ins Land des ~~Unholds~~* ***Ungeheuers****. Das liegt ~~wohl~~ unter un~~seren Füßen, genau drunter~~, und da wird nie Sonne sein, weil ich dich ~~an dem Hals habe und~~ mitschleppe ; weil du mein Schatten bist* (p. 91).

La traduction proposée ci-dessous en guise d'alternative s'emploie à restituer fidèlement le texte original et notamment la dernière phrase de la réplique : « Que ça se trouve sous nos pieds, juste en dessous, où il n'y aura jamais de soleil, puisque je te porte et je te traîne t'es mon ombre ». Ces propos augurent du fait que, quel que soit le cheminement des deux personnages, Leïla empêchera le soleil de briller. Pourtant cette phrase peut également revêtir une autre signification, Saïd exprimant le souhait que le « pays du monstre » soit privé de soleil afin qu'il n'ait justement pas à y traîner Leïla, son ombre. En effet, là où il n'y a pas de soleil, il ne peut y avoir d'ombre. Aussi bien Brenner que Sander traduisent ce passage de manière approximative, sans laisser place à cette ambiguïté qui peut être transposée comme suit :

> Said : *Wohin ich gehe, ich und ich allein, da du nur mein Unglück bist. Es sei denn, mich und mein Unglück bezeichne ich als wir. Nun gut, ich gehe und es wird wohl weit weg sein, ins Land des Monsters. Dass es sich unter unseren Füßen befindet, direkt unter uns, dort wo es nie Sonne geben wird, denn bist ja mein Schatten, ich trage und ziehe dich hinter mir her.*

En outre, l'imbrication de termes grossiers au sein d'une réplique qui se veut métaphorique est typique du style de Genet. « Si tu te colles à moi comme un morpion à une couille, comme la forme ronde colle à l'orange, il me reste à chercher le pays où vit le monstre » (p. 143), déclare ainsi Saïd à son épouse. L'allitération en « c » (« colle », « comme », « couille ») et celle en « r » doublé d'une assonances en « o » ou en « on » (« morpion », « forme », « ronde », « orange », « monstre ») donne à cette réplique un phrasé poétique qui disparaît complètement dans les deux traductions allemandes. Brenner traduit en supprimant dans ce passage la comparaison aves les parties génitales masculines : « Wenn du wie eine Filzlaus an mir klebst, bleibt mir nichts anderes übrig ; dann muß ich eben das Land suchen, in dem der Höllenhund lebt » (p. 120). Pour la création, Lietzau a barré la totalité de la réplique en 1962, alors qu'en 1968 il en a éliminé uniquement le passage avec les comparaisons : « ~~Wenn du wie an mir klebst wie eine Filzlaus am Hodensack, wie die runde Form an der Orange, dann kann ich immer noch~~ **Mir bleibt** das Land ~~suchen~~, wo ~~der Unhold~~ **das Ungeheuer** lebt ». (p. 92).

Par ailleurs, le fait que Leïla souhaite seconder Saïd dans son irrémédiable décision de se ranger du côté de l'armée française est dans ce passage annoncé par le leitmotiv de l'annihilation. Progressivement, les personnages se dépouillent de leur humanité, leur beauté et leur bonté, à l'image même de la nature qui elle aussi perd tout caractère hospitalier jusqu'à ce que s'effacent le monde des hommes et la nature :

> Leïla : *Il n'y a vraiment personne. Pas une bête. Rien. Tellement je ne vois plus rien que même les pierres ne sont plus que des pierres. Et toute l'Europe n'est plus rien. Ça fout le camp, ça fout le camp, elle vers la mer, nous vers le sable* (p. 143).

La simplicité et la brièveté des phrases traduisent le sentiment de solitude et le fossé qui se creuse entre la France et l'Algérie. Le terme « rien » sert ainsi d'une part à qualifier une nature dénudée et d'autre part à désigner une Europe hors de portée et privée de toute signification : « Et toute l'Europe n'est plus rien » est ainsi une déclaration lourde de sens puisqu'elle mentionne l'ancien lien entre l'Europe et l'Afrique, à présent perdu à cause de la guerre d'Algérie. Cette dimension ne transparaît pas dans la traduction de Brenner :

> Leila : *Wirklich niemand da ! Nicht mal ein Tier. Nichts. So weit man sehen kann. Selbst die Steine scheinen nicht mehr Steine zu sein. Ganz Europa ist nicht mehr da. Alles auf und davon, wie weggeblasen – sie ans Meer, wir in den Wüstensand* (p. 121).

En utilisant l'adverbe de lieu « là » (« Ganz Europa ist nicht mehr da ») au lieu du terme « rien », le texte allemand ne mentionne qu'une coupure géographique et non la disparition totale du continent, qui aux yeux des Algériens n'est plus porteur de sens mais seulement de violence et de guerre. Cette dimension est en revanche contenue dans la seconde traduction de Sander :

> Leila : *Tatsächlich niemand da. Nicht mal ein Tier. Nichts mehr kann ich sehen, sogar die Steine sind nichts weiter als Steine. Und ganz Europa ist nichts mehr. Das macht sich dünne, das macht sich dünne, Europa nach dem Meer hin, wir in den Sand* (p. 92).

Ensuite, alors que le continent européen a disparu et que la nature est devenue inhospitalière, seul un lien fondé sur la laideur rattache les deux personnages à leur environnement :

> Saïd : *Je veux que le soleil, que l'alfa, que les pierres, que le sable, que le vent, que la trace de nos pieds se retournent pour voir passer la femme la plus laide du monde et la moins chère : ma femme. Et je ne veux plus que tu torches tes yeux, ni ta bave, ni que tu te mouches, ni que tu te laves* (p. 144).

Les exigences de Saïd, formulées sous forme d'énumération, n'ont pas une portée aussi percutante dans la version de Brenner : transformant librement ces deux phrases en trois, elles commencent par des points de suspension, ce qui en ralentit le rythme :

> Said : *Ich will... die Sonne, das Wüstengras, die Steine, der Sand, der Wind, selbst unsere Fußspuren sollen sich nach uns umdrehn, damit sie die häßlichste und billigste Frau der Welt sehn : meine Frau. Und ich will auch nicht, daß du deine Augen anmalst, nicht mal mit Spucke. Ich will auch nicht mehr, daß du dir die Nase putzt, und daß du dich wäschst* (p. 122).

Une fois de plus, la version de Sander est plus fidèle au rythme du texte d'origine :

> Said : *Ich will, daß die Sonne, das Wüstengras, die Steine, der Sand, der Wind, die Spur unserer Füße sich umdrehn und zusehn, wie die häßlichste Frau der Welt, die billigste, vorübergeht : meine Frau. Und ich will nicht länger, daß du dir die Augen abwischst, und deinen Speichel, und daß du dir die Nase putzt und dich wäschst* (p. 92).

Ces deux versions ne transposent pourtant pas le terme familier de « se torcher » de la deuxième phrase, laquelle aurait pu être traduite par : « Und ich will

nicht mehr, dass du dir weder deine Augen, noch dein Gesabber abwischst, noch dass du dich schnäuzt, noch dass du dich wäschst ». Dans les deux créations de 1962 et 1968, Lietzau a barré cette réplique de Saïd et la précédente de Leïla, maintenant néanmoins la réplique suivante de Leïla, indispensable au texte et à l'avancée de l'action :

> Leïla : *Je t'obéirai.* (Soudain sévère.) *Mais moi, je veux – c'est ma laideur gagnée heure par heure, qui parle, ou qui parle ? – que tu cesses de regarder en arrière. Je veux que tu me conduises sans broncher au pays de l'ombre et du monstre. Je veux que tu t'enfonces dans le chagrin sans retour. Je veux – c'est ma laideur gagnée minute par minute qui parle – que tu sois sans espoir. Je veux que tu acceptes toutes les humiliations. Je veux que tu choisisses le mal et toujours le mal. Je veux que tu ne connaisses que la haine et jamais l'amour. Je veux – c'est ma laideur gagnée seconde par seconde qui parle – que tu refuses l'éclat de la nuit, la douceur du silex, et le miel des chardons* (p. 144).

Le double sentiment de vacuité, entouré de rien et n'être plus rien, donne à Leïla la force nécessaire pour aller vers l'extrême et elle en exige autant de Saïd. Dès à présent doit régner l'absolutisme du mal : le chagrin, l'absence d'espoir, l'humiliation et la haine sont les nouvelles valeurs auxquelles Saïd et elle-même doivent se raccrocher. Le caractère affirmatif et inconditionnel de cette décision est freiné dans la version de Brenner par une série de points de suspension. De même, le ton posé et déterminé de Leïla est mis en défaut par un ajout de points d'interrogation et d'exclamation qui apportent trop d'affect à sa réplique :

> Leila : *Ich will dir gehorchen.* (Unvermittelt streng) *Ich ~~aber, ich~~ will... Wer redet jetzt ? Meine Häßlichkeit, die von Stunde zu Stunde häßlicher wird ? Oder wer ?... ~~Ich will, daß du nicht immer nach hinten siehst !~~ Ich will, daß du mich ohne Stolpern ins Schattenland des Höllenhundes führst ! Ich will, daß du endgültig im Kummer ersäufst ! Ich will... ja – meine Häßlichkeit redet, die von Minute zu Minute häßlicher wird... ich will, daß du ganz ohne Hoffnung bist. Ich will, daß du alle Erniedrigung auf dich nimmst ! Ich will, daß du das Böse wählst und immer nur das Böse ! Ich will, daß du bloß den Haß kennst und nie die Liebe ! Ich will... ja – meine Häßlichkeit redet, die von Sekunde zu Sekunde häßlicher wird... ich will, daß du ~~die Wonne~~* ***den Glanz*** *der Nacht von dir weist und die Schmiegsamkeit der Kieselsteine und den Honigseim der Disteln* (p. 122).

La version de Sander est par endroits corrigée, et ce faisant améliorée, par Lietzau. Contrairement à celle de Brenner, elle n'est pas pourvue de ponctuation inutile et le ton ferme du personnage est préservé :

Leila : *Ich gehorche dir.* (Plötzlich streng) *Ich ~~aber~~ will – und aus mir spricht meine Häßlichkeit, die von Stunde zu Stunde wächst, ~~oder was sonst ?~~... daß du aufhörst, zurückzublicken. Ich will, daß du mich ~~ohne mit der Wimper zu zucken,~~ ins Land des Dunkels und des ~~Unholds~~* ***Ungeheuers*** *führst ! Ich will, daß du dich in den Kummer einwühlst, ~~ohne Rückkehr~~. Ich will – ~~und~~ aus mir spricht meine Häßlichkeit, die von Minute zu Minute wächst – daß du* ***ganz*** *ohne ~~alle~~ Hoffnung bist. Ich will, daß du jede Erniedrigung ~~in Kauf~~* ***auf dich*** *nimmst. Ich will, daß du das Böse wählst und immer nur das Böse. Ich will, daß du nur Haß erfährst, niemals Liebe. Ich will – ~~und~~ aus mir spricht meine Häßlichkeit, die von Sekunde zu Sekunde wächst – daß du den Glanz der Nacht, die Weichheit der Kieselsteine, den Honig der Disteln von dir weichst* (p. 93).

La traduction ci-dessous est proposée en guise d'alternative :

Leila : *Ich werde dir gehorchen.* (Plötzlich ernst). *Aber ich will – ist es meine Stunde für Stunde gewonnene Häßlichkeit, die spricht, oder wer spricht da ? – dass du aufhörst, in die Vergangenheit zu blicken. Ich will, dass du mich ohne zu mucken in das Land des Monsters und des Schattens führst. Ich will, dass du dich unwiderruflich in Trauer vergräbst. Ich will – es spricht meine Minute für Minute gewonnene Häßlichkeit – dass du ohne Hoffnung bleibst. Ich will, dass du alle Erniedrigungen auf dich nimmst. Ich will, dass du das Böse, und immer nur das Böse, auswählst. Ich will, dass du allein den Hass und nie die Liebe kennst. Ich will – es spricht meine Sekunde für Sekunde gewonnene Häßlichkeit – dass du den Glanz der Nacht, die Geschmeidigkeit des Feuersteins, und den Honig der Disteln ablehnst.*

1.5 Étude d'autres répliques exemplaires

L'examen d'autres répliques exemplaires permet de montrer à quel point certains registres de langue présents dans *Les Paravents* ont été malmenés lors du passage à l'allemand, notamment dans la première traduction de Brenner.

Dans un premier temps, certaines répliques ont été à tel point transformées par Brenner que leur ton grossier ou obscène disparaît totalement, alors même qu'il est porteur d'une dimension symbolique essentielle à la compréhension de l'œuvre de Genet. Pour la réplique de la Mère de Saïd : « De moi, on dira ce qu'il y a à dire : que j'ai chié un voleur » (p. 46), Brenner a recours à la locution verbale « accoucher » : « Und von mir werden sie sagen, was tatsächlich zu sagen ist : ich hab' einen Dieb in die Welt gesetzt ! » (p. 39). L'expression extrêmement violente choisie par Genet pour désigner l'accouchement, où le nouveau-né est rejeté dès sa venue au monde, est voulue. Abandonné par sa mère encore nourrisson, Genet utilise consciemment des termes agressifs pour dépeindre un amour maternel qui lui a été refusé, et en enjolivant le parler cru des personnages, Brenner supprime ce qui est un leitmotiv

chez l'écrivain[1058]. Sander en revanche ne recule pas devant le parler grossier des personnages : « Und von mir, da sagen sie, ich hätte einen Dieb ausgeschissen, was ja auch stimmt » (p. 27), décrète la Mère dans la version de 1968.

Le personnage de Kadidja assume elle aussi une forte image maternelle : « Ici quatorze fois j'ai été baisée pour accoucher de quatorze arabes » (p. 119), s'exclame-t-elle, soulignant de la sorte son appartenance au peuple algérien et son droit de parole. Chez Brenner, les propos de Kadidja sont tout autres : « Hier erlebte ich wer weiß wie oft die Liebe. Hier hab' ich mit wer weiß wie vielen Arabern geschlafen » (p. 101). La notion d'enfantement, primordiale, disparaît et de surcroît laisse place à un contre-sens qui transforme le personnage en fille légère, ce qui augmente le caractère vulgaire de la réplique. Lietzau a rétabli le sens exact de cette réplique: « Hier ~~erlebte~~ **hab** ich wer weiß wie oft die Liebe **erlebt**. Hier hab' ich ~~mit wer weiß wie vielen~~ **vierzehn** Araber~~n geschlafen~~ **zur Welt gebracht** ». Sander a quant à lui respecté le parler cru du personnage, qui déclare : « Hier habe ich vierzehn mal gefickt und danach vierzehn Araber geboren » (76).

A contrario, Brenner a doté certaines répliques d'une portée vulgaire explicite, pourtant absente du texte d'origine. Lorsque le Lieutenant ordonne à ses soldats : « À bloc. Gonflés à bloc. Gonflés... et durs, bordels [sic] ! » (p. 102), l'image érotique qui se dégage de cet ordre n'est qu'implicite, compréhensible seulement à travers d'autres répliques[1059]. Brenner passe du propre au figuré en traduisant le juron « bordel » au sens propre du terme : « Und nun : ab in den Puff » (p. 88), ce synonyme vulgaire du terme bordel étant ici hors de propos. Sander reste plus proche de l'original français : « Fest drüberziehen... fest... und hart, ihr Hurensöhne ! » (p. 65), en remplaçant l'exclamation « bordel » par l'adresse aux soldats « fils de putains » (« Hurensöhne »), ce qui donne à la réplique une connotation très violente. Il n'est effectivement pas simple de traduire l'ambiguïté du juron « bordel » qui est porteur d'une dimension sexuelle. Le texte de Genet établissant clairement un parallélisme entre le soldat prêt à l'assaut et une érection (« gonflés à bloc », « durs »), une solution de traduction serait de récupérer la portée exclamative du juron « bordels ! » et d'en donner un synonyme intégré dans une métaphore filée des organes génitaux. Cela pourrait ainsi donner : « Wie Stahl, hart wie Stahl. Hart… bis zum explodieren bereit, ihr Säcke ! ».

De plus, le recours de Brenner et Sander à des termes ayant trait au monde de la prostitution est révélateur d'une tendance de la traduction allemande, celle d'utiliser bien plus souvent que le texte original français la notion de « bordel » (« Puff »). Alors

[1058] Dans *Les Nègres*, le personnage de la Reine s'exclame également : « C'est debout que ma mère m'a chiée ». Jean Genet, *Les Nègres*, in Jean Genet, *op. cit.*, p. 471-p. 571, p. 513.

[1059] Ainsi le Lieutenant explique à ses soldats : « Vos lits d'amour, c'est le champ de bataille… À la guerre comme à l'amour ! », et plus loin encore : « Je veux qu'on renvoie à vos familles des bracelets-montres et des médailles tachés de sang caillé et même de foutre ». Jean Genet, *Les Paravents*, p. 102.

que Genet déploie des synonymes, la plupart issus de l'argot, les traducteurs allemands reviennent constamment au mot « bordel ». Ainsi, les termes « fatma » (p. 89), « bordels » (p. 102), « boxon » (p. 182) et « bouic » (p. 234) sont tous rendus par « Puff » et l'on comprend alors que la pièce puisse sembler particulièrement grossière en allemand, alors même que les termes français employés par Genet, inhabituels, ne créent pas cette impression-là. Enfin, le juron « bordel de Dieu », prononcé par le Lieutenant (p. 153) et le Sergent (p. 206), est traduit chez Brenner par « verdammt nochmal » (p. 130, 175), ce qui paraît approprié, chez Sander en revanche par le juron fort inhabituel de « bei Gottes heiliger Hurenbude » (p. 99) et « bei Gottes himmlischer Hurenbude » (p. 136), des choix qui laissent songeur.

Dans un deuxième temps, les traducteurs n'ont pas trouvé de bons équivalents allemands à l'argot français et ceux proposés en allemand ne relèvent pas d'un registre rare. Le personnage de Sir Harold déclare ainsi : « Crache dans tes pognes » (p. 38), puis : « Dans tes mains, puisque j'ai dit tes pognes » (p. 38). Ne proposant nulle alternative, Brenner traduit par : « In deine Hände ! Hast du mich nicht verstanden ? » (p. 32), alors que Sander tente : « In deine Hände, wenn ich schon Pfoten gesagt habe » (p. 21). Le terme de « Pfote » est un mot familier courant pour désigner les mains, et correspond au français « patte ». En allemand il existe pourtant d'autres termes familiers pour désigner les mains, comme « Pranke », un jargon de chasseur, ou « Pratze », plus péjoratif. Dans un autre passage, le personnage de Taleb explique à Leïla au sujet de Saïd : « S'il a volé le pognon dans ma veste rouge posée sous le figuier, c'était pour payer la traversée, aller marner – si tu veux bosser – en France, économiser et s'acheter une autre femme » (p. 45). Une fois de plus, Brenner ignore ce détail, traduisant par « er wollte in Frankreich arbeiten » (p. 38), alors que Sander comprend la nécessité de traduire le vocabulaire argotique puis familier : « um sich in Frankreich abzuplacken oder abzuschinden, wenn dir das lieber ist » (p. 26). Le verbe « sich abplacken » est effectivement peu courant et vient du parler d'Allemagne du Nord (le « Norddeutsch »).

Dans un troisième temps, Brenner remplace le langage imagé et métaphorique par un registre de langue standard et par moments courant. Après avoir étranglé un jeune soldat français, la Mère s'exclame : « Comme un geyser, jusqu'au ciel le sang n'a pas jailli, pourtant, d'un bord à l'autre du monde, que la nuit est rouge ! » (p. 163). L'élégance de cette phrase où se mêlent comparaison et vision fantastique est anéantie chez Brenner au profit d'un langage cette fois-ci familier, structuré par des points de suspension et des particules modales qui alourdissent la phrase : « Wie eine Springquelle... Na, rauf bis zum Himmel ist das Blut ja wohl nicht gespritzt, aber doch

– so von einem Ende der Welt bis zum andern... damit die Nacht rot ist, blutrot ! » (p. 139). Il semble étonnant que le traducteur utilise un langage familier là où le texte exige un style classique, alors que dans d'autres passages, Brenner rejette tout usage de propos familiers. La traduction de Sander ne correspond pas non plus au texte d'origine : « Na, das Blut ist gar nicht wie ein Geyser bis zum Himmel hochgespritzt, dabei ist die Nacht rot, von einem Rand der Welt zum andern ! » (p. 106). La traduction suivante serait envisageable : « Wie eine Springquelle, himmelhoch, hat das Blut nicht gespritzt, und doch wie rot ist die Nacht von einem Ende der Welt zum anderen ! »

En outre, certaines répliques au coloris poétique sont déformées et raccourcies : « L'Orient déteint sur vous et y dépose ses tons pastels, n'est-ce pas, ses demi-teintes ? » (p. 154), demande le Lieutenant à ses soldats. Cet usage subitement plus distingué de la langue française rappelle *Bérénice* de Jean Racine où la mention fréquente de l' « Orient » est synonyme de gloire et de conquêtes militaires, par la réplique qu'Arsace adresse à Antiochus : « Vous, que l'Orient compte entre ses plus grands rois ? »[1060]. L'association avec l'exil amoureux peut également être évoquée, et notamment le célèbre vers d'Antiochus : « Dans l'Orient désert quel devint mon ennui ! »[1061]. Chez Genet, les propos du Lieutenant peuvent donc donner lieu à deux lectures possibles qui tournent en dérision la référence à Racine : celle d'une critique de la politique militaire française et de son refus de la décolonisation, et celle d'une mise en avant d'un homo-érotisme latent. Lorsque Brenner traduit la réplique entière uniquement par « Der Orient verfärbt euch » (p. 131), c'est-à-dire « L'Orient vous décolore », cela l'appauvrit grandement. La proposition de Sander est ainsi bien meilleure : « Der Orient färbt auf euch ab und hinterläßt auf euch seine Pastelltöne, nicht wahr, seine Halbschatten » (p. 99).

Dans un quatrième temps, le champ lexical faisant référence à des spécificités françaises ou maghrébines pose problème. Le personnage du Lieutenant utilise souvent des termes issus de la langue coloniale, déclarant par exemple : « Les Bicots sont des rats » (p. 105). Le terme raciste de « Bicot », une aphérèse de « abricot » et de « arbi », lui-même issu de l'arabe « arabi » qui veut dire « Arabe », désigne une personne d'origine maghrébine et n'a aucun équivalent en langue allemande. Ainsi Brenner ne traduit pas cette réplique, alors que Sander propose : « Aber die Zwiebacksvisagen sind nun mal Ratten » (p. 67). La notion de « Zwiebacksvisage » est un néologisme de Sander. Certaines expressions sont également incommodes à

[1060] Jean Racine, *Œuvres complètes, Tome 1, Théâtre-Poésie*, Édition présentée, établie et annotée par George Forestier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999, p. 455.
[1061] *Ibid.*, p. 463.

traduire de par leur manque de clarté. Cela touche avant tout le vocabulaire militaire français, comme par exemple le constat fait par le soldat Moralès : « J'ai les pinceaux en fleurs » (p. 153), ce que Brenner traduit par : « Ich hab' die Krätze » (p. 130) et Sander par « Ich hab' mir die Füße durchgelaufen » (p. 98). Or, bien que ce personnage du soldat puisse avoir attrapé la gale, deux autres interprétations viennent à l'esprit : une image érotique, métaphore de l'érection, ou une image militaire associée à l'expression « avoir la fleur au fusil », ce qui est une « façon spécifiquement française de partir en guerre 'nach Berlin', en sifflotant Méhul et Rouget de l'Isle »[1062]. Ainsi, la simple traduction de cette réplique par la maladie de la gale appauvrit une fois de plus le texte de Genet. Une traduction imagée permettant deux interprétations pourrait être : « Der Lenz ist da, der Spargel wächst ». Cette phrase fait référence à des vers très célèbres d'une chanson populaire[1063] composée par les Comedian Harmonists. Elle contient l'arrivée du printemps, ce qui renvoie aux « fleurs » mentionnées par Moralès, une image pouvant être perçue comme érotique.

Le tableau placé en annexe du présent travail[1064] donne pour finir un aperçu complet de la traduction par Brenner et par Sander des passages difficiles de la pièce. Le tableau est structuré en fonction de l'appartenance des répliques aux quatre catégories étudiées ci-dessus : le champ lexical de l'insulte, de la grossièreté ou de l'obscène, les expressions argotiques ou le langage familier, les passages imagés ou les jeux avec la langue, et enfin le champ lexical relevant de spécificités françaises ou maghrébines.

Ainsi, ancrée dans un contexte historique, culturel et sociologique précis, la pièce *Les Paravents* connut d'importants changements textuels pour son adaptation au public ouest-allemand. Le langage familier et celui des petites gens, de même que l'argot que Genet maîtrisait après avoir fréquenté l'armée, les maisons d'arrêt et le milieu de la prostitution et de la pègre, étaient d'une grande richesse et livraient un témoignage précieux d'une époque et de divers milieux sociaux. Toutefois le public ouest-allemand n'eut pas accès à cette dimension de la pièce, l'hétérogénéité stylistique et le métissage de styles contraires étant grandement occultés et la source chamarrée de l'œuvre de Genet tarie. La presse ouest-allemande réserva toutefois un accueil enthousiaste à la première traduction des *Paravents* par Brenner, et ainsi pouvait-on lire dans un article du *Tagesspiegel* signé Walther Karsch :

[1062] Michel Barbier ; Michel Lis, *Dictionnaire du Gai Parler*, Montrond, Éditions Mengès, 1980, p. 262.
[1063] « Veronika, der Lenz ist da », Comedian Harmonists, septembre 1930.
[1064] Cf. tableau consacré à l'étude de cas de Genet en annexe.

> *Und hier gebührt dem Übersetzer Hans Georg Brenner hohes Lob, weil er diesen Genet nachgedichtet hat. Die im Merlin Verlag* [...] *erschienene Buchausgabe ist weitaus besser als alle bisherigen Übersetzungen der Dramen von Genet.* [...] *Und wenn sich der Verlag entscheiden könnte, auch den* Balkon*, die* Toten *und* Unter Aufsicht *von Brenner neu übersetzen zu lassen, würden auch die Tauben endlich hören, daß hier ein Dichter spricht*[1065].

L'accueil chaleureux de ce texte par les critiques dramatiques et les spectateurs ouest-allemands indique que même si la traduction allemande ne rendait nullement justice à la richesse linguistique de l'original, ses modifications étaient indispensables au regard de la réalisation scénique de l'œuvre et au succès de cette dernière. Et après tout, si la pièce de Genet, même amputée d'une partie de son âme, passait ainsi la barrière linguistique, nous ne pouvons que nous en réjouir[1066].

[1065] ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133. Walther Karsch, « Ein Sieg des poetischen Theaters », *Der Tagesspiegel*, 21 mai 1961. « Et ici tous les éloges reviennent à Hans Georg Brenner, car il a récrit ce Genet. L'édition publiée au Merlin Verlag [...] est de loin meilleure que toutes les traductions des pièces de Genet parues jusqu'à présent. [...] Et si la maison d'édition pouvait se décider à faire retraduire également par Brenner *Le Balcon*, *Les Morts* et *Haute surveillance*, même les sourds pourraient enfin entendre qu'un poète s'adresse à nous » (je traduis).

[1066] En 2003 fut élaborée une nouvelle traduction des *Paravents* par Hans-Joachim Ruckhäberle et Georg Holzer, à la maison d'édition Verlag der Autoren qui avait racheté les droits relatifs à Genet.

2. Scène théâtrale : Ionesco par Stroux à Düsseldorf (1959-1970)

En l'espace d'une décennie, lors de chacune des quatre créations mondiales au Düsseldorfer Schauspielhaus, le metteur en scène Karl Heinz Stroux développa une esthétique scénique de l'œuvre de Ionesco. Il transposa sur scène l'univers insolite de l'auteur en suivant deux procédés distincts, l'un approprié aux pièces « oniriques » et l'autre aux pièces « réalistes »[1067]. Le metteur en scène élabora ainsi une ambiance fantasmagorique pour *Le Piéton de l'air* (15 décembre 1962) et *La Soif et la Faim* (30 décembre 1964) et une atmosphère oscillant entre l'invraisemblable et le réalisme pour *Rhinocéros* (30 octobre 1959) et *Jeux de massacre* (24 janvier 1970).

Les carnets de régie des quatre créations ne furent quasiment pas annotés par Stroux[1068]. De plus, il n'existe aucun enregistrement vidéo de ces créations, si ce n'est un montage de scènes de *Jeux de massacre* tourné pour la télévision et diffusé sur la chaîne 3 SAT[1069]. L'analyse de la mise en scène de *Jeux de massacre* se réfère en partie à cet enregistrement, celle des autres créations repose exclusivement sur des photographies en noir et blanc[1070], des témoignages d'époque et des articles parus dans des journaux locaux et régionaux en Allemagne et en France[1071].

2.1 Parcours et conception théâtrale de Stroux

Karl Heinz Stroux fut formé à la mise en scène durant la République de Weimar et connut par la suite les censures du régime national-socialiste, puis la brusque liberté d'expression du théâtre d'après-guerre. Né le 25 février 1908 à Duisburg-Hamborn[1072], il réussit avec succès l'audition de l'école d'art dramatique de Louis Dumont, mais son père s'opposait à une carrière de comédien. Stroux

---

[1067] Il s'agit de la distinction de Paul Vernois entre les pièces dites « oniriques » (Vernois parle de « surgissement onirique », p. 180) et les pièces qualifiées de « réveillées » (Vernois parle d'« affabulation réaliste », p. 185 ; voir aussi p. 206). Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Éd. Klincksieck (Théâtre d'aujourd'hui, vol. 5), 1991.

[1068] CP Stroux.

[1069] Szenen aus *Triumph des Todes*, Regie Karl Heinz Stroux. Fernsehfassung für 3 SAT. TM Düsseldorf, Videoarchiv.

[1070] TM Düsseldorf, Bildarchiv / CP Stroux.

[1071] TM Düsseldorf, Kritikenarchiv / CP Stroux.

[1072] Pour une biographie de Karl Heinz Stroux on se reportera à l'introduction écrite par Heinrich Riemenschneider dans la monographie parue en hommage à Stroux : Düsseldorfer Schauspielhaus und Dumont-Lindemann-Archiv (Éd.), *Karl Heinz Stroux. Eine Dokumentation des Düsseldorfer Schauspielhauses und des Dumont-Lindemann-Archivs anläßlich der Karl-Heinz-Stroux-Ausstellung zu seinem 80. Geburtstag am 25. Februar 1988,* Düsseldorf, Selbstverlag, 1988, p. 9-60.

commença alors des études d'histoire et de philosophie à Berlin, métropole culturelle des années 1920, puis finit par suivre des leçons de comédie à la Volksbühne de Berlin, située au cœur du quartier rouge, et apprit la mise en scène avec Karl Heinz Martin. Il signa son premier spectacle, la *Comédie des erreurs* de Shakespeare, en juillet 1931. Sa création de la pièce de Richard Billinger *Hôtes silencieux* (*Stille Gäste*, 1933) en avril 1934 au Deutsches Theater fut un grand succès et lui valut les éloges de grands critiques dramatiques tel Herbert Ihering. Stroux fut toutefois forcé de quitter Berlin, les nazis ayant désapprouvé le choix de cette pièce. Il trouva du travail à Erfurt, Wuppertal et au Burgtheater de Vienne, avant d'être rappelé en 1939 à la capitale par l'acteur et metteur en scène Gustaf Gründgens. Stroux travailla pendant toute la durée de la guerre aux côtés de Gründgens au Théâtre d'état de la Place du Marché des Gendarmes (Staatstheater am Gendarmenmarkt).

Au sortir de la guerre, malgré cette position avantageuse au Staatstheater am Gendarmenmarkt sous le régime nazi, Stroux obtint l'autorisation de continuer à exercer son métier. Il dirigea le théâtre de Darmstadt durant la saison 1945-1946, celui de Wiesbaden de 1946 à 1948, puis le Hebbel-Theater de Berlin en 1949-1950 et les Schiller-Theater et Schloßpark-Theater en 1953-1954 et enfin le théâtre de Düsseldorf de 1955 à 1972. Il puisait avant tout dans un répertoire d'œuvres classiques, relues à la lumière du présent[1073], et monta jusqu'à la fin de sa carrière vingt-huit pièces de Shakespeare, douze de Schiller, douze de Goethe, dix de Kleist et huit de Molière. Des pièces de Eugene O'Neill, Thorton Wilder, John Steinbeck, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre et Jean Giraudoux figuraient également dans son répertoire. Durant les années cinquante et surtout soixante, il mit en scène des pièces de Max Frisch, Slawomir Mrozek, Friedrich Dürrenmatt, Ivan Klima, Tankred Dorst, Siegfried Lenz, Heinar Kipphardt, Peter Handke ou encore Heinrich Böll. C'est à lui que l'on doit la première allemande d'*En attendant Godot* de Beckett en 1953 au Schloßpark-Theater, les quatre créations mondiales de pièces de Ionesco et la découverte de nombreux auteurs d'Europe de l'Est[1074].

À travers ses nombreuses créations, Stroux voulait montrer le caractère constant de l'homme au sein d'une société en éternel mouvement. Mêlant critique sociale et exigence poétique, il privilégiait des œuvres qui dépassaient le questionnement sur l'actualité et au contraire s'interrogeaient sur la place de l'homme

[1073] Le défi d'une relecture contemporaine se posait notamment pour le théâtre d'après-guerre. Karl Heinz Stroux, « Vortrag vor dem Arbeitgeberverband 1959 ». Cité in Düsseldorfer Schauspielhaus und Dumont-Lindemann-Archiv (Éd.), *Karl Heinz Stroux, op. cit.,* p. 142. Cf. annexe.

[1074] Stroux permit aux metteurs en scène de nationalité tchèque, comme Jaruslav Dudek, ou polonaise, tel que Erwin Axer, Kazimierz Dejmek ou encore Konrad Swinarski, de travailler dans son théâtre.

au sein du devenir historique à travers des paraboles. Le metteur en scène décrivit le devoir de toute création de la manière suivante :

> *Die Aufgabe jeder Inszenierung – ob es sich um einen sogenannten Klassiker handelt oder nicht – ist die der nachschöpferischen Interpretation, d.h. man kann sich nicht genug quälen, das zu interpretierende Werk genau und in seiner ganzen Vielfalt von Inhalt und Form, in all seinen Tönen und Farben und seinen Gedanken und Linien zu verstehen, ihm zu vertrauen und möglichst viel von seinem Reichtum erscheinen zu lassen*[1075].

Enfin, après avoir essuyé la censure national-socialiste, échouant dans la représentation et dénonciation du politique sur scène, Stroux ne partageait plus l'avis que l'art puisse changer le monde ou la société et à ses yeux, l'art représentait « la chose la plus impuissante qui soit »[1076].

Stroux et Ionesco commencèrent à la fin des années 1950 une collaboration qui devait durer onze ans et déboucher sur quatre créations mondiales. La question de la difficulté des réalisations scéniques, devant conjuguer la fidélité à l'œuvre de l'écrivain d'une part et les choix personnels du metteur en scène d'autre part, se posait d'autant plus qu'il s'agissait de créations mondiales. Lors d'une interview enregistrée au Hebbel-Theater de Berlin-Ouest après la tournée en RFA de la mise en scène du *Roi se meurt* par Stroux, Ionesco expliqua au journaliste que sa rencontre avec Stroux avait été « due au hasard, [il ne savait] pas comment Stroux [l'avait] choisi [et] lui en [était] très reconnaissant, mais après que [Stroux] [avait] mis en scène *Rhinocéros* [il n'avait] pas pu [se] séparer »[1077]. Que l'écrivain n'ait pas réussi à se séparer de son metteur en scène semble dû à la fidélité des créations de Stroux, dont l'écrivain disait qu'« il [était] rare de voir un metteur en scène d'une telle envergure, sachant accorder sa personnalité à celle d'un auteur et d'un texte »[1078]. Stroux avait en effet une profonde compréhension de l'univers théâtral de Ionesco. Stephan Stroux a ainsi expliqué que son père avait su donner à cette œuvre dramatique « une autre profondeur, un autre sérieux »[1079]. Enfin, le metteur en scène avait été

[1075] CP Stroux. Karl Heinz Stroux, non titré, *Neue Zürcher Zeitung*, 23 juillet 1961. « Le rôle de toute création – qu'il s'agisse d'une pièce dite classique ou non – est de recréer une interprétation, c'est-à-dire qu'on ne peut jamais se torturer assez pour comprendre avec précision l'œuvre à interpréter, dans toute sa multiplicité de la forme et du fond, dans toutes ses tonalités et ses couleurs, ses pensées et ses motifs, pour lui accorder sa confiance et rendre sa richesse le plus visible possible » (je traduis).

[1076] CP Stroux. Citation issue du débat radiophonique « Meinung gegen Meinung », p. 8-9. Je traduis (« Das Ohnmächtigste, was es gibt »).

[1077] TM Düsseldorf, interview de Ionesco par le Hebbel-Theater Berlin après la tournée en Allemagne de la mise en scène du *Roi se meurt* par Karl Heinz Stroux. Cf. annexe.

[1078] CP Stroux. La citation est extraite d'un texte non titré de Ionesco écrit à l'occasion du départ de Stroux du Düsseldorfer Schauspielhaus en 1972.

[1079] Stephan Stroux, entretien réalisé le 12 décembre 2013, Berlin. Je traduis (« Eine andere Tiefe, einen anderen Ernst »).

particulièrement sensible à Bérenger, personnage récurrent de certaines pièces de l'auteur dès *Tueur sans gages* en 1957 et présent dans quatre autres œuvres (*Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *Le roi se meurt* et *La Soif et la Faim*, où il se nomme Jean). Selon Stroux, Bérenger incarnait l'homme moderne à la recherche de réponses, comme l'expliqua le metteur en scène dans la brochure consacrée au *Roi se meurt*[1080].

2.2 Principaux leitmotivs des pièces de Ionesco

Les leitmotivs qui parcourent l'écriture théâtrale de Ionesco apparaissent sous formes d'images, souvent soumises à des variations, et sont figurés sur scène par des costumes, des éléments du décor et des mouvements chorégraphiés des personnages[1081], ce que l'auteur explique de la sorte :

> *Le théâtre* […] *est une architecture mouvante d'images scéniques. Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour*[1082].

Une analyse de ce langage théâtral fortement imagé, c'est-à-dire des leitmotivs récurrents et de leurs procédés de figuration, permet de dégager les complexités qui ont pu surgir lors de la création mondiale par Stroux des pièces *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim* et *Jeux de massacre*. Le nombre important d'indications scéniques présentes dans les textes de l'écrivain semblait en effet limiter radicalement la marge de manœuvre du metteur en scène[1083], qui finalement allait en tenir compte tout en se permettant parfois d'en accentuer le trait.

Un premier leitmotiv essentiel dans l'œuvre de Ionesco est celui de l'autorité, de la violence et de la mort, trois thèmes inextricablement liés. Alors que de nombreux

---

[1080] TM Düsseldorf. Karl Heinz Stroux, « Die Zeit der Suchenden », in Düsseldorfer Schauspielhaus (Dir.), *Programmheft*, 1963/64, n°4. Cf. annexe.

[1081] Ce processus de figuration rappelle un aspect du « théâtre total » d'Antonin Artaud. Avec ce qu'il nommait « l'imprévu objectif », Artaud souhaitait pouvoir matérialiser des pensées ou sentiments sur scène d'un instant à l'autre. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 65 : « Ce qui me paraît devoir le mieux réaliser à la scène cette idée de danger est l'imprévu objectif, l'imprévu non dans les situations mais dans les choses, le passage, intempestif, brusque, d'une image pensée à une image vraie ; et, par exemple, qu'un homme qui blasphème voie se matérialiser, brusquement, devant lui, en traits réels, l'image de son blasphème ».

[1082] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 63.

[1083] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 285 : « Mon texte n'est pas seulement un dialogue mais il est aussi 'indications scéniques'. Ces indications scéniques sont à respecter, aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont suffisantes ».

critiques dramatiques reprochèrent à l'écrivain son rejet du politique et son manque d'engagement[1084], son œuvre est traversée par une réflexion sur le pouvoir : les figures autoritaires et les paroles stéréotypées de diverses idéologies apparaissent dans toutes ses pièces, de même que ses journaux, articles et interviews sont jalonnés par une réflexion sur l'histoire et le devenir de l'humain. Selon Ionesco, une idéologie ne serait que l'expression de pulsions et de passions, motivée par le désir meurtrier que tout homme cache en soi, une pensée proche de celle d'Emmanuel Cioran[1085]. Dans les pièces de Ionesco, l'autorité est figurée sur scène par des personnages typés : les pachydermes dans *Rhinocéros*, le juge, ses deux assesseurs et le personnage de John Bull dans *Le Piéton de l'air*, les deux gardiens et les moines noirs dans *La Soif et la Faim*, les policiers, les orateurs et les docteurs dans *Jeux de massacre* sont tous des représentants d'une autorité violente.

Intrinsèquement liée à la violence, la mort est elle aussi omniprésente et n'a cessé de hanter Ionesco[1086]. Dans *Rhinocéros*, la mort de l'individu, l'annihilation de son identité et de sa qualité d'être humain sont suggérées de manière imagée à travers la métamorphose en pachyderme. La violence grandissante des paroles du personnage Jean, qui culmine dans le cri lancé depuis la salle de bain « Je te piétinerai, je te piétinerai »[1087], est accompagnée par la transformation de sa voix devenant « toujours de plus en plus rauque »[1088], son souffle bruyant, ses barrissements et enfin la métamorphose de son corps entier.

Dans *Jeux de massacre* – la seule pièce où la mort est représentée physiquement, sous l'aspect d'un moine noir muni d'une faux – la mort fait le vide sur scène et les personnages s'effondrent comme des marionnettes, en s'écriant parfois sarcastiquement « Aaaah ! Je suis mort ! »[1089] ou « Je suis un homme mort ! »[1090]. Une figuration réaliste de la cruauté est en outre discernable dans cette pièce puisque la violence y est matérialisée à travers des armes, des pistolets, des mitraillettes et des couteaux.

Bien que des armes soient également utilisées par John Bull dans *Le Piéton de l'air*, la cruauté apparaît ici uniquement dans des scènes oniriques. Des éclairs, un

---

[1084] On se reportera à l'article de Jeanyves Guérin, « Ni Rhinocéros ni Marx ni Maître », in Marie-France Ionesco ; Paul Vernois (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives,* Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1980, p. 269-285.

[1085] Emmanuel Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Galimard, 2005, p. 157-158 : « Les idéologies ne furent inventées que pour donner un lustre au fond de barbarie qui se maintient à travers les siècles, pour couvrir les penchants meurtriers communs à tous les hommes. On tue aujourd'hui au nom de quelque chose ».

[1086] On se reportera à l'article d'Alexandru Paleologu, « Plus fort que la mort », in Marie-France Ionesco, Norbert Dodille, Gabriel Liiceanu (Dir.), *Lectures de Ionesco, op. cit.,* p. 73-80.

[1087] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 537-638, p. 602.

[1088] *Ibid.,* p. 601.

[1089] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 959-1035, p. 969.

[1090] *Ibid.,* p. 987.

horizon crépusculaire ou un ciel couleur de sang renforcent le comportement et les propos violents des personnages. Ainsi, la scène où John Bull abat un enfant est-elle rendue plus intense par la lumière, ce qui permet de transformer la physionomie des personnages qui deviennent alors victimes ou bourreaux.

Enfin, dans *La Soif et la Faim*, la mort est présente au cœur du récit de Jean lors du troisième épisode et l'annihilation de toute volonté des deux clowns tenus prisonniers est un exemple frappant du leitmotiv de la cruauté. Dans cette séquence, le procès de l'idéologie est fondé sur le procédé d'opposition. Les deux cages des clowns sont placées symétriquement par rapport au Frère Supérieur et à Jean, lui-même installé sur une ligne médiane, symbole de la justice. L'ambivalence de la condamnation des deux clowns est soulignée par les jeux de scène ainsi que par les costumes noirs et rouges des moines devenus spectateurs. Le Frère Supérieur est revêtu d'une cape et d'un bliaut dont une partie est noire et l'autre rouge, ses mouvements vus de face ou de dos répondent à ceux des moines-juges, et ainsi ses ordres s'adressent aux deux groupes, ce qui en renforce le caractère cruel et dérisoire. À la fin de l'épisode, l'emplacement symétrique des moines attablés traduit le dressage de Jean, qui entame alors son travail de Sisyphe : le rythme du remplissage des écuelles par Jean est accompagné par l'apparition de chiffres projetés sur le mur du fond du plateau, image finale dotée d'une grande violence. L'ultime scène de *La Soif et la Faim* montre ainsi l'importance des éléments chorégraphiques dans le théâtre de Ionesco, la parole étant sans cesse secondée par l'image.

Un autre leitmotiv d'importance est celui de la féerie enfantine. Dans son article intitulé « L'architecture de l'enfance »[1091], Dan Mihailescu explique que la vision enfantine du monde de Ionesco est la somme de trois facteurs : l'aversion de l'enfant pour son père, la manie du jeu ainsi que le plaisir du rêve. L'antipathie pour la figure paternelle semble traduite par le refus de l'autorité, le plaisir du rêve transparaît dans l'univers onirique des pièces et la manie du jeu peut se refléter dans l'image de marionnettes ou de pantins. Ionesco, qui durant son enfance à Paris assistait aux spectacles de Guignol au Jardin du Luxembourg, parsema son œuvre d'éléments faisant songer à l'univers de la commedia dell'arte et à celui du spectacle de marionnettes. Peuvent être mentionnés les agents de police anormalement grands dans *Tueur sans gages*, les mouvements mécaniques des déménageurs dans *Le Nouveau Locataire*, le mélange de clownerie et d'enfantillage dans *L'avenir est dans les œufs*, le juge et la mort portant des têtes de poupées énormes dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, l'univers fantastique dans *Le Piéton de l'air*, les deux gardiens identiques,

[1091] Dan C. Mihailescu, « L'architecture de l'enfance », in Marie-France Ionesco ; Norbert Dodille ; Gabriel Liiceanu (Dir.), *Lectures de Ionesco, op. cit.*, p. 81-86.

le très grand Frère Supérieur ainsi que la séquence de mise en abyme théâtrale dans *La Soif et la Faim*.

L'esthétique du monde de l'enfance est par ailleurs particulièrement exploitée dans *Le Piéton de l'air*, où il est suggéré à travers les décors, comme l'apparition de gradins de cirque, de même que la miniaturisation des objets – le petit rossignol mécanique, les voitures miniatures qui franchissent le pont d'argent – ainsi que le paysage qui défile sur la toile de fond. Les personnages sont eux aussi soumis à des transformations : « la tête de Bérenger apparaît comme au Guignol »[1092] à la fenêtre de sa maisonnette et lors de son envol Bérenger est montré dans les airs sous forme de « tout petit Bérenger poupée minuscule »[1093]. John Bull enlève son chapeau comme une « énorme marionnette »[1094] et lors de la scène de tribunal de Joséphine, le juge et ses deux assesseurs sont des marionnettes géantes. Ionesco préconise également l'utilisation de pantins sur scène pour *Jeux de massacre* : « S'il n'y a pas suffisamment de figurants, on pourrait tout aussi bien et ce serait même mieux les remplacer par des marionnettes ou de grandes poupées (mannequins) »[1095]. Enfin, l'auteur insiste sur les mouvements saccadés des personnages qui se comportent comme des pantins humains, une mécanique burlesque qui peut également engendrer une sensation de terreur. Ainsi les mouvements et les répliques rythmés des moines noirs à la fin de *La Soif et la Faim* ou bien les dizaines de morts qui s'écroulent comme des pantins dans *Jeux de massacre* transforment le rire libérateur du spectateur en rire amer et douloureux.

Un dernier leitmotiv fondamental est celui du paradis perdu, que l'on peut associer à celui de l'angoisse existentielle. Aux yeux de Ionesco, le monde relève à la fois de l'enfer et du miracle, une vision entraînant des oppositions indissociables : sous le masque de la joie se cache l'anxiété, sous celui du paradis perdu, la mort[1096]. Retrouver la quiétude et l'innocence de l'enfance devient ainsi la quête des personnages de l'univers ionescien. Le regret du paradis perdu se traduit dans les pièces oniriques par l'apparition de divers objets au sein du décor. Dans *Le Piéton de l'air* surgit un pont d'argent issu de l'« Anti-Monde » : « Sur la toile, qui se déroulait de temps à autre pendant la conversation, montrant d'autres paysages, on voit apparaître un pont d'argent, très grand […]. Le pont d'argent, éblouissant de lumière,

---

[1092] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 665-736, p. 670.
[1093] *Ibid.*, p. 717.
[1094] *Ibid.*, p. 677.
[1095] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 959-1035, p. 961.
[1096] Le sentiment de l'existence est dominé par ces deux contradictions. Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 226 : « Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces : […] ces deux prises de conscience sont celle de l'évanescence et de la lourdeur ; du vide et du trop de présence ; de la transparence irréelle du monde et de son opacité ; de la lumière et des ténèbres épaisses ».

au-dessus de l'abîme, relie ses deux bords »[1097]. L'apparition de cette arche argentée déclenche un sentiment de félicité immédiat, et ainsi Bérenger s'exclame : « Je comprends, maintenant, je comprends la raison de cette joie. Voilà pourquoi je me suis senti tout à coup si léger »[1098]. Dans *La Soif et la Faim* ce n'est pas un pont, mais une échelle argentée qui émerge au centre d'un jardin, une image également présente dans le roman de l'écrivain *Le Solitaire*[1099]. Enfin, le thème du jardin se retrouve dans la plupart des pièces de l'auteur et il est le dernier espoir de Marthe à la fin du *Piéton de l'air* : « peut-être que… les jardins… les jardins…»[1100], balbutie-t-elle en guise de dernière réplique. Finalement, la lumière inonde jardins, cités, ponts d'argent, et échelles argentées, donnant naissance à un sentiment de joie inespéré. Dans *La Soif et la Faim*, le plateau du « royaume de la lumière »[1101] projette un éclat d'exaltation et Jean s'extasie : « C'est une joie abondante qui m'envahit tout entier comme une marée qui monte irrésistiblement et vient féconder un sol aride »[1102]. La lumière éblouissante rend essentiel chaque moment de l'existence, et c'est là que réside la symbolique de « l'or de l'armure du chevalier [qui] brille dans les brouillards »[1103] et des « temples aériens »[1104] qu'aurait dû apercevoir Jean dans *La Soif et la Faim.*

Pourtant, l'apparition des arches, des échelles argentées et des jardins se produit toujours trop tard, comme pour signifier que ces éléments sont inatteignables, hors du temps. Si la lumière, les végétaux, l'absence de pesanteur et l'envol incarnent la joie, alors l'ombre, la boue, les caves, les trous noirs, l'enlisement et la lourdeur symbolisent l'angoisse existentielle, une thématique représentée par l'image de l'engluement et de l'affaissement. « En attendant, on s'enfonce »[1105], se lamente Jean au début de *La Soif et la Faim* : l'écoulement du temps mène à la chute, l'appartement de Marie-Madeleine et de Jean s'enlise de plus en plus et se dégrade à vue d'œil. Sous l'emprise d'une angoisse existentielle, les personnages fuient ces espaces d'enfermement, mais à l'instar de Jean dans *La Soif et la Faim*, ils déambulent de réclusion en réclusion.

Ainsi, les thématiques dans l'œuvre de Ionesco sont figurées sur scène par des images qui créent souvent, dans leur abondance et leurs multiplications, un monde onirique, insolite, sinistre et violent. Dans cet univers, les apparitions et les objets

---

[1097] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 665-736, p. 699.
[1098] *Ibid.*
[1099] Eugène Ionesco, *Le Solitaire,* Paris, Mercure de France, 1973, p. 129 : « J'étais sur une passerelle au-dessus de l'abîme. Je voulais m'envoler et retombais lourdement parmi des ronces et des bêtes ».
[1100] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 665-736, p. 736.
[1101] Eugène Ionesco, *La Soif et la Faim,* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 797-902, p. 822.
[1102] *Ibid.,* p. 823.
[1103] *Ibid.,* p. 861.
[1104] *Ibid.,* p. 858.
[1105] *Ibid.,* p. 801.

prolifèrent et varient, les bruits et les sources de lumière surgissent à des intervalles distincts et à des rythmes sans cesse changeants. Les leitmotivs du paradis perdu et de l'angoisse existentielle sont d'une part symbolisés par les images du jardin, du pont d'argent et de l'échelle argentée, facilement transposables sur scène à travers les décors, et d'autre part par des mouvements scéniques, tels que l'envol et l'ascension, la chute et l'enlisement. Les leitmotivs de la féerie enfantine, de la violence et de la mort sont directement suggérés à travers les costumes ou les accessoires. Le metteur en scène doit ainsi transposer les images de cet univers en rendant également sensibles les mouvements scéniques – à la fois circulaires, verticaux et horizontaux[1106] –, une entreprise particulièrement délicate pour des pionniers comme Stroux qui ouvraient des voies nouvelles sans modèles de référence.

2.3 Esthétique scénique des pièces « oniriques » (*Le Piéton de l'air* ; *La Soif et la faim*)

2.3.1 Décors, costumes et lumière

La féerie enfantine : les costumes et les masques

Afin de rendre sensible l'ambiance onirique des pièces de Ionesco dans le cadre d'un théâtre à l'italienne, tous les éléments de la scène sont mis à contribution. Les costumes des personnages participent ainsi à l'atmosphère d'étrangeté des pièces, créant un décalage entre les apparences réalistes et fantastiques. Ionesco ne donne aucune précision sur ces costumes, si ce n'est pour les frocs des moines dans *La Soif et la Faim* ou le costume traditionnel de John Bull dans *Le Piéton de l'air*, c'est-à-dire un gilet taillé dans un drapeau du Royaume-Uni et un chapeau haut-de-forme pour ce personnage crée en 1712 par John Arbuthnot.

Dans *Le Piéton de l'air*, Stroux accentue la séparation entre les membres de la famille de Bérenger et les autres personnages en attribuant aux premiers des vêtements normaux aux couleurs sobres et aux seconds des costumes caricaturaux et colorés. Bérenger porte un costume gris, Joséphine est également vêtue de gris et porte une broche en forme de fleur ainsi qu'un chapeau blanc à fleurs, ce motif floral annonçant d'emblée la thématique du jardin. Marthe est en blanc, couleur de l'enfance et de l'innocence. *A contrario*, les costumes des autres personnages sont excessifs :

[1106] On se reportera aux analyses complètes de Paul Vernois dans la deuxième partie de *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, notamment aux réflexions sur la polarisation verticale (chapitre 2), et sur l'encerclement (chapitre 3). Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, *op. cit.*, p. 57-86.

John Bull apparaît dans son costume habituel légèrement modifié puisqu'il porte une queue de pie et un haut-de-forme sur lequel est fixé le drapeau anglais. Les deux Anglaises sont vêtues de longues robes élégantes, de chapeaux à larges bords avec des gants et des parapluies assortis. Ensuite, dans *La Soif et la Faim*, Bérenger arbore le même costume gris et Marie-Madeleine entre en scène habillée d'une jupe noire toute simple, d'un pull à col roulé blanc et d'un collier de perles, alors que les costumes des autres personnages sont extravagants. Tante Adelaïde est vêtue d'une robe en lambeaux et des plantes sont prises dans ses cheveux emmêlés, ce qui peut être une indication de sa folie. Les capes à gros boutons et les casques des deux gardiens leur donnent un air carnavalesque, renforcé par le fait que leurs visages sont barrés d'une grosse moustache et qu'ils fument la pipe. Enfin, les moines portent leurs frocs traditionnels mais n'arborent pas de signes religieux.

Le monde de la féerie et de l'enfance se manifeste également à travers des scènes qui rappellent des spectacles de Guignol, de marionnettes ou encore de cirque. Le spectacle de Guignol est suggéré dans *Le Piéton de l'air* par la maisonnette où le journaliste vient interviewer Bérenger. Dans la mise en scène de Stroux, la construction en papier mâché et les briques en trompe-l'œil procurent à la cabane une apparence de solidité, amorçant d'emblée le procédé d'illusion qui règne au sein de toute la pièce. La maisonnette est si petite que sur la façade, il n'y a de place que pour une fenêtre à travers laquelle apparaît Bérenger, accoudé comme sur le rebord d'un théâtre de Guignol. Si les figures de marionnettes apparaissent explicitement dans le texte du *Piéton de l'air*, elles ne sont que suggérées dans les didascalies par l'allure mécanique des deux gardiens du second épisode de *La Soif et la Faim*. Dans la mise en scène de Stroux, la posture corporelle des gardiens est identique, ce qui permet de souligner la symétrie et l'automatisme de leurs propos.

Dans la première scène de tribunal du *Piéton de l'air*, Stroux accentue la dimension de jeu de marionnettes par un échange des rôles de la mère et de la fille. Joséphine cherche refuge dans les bras de sa fille et s'accroche à elle comme une enfant effrayée, alors que Marthe s'interpose tel un parent protecteur entre sa mère et le juge, placé derrière Joséphine ; l'idée que le spectateur assiste dans cette scène à un cauchemar de Joséphine est donc renforcée par le comportement infantile de cette dernière. Par ailleurs, le personnage du juge est juché sur des échasses et son gigantisme le fait ressembler à une marionnette géante. Sa perruque, sa barbe blanche et son masque aux yeux exorbités lui confèrent une expression clownesque terrifiante. Enfin, les deux assesseurs du juge entourent Joséphine et Marthe, créant un effet d'encerclement. Ils portent les mêmes costumes que le juge mais sans masques. L'ambiance onirique est alors intensifiée par ces êtres hybrides mi-humains mi-marionnettes. Ce même type de trio menaçant où l'instance supérieure est placée au

centre derrière la victime est présent chez Ionesco au troisième épisode de *La Soif et la Faim*, qui relève néanmoins plus de l'univers du cirque que d'un spectacle de marionnettes. Dans la création de Stroux, Frère Tarabas est placé en retrait entre les deux cages des clowns et deux moines munis d'une louche se trouvent de part et d'autre de celles-ci. Le maquillage des clowns, les louches plus grandes que nature et les hautes cages circulaires font songer à des cages de fauves ; cette scène de torture évoque l'univers du cirque, et Tarabas devient une figure de dompteur maîtrisant la liberté de pensée des deux clowns. À travers l'image du cirque, Stroux renforce l'idée défendue ici par Ionesco que les courants idéologiques relèvent tous de la même mascarade.

Le paradis perdu : les jardins, le pont d'argent et l'échelle argentée

Un « jardin lumineux »[1107], composé par Teo Otto « [d'] arbres en fleurs, [d'] herbes vertes et hautes, [d'un] ciel très bleu »[1108] apparaît à la fin du premier et du dernier épisode de La *Soif et la Faim*. Les critiques dramatiques ont qualifié ce jardin de « médaillon d'un petit jardin du paradis avec une échelle argentée »[1109] et de « paysage paradisiaque à la façon d'une miniature persane de forme circulaire »[1110]. La forme circulaire du jardin contraste avec l'effet rectiligne produit par le reste du décor, par la longue table rectangulaire des moines, leur posture droite, les barreaux verticaux séparant le jardin du reste de la scène et par la précision géométrique avec laquelle sont posés les couverts sur la table. En donnant au jardin une forme circulaire, la mise en scène de Stroux renforce l'idée de l'atemporalité du jardin qui surgit toujours trop tard, lorsque Jean n'y a plus accès, comme pour signifier que cette apparition se situe hors du temps et ce faisant de la réalité. Image du paradis perdu, le jardin imaginé par Teo Otto cache en son sein une échelle argentée, promesse d'un chemin inatteignable. Toutefois, le jardin du décorateur suggère également l'idée d'enfermement puisqu'il est séparé du reste de la scène par une grille composée de douze lourds barreaux de fer auxquels s'accrochent Marie-Madeleine et sa fille. Dans la pièce, Jean ne peut se résigner à la condition humaine et les barreaux du jardin symbolisent alors l'enfermement qu'il s'inflige à lui-même ainsi que le caractère inaccessible du paradis perdu. En outre, l'indication scénique dépeint l'échelle argentée dans *La Soif et la Faim* de la manière suivante : « À la gauche du paysage qui

[1107] Eugène Ionesco, *La Soif et la Faim,* in *Théâtre complet, op. cit.*, p. 797-902, p. 799.
[1108] *Ibid.*, p. 821.
[1109] TM Düsseldorf. Paul Hübner, « Auch Hans ohne Glück ist ein Spaziergänger der Luft », sans indication de lieu ni de date de parution de l'article. Je traduis (« Medaillon eines Paradiesgärtleins mit silberner Leiter »).
[1110] TM Düsseldorf. Gerd Vielhaber, « Hunger und Durst von Eugène Ionesco », *Deutschlandfunk*, sans indication de date de parution de l'article. Je traduis (« Paradiesische Landschaft in der Art einer kreisrunden persischen Miniatur »).

est aussi à la gauche des spectateurs, on voit apparaître une échelle argentée, suspendue, dont on ne voit pas le sommet »[1111]. Chez Stroux, l'échelle argentée est adossée à un banc blanc. Ce dernier n'est pas sans rappeler le banc des gardiens du deuxième épisode, sur lequel Jean n'a pas voulu s'asseoir en attendant la venue de Marie-Madeleine. Placer un banc à côté de l'échelle argentée est donc un renvoi à l'épisode précédent et suggère l'échec du personnage Jean.

Dans la création du *Piéton de l'air*, le décor tout entier peut faire songer à un jardin, comme le montre la didascalie suivante placée en début de pièce : « la campagne : un cottage, d'un style un peu Douanier Rousseau ou bien Utrillo ou même Chagall, selon les affinités du décorateur »[1112]. Le scénographe Teo Otto a suivi ces indications puisque de nombreux critiques ont fait le rapprochement entre ce décor et des peintures de Rousseau ou d'autres artistes : pour les uns, le décor présente « un parc pour promeneurs du dimanche, conçu à moitié par Peynet et par le Douanier Rousseau »[1113] tandis que d'autres critiques notent qu'« au-dessus des prairies pour promeneurs et du dos des collines est accroché un miroir qui renvoie un jeu d'ombres vertes variant de Rousseau jusqu'à August Macke »[1114]. Le décor de cette pièce étant soumis à de constantes variations, Teo Otto a imaginé une scène permettant de rapides et multiples changements en créant des effets de perspective. Le plateau est flanqué des deux côtés de trois hautes planches sur lesquelles sont dessinées feuillages et plantes. Deux sentiers en trompe l'œil sont peints entre ces planches et sur le mur du fond sont représentées des collines vertes dans un style simpliste. De plus, Teo Otto utilise des vitrines coulissantes et agrandit la perception de l'espace par un système de miroirs, comme en rend compte le critique Paul Hübner :

> *Für die Ah und Oh! dieser alltäglichen Bürgerwelt hat Teo Otto unter einer Spiegeldecke verschiebbare Schaufensterbilder geschaffen, die wie Hinterglasmalereien wirken und mit den Kulissenwänden das Gewissen der Sonntagsmalerei unterstreichen. Das gesamte Ensemble bewegt sich wie auf Gemälden der Sonntagsmaler*[1115].

[1111] Eugène Ionesco, *La Soif et la Faim,* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 797-902, p. 821.
[1112] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 665-736, p. 801.
[1113] TM Düsseldorf. Hannes Schmidt, « Wer will, der kann – fliegen ! », *NRZ*, 17 décembre 1962. Je traduis (« Ein stilisierter Sonntagspark, halb wie von Peynet, halb wie vom Zöllner Rousseau entworfen »).
[1114] TM Düsseldorf. Helmuth de Haas, « Heiter beginnt es – dann die Apokalypse », *Die Welt*, 19 décembre 1962. Je traduis (« Über der Spaziergängerwiese, über den Hügelkuppen hängt ein Spiegel, saugt grünes Schattenspiel an, variiert von Rousseau hinüber zu August Macke »).
[1115] TM Düsseldorf. Paul Hübner, « Vielleicht werden die Gärten… die Gärten… », *Rheinische Post*, 17 décembre 1962. « Pour les ah et les oh ! de ce quotidien bourgeois Teo Otto a conçu, sous un plafond de miroirs, des vitrines coulissantes qui agissent comme des peintures sur verre et renforcent avec les murs coulissant l'esprit de peintures naïves. Toute la troupe se déplace comme sur des tableaux de peintres du dimanche » (je traduis).

Ces vitrines coulissantes permettent le défilement du paysage ainsi que l'apparition et la disparition successives du buisson, de la colonne et du Passant de l'Anti-Monde. Enfin, le pont d'argent peint en trompe l'œil sur le mur du fond peut évoquer la « frontière du néant »[1116] décrite par Ionesco. Dans sa forme, davantage rectiligne que courbée, ce pont symbolise un couloir fermé et opaque, non une passerelle entre deux mondes. Le chemin vers le paradis perdu semble donc plus difficilement accessible que Bérenger ne le croyait et le salut dans l'au-delà, symbolisé par l'anti-monde, n'est en aucun cas assuré. Par le prolongement du pont à l'infini, rendu grâce à un effet en trompe-l'œil, ainsi que par ses arches étincelantes pourvues de barreaux, la structure rappelle également l'échelle argentée du décor de *La Soif et la Faim*. Cette similitude esthétique se justifie par les symboliques du pont et de l'échelle qui sont toutes deux des passerelles vers un autre monde.

La violence : le décor de « La Bonne Auberge » et les jeux de lumière

Pour intensifier l'atmosphère violente de certaines scènes, Stroux a transformé « La Bonne Auberge » de *La Soif et la Faim* en un lieu sombre et inhospitalier, et dans *Le Piéton de l'air* il a eu recours à des jeux de lumière.

Ainsi, dans le troisième épisode de *La Soif et la Faim* le décor imaginé par Teo Otto est plongé dans l'obscurité et doté d'une rigueur polygonale à laquelle s'oppose par la suite la forme circulaire du jardin. Les deux côtés de la scène et le mur du fond représentent des murs en pierre épais rappelant des édifices du Moyen Âge. Les accessoires et les objets relèvent de cette esthétique médiévale : les multiples cruches de Jean, les assiettes des moines, les louches utilisées pour servir la soupe sont toutes usées. La soupière de la scène du tribunal est quant à elle d'une apparence insolite : trop grande et incorporée à un petit chariot métallique à trois roues doté d'une longue tige de fer servant de guidon, elle est déplacée d'une cage à l'autre, son couvercle ne s'ouvrant que lorsque l'un des moines actionne un levier. Cette construction mécanique du chariot à soupe – quand une simple soupière portée par les moines aurait suffi – symbolise le caractère mécanique et routinier de l'interrogatoire infligé aux clowns. L'unique élément moderne et, de ce fait, anachronique, est la projection sur les murs de chiffres luminescents au troisième épisode de la pièce. Le décor et les accessoires font ainsi songer à un monde austère, archaïque et mécanisé dans lequel la cruauté omnitemporelle des hommes s'exerce de façon machinale.

Dans *Le Piéton de l'air*, la violence fait irruption dans une scène onirique, au cœur du cauchemar de Joséphine, et les jeux de lumière, annotés dans le carnet de

[1116] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 665-736, p. 668.

régie[1117], renforcent nettement cette impression de cruauté irréelle. La lumière vive du début fait ainsi lentement place à une obscurité presque complète. Lorsque Bérenger n'est plus visible, la lumière est très intense. Un spot éclaire ensuite tour à tour Joséphine, Marthe, puis le petit garçon qui tente d'escalader un mur mais se fait attraper par John Bull. Le spot disparaît et une faible lumière éclaire la scène où John Bull fusille les enfants anglais. Puis la lumière décline encore et le plateau est plongé presque entièrement dans le noir lors de la seconde scène du bourreau où les deux couples sont emmenés par John Bull. La scène s'éclaire à nouveau rapidement lorsque la voix de Bérenger se fait entendre à travers un haut-parleur. Les didascalies de l'auteur indiquent au contraire un obscurcissement de la scène au retour de Bérenger, ainsi que la présence d'un soleil rouge dans le ciel crépusculaire lors de la scène du bourreau. Dans la mise en scène de Stroux, l'obscurité progressive et la montée des actes d'horreur suggèrent une violence réelle, non limitée au rêve de Joséphine. Ainsi Stroux attribue-il à la violence un caractère archaïque et mécanique dans *La Soif et la Faim* tandis que dans Le Piéton de l'air, il développe ce thème dans une atmosphère onirique, soulignant son lien avec l'inconscient.

2.3.2 Les mouvements scéniques

Dans ses pièces, Ionesco a souvent recours à la machinerie et affirme à ce propos : « On peut tout oser au théâtre, c'est le lieu où on ose le moins. Je ne veux avoir d'autres limites que celles des possibilités techniques de la machinerie », et estime que « le théâtre se meurt de manque d'audace »[1118]. L'un des défis relevés par Stroux et ses scénographes a ainsi résidé dans la technique exigée pour rendre sensibles les mouvements scéniques horizontaux, verticaux ou circulaires présents dans les pièces de l'auteur.

La verticalité ascendante et descendante

Le mouvement de verticalité culmine avec l'envol de Bérenger dans *Le Piéton de l'air*. Dans cette pièce, ce mouvement est amorcé par l'apparition du Passant de l'Anti-Monde dont la fumée de la pipe « retombe au lieu de s'élever »[1119]. La verticalité se manifeste ensuite dans les propos de Bérenger. Lorsque le Passant disparaît, Marthe s'exclame : « Peut-être est-il tombé ? »[1120], un propos que Bérenger

[1117] CP Stroux. Carnet de régie du *Piéton de l'air*.
[1118] Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 83-84.
[1119] Eugène Ionesco, *Le Piéton de l'air*, in *Théâtre complet, op. cit.*, p. 665-736, p. 688.
[1120] *Ibid.*

conteste : « Il n'est pas tombé. 'Tombé' est une façon de parler »[1121]. Par la suite Bérenger explique l'existence de l'Anti-Monde en le comparant à des reflets de miroirs ou d'images négatives, à des mouvements horizontaux et non plus verticaux. Ceux-ci ne sont évoqués que lorsque Bérenger s'exclame : « … Peut-être pourrait-on avoir une vague idée de ce monde quand on voit les tours d'un château se reflétant dans l'eau, une mouche la tête en bas au plafond, une écriture de gauche à droite et de bas en haut […] »[1122]. La mise en scène vient ensuite illustrer les propos de Bérenger, le mouvement vertical étant directement figuré par la colonne et l'arbre. Les décors créés par Teo Otto permettent de réaliser rapidement l'alternance de ces mouvements verticaux. En effet, les apparitions et les disparitions successives de l'arbre ou de la colonne se font grâce à des vitrines coulissantes situées sur scène et sur lesquelles ces éléments sont peints. Ionesco indique que lorsque la colonne « disparaît doucement »[1123], Bérenger se met à sautiller, comme pour prendre son envol. Avant que, dans la création de Stroux, Bérenger ne s'élève sur une bicyclette de cirque, il est accroché à de solides fils de nylon qui lui permettent de planer à un mètre du sol. L'acteur Karl Maria Schley joue la légèreté et l'insouciance de Bérenger de manière prononcée : il siffle, une main tenant la bicyclette, l'autre enfoncée dans la poche, ou s'essaye à des numéros acrobatiques. À la disparition de Bérenger, les autres personnages, à l'exception de Marthe et Joséphine, montrent le ciel du doigt, le mouvement vertical ainsi suggéré prolongeant l'envol de Bérenger.

Une autre trouvaille de Stroux laisse présager la fin de la pièce. Une annotation dans le carnet de régie indique en effet que le pont d'argent situé sur le mur en fond de scène disparaît. Décrit par Bérenger comme une passerelle vers un autre monde, un paradis perdu ou un au-delà salvateur, la disparition de ce pont d'argent signifie que ce passage est en réalité inaccessible si ce n'est inexistant, comme le suggère l'une des répliques finales de Bérenger : « Rien. Après, il n'y a plus rien, plus rien que les abîmes illimités… que les abîmes… »[1124]. Enfin, au retour sur terre de Bérenger, la verticalité est totalement absente de la scène aussi bien dans les mouvements scéniques que dans les propos de Bérenger. Pourtant, Stroux l'a fait figurer au moyen d'un mouvement circulaire, qui devient un symbole d'espoir, comme cela sera expliqué par la suite.

Par ailleurs, le mouvement descendant présent dans *La Soif et la Faim* est représenté par l'enfoncement de l'appartement de Bérenger. Comme ce mouvement ne peut être rendu sur la scène du théâtre de Düsseldorf, il est remplacé par un déplacement latéral des murs et des meubles. Le critique théâtral Gerd Vielhaber

---

[1121] *Ibid.*
[1122] *Ibid.*, p. 693.
[1123] *Ibid.*, p. 697.
[1124] *Ibid.*

décrit ce phénomène scénique comme un « délabrement sinistre de l'appartement avec ses murs flexibles et tournants et son mobilier glissant dans l'obscurité »[1125]. Stroux opte pour la perspective de Jean qui, contrairement à Marie-Madeleine, perçoit l'enlisement et la dégradation progressifs de l'appartement. Cette perspective est maintenue au troisième épisode de la pièce lors de la scène du tribunal. L'acteur Karl Maria Schley, dans le rôle de Jean, est assis dos au public en bas de l'estrade sur laquelle se déroule la scène de torture des deux clowns. Dans cette posture d'infériorité par rapport à Frère Tarabas, Jean semble subir le pouvoir autoritaire exercé par ce dernier. Cette position inférieure préfigure également son emprisonnement éternel parmi les moines.

L'horizontalité

Le Piéton de l'air et le deuxième épisode de *La Soif et la Faim* se déroulent respectivement sur un plateau demi-circulaire entouré par un précipice et sur une terrasse suspendue dans le vide. Stroux a décidé d'accentuer l'horizontalité du plateau et de la terrasse par le défilement du décor dans *Le Piéton de l'air* et par l'aspect désertique et l'absence de relief de la terrasse dans *La Soif et la Faim*.

Dans *La Soif et la Faim*, le spectateur n'est pas témoin de l'ascension par Jean de la terrasse ensoleillée, mais uniquement de son arrivée sur le plateau désert. Le paradis perdu imaginé par Jean au premier épisode de *La Soif et la Faim*, celui d'une « maison perchée sur la montagne »[1126], « suspendue dans l'air »[1127], ornée de « fleurs souriantes dans leur élévation »[1128] n'est pas celui auquel il accède dans le second épisode. Teo Otto, ne pouvant pas réaliser un décor accroché en l'air comme l'exigerait la « terrasse suspendue dans le vide »[1129], a choisi de plonger la scène dans une atmosphère froide et inquiétante, indiquant par là que le sommet lumineux atteint par Jean n'est qu'un îlot fondé sur l'illusion. À ce plateau vide manquent des signaux essentiels qui permettent au spectateur de situer l'action dans le temps et dans l'espace, ce qui donne à cette scène sa particularité onirique. Le critique Manfred Moschner décrit cette ambiance de rêve en soulignant que « les décors surréalistes de Teo Otto produisent un cadre d'une atmosphère kafkaïenne intense. La scène devant le musée relève notamment d'une transparence onirique »[1130]. Les seuls accessoires

---

[1125] TM Düsseldorf. Gerd Vielhaber, « Hunger und Durst von Eugene Ionesco », *Deutschlandfunk*, sans indication de date de parution. Je traduis (« Gespenstische[r] Verfall der Wohnung mit ihren flexiblen, sich drehenden Wänden und dem ins Dunkel gleitenden Inventar »).
[1126] Eugène Ionesco, *La Soif et la Faim,* in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 797-902, p. 801.
[1127] *Ibid.*
[1128] *Ibid.*
[1129] *Ibid.*, p. 823.
[1130] TM Düsseldorf. Manfred Moschner, « Beklemmendes Spiel um gefesselten Tantalus », sans indication de lieu ni de date de parution. Je traduis (« Teo Ottos Bühnenbilder, surreal, schaffen eine

présents sur scène sont trois spots qui éclairent une plaque indiquant « Musée » (« Museum »), accrochée au-dessus d'un banc sur lequel sont assis les deux gardiens. Une autre source lumineuse provient d'une construction en forme de spirale en suspension dans l'air, décrite par un critique comme une sorte de « squelette de baleine abstrait au-dessus de l'entrée du musée »[1131]. Cet objet à l'esthétique surréaliste peut représenter la lumière crue s'abattant sur la plaine, un soleil dardant ses rayons ardents représentés par les différentes branches de la construction.

Le mouvement circulaire

La figure géométrique du cercle est omniprésente dans *Le Piéton de l'air* et *La Soif et la Faim*. Dans la première pièce, Ionesco propose de faire surgir des gradins de cirque au milieu de la scène ou bien des anneaux circulaires au-dessus de la tête des spectateurs ; dans la seconde, les faux-moines s'installent sur des gradins circulaires qui constituent une cour de justice lors de la scène de torture des deux clowns. Par ailleurs, la terrasse circulaire du deuxième épisode de *La Soif et la Faim* reprend l'idée du précipice en demi-cercle du *Piéton de l'air*. Les personnages des pièces oniriques se déplacent donc au sein d'un univers déjà fortement marqué par une structure circulaire et sont eux-mêmes à la merci d'une spirale infernale[1132] qui les empêche d'échapper à ce monde cauchemardesque. La forme circulaire est ainsi connotée négativement par Ionesco.

Pourtant, les créations de Stroux ne présentent pas l'image circulaire sous un angle nécessairement négatif. Dans *Le Piéton de l'air*, le mouvement circulaire sous-tend la chorégraphie des scènes définies par Paul Vernois comme « scènes d'atmosphère », c'est-à-dire des « fragments d'actes, en général assez longs, faisant intervenir les personnages les plus divers et aussi des voix *off*. Les divergences de comportement des figurants procèdent de la fantaisie et s'accommodent ainsi de métamorphoses étranges »[1133]. Permettant de démasquer la vacuité du langage, ces scènes sont fondées sur des propos stéréotypés, des slogans ou des discussions dénuées de tout sens. Vernois explique ainsi à propos du *Piéton de l'air* : « la scène d'atmosphère est à la fois constante et fragmentée […]. Il s'agit encore de créer

---

Kafka-Szenerie von starker Atmosphäre. Traumhaft durchsichtig vor allem ist die Szene vor dem Museum »).

[1131] TM Düsseldorf. Paul Hübner, « Auch Hans ohne Glück ist ein Spaziergänger der Luft », sans indication de lieu ni de date de parution. Je traduis (« Das abstrahierte Walfischgerippe über dem Museumseingang »).

[1132] Paul Vernois employa la notion de « vortex » ou l'image du « tourbillon ou de la spirale » pour décrire l'envol de Bérenger sur sa bicyclette. Paul Vernois, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », in Marie-France Ionesco, Paul Vernois (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives, op. cit.*, p. 195-217, p. 203.

[1133] Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, op. cit.*, p. 182.

l'illusion d'une journée anglaise avec son conformisme. Le va-et-vient des Anglais permet l'introduction de personnages divers, bizarres ou farfelus qui prennent aisément place dans les séquences oniriques »[1134]. Dans la création du *Piéton de l'air* par Stroux, la forme circulaire dynamise les scènes de foule puisque les personnages, à l'exception des membres de la famille de Bérenger, se déplacent en effectuant des mouvements circulaires. En outre, lors de la scène de l'envol, les personnages s'assoient autour de la famille de Bérenger, centrant l'action sur l'exploit de ce dernier : assis en rond par terre, le dos tourné à la salle, ils regardent au même titre que le public le spectacle offert par Bérenger. Stroux emploie une dernière fois le mouvement circulaire à la fin de la pièce, se permettant d'ajouter un élément par rapport au texte de Ionesco. Ce dernier a décrit à un journaliste allemand l'image finale en des termes élogieux :

> *Phantasievoll, einfach, präzis fand ich sie* [die Inszenierung]*, vermehrt um einen großartigen Schlußeinfall : – wenn nach dem unvollendeten, leise-hoffnungsvollen Schlußsatz der jungen Tochter Martha über die Gärten, die vielleicht alle Vernichtung überdauern, wenn dann also noch einmal alle Figuren erscheinen, sich drehen in einem melancholischen Abschiedsreigen ('la farandole d'une fête douloureuse'), so wiederholt sich in ihrer Bewegung sichtbar jene zuversichtliche Äußerung des Mädchens – das leuchtet mir durchaus ein, obwohl es nicht im Stück steht. Stroux hat damit einen 'Fund' gemacht ('une trouvaille')*[1135].

Lors des créations mondiales du *Piéton de l'air* et de *La Soif et la Faim*, Stroux accentua donc les images oniriques présentes dans le texte de Ionesco par les costumes des personnages, les décors et les jeux de lumière. Il transposa comme indiqué les mouvements ascendants et descendants dans *Le Piéton de l'air* mais les remplaça dans *La Soif et la Faim* par l'accentuation des propos de Jean et par le déplacement du mobilier. Dans les deux pièces il substitua au mouvement horizontal le défilement du décor ou une scène plus sobre. La principale innovation par rapport aux indications de Ionesco relevait du mouvement circulaire, que Stroux utilisa à de nombreuses reprises afin d'animer les scènes de groupes, de rendre sensible le défilement du paysage et de placer le personnage principal, Bérenger ou Jean, au centre de l'action. Si chez Ionesco le mouvement circulaire entraîne les personnages dans une spirale infernale et se révèle être un cercle vicieux menant à l'échec, Stroux connota le cercle positivement puisqu'il en fit un symbole d'espoir : il apparaissait

---

[1134] *Ibid.*, p. 184.

[1135] TM Düsseldorf. Hannes Schmidt, « Ein Mandarin aus Paris », *Die Volksbühne Düsseldorf,* n°2, 1962-1963, p. 4-5. « 'J'ai trouvé [la mise en scène] pleine d'imagination, simple et précise, enrichie d'une idée finale grandiose : quand après la phrase finale de la jeune fille Marthe sur les jardins qui peut-être survivent à toutes les destructions, phrase inachevée et traduisant un timide espoir, quand donc apparaissent à nouveau tous les personnages et qu'ils dansent la farandole d'une fête douloureuse, alors ce propos confiant de la fille est transcrit par leurs mouvements – cela me semble convaincant alors que ce n'est pas écrit dans la pièce. Stroux a fait une trouvaille' » (je traduis).

dans l'image finale de la communion des personnages lors de la dernière scène du *Piéton de l'air* de même que dans la forme du jardin, emblème de la félicité chez Ionesco, dans *La Soif et la Faim*.

2.4 Esthétique scénique des pièces « réveillées » (*Rhinocéros* ; *Jeux de massacre*)

2.4.1 L'utilisation de l'espace

L'espace dans la dramaturgie de Ionesco

Dans le théâtre de Ionesco, l'espace scénique regorge de présences et ne se retrouve jamais dépouillé de son décor ou de ses personnages. Il s'agit néanmoins toujours d'un monde clos, centré sur lui-même. Le plus souvent, l'espace est rigoureusement caractérisé, limité par des murs, à travers lesquels ne percent que quelques rares ouvertures telles que des portes ou des fenêtres. L'espace peut également être ouvert, comme dans *Le Piéton de l'air* qui est d'ailleurs l'unique pièce de Ionesco se déroulant entièrement à l'extérieur, mais il est alors entouré de précipices ou de montagnes.

Cet espace clos est en outre enchâssé dans un environnement virtuel très détaillé. Sur scène comme hors scène, l'espace est sans référent, il reste virtuel – le propre de l'espace théâtral – ce qui fait dire à Michel Pruner que « la théâtralité est la marque de l'espace ionescien »[1136] : alors que dans le théâtre dit réaliste, l'espace virtuel externe au plateau est utilisé pour réajuster ce que montre l'espace sur scène, Ionesco *a contrario* construit la réalité de ce hors-scène avec les mêmes moyens que pour la réalité sur scène. Cette caractéristique de l'espace est renforcée par des séquences oniriques qui annulent toute nécessité de logique ou de réalisme au sein de l'espace. Les étrangetés s'accumulent : les meubles s'enfoncent et les murs s'écroulent pour laisser émerger un jardin exotique et un musée apparaît sur une terrasse montagneuse inondée de soleil dans *La Soif et la Faim*, les portes de la prison demeurent ouvertes dans *Jeux de massacre*, les changements de paysages sont constants dans *Le Piéton de l'air*. Cette accumulation d'étrangetés trouve sa traduction dans le mécanisme de la prolifération : chez Ionesco l'espace se métamorphose, soumis à des invasions qui font éclater les structures primitives, et il est ainsi en constante évolution.

[1136] Michel Pruner, « L'espace dans la dramaturgie de Ionesco », in Marie-France Ionesco, Paul Vernois (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives, op. cit.*, p. 217-239, p. 227.

Les espaces ouverts

L'espace ouvert est à la fois un lieu de liberté et un lieu menaçant, l'individu étant directement exposé aux dangers du monde extérieur. Dans les mises en scène par Stroux de *Rhinocéros* comme de *Jeux de massacre*, les espaces extérieurs sont porteurs de cette double signification.

Le premier acte de *Rhinocéros* se déroule entièrement à l'extérieur. Le scénographe Mario Chiari a imaginé un décor réaliste tout en y ajoutant des détails insolites pour signaler l'immixtion de l'étrange. Mario Chiari utilise principalement un « mauve sale » ainsi qu'un « vert pachydermique »[1137] et emploie des matériaux comme le tulle ou le treillis métallique, transparents mais d'aspect solide et résistant. La critique Marie-Louise Bablet explique dans *La Tribune de Genève* que « les décors sont abominablement laids de couleurs, il faut le dire, mais leur construction en tulle et les effets de transparence voulus marquent l'emprise de cette rhinocérite, sorte de virus filtrant qui pénètre l'intimité des foyers, le secret des âmes »[1138]. Par ailleurs, les deux bâtiments principaux du premier acte sont construits en carton et leurs façades peintes dans une esthétique réaliste. Les termes « café » et « épicerie » sont écrits en français et en lettres capitales à la craie sur la devanture des deux bâtiments. L'utilisation de la craie, un matériau facile à effacer, ainsi que de la peinture et du carton fait référence au fait que le quotidien paisible de cette petite ville est éphémère, son caractère humain étant condamné à disparaître rapidement avec l'épidémie de rhinocérite. L'une des fenêtres est en outre protégée par des barreaux en fer forgé, présageant l'emprisonnement de tout individu qui continuerait par la suite à vivre dans les maisons construites par les humains, tel Bérenger. De plus, les chaises ainsi que les tables du café sont en fer forgé. La finesse de l'arbre situé au centre de la scène, fabriqué en treillis métallique, lui confère un aspect chétif, montrant par là qu'il peut facilement être piétiné par les pachydermes. Le fer forgé et le treillis métallique, par toutes les connotations de dureté et d'emprisonnement que ces matériaux induisent, laissent présager l'arrivée d'un pouvoir totalitaire ainsi que destructeur de toute humanité.

L'absence de protection caractérise également les décors de l'espace ouvert dans *Jeux de massacre*, constituée de douze scènes d'extérieur et six scènes d'intérieur. Un double danger menace les personnages dans les espaces ouverts, puisqu'ils sont exposés à l'épidémie de peste et à la violence de leurs concitoyens. La succession de dix-huit scènes exige la construction d'un décor capable d'être transformé rapidement.

[1137] TM Düsseldorf. Helmut de Haas, « Sei der letzte Mensch – kapituliere nie », *Die Welt*, 2 novembre 1959. Je traduis (« schmutzige[s] Mauve » ; « Dickhäutergrün »).

[1138] TM Düsseldorf. Marie-Louise Bablet, « Du Rhinocéros français à l'allemand », *La Tribune de Genève*, 2 avril 1960.

À l'aide du plateau tournant de la nouvelle salle de Düsseldorf, Jacques Noël a créé des décors à même d'évoquer une ville entière. Alors que l'esthétique du lieu où se déroule la pièce est réaliste, le critique Gerd Vielhaber décrit le décor de la première scène en le comparant aux tableaux de Giorgio de Chirico : « Lorsque le rideau en aluminium scintillant se lève, on aperçoit des façades de maisons grises qui créent un effet de perspective, les fenêtres ressemblant à des orbites vides au regard mort – une vision à la Chirico »[1139]. Les façades des maisons dominant la scène indiquent d'emblée qu'il s'agit d'une ville au caractère universel: « Devant une façade de maison méditerranéenne munie de profondes fenêtres noires, Karl Heinz Stroux a mis en scène le grand jeu de massacre comme une allégorie dont le lieu et la temporalité ne peuvent pas être situés avec précision »[1140], explique un autre critique. Par ailleurs, Stroux relie l'espace du plateau et de la salle en éliminant le quatrième mur qui sépare les spectateurs de la scène, plaçant ainsi le public en quarantaine au même titre que les personnages. Le spectateur devient donc une victime potentielle de la peste, tout comme il fait partie, grâce à la fenêtre placée sur le rebord de la rampe, du troupeau de pachydermes dans *Rhinocéros*. De plus, alors que Ionesco précise dans *Jeux de massacre* qu'un fonctionnaire de la ville « s'adresse au public »[1141], Stroux fait descendre ce personnage parmi les spectateurs. Le metteur en scène mène à terme l'assimilation de la salle et de la scène en faisant sceller les portes d'entrée de la salle et y coller des affiches présentant des croix de la peste. Cette idée a produit l'effet escompté puisque selon le critique Paul Hübner, le public de Düsseldorf était en proie à un malaise teinté de rire jaune :

> *Wenn die Türen im Zuschauerraum mit Pestkreuzplakaten zugeklebt werden und Otto Rouvel* […] *zu seiner Magistratsrede über das Verhalten bei der 'geometrischen Progression des Todes' sich durch die Publikumsreihen zwängt, während die Souffleuse ihren Kasten öffnet und sich mit dem Manuskript zum Publikum wendet, ist schaurige, nervenkitzelnde Theaterluft im Saal*[1142].

[1139] TM Düsseldorf. Gerd Vielhaber, « Jubel um Ionescos großes Massaker-Spiel », *Hamburger Abendblatt*, 28 janvier 1970. Je traduis (« Wenn der glitzernde Folienvorhang sich hebt, fällt der Blick auf graue, perspektivische Häuserfassaden mit leer starrenden Fensterhöhlen – eine Chirico-Vision »).

[1140] TM Düsseldorf. Hans Jansen, « So ist das Leben : man stirbt », *Westdeutsche Allgemeine*, 26 janvier 1970. Je traduis (« Karl Heinz Stroux [hat] das große Massakerspiel vor einer mediterranen Häuserfassade mit tiefen schwarzen Fenstern als zeitlich und lokal nicht genau fixiertes Gleichnis inszeniert »).

[1141] Eugène Ionesco, *Jeux de massacre*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 959-1035, p. 972.

[1142] TM Düsseldorf. Paul Hübner, « Pestkarren mit Blaulicht », sans indication de lieu de parution de l'article, 13 février 1970. « Lorsque les portes de la salle sont scellées avec des affiches sur lesquelles figuraient des croix de la peste et que Otto Rouvel […] tient le discours du fonctionnaire de la municipalité sur le comportement à avoir lors de la 'progression géométrique de la mort', en se faufilant à travers les rangées du public tandis que la souffleuse ouvre son trou et se tourne vers le public avec son livret, un frisson lugubre parcourt la salle » (je traduis).

D'autres affiches proclamant « Seigneur aie pitié de nous » (« Herr, erbarme dich unser ») étaient collées sur la façade des maisons sur scène et leur nombre augmentait au cours de la pièce ; à la prolifération des morts correspondait ainsi celle des affiches dans le décor.

Les espaces clos

L'espace clos signifie lui aussi à la fois protection et menace puisqu'il abrite des dangers venant du monde extérieur et tient également lieu de prison. Dans les deux derniers actes de *Rhinocéros*, Stroux choisit de montrer le rétrécissement de l'espace à travers un appauvrissement du mobilier : à défaut d'un rétrécissement de la scène, le resserrement spatial est symbolisé par la diminution des accessoires. Dans le second tableau du deuxième acte et dans le troisième acte, qui se déroulent tous deux dans la chambre de Bérenger, le décor imaginé par Mario Chiari symbolise la volonté de Bérenger de ne pas succomber aux rhinocéros. Selon les didascalies, le décor de la chambre de Bérenger est pratiquement similaire à celui de la chambre de Jean : « Quelques détails seulement, un ou deux meubles en plus indiqueront qu'il s'agit d'une autre chambre »[1143]. Stroux au contraire choisit de faire figurer moins de meubles dans la chambre de Bérenger, peut être pour rendre compte du resserrement spatial. Par ailleurs, l'espace de Bérenger est conçu dans des dimensions plus petites que celui de Jean puisqu'il ne montre pas d'accès à une salle d'eau : un cadre, un porte-manteau et une petite commode sont placés sur la cloison là où chez Jean se situe la porte du cabinet de toilette. La chambre de Bérenger ne présente par conséquent aucun accès extérieur, c'est-à-dire vers l'espace d'une possible métamorphose. La présence d'un cadre contenant une photographie peut par ailleurs symboliser la non capitulation de l'homme. Stroux anticipe d'ailleurs l'utilisation de cet accessoire, qui est en effet présent dans le texte de Ionesco seulement à la fin de la pièce, lorsque Bérenger accroche des portraits aux murs. Le cadre que Stroux fait placer au mur dès le début de la pièce peut ainsi suggérer que Bérenger est un personnage aux convictions fermes.

Dans le texte de *Jeux de massacre*, la sobriété du décor caractérise les espaces clos qui ne protègent pas plus les personnages que les espaces ouverts. Sortir de chez soi signifie mourir par la peste ou être fusillé par ses concitoyens, et demeurer à l'intérieur revient à attendre la mort, les cloisons n'empêchant pas l'épidémie de se propager. Les scènes d'intérieurs se déroulent dans une maison (scène 3), dans la chambre d'une clinique (scène 4), dans une prison (scène 6), dans deux chambres symétriques (scène 9), dans une auberge (scène 10) et enfin dans la salle de conseil des

[1143] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, in *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 537-638, p. 604.

médecins (scène 15). Stroux utilise des décors sobres afin de mettre en évidence les dialogues entre deux personnages. Le décor de la neuvième scène, dans laquelle deux couples prononcent leurs répliques simultanément, présente deux chambres identiques séparées par une cloison, seul un lit étant placé contre le mur du fond. La nudité du décor permet de centrer l'attention du spectateur sur l'agonie progressive et sur les lits mortuaires d'un membre de chaque couple. L'espace clos revêt ainsi une double fonction d'enfermement et de protection : il protège les personnages du danger provenant de l'extérieur, de la contamination par la peste ou de l'assassinat par d'autres citoyens, mais il les enferme également, puisque les personnages sont condamnés à y mourir.

2.4.2 Les mouvements scéniques

Le mouvement circulaire

Le mouvement d'encerclement dans *Rhinocéros*, symbole d'une invasion idéologique, est indiqué dans le texte par la variation des sons et des jeux de lumière ainsi que par la présence physique des animaux sur scène et dans la salle. La prolifération des rhinocéros jusque dans l'espace du spectateur est rendue possible par l'emplacement d'une fenêtre devant la rampe, suggérant que la rhinocérite s'est répandue dans le public. Lors du troisième acte, Stroux fait placer des têtes de rhinocéros sur le devant de la rampe, décrites par Eva Stroux comme étant « très disproportionnées, pas du tout réalistes »[1144]. Pourtant, la critique a déploré le manque d'audace de Stroux concernant l'apparition des animaux :

> *Nur die Auftritte der Nashörner gelangen Stroux nicht : Zu niedlich kamen sie, als harmloser Mummenschanz. Man dachte ans Tierballett im Weihnachtsmärchen – und das, obwohl Enno Dugends Musik, in Marschrhythmen endend, ausreichend Suggestivkraft besaß*[1145].

La musique qui accompagnait les bruits de fond dérangeait par ailleurs profondément la critique. Était ainsi diffusé un chant militaire nazi tristement célèbre, le Horst-Wessel-Lied : « La musique de scène, d'une infamie efficace (Enno Dugend) joue durant une seconde le 'Horst-Wessel-Lied' et cogne le plexus solaire allemand sur

[1144] Eva Stroux, entretien réalisé le 19 février 2010, Düsseldorf. Je traduis (« Sehr verzerrt, sehr unnaturalistisch »).

[1145] TM Düsseldorf. Anonyme, « Nur der Durchschnitt zählt », *Vorwärts*, 12 décembre 1959. « Seules les entrées des rhinocéros ne réussirent pas à Stroux : ils arrivaient trop gentils, comme dans une mascarade inoffensive. On pensait au ballet d'animaux dans un conte de Noël – et cela alors que la musique d'Enno Dugend, finissant sur un rythme de marche, possédait suffisamment de force d'insinuation » (je traduis).

le rythme de souvenirs subliminaux »[1146]. Ce faisant, la rhinocérite était directement comparée au national-socialisme.

Dans *Jeux de massacre*, l'invasion se fait sous forme d'encerclement mortel. Le texte ne fait allusion au mouvement d'encerclement qu'à travers la métaphore des personnages tournant en rond comme des prisonniers ou par l'image finale du cercle de flammes. Dans la mise en scène de Stroux, l'image de l'encerclement s'exprime notamment à travers des scènes de foule dansées. Sont ajoutés un prologue et un épilogue constitués de deux danses macabres où les acteurs, masqués et vêtus de noir, effectuent une chorégraphie, rejoints à la fin par le moine noir qui orchestre ce ballet final. Ces scènes dansantes sont en outre accompagnées par « les sons d'une musique rythmée par des battements sourds »[1147]. L'utilisation d'un plateau tournant contribue par ailleurs à l'impression d'encerclement. De plus, au début de la pièce, le décor est aménagé en arc de cercle et à la fin, deux mouvements circulaires accentuent l'approche de la mort : la farandole spontanée des personnages à l'annonce de la régression de l'épidémie est ainsi suivie par l'émergence d'un cercle de flammes, suggérant que l'encerclement mortel persiste. De cette façon, le mouvement d'immobilité succédant au mouvement circulaire signifie explicitement le triomphe de la mort.

La verticalité ascendante

Alors que dans *Rhinocéros* et *Jeux de massacre* la présence de mouvements dirigés vers le haut est très limitée puisque l'action principale des pièces n'est pas centrée sur la quête d'un bonheur oublié ou d'un paradis perdu mais sur la tentative des personnages d'échapper à la menace qui les entoure, Stroux concrétise pourtant dans ses créations et avant tout dans celle de *Jeux de massacre* la tentative de fuite des personnages par le biais de mouvements ascendants. Il a souvent recours à des mouvements portés vers le haut : les personnages montent sur des meubles, sont assis sur des sièges surélevés ou esquissent des gestes dirigés vers le ciel. Les déplacements ascendants abondent dans toutes les scènes et sont rapidement suivis d'une chute qui ponctue la mort des personnages. Par exemple, les deux orateurs des treizième et quatorzième scènes montent sur des caisses en bois pour attirer l'attention de leurs concitoyens, le maître de maison est assis dans un fauteuil lui-même placé sur une petite estrade dans la troisième scène, les prisonniers de la sixième scène se hissent

[1146] TM Düsseldorf. Helmut de Haas, « Sei der letzte Mensch – kapituliere nie », *Die Welt*, 2 novembre 1959. Je traduis (« Die gemein gute Bühnenmusik (Enno Dugend) tupft 'SA marschiert…' eine Sekunde an und beknallt den deutschen Solarplexus mit diesem Takt unterschwelliger Erinnerung »).

[1147] TM Düsseldorf. Anonyme, « Triumph des Todes », *Neue Züricher Zeitung*, 27 janvier 1970. Je traduis (« D[ie] Klänge einer dumpf pochenden Musik »).

sur leurs couchettes pour atteindre la fenêtre et les médecins montent sur la table de réunion dans la quinzième scène. Dans la première scène, des ballons sont accrochés à des corbeilles de fruits réparties sur le plateau, leur verticalité ascendante contrastant avec le mouvement de chute des personnages. Très souvent, ces derniers brandissent le poing vers le ciel, lèvent les bras, les hommes soulèvent leurs chapeaux et les femmes tiennent des parapluies. Ces gestes dirigés vers le haut symbolisent l'espoir des personnages d'échapper à leur sort par leur simple volonté.

La verticalité descendante

Le mouvement vers le bas est représentatif de la désillusion et de l'échec. La mort frappe de haut en bas dans *Jeux de massacre*, les personnages s'écroulent dans presque toutes les scènes. Lorsque le texte indique qu'ils meurent couchés dans un lit, Stroux choisit d'accentuer le mouvement de chute puisque dans ces scènes, les personnages se redressent une dernière fois avant de retomber dans le lit mortuaire.

Dans *Rhinocéros*, les décors et les déplacements des personnages indiqués par Ionesco sont significatifs de la verticalité descendante. Le deuxième acte se déroule sur deux plans et présente deux mouvements de descente. Depuis le bureau de Bérenger, transformé en une sorte de mirador puisque l'escalier a été détruit, les personnages suivent ce qui se déroule au bas de l'immeuble, où Monsieur Bœuf, métamorphosé en rhinocéros, lance des appels à sa femme. L'escalier et la fenêtre jouent ainsi un rôle primordial dans ce tableau, l'un menant en dessous et l'autre permettant de communiquer avec le bas. Le second mouvement vers le bas a lieu lorsque les personnages descendent par la fenêtre. Dans la mise en scène de Stroux, la cage d'escalier est placée du côté jardin, à droite de la fenêtre, et mène directement dans la salle – donc dans l'espace des rhinocéros. Cette disposition suggère ainsi que tout mouvement de descente, y compris le sauvetage par les pompiers, mène vers l'ennemi.

L'horizontalité

Si la verticalité ascendante est suivie par une chute, l'horizontalité est le mouvement final, symbole de l'immobilisme ou du décès. Les morts jonchent le plateau de *Jeux de massacre* et Bérenger est tenu prisonnier dans sa chambre, ne pouvant échapper aux pachydermes ni par le haut ni par le bas. Stroux représente l'immobilisme des personnages en renforçant la nudité du plateau par un élément placé horizontalement, et la dernière scène de *Rhinocéros* est à ce titre exemplaire puisque Bérenger ne peut fuir par le bas, où l'attend un troupeau de rhinocéros. Après le départ de Daisy, la solitude du héros est renforcée par l'aspect dénudé de sa

chambre : l'élément central du décor de Mario Chiari est le lit qui évoque l'horizontalité, un meuble également présent dans le décor de *Jeux de massacre*. La solitude des personnages dans ces deux pièces, condamnés à attendre la mort ou à se battre seuls, est ainsi symbolisée par un décor dont les accessoires sont marqués par l'horizontalité.

Stroux explora dans ses créations mondiales de *Rhinocéros* et *Jeux de massacre* la double connotation d'emprisonnement et de protection de l'espace clos, traduisant l'absence de nid protecteur thématisée par Ionesco. La principale nouveauté de Stroux par rapport au texte de l'écrivain fut d'ajouter des mouvements verticaux ascendants pour représenter l'espoir et la volonté de résister à la « rhinocérite » ou à la mort, et des mouvements horizontaux pour symboliser l'échec des personnages, leur emprisonnement, leur immobilisme ou leur décès. Enfin, Stroux rendit l'idée de l'encerclement, qu'il soit idéologique ou conduise à la mort, par des mouvements circulaires et l'accentua par les déplacements des personnages lors des scènes de foule ou par les fréquentes transformations du décor.

Ainsi, secondé par les scénographes Mario Chiari (*Rhinocéros*), Teo Otto (*Le Piéton de l'air* et *La Soif et la Faim*) et Jacques Noël (*Jeux de massacre*), Stroux parvint à créer une ambiance onirique pour *Le Piéton de l'air* et *La Soif et la Faim* ainsi qu'une atmosphère oscillant entre l'invraisemblable et le réalisme pour *Rhinocéros* et *Jeux de massacre.* Lorsque la scène ne permettait pas de déployer certains procédés techniques voulus par l'auteur, Stroux eut recours aux mouvements de personnages ou aux déplacements de décors pour les transposer. Le principal parti pris de Stroux fut donc d'exploiter l'espace scénique, multipliant les déplacements verticaux, horizontaux et circulaires des acteurs ou des décors, traduisant les angoisses et les joies, les sentiments d'oppression et de liberté, les visions cauchemardesques ou idylliques des personnages. Utilisant ce procédé lors des quatre créations mondiales, Stroux fit preuve de continuité dans la transposition scénique de l'œuvre de Ionesco.

Lorsque le metteur en scène quitta ses fonctions au Düsseldorfer Schauspielhaus en 1972, Ionesco déclara : « Nous ne parlions pas la même langue, mais nous parlions le même langage »[1148]. Le lien privilégié entre les deux hommes était donc bien fondé sur une même conception théâtrale : œuvrant en pionnier, Stroux se montra fidèle au langage théâtral de Ionesco et, au-delà de l'obstacle de la langue et des influences théâtrales distinctes, réalisa des transpositions scéniques dans l'esprit de l'auteur. Dans un texte dédié à Stroux dans le numéro 61 des *Cahiers Renaud-Barrault* de mai 1967, Ionesco raconte :

[1148] CP Stroux. La citation est extraite d'un texte non titré de Ionesco écrit à l'occasion du départ de Stroux du Düsseldorfer Schauspielhaus en 1972.

> *Je ne sais pas l'Allemand, je ne sais pas l'Anglais, je ne sais pas le Français et Stroux non plus ne sait pas le Français* [sic], *ne sait pas l'Anglais* [sic], *et peut-être ne sait-il pas l'Allemand* [sic]. *Quel moyen de contrôler puisque moi-même je ne sais que ia* [sic], *nein, night* [sic], *Ahtung* [sic], *Ich habbe* [sic], *Ich bin, Ich liebe.* [...] *Nous avons passé des heures et des heures ensemble : à Paris, à Düsseldorf, à Zurich, à Berlin. Toujours, les premiers moments de la rencontre sont un peu difficiles, parce que nous voulons dire, nous dire, des choses. Puis on renonce. Alors nous regardons des lacs, nous buvons de l'alcool, nous regardons des maisons, nous nous promenons.* [...] *Bref, je me souviens de beaucoup de rencontres fraternelles, réconfortantes dans la paix de l'amitié*[1149].

Peut-être est-ce là une vision singulière mais au demeurant efficace du dialogue franco-allemand. L'étonnante amitié qui lia Stroux et Ionesco semble justifier à elle seule cette intense collaboration artistique entre la France et l'Allemagne, une amitié chère à l'auteur qui manifesta son attachement à Stroux dans ces quelques lignes qu'il lui adressa : « Comme je voudrais que nous soyons en l'année 1958 et comme je voudrais recommencer, avec vous, et tout revivre »[1150].

[1149] CP Stroux. Eugène Ionesco, « Stroux », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°61, mai 1967, p. 3-5.
[1150] CP Stroux. La citation est extraite d'un texte non titré de Ionesco écrit à l'occasion du départ de Stroux du Düsseldorfer Schauspielhaus en 1972.

3. Univers radiophonique : Adamov à la chaîne SDR (1951-1964)

La pièce de théâtre d'Adamov *Le Professeur Taranne,* publiée en 1953, fut adaptée en 1956 pour la radio à la chaîne Süddeutscher Rundfunk (SDR) à Stuttgart. Elle fut diffusée à la radio quatre ans avant de connaître sa première ouest-allemande dans un petit théâtre de Kassel. Bien qu'il soit question d'une pièce écrite à l'origine non pour la radio mais pour le théâtre, il s'agit de la seule pièce pour laquelle le texte original français[1151], le script allemand et l'enregistrement d'époque de la SDR[1152] sont encore tous trois disponibles.

3.1 Accès limité aux œuvres radiophoniques d'Adamov

Les pièces radiophoniques d'Adamov écrites spécialement pour leur diffusion à la SDR ne sont que difficilement accessibles, une situation qui concerne aussi bien les manuscrits que les enregistrements. Alors qu'en France la maison d'édition Gallimard fit paraître dès 1953 une édition des œuvres théâtrales complètes d'Adamov et que toutes les pièces de théâtre de ce dernier parurent en Allemagne chez l'éditeur Verlag Kurt Desch, les manuscrits des pièces radiophoniques de l'écrivain ne connurent d'éditions accessibles au public ni en France, ni en Allemagne. Une partie de ces scripts peut aujourd'hui être consultée dans les archives, en France aux archives de l'IMEC et en Allemagne aux archives de la Südwestrundfunk et de l'Académie des Arts de Berlin, mais rarement dans la version française originale et la traduction allemande à la fois.

Les enregistrements des pièces, notamment ceux du riche répertoire créé par l'écrivain à la SDR, ont malheureusement pour la plupart été perdus. Aux archives historiques de la SDR, seuls trois enregistrements ont pu être récupérés, *Le Professeur Taranne* (1956) ainsi que les deux versions de *L'Agence universelle* (1954 et 1961). Les bandes d'enregistrement de la SDR furent la plupart du temps effacées peu de temps après la diffusion des émissions. À titre d'exemple, la pièce *Jacques Ier, Empereur du Sahara* (*Jacob der Erste, Kaiser der Sahara*), dont la diffusion eut lieu le

[1151] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous*, Paris, Gallimard, 1953, p. 213-237.
[1152] SWR 19/12513 (script) ; 6003068 (bande d'enregistrement).

14 juillet 1961, fut effacée dès février 1963[1153]. Il n'existe à notre connaissance aucune autre archive où ces enregistrements auraient pu être sauvegardés. Hormis *Le Professeur Taranne*, il n'y a donc pas d'autres pièces radiophoniques dont le manuscrit français, le script et l'enregistrement de la SDR auraient été tous trois conservés.

En France, le coffret *Théâtre radiophonique* publié par l'éditeur André Dimanche contient cinq CD comprenant des entretiens avec Georges Charbonnier, les manuscrits des *Fêtes de l'Indépendance* et de *L'Agence universelle* ainsi que les enregistrements d'époque français de trois pièces : *Le Temps vivant* (12 janvier 1963), *En fiacre* (1963 pour RTF) et *Finita la Commedia* (1964)[1154]. Mais il s'agit d'enregistrements en langue française, et non des enregistrements originaux de Stuttgart.

Par ailleurs, Adamov s'est abstenu de commentaires sur ses activités à la radio ou à la télévision. Le recueil d'essais critiques *Ici et maintenant* n'en contient pas, et le peu d'interviews à ce sujet aborde avant tout les adaptations qu'il a pu réaliser des œuvres d'autres écrivains ou de ses pièces télévisuelles[1155]. Il est donc difficile de juger de l'importance et de la place qu'Adamov attribuait à ses textes radiophoniques au sein de son œuvre. D'aucuns affirment que l'écrivain travaillait à la radio uniquement pour des raisons financières, *a fortiori* dans le cas des adaptations radiophoniques d'œuvres d'autres auteurs. Le biographe René Gaudy remarque ainsi qu'« Adamov a traduit et adapté de nombreuses œuvres. La plupart du temps, il a accompli ces travaux pour des raisons alimentaires, faute d'être lui-même joué »[1156]. Les lettres échangées entre Adamov et les employés de la SDR témoignent elles aussi des perpétuels soucis financiers de l'écrivain. Pourtant, il ressort également de ces correspondances qu'Adamov faisait grand cas des créations pour la radio, déclarant ainsi en 1961 à propos de *Jacques Ier, Empereur du Sahara* :

> *Je travaille donc à ce fameux «* roi du désert *», dont l'histoire est vraiment plus extraordinaire que je ne croyais. Seulement, extraordinaire, elle l'est à ce point que je dois m'y attarder davantage aussi. Je rêve même d'en faire une pièce, mais on ne pourrait pas la jouer en France*[1157].

[1153] SWR, information issue d'une correspondance avec Tobias Fasora, archiviste de la Südwestrundfunk de Stuttgart. Courriel de Tobias Fasora à Marie-Christine Gay du 7 octobre 2015.

[1154] Arthur Adamov, *Théâtre radiophonique*, Marseille, André Dimanche Éditeur (Sonores), 1998.

[1155] Ernstpeter Ruhe cite ainsi à plusieurs reprises les deux articles suivants : « Télévision : dramaturgie nouvelle ». Entretien avec Arthur Adamov et Etienne Samson, Chef de la section dramatique de la Télévision Belge », *Cahiers Renaud-Barrault* 47-48, novembre 1964, p. 47-52. Entretien avec André Laude, *Téléciné*, n°142, mai-juin 1968, p. 28-29.

[1156] René Gaudy souligne la qualité littéraire de ces textes. René Gaudy, *Arthur Adamov*, *op. cit.*, p. 175.

[1157] SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 27 janvier 1961.

Quelques semaines plus tard, il se disait ravi de cette pièce sur laquelle il travaillait avec acharnement afin de la rendre « splendide »[1158]. On peut ainsi penser, avec Ernstpeter Ruhe, qu'il n'établissait pas de différence majeure entre pièces de théâtre et pièces radiophoniques et ne voyait donc pas l'utilité de positions théoriques spécifiques les concernant[1159].

Au regard de cette double difficulté, la faible quantité de matériaux disponibles dans les archives et leur incomplétude ainsi que le manque de positions théoriques d'Adamov sur la question, l'analyse des pièces intègre forcément une dimension fragmentaire et inachevée.

3.2 Du média théâtral au média radiophonique : analyse du *Professeur Taranne* (1956)

Achevée en 1951, la pièce *Le Professeur Taranne* connut sa première au Théâtre de la Comédie à Lyon le 18 mars 1953, dans une mise en scène de Roger Planchon. En République Fédérale, elle fut créée par Erwin Appel au Théâtre sur la Place Goethe (Theater am Goetheplatz) de Kassel le 7 mai 1960, soit quatre ans après la version de la SDR. Celle-ci fut en effet diffusée le 8 juin 1956, adaptée pour la radio par Hans Magnus Enzensberger et dirigée par Irmfried Wilimzig[1160]. La création radiophonique du *Professeur Taranne* à la SDR peut donc être considérée comme la première ouest-allemande de cette pièce. La traduction fut assurée par Manfred Fusten, alors même que la pièce était dédiée à Elmar Tophoven[1161], qui s'est par la suite éloigné de l'auteur pour des raisons idéologiques.

L'examen du texte français du *Professeur Taranne* ainsi que du script allemand de la SDR permettent de mettre au jour les principaux ajouts ou transformations lors du passage à la version radiophonique. La dimension acoustique dans l'enregistrement de la SDR demande également une étude détaillée, les éléments non verbaux jouant un

---

[1158] SDR Historisches Archiv, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464. Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 18 février 1961 : « Je travaille encore à l'histoire de cet empereur du Sahara, qui me ravit beaucoup mais était un peu plus compliquée à faire que je ne le croyais. Bref, j'y ai pris goût à ce point que je la voudrais splendide ! »

[1159] Ernstpeter Ruhe, « Cet art bizarre. Adamovs Adaptationen für Theater, Rundfunk und Fernsehen », *op. cit.*, p. 80 : « Das Hörspiel galt ihm [Adamov] offensichtlich in Übereinstimmung mit der gängigen Einstufung als 'Radiotheater' als so theaternah, daß er hierzu keine eigenen Reflexionen für nötig hielt oder zumindest der Publikation für wert erachtete ». « Visiblement le genre radiophonique lui semblait en adéquation avec la désignation courante de 'théâtre radiophonique' : jugé si proche du genre théâtral, des réflexions propres au genre radiophonique ne lui semblaient pas nécessaires ou du moins pas dignes d'une publication » (je traduis).

[1160] SWR, *Professor Taranne*, Abteilung Radio-Essay, Sendung Freitag 8. Juni 1956, 22h30, 1. Programm. Übersetzung Manfred Fusten, Regie Irmfried Wilimzig. 35'45''. SWR 6003068.

[1161] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 213.

rôle essentiel dans la narration de la pièce radiophonique[1162]. L'entremêlement d'éléments verbaux comme la diction et l'intonation des voix lors de la lecture des répliques et d'éléments non verbaux[1163] tels la musique, les sons ou les silences a ainsi été systématiquement intégré dans l'analyse.

3.2.1 Le script radiophonique : transformations et ajouts

Composée de deux tableaux, la courte pièce *Le Professeur Taranne* présente une unité d'action : la remise en doute de l'identité et de la véracité des propos du personnage éponyme Taranne. Cette fable est illustrée de façon chronologique au sein de deux unités de lieu.

La pièce débute *in medias res* dans le bureau de police, alors que le professeur Taranne tente de démentir les accusations d'exhibitionnisme portées contre lui. La question identitaire se trouve au cœur de ce premier tableau, Taranne cherchant en vain à être reconnu par d'autres personnes présentes au bureau de police, qui, dans un premier temps, le confondent avec le professeur Ménard, puis affirment ne pas le connaître. Le second tableau a lieu à la réception de l'hôtel où réside le professeur : recevant la visite de deux policiers qui l'accusent d'autres délits, son identité devient une fois de plus sujette à débat lorsque Taranne s'avère incapable de relire un carnet écrit pourtant de sa propre main ; pire encore, le carnet est presque entièrement vide, alors que Taranne affirme l'avoir rempli de ses notes. Après le départ des policiers, la gérante de l'hôtel apporte à Taranne une carte représentant le plan d'un navire sur lequel le professeur aurait été invité à son insu ; une jeune femme nommée Jeanne, qui semble bien connaître Taranne, lui lit ensuite la lettre de collègues d'une université bruxelloise lesquels refusent qu'il vienne donner des cours, prétendument copiés au professeur Ménard. La carte et la lettre augmentent la confusion de Taranne, accusé de toutes parts de falsifier son identité. La pièce se termine sur Taranne, seul sur scène et observant la carte qui s'avère être une grande feuille de papier entièrement vide. Il se déshabille ensuite lentement.

[1162] Elke Huwiler, *Erzähl-Ströme im Hörspiel : zur Narratologie der elektroakkustischen Kunst*, Paderborn, Mentis, 2005, p. 294 : « [E]s wird hier davon ausgegangen, dass [eine Vielzahl von nichtsprachlichen Elementen] ebenfalls bedeutungsgenerierende Funktionen übernehmen können ». « Nous partons du fait qu'[une multitude d'éléments non-verbaux] endossent également des fonctions productrices de sens » (je traduis).

[1163] Frank Schätzlein, « Zwischen 'körperloser Wesenheit' und 'Lautaggregat'. Anmerkung zur Stimme im Hörspiel », in Doris Kolesch ; Vito Pinto ; Jenny Schrödl (Dir.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, transcript (Kultur- und Medientheorie), 2009, p. 115-127, p. 115 : « Neben Sprache und Stimme bilden Geräusche, Musik und Stille das akustische Spielmaterial der Hörspielproduktion ». « En plus de la langue et de la voix, les sons, la musique et le silence forment le matériel de jeu acoustique de la production de pièces radiophoniques » (je traduis).

La pièce se déroule dans deux lieux intérieurs clos, ce qui facilite son adaptation pour le média radiophonique. Ces lieux de l'action sont nommés dans le texte de la pièce à la suite des indications de tableaux, tels que :

> PREMIER TABLEAU
> LE BUREAU DE POLICE[1164]

Le script de la SDR n'inclut pourtant pas cette indication et l'auditeur doit donc deviner que l'action se passe dans un poste de police à travers la didascalie initiale lue par le récitant :

> Sprecher : *Vor einem Tisch, der mit Papieren übersät ist, steht, sehr steif, Professor Taranne. Er ist etwa vierzig Jahre alt und trägt dunkle Kleidung. Hinter dem Tisch sitzt der Polizeiinspektor, ein bejahrter, breitschultriger Mann. Professor Taranne ist sehr aufgeregt*[1165].

Cette didascalie placée en ouverture de la pièce n'apparaît pas en tant que telle dans le texte français, lequel débute avec une didascalie plus longue : la version radiophonique renonce en effet à la description détaillée de l'emplacement des personnages et de leurs costumes. Il en va autrement lors du passage du premier au second tableau : le script de la SDR contient une didascalie plus longue que dans l'original théâtral et mieux adaptée à un auditeur. Ainsi peut-on lire dans le texte d'Adamov :

> *Entre, à gauche, la Gérante, vêtue d'une blouse grise. Elle déplace légèrement la table et les chaises, enlève les fichiers et apporte un tableau de clés qu'elle accroche au mur du fond, à droite de la scène. La scène représente maintenant le bureau de l'hôtel.*
> DEUXIEME TABLEAU
> LE BUREAU DE L'HOTEL
> *Le professeur Taranne marche de long en large*[1166].

Cette didascalie a été amplifiée dans le script de la SDR de la manière suivante :

> (Geräusch-Kulisse : Stöckelschuhe, Schlüsselkasten, u.s.w.) Sprecher : *Der Professor ist völlig ratlos. Er merkt nicht, daß ein Dienstmädchen den Raum betritt. Das Dienstmädchen rückt Tisch und Stühle zurecht, räumt Akten weg und bringt einen Schlüsselkasten herbei. Auf den Tisch stellt sie ein Schild, auf dem « Reception* [sic] *– Empfang » steht. Das Dienstmädchen geht und schlägt die Tür hinter sich zu. Der Professor bemerkt, daß er sich nicht mehr auf dem Polizeibüro, sondern in*

[1164] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 217.

[1165] SWR, 19/12513. Script, p. 1 : « Le Professeur Taranne, très tendu, se tient debout devant une table jonchée de feuilles de papier. Il est âgé d'environ quarante ans et porte des habits sombres. Derrière la table est assis l'Inspecteur de police, un homme assez âgé et aux larges épaules. Le Professeur Taranne est très agité » (je traduis).

[1166] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 225.

der kleinen Empfangshalle des Hotels befindet, in dem er wohnt. Er geht nervös auf und ab[1167].

L'ajout de « bruits venant des coulisses », comme le claquement de talons et le cliquetis de clés ou encore la fermeture de la porte, permet effectivement de renforcer le passage au tableau suivant et l'apparition d'un nouveau lieu d'action. En outre, le script remplace le personnage de la gérante par celui d'une femme de chambre, un ajout minime qui n'est pas dérangeant puisque ce personnage reste muet et n'implique donc pas le recours à un autre comédien.

Conçue à l'origine pour la scène, *Le Professeur Taranne* contient de nombreuses didascalies qui rendent compte du ton de voix des personnages, de leurs gestuelles et de leurs déplacements. Certaines de ces indications scéniques ont été amplifiées dans la partie réservée au récitant dans le script de la SDR, afin de souligner par exemple l'anxiété dans la voix du professeur ou le déplacements d'objets. D'autres, au contraire, ont été éliminées, notamment dans le cas de didascalies décrivant la gestuelle des personnages. Ainsi, lorsque la gérante remet à Taranne la carte du navire, le texte de la pièce indique :

> La Gérante – *Non, Monsieur le Professeur, seulement ceci qu'on m'a demandé de remettre sans retard à Monsieur le Professeur.* Elle lui tend le rouleau de papier.
> Le Professeur Taranne, prenant le rouleau de papier. – *Merci*[1168].

Le texte du script radiophonique est au contraire restreint au seul dialogue des deux personnages :

> Empfangsdame : *Nein, Herr Professor ! Man hat mich nur gebeten, dies dem Herrn Professor unverzüglich auszuhändigen.*
> Prof. Taranne : *Danke sehr*[1169].

La disparition des didascalies semble toutefois logique, puisque leur lecture par le récitant freinerait inutilement l'avancée du dialogue, alors que l'auditeur peut sans problème comprendre que la gérante a remis la carte au professeur.

Enfin, la didascalie finale de la pièce comprend des indications précises sur les déplacements et la gestuelle de Taranne. Au regard de l'importance de ce jeu de scène pour le dénouement de la pièce, la version radiophonique ne pouvait y renoncer. En effet les derniers mouvements de Taranne relèvent d'un véritable coup de théâtre :

[1167] SWR, 19/12513. Script, p. 10 : « (*Bruits venant des coulisses : chaussures à talon, boîte à clés, etc.*) Le Récitant : Le Professeur est totalement dépassé. Il ne remarque pas qu'une domestique entre dans la pièce. La domestique déplace la table et les chaises, débarrasse les papiers et apporte une boîte à clés. Elle pose sur la table un panneau sur lequel est marqué 'réception'. La domestique sort et referme la porte en claquant. Le Professeur remarque qu'il ne se trouve plus au bureau de police mais dans la petite salle de réception de l'hôtel dans lequel il loge. Il fait les cent pas, nerveux » (je traduis).

[1168] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 213-237, p. 231.

[1169] SWR, 19/12513. Script, p. 18. Texte fidèle à l'original français (Cf. supra).

> *Pendant que le professeur Taranne parle, Jeanne contourne avec soin la carte et sort lentement à droite. Après sa dernière phrase, le professeur Taranne se tourne vers la carte et la regarde longuement. Entre à gauche la Gérante. Sans regarder le professeur Taranne, elle enlève les quelques objets qui constituent le décor (chaises, etc.) et les porte dans les coulisses. La scène reste vide. Seuls le cahier et la lettre que la Gérante a fait tomber gisent à terre. Le professeur Taranne n'a rien remarqué. La Gérante sortie, il prend la carte, va d'un pas mécanique au fond de la scène, et cherche du regard où l'accrocher. Un dispositif est déjà installé. En se haussant sur la pointe des pieds, il parvient à accrocher la carte au mur. La carte est une grande surface grise, uniforme, absolument vide. Le professeur Taranne, dos au public, la regarde un long moment, puis très lentement commence à se déshabiller*[1170].

Totalement inattendu, ce retournement de situation met à mal tous les propos tenus par Taranne pour démentir sa prétendue identité mensongère tout au long de la pièce. Le spectateur se sent ainsi pris au piège par une scène finale qui laisse place au doute : soit Taranne accepte de se rendre coupable de ce dont on l'accuse (à la manière des personnages de Genet), soit Taranne est en réalité fou – une hypothèse qui viendrait faire écho à la didascalie du premier tableau « *Les deux hommes se regardent interloqués, ils prennent le professeur Taranne pour un fou* »[1171]. Cette seconde explication a été reprise dans le script de la SDR. À défaut de pouvoir donner les preuves de cette folie de Taranne, de montrer la carte vide et le déshabillage du professeur, la version de la SDR ajoute un élément sonore : le professeur se met à chanter comme un coq, un ajout qui avait déjà été utilisé au début de la version radiophonique :

> Prof. Taranne : *Wer würde sich bei dieser Kälte nackt ausziehen und krähend am Strand herumlaufen ?* (Lachend). *Ich habe keine Lust, mich zu erkälten, und, heiser vom Krähen, das Bett zu hüten ; wie alle schöpferischen Menschen geize ich mit meiner Zeit… und meine Stimme ist mir zu kostbar, als daß ich sie durch Kikiriki-Schreien aufs Spiel setzen möchte. Ich brauche sie für meine Vorlesungen…*[1172]

Cette anecdote est entièrement absente du texte d'origine dans lequel Taranne se borne à déclarer :

> Le Professeur Taranne – *Quel homme irait se mettre nu par ce froid ?* (Riant.) *Je n'ai pas envie de tomber malade, de m'aliter pour des semaines ; comme tous les grands travailleurs, je suis avare de mon temps…*[1173]

[1170] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 237.
[1171] *Ibid.*, p. 221.
[1172] SWR, 19/12513. Script, p. 1 : « Quel homme irait se mettre nu par ce froid pour courir le long de la plage en criant 'cocorico' ? (*Riant.*) Je n'ai pas envie de tomber malade et de devoir m'aliter, aphone à force d'avoir crié. Comme tous les grands travailleurs, je suis avare de mon temps… et ma voix m'est trop précieuse pour que je la mette en jeu pour des 'cocoricos'. J'en ai besoin pour mes cours… » (je traduis).
[1173] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 217.

L'accusation portée contre Taranne dans la version radiophonique – il se serait promené tout nu en poussant des cris de coq –, est donc confirmée dans la scène finale. En effet le récitant termine sur les propos suivants :

> Sprecher : *Während Professor Taranne spricht, geht Jeanne behutsam um den Plan herum nach rechts ab. Nach seinen letzten Worten wendet Professor Taranne sich dem Plan zu und betrachtet ihn lange Zeit. Er hebt ihn auf und geht zur Wand. Er sucht einen Haken. Auf den Zehenspitzen stehend, gelingt es ihm, den Plan an der Wand aufzuhängen. Der Plan ist eine große, graue, eintönige und absolut leere Fläche. Professor Taranne betrachtet sie eine ganze Weile und beginnt dann ganz langsam, sich auszuziehen. Er steht im Hemd in der Halle. Sein Kopf läuft dunkelrot an. Er reißt den Mund auf, als wolle er schreien –*
> Prof. Taranne : *Kikerikiii ! Kikerikii ! Kikerikii !*[1174]

L'image du coq renvoie à deux références distinctes. D'une part, il peut s'agir d'un clin d'œil à la France, pays d'adoption d'Adamov, le coq gaulois étant un emblème français. D'autre part, l'image d'un professeur en train d'imiter un coq renvoie à un classique du cinéma allemand, *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg (1930). Dans l'avant-dernière séquence du film, l'ancien professeur Immanuel Rath (joué par Emil Jannings) se couvre de honte sur scène : déguisé en clown, son humiliation atteint son apogée lorsque le directeur du cabaret lui ordonne de « faire son cocorico », donc de chanter comme un coq. Rath lui obéit, avant de quitter la scène pour tenter d'étrangler sa jeune épouse, la chanteuse de cabaret Lola Lola (jouée par Marlene Dietrich).

Le chant du coq établit ainsi un parallélisme entre Taranne et Immanuel Rath, deux figures de professeurs désorientés, ayant perdu leur identité. Plus qu'un clin d'œil à un chef-d'œuvre du septième art, un tel rapprochement dresse un pont entre la découverte en Allemagne, d'une part du cinéma parlant au début des années 1930 et, d'autre part, de l'avant-garde théâtrale française au cours des années 1950, deux moments qui contribuèrent grandement au développement de nouvelles formes artistiques outre-Rhin.

3.2.2 L'enregistrement radiophonique

La pièce radiophonique au titre allemand *Professor Taranne*, diffusée le 8 juin 1956 à 22h30, débute par une annonce (« Ansage »), un procédé commun de la radio

[1174] SWR, 19/12513. Script, p. 25 : « Le Récitant : Pendant que le Professeur Taranne parle, Jeanne contourne doucement la carte et sort par la droite. Après avoir fini de parler, le Professeur se tourne vers le plan et l'observe longuement. Il le ramasse et va vers le mur. Il cherche un clou. Hissé sur la pointe des pieds, il parvient à accrocher la carte au mur. La carte représente une grande surface grise, monotone et totalement vide. Le Professeur Taranne la contemple un instant et commence ensuite, tout doucement, à se déshabiller. Il se trouve dans le hall en bras de chemise. Il ouvre la bouche, comme pour crier. Professeur Taranne : Cocoricooo ! Cocoricoo ! Cocoricoo ! » (je traduis).

ouest-allemande. Lue par un autre comédien que le récitant, cette annonce figure comme une sorte d'introduction à la pièce. Elle présente l'œuvre dans son contexte littéraire et historique, peut faire référence à d'autres auteurs du même courant, et donne quelques premiers aperçus du contenu. L'annonce du *Professeur Taranne* lors de sa diffusion à la SDR est la suivante (00'00 – 1'30) :

> *Ansage für* Professor Taranne
> *Verehrte Hörer, hier ist die Redaktion Radio-Essay des Süddeutschen Rundfunks mit ihrem Spätprogramm. Wir laden Sie heute Abend zu einer französischen Premiere ein. Nach dem Krieg hat sich in Frankreich etwas ereignet, was wir in Deutschland schmerzlich vermissen. Eine Gruppe von Dramatikern hat sich dort auf die Suche nach einem neuen Theater begeben, das unsere Situation deutlich und schärfer zeigen soll, als das konventionelle Erbauungs- und Erregungsdrama, das die Spielpläne allerorten beherrscht. Samuel Beckett ist ihr berühmtester Vertreter und sein Titel «* Warten auf Godot *» ist auch in Deutschland viel gespielt und noch mehr beredet worden – ein düsteres Stück, das auf die beruhigende Eindeutigkeit der Fabel verzichtet und weniger Trost als Beruhigung stiftet* [sic][1175].

L'annonce souligne tout d'abord que l'émission de ce soir-là est une première allemande, avant de présenter plus en détail le théâtre avant-gardiste venu de France, dont le principal représentant est Beckett. Adamov ne tarde pourtant pas à être nommé lui aussi :

> *Unser heutiges Studio-Hörspiel ist eine Farce von Arthur Adamov. Auch sein «* Professor Taranne *», den wir hier zum ersten Mal einem deutschen Publikum bekanntmachen, ist eine Pièce noir* [sic], *wie die Franzosen sagen, ein schwarzes Stück, aber sein Thema, die Verfolgung des Menschen, seine Einsamkeit, seine Entfremdung, versetzt der Autor mit einem Humor, der nicht nur erschrecken, sondern auch befreien will. «* Professor Taranne *» ist als Bühnenstück geschrieben, und, statt es zum Hörspiel umzuschreiben, haben wir uns entschlossen, es Ihnen in seiner ursprünglichen Gestalt vorzuführen. Hören Sie also, was « Professor Taranne » widerfährt*[1176].

[1175] SWR, 19/12513. Script, première page insérée avant le début de la pièce : « Annonce pour *Le Professeur Taranne*. Chers auditeurs, ici la rédaction du Radio-Essay de la chaîne Süddeutscher Rundfunk avec votre programme du soir. Nous vous invitons ce soir à une première française. Après la guerre il est advenu en France quelque chose qui nous manque cruellement en Allemagne. Un groupe d'écrivains s'y est mis en quête d'un théâtre censé montrer notre situation avec plus de clarté et de précision que le drame conventionnel de l'édification et de l'agitation qui domine les programmations de toutes parts. Samuel Beckett en est leur représentant le plus célèbre et son titre '*En attendant Godot*' a, en Allemagne également, été beaucoup joué et encore davantage discuté – une pièce sombre qui renonce à la clarté apaisante de la fable et offre moins de consolation que d'apaisement [sic] » (je traduis).

[1176] *Ibid* : « La pièce radiophonique d'aujourd'hui est une farce d'Arthur Adamov. Son '*Professeur Taranne*', que nous présentons ici pour la première fois à un public allemand, est elle aussi une pièce noire, comme disent les Français, mais le sujet de l'action, la persécution de l'être humain, sa solitude et son étrangeté, est traité par l'auteur avec un humour qui ne se veut pas seulement apeurant mais également libérateur. '*Professeur Taranne*' est écrit pour le théâtre et au lieu de la transformer en pièce radiophonique, nous avons décidé de vous la présenter dans sa forme d'origine. Écoutez-donc ce qui arrive au 'Professeur Taranne'… » (je traduis).

L'accent mis sur l'originalité de l'entreprise – la première adaptation de la pièce et ainsi sa création en Allemagne – donne à l'auditeur l'impression d'assister à une diffusion de première importance. Le rattachement au théâtre « de l'absurde », dont il n'existe pas de représentants allemands, ainsi que le parallélisme effectué avec *En attendant Godot* de Beckett, tend à montrer que cette œuvre d'Adamov se range parmi les pièces à succès de son temps. *Le Professeur Taranne* est qualifiée de « farce » et de « pièce noire », deux termes qu'Adamov n'a lui-même jamais employés. La tournure absurde que prennent les événements au fil de l'action, le désarroi de Taranne et l'ambiguïté finale ne sont pas pour autant soulignés : le caractère inquiétant et cauchemardesque de l'œuvre est donc mis en avant par rapport à sa dimension « absurde ». Enfin, la fonction du récitant est clairement explicitée dans le script et en dessous de la liste des personnages il est écrit que « le récitant doit lire les indications scéniques. Son phrasé doit se discerner clairement de celui du jeu des comédiens. Il doit tirer des constats et non participer au jeu »[1177].

Le récitant, lu par Armas Sten-Fühler, remplit ce rôle dès les premiers instants de l'enregistrement. Pour lui comme pour les autres acteurs prévalait la netteté de la prononciation ainsi que le ton modulable de la voix. En effet, des années 1930 aux années 1960, les pièces radiophoniques étaient perçues comme le lieu où s'exprimait une voix immatérielle. Le chercheur Frank Schätzlein explique à ce sujet :

> *In den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren überwiegt die Faszination der 'körperlosen Stimme', die durch das neue Medium Radio verbreitet wird.* [...] « [*D*]*ie Stimme* [wird] *als körperlose Wesenheit* »[1178] *zum Zentrum eines normativen Hörspiel-Verständnisses, das noch bis zum Ende der fünfziger Jahre / Anfang der sechziger Jahre die dramaturgische Praxis in den Rundfunkanstalten bestimmt*[1179].

L'enregistrement de 1956 du *Professeur Taranne* d'Adamov s'inscrit dans cette fascination pour les paroles et les sons invisibles[1180]. Un rôle prépondérant revenait donc aux monologues et aux dialogues des personnages, au nombre de quatorze dans la pièce. Malgré ce nombre relativement élevé de personnages, les échanges de répliques sont agencés de telle manière qu'un auditeur sans recours aux éléments

---

[1177] *Ibid.*, sixième page insérée avant le début de la pièce. Je traduis (« Der Sprecher hat die Regieanweisung zu lesen ; seine Akustik soll sich von der des Spiels deutlich unterscheiden. Er soll konstatieren, nicht mitspielen »).

[1178] Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin, Max Heesses Verlag, 1932, p. 48-49.

[1179] Frank Schätzlein, « Zwischen 'körperloser Wesenheit' und 'Lautaggregat'. Anmerkung zur Stimme im Hörspiel », *op. cit.*, p. 116 : « Dans les années 1930, 1940 et 1950 prévaut la fascination de la 'voix sans corps' véhiculée par le nouveau média radiophonique. [...] 'La voix [est placée] en tant qu'être dénué de corps' au centre d'une interprétation normative de la pièce radiophonique qui détermine les pratiques dramaturgiques au sein des stations de radio jusqu'à la fin des années 1950 / début des années 1960 » (je traduis).

[1180] Une nouvelle forme de pièce radiophonique fit son apparition en Allemagne à la fin des années 1960 seulement, les personnages, leurs rôles et leurs caractéristiques cédant la place à l'abstraction. On se reportera à Reinhard Döhl, *Das neue Hörspiel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

visuels peut aisément suivre l'action. Trois agencements de répliques dominent dans la pièce, le monologue, le dialogue et le dialogue de sourds. Les interventions des personnages peuvent ainsi être classées en douze phases :

Premier tableau
Monologue (Taranne)
Dialogue (Taranne – Inspecteur)
Dialogue (Taranne – Journaliste – Premier Monsieur – Second Monsieur)
Dialogue de sourds (Journaliste – Premier Monsieur – Second Monsieur – Taranne)
Dialogue (Femme du monde - Journaliste – Premier Monsieur – Second Monsieur – Troisième Monsieur – Quatrième Monsieur - Taranne)
Monologue (Taranne)

Deuxième tableau
Monologue (Taranne)
Dialogue (Taranne – Premier Policier – Second Policier)
Monologue (Taranne)
Dialogue (Taranne – Gérante)
Dialogue (Taranne – Jeanne)
Dialogue de sourds (Taranne – Jeanne lisant la lettre)

L'analyse suivante procède de façon chronologique, en considérant les douze phases d'échanges de répliques tout en repérant les principales caractéristiques des éléments acoustiques verbaux et non verbaux présents dans l'enregistrement de 1956.

Premier tableau

Durant les premières secondes de l'enregistrement, on entend une faible ligne musicale sur un son métallique qui reviendra ensuite à plusieurs reprises au cours de la pièce. Les premières phrases du récitant sont prononcées par dessus cette musique menaçante, plongeant d'emblée l'auditeur dans une ambiance cauchemardesque (1'30 – 2'15).

1. Dès son apparition *in medias res* au bureau de police, Taranne monopolise le discours et débite « un peu haletant, d'une seule traite »[1181], sa première tirade. L'enregistrement procède alors en superposant la première phrase de Taranne (« Aber

[1181] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 217.

Sie kennen doch meinen Namen ! »[1182]) aux dernières paroles du récitant, absentes du texte d'origine (« Professor Taranne ist sehr aufgeregt »[1183], 2'13 – 2'17). Aucune autre voix, aucun son ne trouble ce premier long monologue de Taranne durant deux minutes (2'15 – 4'10).

2. L'Inspecteur en chef se joint ensuite à la discussion en posant à Taranne des questions bien précises. Lu par le célèbre comédien Bernhard Minetti, le personnage de l'Inspecteur débite ses répliques d'un ton calme, sans se presser, mais l'on peut également percevoir comme une lueur de fatigue dans sa voix. Lorsque Taranne comprend qu'il peut se sortir de cette malheureuse situation moyennant une somme d'argent, il s'empresse de proposer un chèque à l'Inspecteur, en parlant rapidement sans faire de pause (« Natürlich kann ich zahlen. Ich habe Geld. Ich werde Ihnen einen Scheck ausstellen, nichts ist leichter als das. Sofort, wenn Sie wünschen »[1184], 5'24 – 5'28). L'Inspecteur lui répond lentement (« Nein, nicht sofort, ich muß sie zunächst bitten, eine Erklärung zu unterschreiben, in der sie zugeben, gekräht zu haben und dabei in unbekleidetem Zustand von Kindern überrascht worden zu sein »[1185], 5'28 – 5'42) et sa tranquilité contraste avec la rapidité avec laquelle Taranne a débité ses phrases.

3. L'injonction de Taranne de faire venir les enfants qui l'ont dénoncé (« Lassen Sie alle herkommen ! Lassen Sie sie kommen, ganz gleich wen ! Dann werden Sie sehen… »[1186], 6'53 – 6'57) est suivie, dans l'enregistrement, par un bruit de porte qui vient lui couper la parole. Ce bruitage annonce l'arrivée d'une personne et ainsi le souhait de Taranne de faire venir quelqu'un se réalise. La musique métallique accompagne les didascalies lues par le récitant. L'entrée en scène de la Journaliste, puis du Premier Monsieur et du Second Monsieur animent la scène. Les trois nouveaux venus ne portent soit aucun intérêt à Taranne soit l'ignorent délibérément en ne l'écoutant que d'une oreille. Dans le premier cas de figure, la Journaliste utilise

---

[1182] SWR, 19/12513. Script, p. 1. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213- 237 : « Mais enfin, vous connaissez mon nom ! »)

[1183] SWR, 19/12513. Script, p. 1 : « *Le professeur Taranne est très agité* » (je traduis).

[1184] SWR, 19/12513. Script, p. 3. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 219 : « Évidemment, je peux vous payer. J'ai de l'argent. Je vais vous signer un chèque, rien de plus facile. […] Tout de suite, si vous voulez »).

[1185] SWR, 19/12513. Script, p. 4 : « Non, pas tout de suite. Je vous demande seulement de signer une déclaration où vous reconnaîtrez avoir chanté comme un coq puis vous être déshabillé, avant d'avoir été surpris par des enfants » (je traduis). Le script allemand ajoute le chant du coq poussé par Taranne par rapport à l'original français. (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 219 : « Non, pas tout de suite. Je vous demande seulement de signer (*montrant une feuille sur la table*) une déclaration où vous reconnaîtrez avoir été surpris nu par des enfants à la tombée de la nuit »).

[1186] SWR, 19/12513. Script, p. 5. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 220 : « Faites-les venir ici, tous ! Faites venir n'importe qui ! Et vous verrez… »).

un langage corporel pour signifier son indifférence à l'égard de Taranne, la didascalie de la pièce de théâtre indiquant : « *Elle tourne le dos au professeur Taranne et va vers l'Inspecteur en chef* […] »[1187]. Une didascalie du texte français indique en outre que « *l'Inspecteur rit légèrement* »[1188], ce que le script allemand indique aussi[1189]. Ce rire, parfaitement audible et méprisant à l'égard de Taranne, vient remplacer le geste de la journaliste lui tournant le dos et qui établit ainsi une complicité avec l'Inspecteur, dont témoigne ce rire (7'46 – 7'50). Le récitant, accompagné par la musique métallique, indique que l'Inspecteur semble grandement s'amuser de la situation sans se laisser déranger dans son travail (« Der Polizeiinspektor amüsiert sich offenbar über Tarannes Abfuhr. Er setzt seine Schreibarbeit fort »[1190], 7'50 – 8'00).

Dans le second cas de figure, Taranne doit essuyer des commentaires désagréables, l'un des personnages affirmant avec un léger rire dans la voix ne pas connaître le professeur (« Ich kenne Sie nicht, mein Herr » [1191], 08'21 – 08'22), l'autre expliquant sur un ton agacé être occupé (« Sie sehen doch, daß wir beschäftigt sind »[1192], 8'55 – 8'56). Le désespoir grandissant de Taranne est perceptible dans sa voix ; commentant la réplique ci-dessous, la didascalie du script allemand indique « bafouillant » (« faselnd »), ce que le comédien réalise à merveille (8'45 – 8'55) :

> *Ich bitte Sie, meine Herren, besinnen Sie sich doch ein wenig, ein ganz klein wenig. Vielleicht werden Sie dann… ehe eine Minute vergangen ist, ausrufen : aber natürlich, das ist ja Taranne !*[1193]

Le comédien lève perceptiblement la voix et ne respecte pas la ligne mélodique de la première phrase, s'arrêtant trop longuement sur les premiers mots « s'il vous plaît » (« bitte ») et « messieurs » (« Herren »). La seconde phrase est au contraire prononcée à toute allure, et l'acmé « mais, c'est Taranne ! » est déclamée sur un ton suraigu et est suivie d'un petit rire idiot.

4. Les efforts de Taranne pour se faire entendre par les autres personnages sont vains, et tandis qu'un vrai dialogue se crée par la suite entre la Journaliste et les deux Messieurs, Taranne semble devenu invisible aux yeux des autres protagonistes.

[1187] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 221.
[1188] *Ibid.*
[1189] SWR, 19/12513. Script, p. 6 : « Pol. Insp. : (*lacht vor sich hin*) ».
[1190] Ibid : « L'Inspecteur de police semble s'amuser du fait que le Professeur Taranne ait été remis à sa place. Il se remet à écrire » (je traduis).
[1191] SWR, 19/12513. Script, p. 6. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 221 : « Je ne vous connais pas, Monsieur »).
[1192] SWR, 19/12513. Script, p. 7. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 222 : « Vous voyez bien que nous sommes occupés »).
[1193] SWR, 19/12513. Script, p. 6-7. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 222 : « Je vous en prie, Messieurs, faites un effort, un tout petit effort. Et peut-être… dans moins d'une minute, vous allez vous écrier (*joyeux*) mais, c'est Taranne ! »).

L'enregistrement allemand renforce l'indifférence à l'égard de Taranne, en supprimant son unique tentative de s'immiscer dans la conversation. Le texte français indique en effet :

> La Journaliste, quittant la fenêtre et allant à la rencontre des deux Messieurs. – *Et moi qui ne vous reconnaissais pas. Vraiment, je m'excuse.*
> Second Monsieur. – *Comme on se retrouve.*
> Le Professeur Taranne. – *J'ai souvent remarqué…*
> Second Monsieur, tournant une fois de plus le dos au professeur Taranne, au Premier Monsieur. – *Je crois que nous avons intérêt à faire vite*[1194].

La brève interjection de Taranne (« j'ai souvent remarqué… ») n'existe pas dans la version radiophonique qui procède comme ceci (9'35 – 9'57) :

> Sprecher : *Die beiden Herren haben inzwischen am Fenster die Journalistin erkannt.*
> Zweiter Herr : *Na so trifft man sich wieder !*
> Journalistin : *Ich habe Sie ja gar nicht wiedererkannt. Ach bitte, entschuldigen Sie mich. Sind sie wegen der Geschichte mit Aristide hier ?*
> Erster Herr (lachend) : *Ihnen kann man nichts verheimlichen*[1195].

Les trois personnages prononcent ces répliques en riant. Une réplique du Second Monsieur, suivie de gros éclats de rire, a en outre été ajoutée lors de l'enregistrement (« Immer auf dem Laufenden meine Liebe, immer flott, immer vorne weg, was ? », 9'57 – 10'01)[1196]. Le départ en catimini de l'Inspecteur, décrit par le récitant, est à nouveau accompagné de la musique métallique qui se fait de plus en plus menaçante (10'02 – 10'20).

5. L'entrée en scène des trois nouveaux personnages, la femme du monde et deux autres messieurs, est intensifiée par des bruits de pas, de portes, et de nouveaux éclats de rire (10'29 – 10'33). Face aux exclamations de retrouvailles (« Nein, so was ! » ; « Die Welt ist klein ! »[1197], 10'33 – 10'39), Taranne reste impuissant. Il connaît un court instant de fausse joie lorsque la Femme du monde croit le reconnaître, mais en réalité le confond. Les autres personnages réagissent immédiatement en démontrant qu'il ne peut s'agir de Ménard. Lorsque Taranne s'explique enfin, plus personne ne lui prête attention, un fait accentué dans l'enregistrement par le départ de la Journaliste

---

[1194] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213- 237, p. 222-223.
[1195] SWR, 19/12513. Script, p. 7-8. Excepté la suppression de la réplique de Taranne, texte fidèle à l'original français (Cf. supra).
[1196] *Ibid* : « Toujours au courant de tout, ma chère, toujours rapide, toujours aux premières loges, n'est-ce pas ? » (je traduis).
[1197] *Ibid.*, p. 8. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 223: « Par exemple ! » ; « Le monde est petit ! »).

que celle-ci annonce sur un ton tranchant (« Ich muß jetzt gehen »[1198], 11'55 – 11'57). Dans le texte français, cette réplique apparaît seulement après la didascalie « *Le professeur Taranne a parlé dans le vide, personne ne l'a écouté* »[1199]. En intervertissant les deux, la version radiophonique renforce l'impression que le sort et l'identité de Taranne n'intéressent personne.

6. Le premier tableau s'achève sur un bref monologue de Taranne. Alors que la didascalie de la pièce indique que l'on entend la « *voix du professeur Taranne, des coulisses* »[1200], l'enregistrement de la SDR indique que la voix de Taranne provient de dehors (« aus dem Raum hinaus »[1201], 12'45 – 13'22) et sa voix porte effectivement vers une autre direction que le micro. La didascalie qui fait le passage du premier au second tableau[1202] est accompagnée d'un son métallique, des bruits de talons de la Gérante, de sons de déplacements de meubles et de papiers (13'23 – 14'05). Le départ de la Gérante est marqué par un claquement de porte, suivi par une brève note basse jouée par un instrument à vent (14'06).

Deuxième tableau

7. Tout comme le premier, le deuxième tableau s'ouvre sur un bref monologue de Taranne (14'23 – 14'35). La didascalie qui indique que Taranne « *marche de long en large* »[1203], encore présente au sein du script, a été remplacée lors de l'enregistrement par un commentaire soulignant la nervosité du professeur (« Er wird nervös »[1204], 14'17 – 14'20).

8. L'apparition de deux policiers est annoncée par le bruit d'une porte qui s'ouvre puis se referme (14'36 – 14'42). Taranne est le premier à prendre la parole, demandant d'un ton interloqué aux nouveaux venus de s'identifier. S'ouvre alors un long dialogue à trois, dans lequel dominent toutefois les tirades de Taranne. Dans l'une d'elles, ce dernier sombre dans des réflexions sur son métier, et fait son propre éloge de professeur de faculté. Le comédien récite les propos d'un ton rêveur et absent, les deux policiers disparaissant totalement de l'action (18'35 – 20'23). Une des accusations portées contre Taranne concerne un cahier retrouvé par les policiers : alors qu'il affirme en être l'auteur, il ne parvient pas à en déchiffrer l'écriture. Lorsque

---

[1198] *Ibid.*, p. 9. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 224: « Je dois m'en aller maintenant »).
[1199] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 224.
[1200] *Ibid.*, p. 225.
[1201] SWR, 19/12513. Script, p. 10 : « À l'extérieur de la pièce » (je traduis).
[1202] *Ibid.*
[1203] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 225.
[1204] SWR, 19/12513. Script, p. 10 : « Il devient nerveux » (je traduis).

le second policier articule un début de phrase (« Man könnte fast sagen… », 21'24 – 21'26), Taranne ne lui laisse pas le temps de terminer et explique d'une voix terrorisée que falsifier son écriture n'aurait eu aucun sens (« … daß ich meine Schrift verstellen wollte ? Aber warum denn ? Und wozu ? », 21'27 – 21'33)[1205]. Le comédien prononce le pronom interrogatif « pourquoi » (« warum » ; « wozu ») en criant. Taranne supplie ensuite les policiers qu'on lui rende son cahier, or ceux-ci s'exclament d'un ton moqueur et infantilisant qu'il lui suffit d'être patient (« Nur Geduld, mein Herr, nur Geduld… »[1206], 21'42 – 21'45). L'enregistrement opère ici une coupure par rapport au script et la partie consacrée aux pages blanches au centre du cahier, un fait que Taranne ne peut expliquer, est supprimée.

9. Le départ des policiers est rendu audible par des bruits de chaises que l'on repousse (21'45 – 21'48) et par le commentaire du récitant, qui explique que le professeur se retrouve seul (« Der Professor entdeckt, dass er allein ist »[1207], 22'31 – 22'37), accompagné en arrière-fond du son métallique. Le ton de désespoir de Taranne fait écho à celui du premier tableau. Il implore les deux policiers, déjà partis, d'attendre pour qu'il puisse signer sa déclaration (« Warten Sie… Warten Sie doch ! Ich habe meine Erklärung noch nicht unterschrieben… » [1208], 22'37 – 22'45). Puis, d'un ton larmoyant, il se plaint de ne même pas avoir reçu de stylo à plume pour la signer (« Sie haben nicht einmal einen Federhalter dafür gegeben… »[1209], 22'48 – 22'53). Son dernier appel aux policiers (« Hören Sie mich… ? Meine Herren ! »[1210], 23'12 – 23'20) est lancé dans une grande pièce vide, et seul l'écho de sa propre voix lui répond.

10. Lors des didascalies suivantes lues par le récitant, le son métallique se fait plus aigu. Après la courte intervention de la Gérante, la phrase du récitant indiquant que la réceptionniste part elle aussi (« Die Empfangsdame zieht sich zurück »[1211], 24'30 – 24'36) est accompagnée par le son d'un gong (24'34 – 24'36) qui semble

---

[1205] *Ibid.*, p. 15. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 229 : « On dirait presque… » ; « Que j'ai voulu prendre une autre écriture ? Mais pourquoi ? Dans quel intérêt ? »).

[1206] *Ibid.*, p. 16 : « Un peu de patience, Monsieur, un peu de patience…» (je traduis). Le script indique pourtant que seul le premier policier s'exclame « Geduld ! ». Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 229 : « Un peu de patience ! »).

[1207] *Ibid.*, p. 17 : « Le Professeur découvre qu'il est tout seul » (je traduis).

[1208] *Ibid.* Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 230 : « Attendez… Je n'ai pas signé ma déclaration »).

[1209] *Ibid.* Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 230 : « Vous ne m'avez même pas donné de porte-plumes »).

[1210] *Ibid.* Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 230 : « Vous m'entendez ? Messieurs ! »).

[1211] « La dame de l'accueil se retire » (je traduis). Le texte du script est légèrement différent. SWR, 19/12513. Script, p. 18 : « Die Empfangsdame verlässt die Halle ». « La Gérante quitte le foyer » (je traduis). L'original français est lui aussi légèrement différent. Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 231 : « *La Gérante sort* ».

indiquer que le sort de Taranne est scellé dès lors qu'il a accepté de prendre connaissance des propos de la Gérante : « *un rouleau de papier* », « *une carte gigantesque qui représente un plan dessiné à l'encre de chine* »[1212].

11. L'entrée en scène de Jeanne, qui « *ne manifeste aucun étonnement et contourne la carte pour ne pas marcher dessus* »[1213], marque le dernier dialogue de Taranne avec un autre personnage. Jeanne ne prend pas au sérieux Taranne lorsqu'il affirme avec véhémence ne jamais avoir réservé de place à bord du paquebot « Président-Welling » et le somme d'une voix autoritaire d'être reconnaissant qu'on lui ait attribué une place d'honneur. Jeanne remet ensuite une lettre à Taranne, que celui-ci reconnaît d'après le timbre comme venant de Belgique. Jeanne s'exprime calmement, détachant chaque syllabe lorsqu'elle déchiffre le timbre (« Unterhalb der Statue steht Land der Unabhängigkeit »[1214], 27'45 – 27'50). Cette attitude contraste avec celle de Taranne qui devient impatient puis agressif et proclame qu'un tel timbre n'existe pas (« Das gibt's ja gar nicht, eine solche Inschrift auf einer Briefmarke ! Gib den Brief her ! »[1215], 27'51 – 27'57). Taranne en déduit avec joie qu'il s'agit de la lettre tant attendue du Recteur. Jeanne insiste pour la lire, « *d'un ton neutre dont elle ne se départira pas jusqu'à la fin de la pièce* »[1216]. L'ouverture de l'enveloppe, parfaitement audible, annonce la lecture de la lettre.

12. À partir de cet instant, tous les commentaires et remarques de Taranne s'adressent à lui-même et non à Jeanne, dont l'unique fonction sur scène consiste en la lecture de cette lettre. Au cours de ce dialogue de sourds, Taranne ne cesse de couper la parole à Jeanne : à plusieurs moments de l'enregistrement, la lecture de la lettre par Jeanne et les réactions spontanées de Taranne se superposent. On entend ainsi à la fois Jeanne lire la lettre et Taranne réagir en s'exclamant (« […] genugsam erklärt zu haben […] », « […] Gewiss, ich hätte ihn […] »[1217], 28'45 – 28'47). De même, la reprise de la lecture de la lettre coupe court aux interjections de Taranne, puisque Jeanne continue imperturbablement à lire (« […] und die nötigen Schritte für mich

---

[1212] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 231.
[1213] *Ibid.*, p. 231.
[1214] SWR, 19/12513. Script, p. 20. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 233 : « Au-dessous de la statue, c'est écrit (*lisant*) : Territoire de l'Indépendance »).
[1215] SWR, 19/12513. Script, p. 20. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 233 : « Mais il n'y a jamais de telles inscriptions sur aucun timbre ! (*Tendant la main.*) Donne-la-moi »).
[1216] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 233.
[1217] SWR, 19/12513. Script, p. 21. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 234 : « […] vous avoir suffisamment expliqué […] » ; « […] Évidemment, j'aurais dû lui […] »).

unternehmen könnten […] », « Ich muss Ihnen ebenfalls sagen […]»[1218], 29'20 – 29'22).

Arrivée à la fin de la lettre, dans laquelle Taranne est accusé de plagier les cours du professeur Ménard, Jeanne se lève et laisse Taranne seul sur scène. Ce départ est accompagné dans le texte de la pièce par la didascalie suivante : « Jeanne se lève, pose tranquillement la lettre sur la table et s'apprête à sortir. Le professeur Taranne s'agrippe à la table pour ne pas tomber »[1219]. Cette indication est absente de l'enregistrement radiophonique, seul le bruit d'une chaise que l'on recule et de talons qui s'éloignent font comprendre que Jeanne quitte la pièce (32'53 – 33'00). Parallèlement à ces bruitages, le professeur laisse libre cours à son désarroi (32'51 – 33'08) :

> *Warum sagt man mir das erst jetzt ? Nach so vielen Jahren ? Warum hat er es mir nicht früher gesagt ? Warum haben sie alle es mir nicht früher gesagt ? Sowas sieht man doch ! Sowas spürt man doch auf den ersten Blick !*[1220]

Ces paroles semblent être l'aveu de Taranne d'avoir falsifié son identité. L'ultime réplique lue par le récitant est accompagnée de deux sons métalliques : le premier se fait entendre en même temps que le début de la réplique (33'11 – 33'41), le second accompagne les phrases qui peuvent faire germer le doute auprès de l'auditeur, puisque Taranne commence, lentement, à se déshabiller (« Professor Taranne betrachtet sie eine ganze Weile und beginnt dann ganz langsam, sich auszuziehen. Er steht im Hemd in der Halle »[1221], 33'41 – 33'55). Les phrases suivantes du récitant, absentes de la pièce d'origine, confirment la folie du personnage éponyme et sont accompagnées d'un son encore plus aigu, presque insupportable (33'56 – 34'01). La dernière phrase telle qu'elle est écrite dans le script et qui indique que Taranne ouvre la bouche comme pour crier (« Er reisst den Mund auf, als wolle er schreien »[1222], 34'02 – 34,05) n'est pas lue entièrement par le récitant, qui se tait après la première moitié pour laisser place au chant, ou plutôt aux cris de coq émis par Taranne, aigus, longs, et angoissants (« Kikerikiii ! Kikerikii ! Kikerikii ! »[1223], 34'06 – 34'17). Cette fin alternative, très certainement imaginée par Enzensberger qui adapta la pièce pour la

---

[1218] SWR, 19/12513. Script, p. 21-22. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 234 : « […] de faire des démarches pour moi […] » : « Je dois aussi vous dire […] »).

[1219] Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 236.

[1220] SWR, 19/12513. Script, p. 25. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 236 : « Pourquoi me dire ça maintenant, après tant d'années ? Pourquoi ne me l'a-t-il pas dit plus tôt ? Pourquoi ne me l'ont-ils pas dit, tous ? Puisque ça se voit ! Puisque ça saute aux yeux du premier coup ! »).

[1221] SWR, 19/12513. Script, p. 25. Texte fidèle à l'original français (Arthur Adamov, *Le Professeur Taranne*, in *Théâtre I*, *op. cit.*, p. 213-237, p. 237 : « *Professeur Taranne, dos au public, la regarde un long moment, puis très lentement commence à se déshabiller* »).

[1222] *Ibid* : « Il ouvre la bouche comme pour crier » (je traduis).

[1223] *Ibid* : « Cocoricooo !! Cocoricoo ! Cocoricoo ! » (je traduis).

radio, fait ainsi preuve d'ingéniosité. Astucieusement conçue pour un auditeur radiophonique, cette nouvelle fin s'achève sur un élément sonore qui fait référence à la culture française – le coq gaulois – et à un classique du cinéma allemand – *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg – et parvient ainsi à combiner des références de ces deux pays. Enfin, l'enregistrement se clôt sur une annonce finale (« Absage »), qui contient également la liste des comédiens et de l'équipe technique[1224].

Bien que *Le Professeur Taranne* n'ait pas été écrit à l'origine pour la radio, l'examen combiné d'aspects textuels de la pièce d'Adamov et acoustiques de la réalisation par Irmfried Wilimzig et l'adaptation par Enzensberger montre combien cette œuvre se prête bien à ce genre artistique. La première allemande eut le mérite de traduire par le seul recours à des moyens acoustiques une ambiance inquiétante, gonflée jusqu'au cauchemardesque.

[1224] SWR, 19/12513. Script, deuxième page insérée avant le début de la pièce. « Absage für Professor Taranne. Dies, verehrte Hörer, war die erste der beiden französischen Premieren, die Ihnen das Spätprogramm der Redaktion Radio-Essay in diesem Sommer bringt. '*Professor Taranne*', eine Farce von Artur [sic] Adamov. Ins Deutsche übertragen von Manfred Fusten. […] ». « Annonce finale pour le Professeur Taranne. Ceci, chers auditeurs, était la première des deux premières françaises que vous propose cet été le programme du soir de la rédaction Radio-Essay. '*Professeur Taranne*', une farce d'Artur [sic] Adamov. Traduction allemande de Manfred Fusten. […] » (je traduis).

4. Espace télévisuel : Beckett à la chaîne SDR (1966-1986)

Beckett réalisa six pièces télévisuelles dans les studios de la chaîne Süddeutscher Rundfunk à Stuttgart : *Dis Joe* (première version diffusée le 13 avril 1966, seconde version diffusée le 13 septembre 1979), *Trio du Fantôme* et *…que nuages…* (diffusion le 1er novembre 1977), *Quad I et II* (diffusion le 13 avril 1981), *Nacht und Träume* (diffusion le 19 mai 1983) et *Quoi où* (diffusion le 13 avril 1986).

Bien qu'il existe un grand nombre de travaux consacrés à cette œuvre télévisuelle[1225], une de ses particularités n'a pas encore été étudiée dans son entier par la critique : le rôle majeur que l'écrivain accorda aux cinq sens humains, aussi bien ceux des personnages de l'écran que ceux des téléspectateurs devant l'écran. L'étude des pièces télévisuelles de Beckett est effectuée à la lumière de ce leitmotiv qui parcourt chaque film de l'auteur dramatique[1226].

4.1 Intérêt de Beckett pour le média télévisuel

Beckett est l'un des rares, peut-être le seul écrivain chez qui s'est opéré un glissement du théâtre vers le cinéma puis du cinéma vers la télévision. Il s'intéressa très tôt au septième art, découvrant entre 1923 et 1926 les films muets avec Buster Keaton et Charlie Chaplin, les deux acteurs qui à ses yeux auraient été les incarnations idéales de Vladimir et Estragon. Au milieu des années 1930, il envisagea de s'inscrire à l'Institut National du Film à Moscou et écrivit à Sergeï Eisenstein en le priant de l'accepter comme élève. Sa lettre étant demeurée sans réponse, Beckett s'appropria les techniques du langage cinématographique par lui-même et son premier contact avec l'art audiovisuel ne s'opéra qu'en 1963, lors de l'écriture puis de la réalisation à New York par Alan Schneider du film muet intitulé *Film*, dont l'unique personnage « O » fut interprété par Buster Keaton, alors âgé de plus de 70 ans[1227].

Film et sa devise « esse est percipi » (« être, c'est être perçu »), empruntée à l'Évêque Berkeley, annonce la thématique des pièces écrites pour la télévision, celle de la conscience humaine s'observant elle-même, celle du regardant et du regardé. La

[1225] Cf. état de la recherche consacré à Beckett dans l'introduction.

[1226] Les films réalisés par Beckett à la SDR sont disponibles en DVD : *He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio, Not I, …nur noch Gewölk…, Was, Wo. Filme für den SDR*, DVD mit einem Essay von Gilles Deleuze, Frankfurt am Main, Filmedition Suhrkamp, 2008.

[1227] Charlie Chaplin, Zero Mostel et Jack Mac Gowran n'étaient pas disponibles lors du tournage. Dans le script, le personnage est désigné par « O » (« object ») et la caméra par « E » (« eye »).

télévision, que Beckett qualifiait d'« art de trou de serrure » (« key-hole-art »), lui permettait de se rapprocher au plus près de l'homme, l'observant froidement d'un regard inquisiteur et féroce par cet objectif qu'il appelait « l'œil fauve » (« the savage eye »). Dans un article consacré à *Trio du Fantôme*, Véronique Védrenne explique que la différence essentielle entre les pièces télévisuelles et le théâtre filmé[1228] consiste en « la constitution d'une véritable écriture cinématographique travaillant à l'avènement de la 'langue III', celles des 'images' d'après Deleuze », précisant que « les procédés cinématographiques utilisés ne viennent pas se surajouter *a posteriori* aux intentions scéniques, mais, fortement liés à une problématique spéculaire, sont, en tant que tels et en eux-mêmes, signifiants »[1229].

Les possibilités techniques de la télévision permettaient à Beckett d'ôter à ses pièces leur caractère théâtral, d'aller plus loin dans le morcellement du corps et la déréalisation de l'espace et de créer ainsi, comme il le déclara lui-même lors d'un entretien avec Bernard-Marie Koltès, « une zone spatiale d'une qualité différente »[1230]. Beckett utilisa pour ce faire des moyens propres à l'image cinétique[1231], tel que le rétrécissement du champ visuel, le gros plan et le plan continu, une technique utilisée dans la majorité de ses films au moyen d'une caméra unique. Grâce à l'apparition sur le marché en 1965 de la production vidéo, les films étaient enregistrés avec une caméra électronique, une méthode d'enregistrement plus pratique et moins onéreuse qu'une caméra à bobine. De cette façon, les prises pouvaient être répétées jusqu'à ce que Beckett soit satisfait du résultat. Les films étaient tournés en couleur, mais l'écrivain privilégiait une diffusion en noir et blanc puisque selon lui, la couleur racontait une histoire à même de distraire et de divertir le téléspectateur, ce qui n'avait pas lieu d'être dans ses pièces. De plus, les conditions spécifiques de réception du média télévisuel attiraient l'écrivain : alors que le théâtre et le cinéma sont reçus par un grand nombre de personnes en même temps, l'individu seul devant la télévision connaît une expérience solitaire, le « quatrième mur » disparaît et l'œil du téléspectateur s'immisce dans la vie privée des personnages de l'écran.

[1228] « Beckett on Film », produit par le directeur artistique du Gate Theatre de Dublin Michael Colgan et le producteur de télévision Alan Moloney, est un projet de captation filmique de mises en scène. La série composée de 19 pièces fut diffusée en mars 2001 par la chaîne irlandaise RTÉ, en juin 2001 par la chaîne britannique Channel 4 et en septembre 2001 au cinéma du Barbican Centre à Londres.

[1229] Véronique Védrenne, « Images beckettiennes : De la mise en scène du corps à l'effacement du sujet dans *Trio de fantômes* », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000 / Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000, op. cit.*, p. 331-341, p. 331.

[1230] Propos tenus par Beckett à Bernard-Marie Koltès. Cité in Jean-Paul Gavard-Perret, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 13-28, p. 15.

[1231] On se reportera à l'article de Jean-Paul Gavard-Perret cité ci-dessus.

4.2 Leitmotiv de l'expérience sensorielle

Beckett confronte ses personnages à des expériences d'ordre sensitif et filme au plus près leurs réactions qui se limitent le plus souvent à des actes minimalistes. « L'œil fauve » de la technique, sans cesse aux aguets, enregistre ce qu'ils voient et entendent, touchent et effleurent, oscillant entre le rêve et la réalité. Au fil des bobines, les personnages ne sont plus différenciés, l'auteur les dépouille de toutes leurs spécificités jusqu'à ce qu'ils ne se définissent plus que par leur présence sensorielle et que seule persiste la représentation d'un monde sensible fait de sons et d'images.

Par ailleurs, contrairement à ce qui se déroule dans l'espace scénique théâtral, ces films n'offrent pas au téléspectateur l'immédiateté du vécu sensoriel, mais le donnent à voir à travers la perspective du « trou de serrure », ce qui déclenche l'impression dérangeante de s'introduire tel un voyeur dans l'univers émotionnel d'autrui. Par cette sensation de proximité à laquelle le public ne peut se dérober et grâce à l'utilisation de certaines techniques filmiques, les sens des spectateurs sont à leur tour mis à rude épreuve et leurs perceptions stimulées. De ce fait, les pièces télévisuelles de Beckett se situent dans la tradition de divers mouvements cinématographiques allemands des années 1920, notamment du cinéma absolu et du caligarisme.

4.2.1 Expériences sensorielles des personnages de l'écran

Le terme d'expérience, ambigu parce qu'il ne correspond pas à une notion unique, désigne « le fait de provoquer un phénomène dans l'intention de l'étudier »[1232]. Une expérience est liée à un facteur d'incertitude et d'indétermination puisque le sujet concerné est placé dans une situation dont il ne connaît pas l'issue. Dans la mesure où Beckett confronte ses personnages à des phénomènes d'ordre visuel ou sonore et filme leurs réactions, il les soumet à des tests dont le résultat est incertain et leur fait ainsi vivre des expériences sensorielles.

Les protagonistes des six pièces télévisuelles de Beckett sont filmés sous des angles et dans des types d'espaces bien particuliers. Au début de *Dis Joe*, *Trio du Fantôme*, *…que nuages…*, et *Quad I et II*, les personnages sont montrés à travers un plan large qui englobe toute la pièce et ils apparaissent comme un accessoire qui doit faire corps avec l'espace scénique. L'influence des films muets est frappante, et ce

[1232] Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française,* Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005, Tome 2, p. 808.

que le théoricien des arts et sociologue des médias Rudolf Arnheim écrivait en 1932 de l'acteur de cinéma dans *Le Cinéma est un art* (*Film als Kunst*) est encore vrai chez Beckett :

> *Die letzte Entwicklung ging* […] *dahin, das Mienenspiel immer mehr einzuschränken und den Schauspieler wie ein Requisit zu behandeln, das man charakteristisch auswählt und durch sein bloßes Dasein wirken läßt, indem man es an der richtigen Stelle einsetzt*[1233].

Dans son roman *On tourne* (*Il turno*) de 1915, Luigi Pirandello thématisait déjà cet exil de l'acteur sur le plateau de tournage, un retrait qui pour un réalisateur comme Beckett allait de soi. Les comédiens de Beckett s'effacent en effet de plus en plus, les personnages qu'ils incarnent perdent toute leur individualité et ne sont plus différenciés par des noms propres, à l'exception de Joe dans *Dis Joe.* Le personnage masculin dans *Trio du Fantôme* demeure immobile sur un tabouret au fond de la pièce et n'est filmé de près qu'après la description des éléments qui composent l'espace par une voix off féminine, comme si le personnage n'était lui aussi qu'un meuble ou un objet. *Nacht und Träume* montre en revanche le personnage dès la première séquence à travers un plan rapproché, l'espace cinétique n'existant qu'à travers lui et son rêve. La spécificité du réalisateur Beckett reste néanmoins le gros plan qu'il utilise dans la majorité de ses films, une technique qui encourage à l'observation détaillée du visage humain comme le déclarait Fritz Lang, qui affirmait que « le premier cadeau significatif que nous devons au film […] est dans une certaine mesure la redécouverte du visage humain »[1234]. Le film *Quoi où* bénéficie quant à lui d'un statut spécial puisque seules les quatre têtes des personnages apparaissent sur fond noir, disposées de façon asymétrique par rapport au centre du cadre. Ce positionnement désaxé est voulu : l'œil doit faire un effort puisqu'il est naturellement attiré par le centre, ce qui renforce la concentration du spectateur.

L'espace dans lequel évoluent les personnages comporte également une dimension acoustique, et des voix off féminines (*Dis Joe*, *Trio du Fantôme*) et masculines (*…que nuages…*) résonnent à travers les pièces. Elles se calent au rythme des changements de plans de la caméra, et de plus semblent les diriger, l'espace visuel devenant ainsi tributaire de l'espace sonore régi par les voix off. Des percussions accompagnent l'entrée en scène de chaque personnage dans *Quad I*, ce qui remodèle

---

[1233] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, p. 146 : « La dernière évolution […] fut de restreindre de plus en plus le jeu des mimiques et de traiter le comédien comme un accessoire, choisi selon ses caractéristiques et qu'on laisserait agir par sa seule présence, en l'employant au bon endroit » (je traduis).

[1234] Anton Kaes, « Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film », in Claudia Schmölders ; Sander L. Gilman (Dir.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln, DuMont, 2000, p. 156-174, p. 142. Je traduis (« Das erste bedeutende Geschenk, das wir dem Film verdanken, […] ist gewissermaßen die Wiederentdeckung des menschlichen Gesichts »).

sans cesse l'espace acoustique. En outre, *Nacht und Träume* est bâti en deux temps, sur le fredonnement puis sur le chant des sept dernières mesures du Lied de Schubert *Nacht und Träume* (Opus 43 n°2), composé sur un poème de Heinrich Joseph von Collin : les sept dernières mesures du Lied correspondent aux deux derniers vers du poème « Kehre wieder, heilige Nacht / Holde Träume, kehret wieder » (« Reviens, sainte nuit / Doux rêves, revenez »). Et enfin dans *Trio du Fantôme*, la caméra se rapproche du personnage par un travelling au moment où celui-ci place son oreille contre un magnétophone et écoute le deuxième mouvement du Trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle dit *Le Fantôme* (Opus 70 n°1), comme si « l'œil fauve » attendait la survenue de la musique pour que l'espace filmé se referme sur le personnage.

Du reste, les personnages de l'écran semblent privés de leur propre voix. Dans *Dis Joe*, un homme âgé d'environ cinquante ans est tourmenté par une voix féminine tenant le rôle de la mauvaise conscience, qui lui retrace le suicide de son amante. Joe ressent d'emblée sa présence : il tire brusquement les rideaux, se penche par les trois fenêtres et regarde sous le lit pour voir si quelqu'un l'épie. Au moment où il commence à se détendre et veut enlever ses chaussures, surgit une « voix cristalline »[1235] qui le martèle de reproches. Joe ne prononce pas un seul mot et seule la main crispée sur le col de son manteau, puis posée sur son front trahit son trouble. Si Joe se tait, c'est pour mieux jouer de ses regards : lorsque tarit le flot de paroles qui dans un chuchotement s'est déversé sur lui et que le zoom sur son visage devient insoutenable pour le téléspectateur, il se tourne vers la caméra et la fixe en souriant d'un air diabolique, comme pour signifier au public qu'il est conscient du voyeurisme dont il est victime. Beckett a dû improviser cette image finale puisque le sourire de Joe n'est pas écrit dans le script et n'apparaît ni dans la version anglaise ni dans la seconde version du film réalisée par l'auteur en 1979. Par ailleurs, dans *…que nuages…* la voix du personnage-narrateur existe certes, mais uniquement en voix off. Dans *Trio du Fantôme* en revanche, une voix off féminine parle directement à la place du personnage masculin et rend compte de ses espoirs, ses attentes et ses déceptions. Lui-même ne peut s'exprimer qu'à travers des sons : la porte et la fenêtre grincent de façon exagérée lorsqu'il les ouvre et les referme comme pour signifier son désarroi, et la sonate de Beethoven cesse lorsque qu'il lève la main.

Le sens de la vue est omniprésent dans les six films. À l'instar de *Dis Joe,* les personnages se sentent observés et observent à leur tour. Dans *Trio du Fantôme*, un homme recroquevillé sur un tabouret au fond de la pièce attend en vain la venue

[1235] Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*, London, Farber and Farber, 2006, p. 203. Je traduis (« Voice like flint glass »).

d'une femme. Quand la voix off annonce : « Il va maintenant croire qu'il entend la femme approcher »[1236] l'homme se lève, obéissant comme un pantin aux ordres de cette voix : « Personne. […] Encore. […] Maintenant jusqu'à la porte. […] Personne. […] Ouvrir »[1237]. Il regarde par le trou de la serrure, puis ouvre la porte, passe la tête à travers et la referme. Le même schéma se répète avec la fenêtre : il l'ouvre, se penche, la referme et retourne bredouille vers la porte pour y reproduire les mêmes gestes. La silhouette masculine s'efforce de voir apparaître la femme ou de la faire surgir à travers son simple regard – une thématique similaire à *…que nuages…* – mais ne l'apercevra jamais : cette expérience visuelle peut se répéter à l'infini, sans issue possible.

Enfin, les sens du toucher, du goût et de l'odorat sont particulièrement présents dans *Nacht und Träume.* L'auteur s'est tourné à nouveau vers ses premiers intérêts, vers le monde de la musique et de la peinture, délaissant celui des mots auxquels il ne pouvait plus se fier. Les cinq éléments suivants composent la pièce : « Lumière du soir. Rêveur (A). Tel qu'il se rêve (B). Mains dont il rêve D (droite) et G (gauche). Les sept dernières mesures du Lied de Schubert, *Nacht und Träume* »[1238]. La dimension tactile est suscitée par trois éléments religieux qui se trouvent au cœur du rêve du Rêveur, puisque tous trois effleurent le corps de son double perçu comme dans un rêve : le calice qu'il porte à ses lèvres ; les *manus dei*, les mains réconfortantes qui se penchent vers lui, image de consolation et de bénédiction divine ; ainsi que le bout de tissu avec lequel ces mains épongent son front, une référence au voile de Véronique.

La portée olfactive est quant à elle suggérée par la ressemblance des plans de *Nacht und Träume* avec des peintures flamandes du XVIIe siècle. Le film commence par une image immobile, presque un tableau, dans laquelle apparaissent le calice et le voile. Comme le fait remarquer la chercheuse Therese Fischer-Seidel, cette image préliminaire, qui n'est d'ailleurs pas indiquée dans le script, fait songer aux natures mortes des Néerlandais Willem Kalf (*Dessert*, 1653-54. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg) ou Willem Claesz Heda (*Stilleben mit vergoldetem Pokal*, 1635. Rijksmuseum, Amsterdam)[1239] : sur des tables jonchées de plateaux de fruits et de restes de plats, s'étalent des coupes et des calices, des nappes et des serviettes en tissu. Cette affinité avec des œuvres picturales, qui parvient à créer un sentiment d'apaisement et de recueillement, montre à quel point le travail télévisuel de Beckett est marqué par une évolution du raffinement technique. L'écrivain a ainsi su réunir

[1236] Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *op. cit.*, p. 27.
[1237] *Ibid.*
[1238] *Ibid.*, p. 51.
[1239] Therese Fischer-Seidel, « Samuel Becketts Abschied : Nacht und Träume und das deutsche Fernsehen », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 319-339, p. 329.

dans son dernier film les cinq sens de l'homme dans leur totalité puisqu'au-delà du monde de la musique et de la peinture, *Nacht und Träume* fait naître un univers tactile et olfactif.

4.2.2 Perception sensorielle des téléspectateurs devant l'écran

Les sens en alerte, le téléspectateur accède à une perception médiatisée et scénarisée de l'action. Aux chapitres huit et neuf de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) publié en 1935, Walter Benjamin explique de quelle manière le média filmique bouleverse la relation entre acteurs et spectateurs et en quoi cela influence la dépendance de ces derniers vis-à-vis de ce qu'il nomme « l'appareil ». Benjamin explique ainsi que « la prise de vue en studio a ceci de particulier qu'elle substitue l'appareil au public »[1240]. En effet, l'acteur de films ne peut plus juger du type de public auquel il fait face et n'est plus en mesure de s'adapter à lui, mais doit au contraire ajuster son jeu aux exigences de la technique, son travail s'effectuant devant des spécialistes qui peuvent à tout instant intervenir dans son jeu. Selon Benjamin, l'acteur est donc sans cesse soumis à des tests d'ordre optique : il est présenté sous différents angles et éclairages, jaugé sous différentes prises de vue, filmé à travers des plans rapprochés ou éloignés. Le public de télévision ou de cinéma est placé dans une toute autre situation que celui de théâtre : au lieu de pouvoir s'identifier au personnage incarné par l'acteur, il devient complice de la technique et soumet le comédien aux mêmes tests que « l'appareil ».

Tributaire de la technique, le spectateur est donc susceptible d'être pris de malaise en visionnant les films de Beckett. Il peut s'agir d'une gêne psychologique due à sa position de voyeur, particulièrement forte lorsque les personnages filmés semblent reconnaître le public qui les observe, comme à la fin de la première version de *Dis Joe*. De même les techniques filmiques employées peuvent malmener le corps des spectateurs, le vécu visuel immédiat engendre alors un malaise physique. Rudolf Arnheim soutient que la disparition de la continuité spatio-temporelle ainsi que le montage peuvent provoquer « un malaise allant jusqu'au mal de mer »[1241]. L'« apparition étonnante » de telles « sensations de vertige » est due selon lui au fait que « les yeux seuls, sans l'assistance du reste de l'appareil sensoriel, doivent

[1240] Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 25. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, in Walter Benjamin, *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 87-126. (« Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt »).

[1241] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, *op. cit.*, p. 39. Je traduis (« Unbehagen, ja Seekrankheit »).

percevoir »[1242] ce qui se passe à l'écran sans tirer parti de l'ouïe, du toucher, de l'odorat et du goût. Dans ses pièces télévisuelles, Beckett renforce consciemment cet impact corporel, un projet qui fait songer à divers mouvements cinématographiques des années 1920[1243].

La thématique du corps mis à mal rappelle fortement le courant avant-gardiste du cinéma abstrait, appelé en Allemagne « cinéma absolu » (« Absoluter Film »), une catégorie du cinéma expérimental. Cette école se développa en Allemagne autour de Oskar Fischinger (*Studien 1-4*, 1921-1925), Viking Eggeling (*Diagonal-Symphonie*, 1923-1924), Walter Ruttmann (*Opus 1-4*, 1921-1925) et Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921-1924). En France, son représentant majeur fut Henri Chomette (*Jeux des reflets et de la vitesse*, 1923), qui rebaptisa ce courant « cinéma pur ». Influencés par des mouvements musicaux ou artistiques contemporains comme le Bauhaus, s'intéressant aux critères physiques de la perception et à leurs effets sur le public, ces cinéastes firent notamment usage de formes géométriques, de jeux de sons et de contrastes de lumière, autant de procédés que l'on retrouve chez Beckett et qui témoignent de l'influence que ce cinéma put exercer sur lui.

L'utilisation de palettes de gris ou de clairs-obscurs est récurrente dans les six films de l'écrivain. L'apparition du protagoniste de *… que nuages…* dans le champ de vision de la caméra en est un exemple frappant. Le personnage sort de l'obscurité et entre à pas feutrés dans un cercle de lumière très restreint, au centre duquel il se tient immobile durant deux secondes, avant de se fondre à nouveau dans la pénombre. Il est vêtu d'un manteau sombre et d'un chapeau noir. Lorsqu'il réapparaît dans le halo de lumière, il porte une chemise de nuit très blanche qui lui descend jusqu'aux mollets ainsi qu'un bonnet de nuit blanc à pompon blanc, ce qui engendre un effet de contraste et de grotesque réussi. En outre, le halo de lumière qui se trouve au centre de l'écran se divise en plusieurs teintes de gris, allant du gris très clair et éblouissant jusqu'au gris très foncé.

La forme géométrique domine quant à elle dans la scénographie de *Trio du Fantôme*. Au commencement du film, la caméra est placée au centre, on aperçoit le mur d'en face et à égale distance les deux murs latéraux. Puis la voix off féminine invite le spectateur à aller voir de plus près et entame une description de la pièce. La caméra effectue alors des coupes franches de plans rapprochés du sol, du mur, de la

---

[1242] *Ibid.*, p. 41. Je traduis (« Schwindelgefühle » ; « […] wenn einmal die Augen allein, ohne die Unterstützung des übrigen Sinnesapparats, wahrnehmen sollen »).

[1243] On se reportera à l'article de Gaby Hartel, « 'No stone unturned': Samuel Beckett sucht und findet ästhetische Anregungen im frühen deutschen Film », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 296-319.

porte, de la fenêtre et du grabat, comme par exemple : « Coupe franche sur gros plan de la fenêtre en son entier. Plaque de verre opaque, 0,70 m x 1,50 m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. 5 secondes »[1244]. Cette structure géométrique plonge le spectateur dans une ambiance oppressante. La petite pièce de six mètres sur cinq ne contient qu'un lit et un tabouret ; la caméra est posée près du sol, ce qui limite fortement la hauteur de prise de vue et on n'aperçoit ni la fenêtre ni la porte.

Ce traitement minimaliste de l'espace véhicule ainsi un sentiment d'étroitesse digne du « film de chambre » (« Kammerspielfilm ») des années 1920. D'autres points communs avec ces films de réalisme expressionniste peuvent être soulignés : les personnages de *Trio du Fantôme* n'ont pas de noms, ne parlent pas – ce qui peut correspondre à l'absence d'intertitres dans les films de chambre – et sont enfermés dans une pièce, livrés à leurs combats intérieurs. Par ailleurs *Trio du Fantôme* met à l'épreuve les sens de l'ouïe et de la vue. Ainsi la voix off féminine s'adresse au spectateur en le prévenant qu'il devra faire des efforts pour l'entendre : « Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence »[1245]. Discerner correctement ce qui se déroule à l'écran n'est pas non plus chose aisée : « Lumière: faible, omniprésente. Pas de source visible. Luminosité globale, dirait-on. Faible luminosité »[1246].

La volonté de parler d'abord au système nerveux et dans un second temps seulement à l'intellect domine les pièces *Quad I et II*. La gestuelle beckettienne de la répétition de mouvements ou de sons identiques y exerce un pouvoir d'aspiration presque hypnotique et malmène la perception des spectateurs. L'écrivain a décidé de garder deux versions du film, la première en couleurs avec accompagnement musical et la seconde en noir et blanc, sans musique et enregistrée au ralenti. Alors que la caméra reste fixe et immobile comme l'œil d'un spectateur de théâtre, quatre personnages vêtus de tuniques de couleurs différentes entrent à la suite sur le plateau constitué d'un carré éclairé. Les danseurs suivent une trajectoire précise sur les bords et les diagonales de ce losange, de telle sorte qu'ils n'entrent jamais en collision. Dans *Quad I*, chacun est accompagné par un instrument de percussion et la musique varie en fonction de leurs entrées ou sorties respectives. La chorégraphie dure neuf minutes, jusqu'à ce que toutes les combinaisons de déplacements possibles en fonction de la couleur des interprètes aient été effectuées. Les yeux rivés à l'écran, le téléspectateur assiste à un cercle vicieux, à une marche infernale qui semble retenir les personnages

---

[1244] Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, *op. cit.*, p. 23.
[1245] *Ibid.*, p. 21.
[1246] *Ibid.*

à jamais. Diffusé juste après, *Quad II* plonge le spectateur dans une ambiance lugubre et étrange (« unheimlich ») comme pour suggérer à quoi ressemblerait un monde privé de couleurs et de musique.

Les films de Beckett peuvent également faire songer au « caligarisme ». Ce terme utilisé à partir de 1919 désigne les films expressionnistes qui placent l'individu et ses états d'âmes, la recherche du moi et de l'autre, au cœur de leurs thématiques. Comme les films du cinéma absolu, ils visent la manipulation du spectateur tout en exerçant une action ciblée sur ses émotions. Le décor graphique, souvent peint et axé sur le déséquilibre des formes, reflète alors le mal-être des personnages.

Le film de Beckett *…que nuages…* est plongé dans une atmosphère onirique créée grâce à trois tableaux qui alternent entre eux, raccordés par un fondu-enchainé. Chacun de ces tableaux montre une facette du personnage-narrateur, qui se souvient des apparitions d'une femme. Le premier tableau offre un plan rapproché du personnage masculin, qui penché sur une table, la tête posée sur l'avant bras, est totalement immobile. Dans le second tableau décrit plus haut, l'apparition et la disparition du personnage dans un halo de lumière créent une esthétique digne d'un film caligariste. L'éclairage obscur de la scène reflète le sentiment de solitude et de détresse du personnage, exprimé alors en ces termes :

> *Puis, recroquevillé là, dans mon petit sanctuaire, dans le noir, où personne ne pouvait me voir, je commençais à la supplier, elle, d'apparaître, de m'apparaître. Telle fut longtemps mon habitude coutumière. Aucun son, une supplique de l'esprit, à elle, qu'elle apparaisse, m'apparaisse. Au plus profond du cœur de la nuit, jusqu'à ce que je me lasse et cesse*[1247].

Le troisième tableau est constitué d'un gros plan sur le visage impassible d'une jeune femme qui ne bat même pas des paupières, et l'on peut alors songer au visage de Cesare dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene. Lorsque les lèvres de cette femme articulent « nur noch Gewölk » (« que nuages »), aucun son ne sort de sa bouche et la voix off du narrateur prononce ces mots à sa place. Cette phrase énigmatique et qui donne son titre à la pièce fait référence au poème *La Tour* de William Butler Yeats qui thématise la perte des êtres aimés, un aspect récurrent dans l'œuvre de l'écrivain. Plus que ses autres films, *…que nuages…* fait ainsi appel au vécu émotif du spectateur.

[1247] *Ibid.*, p. 43.

L'œuvre télévisuelle de Beckett s'articule ainsi pleinement autour des cinq sens de l'homme, d'une part au sein de l'espace scénique du plateau de tournage, puisque sont filmées les réactions sensorielles des personnages, et d'autre part devant l'écran de télévision, le spectateur étant en prise à un malaise physique imputable aux moyens techniques mis en œuvre. À la bibliothèque John J. Burns Library du Boston College se trouve un court poème de l'écrivain conservé dans sa forme manuscrite :

The heart well worn on the sleeve
Is one of the fairest sights
But please oh please don't dangling leave
The liver and the lights[1248].

Aux yeux de Beckett, il serait donc juste de porter ses sentiments à cœur ouvert (« to wear the heart on the sleeve »), mais trop s'exposer au regard des autres pourrait devenir dangereux ou grotesque : il ne faut que faiblement éclairer ses états d'âme, nous met en garde l'auteur à travers le jeu de mots sur le terme de « light ». En effet notre foie (« liver ») et nos poumons (un sens inusité du mot « lights ») ne concernent pas autrui et ils doivent rester à leur place (« don't dangling leave »), il faut donc savoir éviter les épanchements émotifs abusifs. Dans ses pièces télévisuelles cependant, Beckett porte à nu le vécu sensoriel des personnages et met les sens des spectateurs sens dessus-dessous, tournant en dérision ses propres préceptes.

*
* *

Ainsi, le théâtre « de l'absurde » venu de France, présent en ses débuts au théâtre et, grâce à Adamov, à la radio, trouva finalement par l'entremise de Beckett également sa place à la télévision. Cet élargissement à d'autres médias ne s'effectua pas en France et si l'on en croit les propos de Beckett sur la BBC[1249], la Grande-Bretagne non plus n'était pas parvenue à offrir une terre d'accueil aussi chaleureuse aux expériences radiophoniques et télévisuelles de ces auteurs. La République Fédérale fut donc un moteur essentiel dans l'évolution des supports artistiques du mouvement théâtral « de l'absurde ».

[1248] Mary Bryden, « The liver and the lights': Beckett und Musik », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, *op. cit.*, p. 282-296, p. 282.
[1249] Cf. la note 832 à la page 199.

Conclusion

CLOV
Fini, c'est fini, ça va finir,
ça va peut-être finir.

Samuel Beckett, *Fin de Partie*[1250].

Le paysage théâtral ouest-allemand a été une culture d'accueil propice pour la renommée et la transposition scénique des pièces du répertoire français « de l'absurde ». Les auteurs dramatiques Adamov, Beckett, Genet et Ionesco, regroupés sous cette même dénomination problématique, y ont suivi des parcours individuels spécifiques et une trajectoire commune en même temps. D'une réflexion sur les modalités de la réception de ce mouvement théâtral outre-Rhin, le travail s'est orienté vers l'hypothèse d'une réception plurielle : le passage de ces œuvres de la France vers la RFA s'est fait dans un même mouvement de transfert culturel et théâtral avec des réceptions distinctes et hétérogènes.

Interrogé sur les liens entre Adamov, Ionesco et Beckett, le metteur en scène français Roger Blin expliquait voir comme caractéristique commune « tout au plus une osmose avec l'époque »[1251]. Pourtant, les scènes ouest-allemandes ont embrassé sans sourciller ce groupe d'écrivains que l'on disait appartenir à une même mouvance théâtrale, poussées par la nécessité de trouver écoute et considération au-delà des frontières germanophones. Pour renaître, le théâtre ouest-allemand avait besoin d'exceller dans la représentation d'un ensemble d'écrivains, l'appartenance à un groupe assurait une portée médiatique plus conséquente que des auteurs épars.

[1250] Samuel Beckett, *Fin de partie, suivi de Acte sans paroles I*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 15.
[1251] Roger Blin, cité in : René Gaudy, *Arthur Adamov. Essai et document*, Paris, Stock, 1971, p. 52.

La fiction d'une école « de l'absurde » a ainsi permis la forte réception de ces écrivains en République Fédérale, où l'image d'une « vague absurde » (« Absurde Welle ») déferlant sur les scènes de théâtre a marqué les esprits. Dans un article paru dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* à l'occasion de la création d'*En attendant Godot* par George Tabori en 1984, le critique Hans Schwab-Felisch a souligné la force d'une telle dénomination qui permettait de saisir ces œuvres :

> [Warten auf Godot] *ist mit der Zeit gewachsen. Aus dem Avant-Garde Drama von damals wurde wenig später eine scheinbar modische Clownerie. Sie ließ sich einordnen ; man konnte etwas mit ihr anfangen, denn sie gehörte zur Welle des 'Absurden Theaters', die sie, etwa gleichzeitig mit Ionesco und Adamov, doch erst in Bewegung gesetzt hatte*[1252].

Au-delà de la théorie du transfert culturel développé par Michel Espagne et Michael Werner et du mouvement herméneutique propre à ce dernier, il y a donc lieu de considérer également les conditions de production des œuvres, autrement dit la fiction qui accompagne cette dernière et l'aura culturelle, toutes deux jouant un rôle essentiel. Le public ouest-allemand ignorait ainsi en grande partie que les auteurs du mouvement français « de l'absurde » ne se fréquentaient pas ou entretenaient pour certains des relations d'inimitié personnelle et professionnelle. En 1966, Adamov déclarait ainsi à un journaliste de la *Abendzeitung* « avoir beaucoup de respect pour Beckett, mais presque aucun pour Ionesco »[1253] alors que ce dernier avait beaucoup de succès en Allemagne et particulièrement à Düsseldorf à cette époque. Mais à ses yeux, ce talent unanimement vanté était en fait lié au goût du public allemand pour le kitsch[1254]. Déçu par le manque d'attention des scènes ouest-allemandes à son égard, Adamov se lançait donc dans une violente diatribe dirigée contre Ionesco, le public de Düsseldorf et le théâtre ouest-allemand dans son ensemble, et détruisait ainsi l'image, courante en Allemagne, d'intellectuels français unis dans des cercles littéraires à la façon du Café de Flore. L'interprétation ouest-allemande de ce mouvement reposait bien en partie sur une fiction.

[1252] TWS Wahn. Hans Schwab-Felisch, « Was bleibt, ist Warten », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 janvier 1984. « *En attendant Godot* a grandi avec le temps. Le drame avant-gardiste d'autrefois s'est transformé en peu de temps en une clownerie apparemment à la mode. On pouvait la classifier ; on pouvait en faire quelque chose, car elle appartenait à la 'vague absurde' qu'elle avait, presque simultanément avec Ionesco et Adamov, déclenchée » (je traduis).

[1253] TM Düsseldorf. Anonyme, « Paris vor der Premiere von 'Der Hunger und der Durst' : Lieben Sie Ionesco ? », *Abendzeitung*, 6 février 1966. Je traduis (« Ich habe großen Respekt vor Beckett, aber vor Ionesco so gut wie gar keinen »).

[1254] *Ibid* : « Allerdings – und besonders in Ihrem Lande, und ganz besonders in einer Stadt mit dem Namen Düsseldorf. Das ist eine Stadt – ich will nicht das Wort snobistisch gebrauchen wie die Dummköpfe, sondern eher das englische Wort « cheap » (billig) oder das deutsche Wort « kitschig ». Düsseldorf ist eine schrecklich kitschige Stadt ». « Et comment – et notamment dans votre pays, et tout particulièrement dans une ville qui a pour nom Düsseldorf. C'est une ville – je ne veux pas utiliser le mot 'snob' comme le font les imbéciles, mais plutôt le mot anglais de 'cheap' (bon marché) ou le mot allemand de 'kitsch'. Düsseldorf est une ville terriblement kitsch » (je traduis).

Il a donc été nécessaire de s'intéresser en détail aux créations scéniques et à leur réception pour dégager ce qu'il y avait d'artificiel dans cette image d'un groupe d'intellectuels français. Grâce aux précisions apportées, il a été possible d'établir des différences majeures entre les réceptions de ces quatre écrivains, ce qui a permis d'éviter les écueils d'une vision globalisante ou la fiction d'une réception homogène. Les résultats de cette étude montrent en effet que chaque auteur, à l'image de droites parallèles, évoluait dans l'espace théâtral sans jamais véritablement croiser ses confrères. La vision scientifique de cette thèse a ainsi été de séparer la fiction de la réalité, mettant au jour la tension entre le mouvement commun d'auteurs appartenant à un groupe prétendu homogène et les chemins individuels suivis en réalité par chacun d'entre eux. Le schéma linéaire tel qu'il a été utilisé au sein de ce travail fait donc défaut à l'évolution distincte et souple de la réception des pièces d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco en République Fédérale.

*

* *

Bien qu'il soit de ce fait délicat de poser des conclusions unanimes et univoques, il y a lieu de s'interroger sur la possibilité d'une trajectoire collective, de s'efforcer de trouver des dénominateurs communs et des tendances parallèles dans ces différentes réceptions. Les traits prédominants de chaque bloc chronologique esquissés ci-dessous retracent ainsi les étapes essentielles d'un tel mouvement conjoint.

Alors que le théâtre allemand se trouvait en 1945, à la mesure du pays tout entier, dans un état de délabrement physique et moral sans précédent après douze ans de national-socialisme, il procéda à sa lente reconstruction par l'intégration forte et paradoxale des représentants principaux d'un nouveau théâtre d'avant-garde en provenance de France. La découverte de ces auteurs était le fait de multiples médiateurs et passeurs entre les deux pays, les éditeurs et traducteurs jouant un rôle décisif en la matière. Le rapprochement entre les deux ennemis d'hier profitait grandement de ces initiatives personnelles. Des hommes politiques ou des hommes de lettres allemands avaient aussi leur part dans cette réception, puisqu'ils organisaient des festivals et invitaient des troupes théâtrales et des personnalités littéraires françaises chez eux. Enfin, les auteurs eux-mêmes étaient à l'origine de nombreux échanges. Adamov par exemple tissa des liens entre hommes de théâtres français et allemands et, par ses traductions, fit découvrir aux lecteurs français des œuvres-phares du théâtre allemand contemporain. En Allemagne de l'Ouest, en Suisse et en Autriche, les éditeurs mettaient les pièces des quatre auteurs en bonne place dans leur catalogue

et œuvraient pour leur diffusion forte et rapide : soucieux de la qualité du texte allemand, ils faisaient appel à une nouvelle génération de traducteurs et multipliaient les contacts avec les auteurs pour une adéquation maximale avec l'œuvre originale.

Les pièces françaises entrèrent en deux temps au répertoire des théâtres ouest-allemands. Elles apparurent en premier lieu à l'affiche de petites scènes expérimentales et ces créations à fort retentissement entraînèrent, dans un second temps, une large diffusion dans les grands théâtres. Seule l'œuvre de Beckett fut directement jouée dans l'un des théâtres majeurs de Berlin-Ouest, au Schloßpark-Theater, avec la première allemande d'*En attendant Godot* le 8 septembre 1953. À la fin des années 1950, les œuvres de ces quatre auteurs avaient toutes été découvertes et jouées sur des scènes petites et grandes, leur succès et les scandales qui parfois les accompagnaient variant selon les pièces, les années et les lieux de représentation.

Après cette première phase de découverte commença la période des grandes mises en scène. Celles-ci étaient contemporaines à la montée du théâtre documentaire, développé par des écrivains germanophones et dont la portée politique semblait mettre en péril le maintien du succès des œuvres avant-gardistes françaises. Or, contre toute attente, le théâtre de Beckett, Ionesco et Genet, dorénavant qualifié d'« absurde » à la suite de la parution de l'essai de Martin Esslin en 1961, parvint à pleinement s'épanouir en République Fédérale. Seule l'œuvre d'Adamov, sujette dès 1955 à une réorientation stylistique et idéologique profonde, suivit une trajectoire spécifique en RDA, ce qui freina considérablement la réception de l'écrivain en RFA.

La conciliation de trois phénomènes permit à ces auteurs de se maintenir à l'affiche des théâtres au cours des années 1960. Les créations étaient de plus en plus riches de détails, les décors et costumes adaptés, et la durée de certaines représentations en faisaient de véritables événements théâtraux. Il n'était pas rare que deux créations de la même pièce soient montées en même temps dans deux grands théâtres par des metteurs en scène de renom. De plus, il arrivait que les scènes ouest-allemandes se trouvent aux premières loges du théâtre européen, profitant d'un traitement de faveur de la part des écrivains puisque ceux-ci leur accordaient le droit de représenter certaines pièces en créations mondiales. Se mesurant au paysage théâtral français, le théâtre ouest-allemand devança alors ce dernier et entra dans l'histoire du théâtre européen grâce à des premières mondiales comme celle des *Âmes mortes* d'Adamov et de *Rhinocéros* de Ionesco en 1959, des *Paravents* de Genet en 1961 ou encore de *Comédie* de Beckett en 1963, un aspect qui a pu être ignoré mais qui fait l'intérêt de cette thèse.

Qui plus est, les supports artistiques variaient. L'élargissement de ce mouvement à la radio et à la télévision assura en effet une diffusion plus large encore à certains auteurs. Une fois de plus, il s'agissait d'un processus qui mettait en valeur la vie culturelle ouest-allemande, puisque c'est dans les locaux de la chaîne radiophonique Süddeutscher Rundfunk à Stuttgart qu'Adamov développa un important répertoire de pièces radiophoniques et que Beckett réalisa ses six pièces télévisuelles. Au regard des moyens mis en œuvre pour proposer de nouvelles lectures et formes d'expressions à ces pièces et pour laisser la parole aux auteurs eux-mêmes, les années 1960 furent pour ces derniers une glorieuse décennie en Allemagne de l'Ouest.

Entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, le paysage théâtral ouest-allemand fut marqué par des changements structurels substantiels, liés à la survenue d'une nouvelle génération de metteurs en scène. Les œuvres de ce répertoire français n'en furent pas pour autant délaissées par les jeunes metteurs en scène, qui en proposèrent de nouvelles interprétations adaptées à leur temps. Deux lectures principales dominaient, d'une part l'amplification des portées métaphoriques des pièces et d'autre part une approche réaliste, des visions qui parfois se rejoignaient. Au cours des deux dernières décennies de la partition allemande, ce furent avant tout les créations de pièces de Beckett et de Genet qui rencontrèrent le plus de succès. Les œuvres de Ionesco, qui continuaient certes à être montées régulièrement par de petits théâtres, ne firent plus l'objet de grandes créations et une seule pièce d'Adamov fut représentée. Enfin, excepté l'œuvre dramatique de ce dernier, les pièces de Beckett, Ionesco et Genet étaient largement considérées comme des classiques du répertoire à la fin des années 1980, raison pour laquelle il a été pertinent d'analyser les mises en scène jusqu'en 1989.

Un diaporama du nombre de créations de chaque auteur entre 1949 et 1989 permet de conclure par des données factuelles précises et un retour quantitatif sur la chronologie. Concernant Adamov, on recense huit créations de *L'Invasion*, six de *Ping-Pong*, six des *Retrouvailles*, trois de *Paolo Paoli*, trois de *La Parodie*, trois du *Professeur Taranne*, deux de *Tous contre tous*, deux d'*Off Limits*, une des *Âmes mortes*, une de *Comme nous avons été*, une de *La Grande et la petite manœuvre*, ainsi qu'en RDA une création de *Paolo Paoli* et une de *La Politique des restes*[1255]. *Les Âmes mortes* a été donnée en première mondiale en RFA.

[1255] Le nombre de créations est issu de nos propres recherches. Cf. tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes en annexe.

Parmi les pièces de Beckett, on dénombre 143 mises en scène pour *En attendant Godot*, 72 pour *Fin de partie*, 69 pour *Oh les beaux jours*, 68 pour *La Dernière Bande*, 17 pour *Comédie*, 13 pour *Pas*, 11 pour *Cette fois*, dix pour *Pas moi*, huit pour *Acte sans paroles I*, huit pour *Va et vient*, sept pour *Souffle*, six pour *Acte sans paroles II*, six pour *Catastrophe*, six pour *Fragment de Théâtre I et II*, quatre pour *Berceuse*, trois pour *Mercier et Camier* (lecture), deux pour *Ohio Impromptu*, une pour *Tous ceux qui tombent*, une pour *Textes pour rien* (lecture), une pour *Quoi où*, une pour *Solo* et une pour *Le Dépeupleur* (lecture). Les pièces *Comédie*, *Va et vient* et *Tous ceux qui tombent* ont été données en première mondiale.

Pour Ionesco, on compte 113 créations pour *Les Chaises*, 72 pour *La Leçon*, 66 pour *La Cantatrice chauve*, 56 pour *Rhinocéros*, 53 pour *Le roi se meurt,* 34 pour *Victimes du devoir*, 16 pour *Délire à deux,* 16 pour *L'Impromptu de l'Alma,* 14 pour *Le Nouveau Locataire*, dix pour *Jacques ou La soumission,* huit pour *Le Tableau*, sept pour *La Soif et la faim,* six pour *Jeux de massacre*, six pour *La Jeune Fille à marier*, six pour *Macbett,* cinq pour *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, cinq pour *Le Salon de l'automobile*, quatre pour *L'Avenir est dans les œufs*, trois pour *Le Piéton de l'air*, trois pour *Ce formidable bordel !*, deux pour *Tueur sans gages*, une pour *Le Maître* et une pour *L'Homme aux valises.* Les pièces *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la faim*, *Jeux de massacre* ont été données en première mondiale.

Enfin, pour Genet on dénombre 103 mises en scène des *Bonnes*, 17 de *Haute Surveillance*, 15 du *Balcon*, trois des *Paravents*, deux des *Nègres* et une du ballet *'Adame Miroir. Les Paravents* a été donnée en première mondiale.

Les résultats obtenus dans le cadre d'un mémoire de recherche de Master[1256] portant sur le transfert ouest-allemand de l'œuvre de Ionesco se sont ainsi révélés exacts à une échelle plus large encore : les pièces des autres principaux représentants du théâtre « de l'absurde » ont elles aussi affiché un fort succès en République Fédérale.

*

* *

L'analyse de ce transfert culturel s'est accompagnée d'une réflexion sur les divers facteurs qui ont permis sa réussite et qu'il est utile de rappeler. Dans la perspective du théâtre ouest-allemand, s'ouvrir à des écrivains d'autres nationalités

[1256] Mémoire de recherche de Master 2 de l'École Normale Supérieure de Lyon, soutenu en juin 2010 sous la direction de Marielle Silhouette, disponible à la bibliothèque de l'ENS de Lyon.

après douze années de censure et rattraper le retard en la matière a été une décision indispensable. Jouer les pièces d'auteurs francophones a permis de participer au rapprochement franco-allemand par le biais artistique et de retrouver une part active dans le dialogue théâtral européen. Qui plus est, l'absence de nouvelles pièces d'auteurs dramatiques germanophones au début des années 1950 a laissé une place libre dans les répertoires, que les auteurs avant-gardistes français sont venus combler. Au cours des années 1950 et 1960, ces œuvres ont été comprises comme des métaphores du totalitarisme et du monde moderne. Durant les deux décennies suivantes, l'apport des pièces a été reconsidéré au regard des changements socio-culturels, à travers des relectures politiques, comme dans la mise en scène d'*En attendant Godot* par Tabori, ou encore le changement des mœurs, comme le montre l'acceptation du langage des personnages de Genet, qui ne déclenchait plus d'émeutes parmi les spectateurs.

De plus, ces auteurs n'ignoraient pas que les conditions de représentation de leurs œuvres étaient meilleures en République Fédérale. Leurs pièces y étaient montées dans des salles modernes et spacieuses, le financement suivait, on s'assurait d'une publicité efficace en invitant de nombreux critiques allemands ou étrangers lors des premières et les écrivains étaient chaleureusement accueillis lorsqu'ils venaient mettre en scène leurs pièces en RFA, comme Beckett ou Ionesco. La situation matérielle et les contacts humains étaient donc particulièrement bénéfiques pour le bon aboutissement de l'importation de leurs œuvres.

Enfin, l'engagement et la motivation des auteurs ont été un facteur de réussite majeur. La dimension multiculturelle du parcours des écrivains et le bilinguisme ou le trilinguisme de la plupart d'entre eux ont grandement facilité le rapprochement et les rapports avec les hommes de théâtre ouest-allemands. L'apport culturel et biographique de ce travail ne revêt donc pas une dimension anecdotique, mais est inséparable de l'étude sur la production et la réception des œuvres. Si la synthèse des différentes informations et pratiques s'en voit complexifiée, c'est par là même qu'est restauré l'équilibre entre les différentes dimensions des auteurs et des pièces étudiés.

*
* *

Le refus des auteurs de se limiter à un seul espace théâtral et la volonté de dépasser les frontières nationales a permis à leurs œuvres d'être déplacées à travers des systèmes référentiels et des frontières géographiques, linguistiques et culturelles, alors que leur réception, lointaine dans l'espace mais immédiate dans le temps, a été soumise au passage de frontières conceptuelles.

Le paysage théâtral ouest-allemand est devenu une nouvelle terre d'accueil pour ces pièces lues, jouées et reçues différemment qu'en France. Cette acception diverse des œuvres et des parcours des écrivains est profondément marquante, tant et si bien que ces auteurs dramatiques ne semblent plus pouvoir être appréhendés sans leur contrepartie, leur « doubles allemands ». Le phénomène inverse est vrai lui aussi : les scènes ouest-allemandes se sont grandement identifiées à ces auteurs, certains théâtres déclarant que leur ville jouissait d'un statut privilégié avec l'auteur, comme cela a été le cas pour Ionesco et Düsseldorf ou encore Beckett et Berlin-Ouest, qualifiée de « ville allemande de Beckett »[1257]. Accueillant à bras ouverts ces écrivains, allant jusqu'à les adopter, les théâtres ouest-allemands n'ont pourtant jamais oublié qu'ils charriaient avec eux diverses langues et cultures. Les critiques dramatiques ont ainsi régulièrement rappelé aux spectateurs que le français n'était pas la langue « maternelle », mais bien la langue d'écriture de chacun des écrivains. Que leurs œuvres aient été transposées dans une langue différente encore, l'allemand, leur a apporté un enrichissement et un déplacement supplémentaire.

Le foisonnement de créations scéniques a obéi à deux mouvements différents, l'un exogène et l'autre endogène. Le premier a été extérieur aux frontières ouest-allemandes, son point de départ s'est situé dans les pays d'origine des écrivains, il est ensuite passé par la France et a trouvé son point d'arrivée en République Fédérale. Un second mouvement a animé les échanges entre les espaces de représentation à l'intérieur des frontières ouest-allemandes, débutant dans de petites villes comme Pforzheim (*L'Invasion* d'Adamov), Bochum (*Amédée* de Ionesco) ou Bonn (*Les Bonnes* de Genet), ou bien à Berlin-Ouest (*En attendant Godot* de Beckett), pour se répandre à un rythme plus ou moins rapide vers les autres villes ouest-allemandes. L'Allemagne a donc été la troisième grande étape dans le parcours de ces œuvres, après leur genèse créatrice dans les pays d'origine des auteurs et leur écriture en France.

Cette étude s'est concentrée sur le transfert de ces écrivains de la France vers la RFA puisqu'il s'agissait de la frontière la plus poreuse et productive. En Suisse et en Autriche, ces auteurs ont eu bien moins d'impact, et en RDA il a fallu attendre le milieu des années 1980 pour que leurs pièces soient autorisées. Seul Adamov est parvenu à passer la frontière est-allemande, qui s'est pourtant rapidement refermée sur lui.

Il convient de rappeler qu'il n'y a pas eu de mouvement inverse avec un retour vers la France. Les productions ouest-allemandes n'y ont pas été représentées, et seule la tournée parisienne au Festival des Nations de la création mondiale de *Rhinocéros* par

[1257] Jürgen Beckelmann, « Verfall, leiblich und geistig », *Frankfurter Rundschau*, octobre 1969. Je traduis (« West-Berlin, die deutsche Beckett-Stadt »).

la troupe du Düsseldorfer Schauspielhaus les 1er et 2 avril 1960 fait figure d'exception. Il ne serait ainsi pas étonnant que cet important succès outre-Rhin ait bousculé l'historiographie française. Après que les œuvres de Sartre, Camus, Anouilh et Giraudoux ont été montées pendant l'immédiat après-guerre, le relais assuré par celles d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco au cours des années 1950 a contribué à asseoir la renommée du théâtre français. En France, il n'a pas été fait grand cas de l'accueil triomphal ou de la collaboration artistique de ces écrivains dans d'autres pays. Peut-on ainsi aller jusqu'à affirmer que l'épanouissement de ce répertoire en République Fédérale a mis à mal la position dominante des créations scéniques françaises, au point que la France ait voulu oublier ou passer sous silence le succès de ses auteurs en Allemagne ? Ce travail n'est donc pas exempt d'une dimension polémique, certes non intentionnelle, mais qui contribue à l'intérêt du sujet.

Après la chute du Mur de Berlin en 1989, qui présentait une césure tant sur le plan politique que socio-culturel, le rattachement des nouveaux Länder remodela le paysage théâtral. Tandis que les théâtres est-allemands disparaissaient ou se redéfinissaient, les auteurs dramatiques est-allemands devaient s'affirmer au sein des programmations. Le transfert de ces écrivains vers les théâtres de l'Allemagne réunifiée fut accueilli avec intérêt, le caractère documentaire de leurs pièces et l'importance attribuée aux considérations politiques s'accordant avec l'ère du temps.

Une nouvelle piste de réflexion se dégage ainsi de ce brassage venu marquer le processus de réconciliation allemande : la question de savoir si Beckett, Ionesco et Genet sont parvenus à maintenir leur position privilégiée pourra faire l'objet de recherches ultérieures. Dans cette optique, il convient de noter que l'accès au matériel archivistique de mises en scène postérieures à 1989 est plus aisé. L'élaboration de catalogues précis de productions, la présence d'archives multimédias et la proximité temporelle avec les créations facilitent grandement l'analyse. Il serait ainsi fructueux de continuer l'étude chronologique de ce transfert en l'élargissant aux théâtres de l'Allemagne réunifiée. La création en première mondiale de la pièce *Splendid's* de Genet (1993, publication posthume) le 9 mars 1994 à la Schaubühne de Berlin, dans une traduction de Peter Handke, des décors de Eduardo Arroyo et une mise en scène de Klaus Michael Grüber, fut un événement marquant qui semble indiquer que ces auteurs récoltaient encore une attention particulière.

*

* *

En somme, la réception ouest-allemande des œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco est marquée par un intérêt accru pour les riches expériences culturelles et linguistiques qui résultent de leur transfert. L'Allemagne de l'Ouest est parvenue à forger sa propre acception du théâtre « de l'absurde », celui d'auteurs cosmopolites aux divers héritages culturels venus relever le théâtre ouest-allemand des ruines de l'après-guerre et l'aidant à retrouver sa place en Europe.

Une volonté commune de brassage des langues et des traditions théâtrales animait des hommes de nationalités française, irlandaise, roumaine, arménienne, allemande, suisse, autrichienne et bien d'autres encore, qui avaient connu la guerre et la censure. Ces hommes n'ont pas bénéficié de subventions particulières mais ont été guidés par leur détermination, leur engagement et un regard porté au-delà des frontières du pays. Ils sont parvenus à offrir une terre d'accueil à des textes qui s'y sont épanouis à travers de nombreuses créations qui n'étaient pas limitées à la scène théâtrale, mais s'étendaient également aux univers radiophonique et télévisuel. De la part des hommes de théâtre allemands, il ne s'agissait ni de condescendance ni de culpabilité, mais peut-être d'un certain exotisme et assurément d'une remarquable ouverture d'esprit. De leur côté, les quatre écrivains ont agi en tant que véritables figures de proue, allant jusqu'à devancer les démarches de politiques culturelles françaises et ouest-allemandes et, renouant les liens avec l'ancien occupant dès l'aube des années 1950, ont préludé à un nouvel horizon européen. Cette capacité à penser en dehors des cadres nationaux constitue le caractère unique de ce mouvement et le dénominateur commun des auteurs étudiés.

Le concept de théâtre « de l'absurde », artificiel et factice, ou la « vague absurde » allemande, accommodante et maniable, n'ont fait que masquer une réalité bien plus complexe. Lors de trois mises en scène de pièces de Beckett et de Ionesco au printemps 1975, le critique Benjamin Henrichs est revenu sur la chimère de cette dénomination :

> *Die Rückkehr des absurden Theaters ? Bestimmt nicht.* […] *Was einmal « absurdes Theater » genannt wurde, ist so tot wie schon vor Jahren. Vielleicht hat es das absurde Theater auch nie gegeben, war es immer nur eine Kritiker- und Philologenerfindung. Das Theater des Absurden, wie es Martin Esslin und andere definiert haben, war immer eine Art theatralische Theologie*[1258].

[1258] TWS Wahn. Benjamin Henrichs, « Arbeit am Spaß. Wann kommt Herr Godot ? Was macht die kahle Sängerin ? Becketts Beckett, Löschers Beckett, Ionesco und die Clowns », *Die Zeit*, 21 mars 1975. « Le retour du théâtre de l'absurde ? Certainement pas. […] Ce qui a pu être nommé 'théâtre de l'absurde' est aujourd'hui aussi mort qu'autrefois. Peut-être que le théâtre de l'absurde n'a jamais existé, ou a seulement été l'invention de critiques et de philologues. Le théâtre de l'absurde, comme l'avait définit Martin Esslin et d'autres, a toujours été une sorte de théologie théâtrale » (je traduis).

Le théâtre « de l'absurde » repose essentiellement sur l'arbitraire d'une « théologie théâtrale » qui permet, sans le recours à nul autre jugement, de classer, de regrouper, de subordonner à la création d'archétypes une série d'œuvres hétérogènes, dont la force réside en ce qui n'est pas analysable. Si les différentes langues en présence sont le substrat des pièces, il a fallu s'efforcer d'aller au-delà de la surface des critères linguistiques pour considérer le théâtre non comme ordre raisonné de mots ou d'expressions, mais comme expérience sensitive : le vécu émotionnel des acteurs et des témoins de ce transfert forme ainsi le cœur silencieux de ce travail. Ce qui fait le propre des œuvres d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco sont en effet ces expériences émotionnelles d'un côté et de l'autre de la scène, celles du spectateur et celles des médiateurs et passeurs, déployées dans un pays où on ne les aurait pas crues possibles à l'orée des années 1950 et durablement jusqu'à la chute du Mur de Berlin en 1989.

Bibliographie

Cette bibliographie s'organise en cinq parties :

La première regroupe tous les textes sources, pour la plupart inédits, trouvés en Allemagne et en France, dans les collections des archives nationales, régionales et municipales, des musées du théâtre, des théâtres, des maisons d'édition et de radio, des universités, etc. Les documents ont été ici classés en fonction de leur nature (articles de presse, correspondances, scripts, cahiers de régie et carnets de notes, brochures théâtrales, objets graphiques, photographies, documents audiovisuels, etc.) et dans chaque rubrique par ordre alphabétique des auteurs et chronologique ou, pour les articles anonymes, par date de parution.

La littérature critique sur les auteurs du corpus prend place dans la deuxième partie avant une autre consacrée aux ouvrages théoriques et esthétiques sur le théâtre, une quatrième dévolue à l'histoire culturelle et une dernière, enfin, où sont rassemblés les œuvres, travaux et études divers.

1. Sources

1.1 Archives et inédits

1.1.1 Collections

Collections nationales

ADK	Stiftung Akademie der Künste Berlin, Archiv Darstellende Kunst (Erwin-Piscator-Center, Hans-Lietzau-Archiv, Herbert-Ihering-Archiv, Boleslaw-Barlog-Archiv, Bernhard-Minetti-Archiv, Martin-Held-Archiv, Reinhard-Baumgart-Archiv, Marna-King-Sammlung, George-Tabori-Archiv, Charles-Regnier-Archiv,AdK-O, AVM, Drehbuchsammlung) Robert-Koch-Platz 10, 10115, Berlin.
IMEC	Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (fonds Arthur Adamov ADM, fonds Roger Blin BLN) Abbaye d'Ardenne, 14280 Saint-Germain-la-Blanche-Herbe.

Collections régionales et municipales

SA Essen	Stadtarchiv Essen / Haus der Essener Geschichte (Bestand 615) Ernst-Schmidt-Platz 1, 45128 Essen.
SA F/Main	Stadtarchiv / Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main (Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.003, S 3/10.013) Münzgasse 9, 60311 Frankfurt am Main.
SA Pforzheim	Stadtarchiv Pforzheim (Bestand B46 2013-117 52, B46 2013-117 54, S3-1181) Kronprinzstr. 28, 75177 Pforzheim.
SA Bochum	Stadtarchiv Bochum (Beleuchtungsbücher, Kritikenarchiv) Wittenerstr. 47, 44789 Bochum.

SA Leipzig	Stadtarchiv Leipzig (Bestand Städtisches Theater D1299) Torgauerstr. 74, 04318 Leipzig.
SA Bonn	Stadtarchiv Bonn (Programmheftarchiv) Berliner Platz 2, 53111 Bonn.
SA Bielefeld	Stadtarchiv Bielefeld (Bestand 107,6) Kavalleriestr. 17, 33602 Bielefeld.
SA Celle	Stadtarchiv Celle (Programmheftarchiv, Kritikenarchiv) Westercellerstr. 4, 29227 Celle.

Collections universitaires

TWS Wahn	Theaterwissenschaftliche Sammlung, Institut für Medienkulturwissenschaften und Theater, Universität zu Köln (Kritikenarchiv, Programmheftarchiv, Bildarchiv) Schloß Wahn, Burgallee 2, 51147 Köln.
TS F/Main	Theatersammlung der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Frankfurt am Main, Abteilung Theater und Medien (Städtische Bühnen Ffm. Schauspiel, Inszenierungsmappen) Bockenheimer Landstr. 134-138, 60325 Frankfurt am Main.
TS Darmstadt	Theatersammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (Kritikenarchiv, Bildarchiv) Magdalenenstr. 8, 64289 Darmstadt.

Collections de musées de théâtre

TM Bern	Schweizerische Theatersammlung Bern (Kritikenarchiv, Programmheftarchiv, Bildarchiv) Stadtbach, 3008 Bern.
TM Düsseldorf	Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv (K.H.S Archiv, Programmheftarchiv, Kritikenarchiv, Textbucharchiv, Bildarchiv, Videoarchiv) Merowingerstr. 88, 40225 Düsseldorf.
TM München	Deutsches Theatermuseum München (Kritikenarchiv, Programmheftarchiv, Bildarchiv) Galeriestr. 4a, 80539 München.

TM Hannover	Theatermuseum Hannover (Kritikenarchiv) Prinzenstr. 9, 30159 Hannover.

Collections de théâtres, maisons d'édition et radios

T Essen	Bühnen der Stadt Essen (Kritikenarchiv) Opernplatz 10, 45128 Essen.
T Pforzheim	Theater Pforzheim (Programmheftarchiv) Am Waisenhausplatz 5, 75172 Pforzheim.
T Celle	Schloßtheater Celle (Programmheftarchiv) Schloßplatz 1, 29221 Celle.
V Desch	Theater-Verlag Desch GmbH. Hardenbergstr. 6, 10623 Berlin.
SWR	Südwestrundfunk Historisches Archiv (Radio Essay Korrespondenz, Hörspieldramaturgie Korrespondenz mit Autoren, Korrespondenz Heißenbüttel, Manuskripte, Tonbandaufnahmen) Neckarstr. 230, 70190 Stuttgart.

Collections privées

CP Stroux	Collection privée de Madame Eva Stroux.
CP Tophoven	Collection privée de Madame Erika Tophoven.
CP Stauffacher	Collection privée de Monsieur Dr. Daniel Stauffacher.

Correspondances et entretiens

Eva Stroux	Entretiens réalisés le 19 février 2010, le 23 novembre 2013 et le 2 avril 2014 à Düsseldorf.
Andreas J. Meyer	Entretien réalisé le 9 septembre 2013 à Gumpendorf. Correspondance entre le 7 août 2013 et le 13 avril 2014.
Stephan Stroux	Entretien réalisé le 12 décembre 2013 à Berlin.
Erika Tophoven	Entretien réalisé le 9 janvier 2014 à Berlin.
Daniel Stauffacher	Entretien réalisé le 6 mai 2014 à Zurich.
Christine Razum	Correspondance entre le 13 avril et le 15 mai 2014.

1.1.2 Documents inédits

Articles de presse

Articles anonymes, classés par date

ANONYME, « Von einer deutschen Erstaufführung », *Württembergisches Abendblatt Pforzheim*, 23 février 1952. TWS Wahn.

HA., « Paris – Brüssel - Pforzheim », *Württembergisches Abendblatt Pforzheim*, 3 mars 1952. TWS Wahn.

BY, « Aus der Rumpelkammer der Seele », *Deutsche Zeitung*, 5 mars 1952. TWS Wahn.

ANONYME, « 'Wir warten auf Godot'. Westdeutsche Erstaufführung im Badischen Staatstheater », *Badische Neueste Nachrichten*, 8 septembre 1953. TWS Wahn.

L.M., « Handlung Fehlanzeige », *Spandauer Volksblatt*, 10 septembre 1953. CP Stroux.

DR. ST., « Diagnose der Zeit und Ruf zur Umkehr. 'Wir warten auf Godot' im Kölner Studio », *Kölner Rundschau*, 22 novembre 1953. TWS Wahn.

E.H., « 'Circulus vitiosus' der Angst und Verfolgung », *Pforzheimer Kurier*, 23 novembre 1953. SA Pforzheim, B46 2013-117 54.

HA., « 'Alle gegen alle' ein Spiegelbild unserer Zeit », *Pforzheimer Zeitung*, 23 novembre 1953. SA Pforzheim, B46 2013-117 54.

DR. I.P., « Endloses Spiel der Menschheit », *Westdeutsche Rundschau*, 12 janvier 1954. TWS Wahn.

HS., « Nochmals 'Warten auf Godot' », *Rheinpfalz*, 12 février 1954. TWS Wahn.

Sans indication de nom d'auteur, lieu ou date de parution de l'article britannique. *Abendzeitung*, 2 juin 1954. TWS Wahn.

H. W., « Adamovs 'Ping-Pong' », *Hamburger Abendblatt*, 7 décembre 1955. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

B. E., « 'Ping-Pong' im Steglitzer Schloßpark-Theater », *BZ am Abend*, Berlin-Ost, 1er février 1956. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

ANONYME, « Pfiffe in Darmstadt », *Der Spiegel*, 15 mai 1957. TWS Wahn.

ANONYME, « 'Die Hausmädchen' in Bonn erstaufgeführt », *Hanauer Anzeiger*, 1er août 1957. TWS Wahn.

H., « Ionesco vor den Toren », *Darmstädter Echo*, 12 mars 1958. TS Darmstadt.

W.W., « Ein Realist aus Paris », *Hamburger Echo*, 23 février 1959. TWS Wahn.

E. M., « In den Spielplan 1959/60 aufgenommen : Arthur Adamovs Schauspiel 'Paolo Paoli' », *Sächsisches Tageblatt Leipzig*, 5 août 1959. IMEC, ADM 15.10.

S., « Nur einer will kein Nashorn sein », *Westfälische Rundschau*, 16 novembre 1959. TM Düsseldorf.

ANONYME, « Nur der Durchschnitt zählt », *Vorwärts*, 12 décembre 1959. TM Düsseldorf.

ANONYME, « Unfrei nach Gogol », *Der Spiegel*, 16 décembre 1959. TWS Wahn.

ANONYME, « Die Düsseldorfer 'Nashörner' in Berlin », *Rheinische Post*, 4 octobre 1960. TM Düsseldorf.

VH., « Jede neue Inszenierung ist ein neues Examen », *Abendpost*, 9 mars 1962. TS F/Main, Schauspiel, Inszenierungsmappen, Spielzeit 1961/62, Mappe 8A.

E. K-R, « Balkon zwischen Schein und Nichts », *Frankfurter Rundschau*, 2 avril 1962. TWS Wahn.

I., « In der Spiegelwelt der Illusionen », *Hanauer Anzeiger*, 6 avril 1962. TWS Wahn.

G. R., « Wer gähnt da ? Eine Diskussion über Genets 'Balkon' im Kleinen Haus », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 avril 1962. SA F/Main. Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.013.

HPR: « *Balkon*-Diskussion. Genet-Stück im Kreuzfeuer », *Frankfurter Nachtausgabe*, 30 avril 1962. TS F/Main, Schauspiel, Inszenierungsmappen, Spielzeit 1961/62, Mappe 8A.

O. T., « Düsseldorf », *Théâtre. Drame, musique, danse*, n° 40, février 1963. TM Düsseldorf.

GK., « Gespräch über Samuel Becketts 'Spiel' », *Schwäbische Donauzeitung*, 14 juin 1963. TWS Wahn.

F. H., « Der 'Jedermann' des Atomzeitalters », *Hamburger Morgenpost*, 19 novembre 1963. TWS Wahn.

I. F., « Ionesco im Schauspielhaus », *Rheinische Post*, 2 mars 1964. TM Düsseldorf.

J. SCH., « Die Kritiker streiten », *Der Mittag*, 6 janvier 1965. TM Düsseldorf.

ANONYME, « Paris vor der Premiere von 'Der Hunger und der Durst' : Lieben Sie Ionesco ? », *Abendzeitung*, 6 février 1966. TM Düsseldorf.

ANONYME, « Gast aus Frankreich lobt Berufsgewissen der Mimen », *Essener Tageblatt*, 9 novembre 1967. IMEC, BLN 1.3.

CL, « Plötzlich saß Genet im Parkett des Theaters », *WAZ*, 17 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

ANONYME, « So ist das Leben, man stirbt », *Düsseldorfer Nachrichten*, 26 janvier 1970. TM Düsseldorf.

ANONYME, « Triumph des Todes », *Neue Züricher Zeitung*, 27 janvier 1970. TM Düsseldorf.

N.,« Vergilbter Ulk », *Düsseldorfer Nachrichten*, 27 avril 1970. TM Düsseldorf.

B. K., « Die Kirchenzeitung fordert den Kopf des Intendanten », *TZ*, 17 novembre 1976. ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 124.

ANONYME, « Jesuit half dem Intendanten », *Aachener Volkszeitung*, 30 octobre 1978. TWS Wahn.

GBS., « Audienz bei Herrn Minetti », *Wiesbadener Tageblatt*, 6 octobre 1987. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148.

Articles signés, classés par ordre alphabétique

ADAM Klaus, « Frühling 1971. Vier Bilder und zwei Guignols aus dem dritten Akt », *Sinn und Form*, Berlin, mars 1961, p. 420-438. ADK Berlin, AdK-O 0057.

–, « Gespräch mit Wilhelm Girnus », *Sinn und Form*, Berlin, janvier-février 1965, p. 98-101. ADK Berlin, AdK-O 0057.

–, « Heiliges Europa », *Sinn und Form*, Berlin, janvier 1968, p. 54-133. ADK Berlin, AdK-O 0057.

AICHINGER Gerhard, « Keine Auskunft über Godot », *Rheinischer Merkur*, 21 mars 1975. TWS Wahn.

ALLIO René, « Arthur Adamov, Roger Planchon, René Allio : Wie stehen wir zu Brecht ? », *Sinn und Form*, Berlin, mai-juin 1961, p. 938-947. ADK Berlin, AdK-O 0057.

AMERBACHER Kurt, « 'Die Invasion' von Arthur Adamov », *Schwarzwälder Bote*, 3 mars 1952. SA Pforzheim, B46 2013-117 52.

ANOUILH Jean, « Godot ou le Sketch des Pensées de Pascal traité par les Fratellini », *Arts*, n°400, 27 février 1953-5 mars 1953. CP Stroux.

BABLET Marie-Louise, « Du Rhinocéros français à l'allemand », *La Tribune de Genève*, 2 avril 1960. TM Düsseldorf.

BACHMANN Claus-Henning, « Ionesco baut eine Brücke », *Deutsches Volksblatt Stuttgart*, 19 décembre 1962. TM Düsseldorf.

BALDUIN, « Zurück nach Mainz », *Ruhr Nachrichten*, 20 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

BARONI Walter, « 'Die Invasion' – ein gelungenes Wagnis », *AZ*, 3 mars 1952. SA Pforzheim, B46 2013-117 52.

BAUKLOH Friedhelm, « 'Schluß mit dem Unterhaltungstheater' », *Aachener Nachrichten*, 26 août 1957. TWS Wahn.

–, « Ionesco – Erbe Chaplins », *Echo der Zeit Recklinghausen*, 23 décembre 1962. TM Düsseldorf.

BAUMGART Reinhard, « Zerstörtes Leben, zu schöne Zerstörung », *Süddeutsche Zeitung*, 3 octobre 1972. ADK Berlin, Reinhard-Baumgart-Archiv 83.

–, « Vorsicht, die Komödianten kommen », *Der Spiegel*, n°5, 1984. ADK Berlin, Reinhard-Baumgart-Archiv 97.

BECKELMANN Jürgen, « Verfall, leiblich und geistig », *Frankfurter Rundschau*, octobre 1969.

BECKMANN Heinz, « Vorbeugender Beifall für Genet », *Rheinischer Merkur*, 24 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

BERNDT Hans, « Wortschlangen ins Nichts », *Weser-Kurier*, 19 novembre 1963. TWS Wahn.

BORNGÄSSER Rose-Marie, « Pingpong mit Pausen », *Die Welt*, 6 janvier 1984. TM München.

BUCKWITZ Harry, « Theater im Umbruch », *Frankfurter Rundschau*, 11 décembre 1963. SA F/Main. Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.003.

BUSCHKIEL Jürgen, « 'Alle gegen alle'. Adamov spart nicht mit Effekten », *Die Welt*, 24 novembre 1953. TWS Wahn.

CASTAGNE Helmut, « Kein Schock durch den 'Balkon' », *Frankfurter Neue Presse*, 2 avril 1962. TWS Wahn.

CLEMENT Alain, « Création triomphale à Düsseldorf du Rhinocéros d'Eugène Ionesco », *Le Monde*, 7 novembre 1959. TM Düsseldorf.

DE HAAS Helmut, « Sei der letzte Mensch – kapituliere nie », *Die Welt*, 2 novembre 1959. TM Düsseldorf.

–, « Heiter beginnt es – dann die Apokalypse », *Die Welt*, 19 décembre 1962. TM Düsseldorf.

DREWS Wolfgang, « Pfiffe in den Kammerspielen », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31 mars 1954. TWS Wahn.

EICHHOLZ Armin, « Ist das die Wende in Becketts Warte-Raum ? », *Münchner Merkur*, 7-8 janvier 1984. TM München.

EMIGHOLZ Erich, « Am König vorbei », *Bremer Nachrichten*, 19 novembre 1963. TWS Wahn.

–, « Abrechung mit Sein und Zeit », *Bremer Nachrichten*, 26 mai 1973. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147.

FEILER Max Christian, « Fritz Kortner inszeniert 'Warten auf Godot' », *Münchner Merkur*, 29 mars 1954. TWS Wahn.

FISCHBACH Ute, « Warten auf Godot, in München », *Münchner Merkur*, 4 janvier 1984. TM München.

FISCHBAD Emil, lettre au Schloßpark-Theater, *Tagesspiegel*, Berlin, 12 avril 1959. TWS Wahn.

FISCHER Thea, « Pariser Esprit und Bochumer Schliff », *Westfälische Rundschau*, 27 mars 1956. SA Bochum.

GRACK Günther, « Der Ruf der Wildnis », sans indication de lieu de parution de l'article, 4 octobre 1960. TM Düsseldorf.

–, « Auf dem Weg zur Endstation », *Der Tagesspiegel*, 3 octobre 1976. TWS Wahn.

–, « Die Schwarzen und die Weißen », *Tagesspiegel*, 21 juin 1983. ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344.

GRINDEL Gerhard, « Bittere Gewohnheit des Daseins », *Der Abend*, 9 septembre 1953. CP Stroux.

GROOS Georg, « Der Dichter, der das Böse will », *Christ und Welt*, 2 juin 1961. TWS Wahn.

HAHN Eduard, « 'Die Invasion' – eine deutsche Erstaufführung », *Pforzheimer Kurier*, 3 mars 1952. SA Pforzheim, B46 2013-117 52.

HANSEN Frank, « Der skandalöse Herr Ionesco... », *Die andere Zeitung*, 23 mai 1957. TWS Wahn.

HEHN Roland, « Roger Blin in Deutschland », *Frankfurter Rundschau*, 20 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

HENRICHS Benjamin, « Arbeit am Spaß », *Die Zeit*, 21 mars 1975. TWS Wahn.

–, « Der Zauberer im Sarg », *Die Zeit*, 24 juin 1983. ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344.

HENSEL Georg, « Theaterschau des Westens », *Darmstädter Echo*, 12 septembre 1953. CP Stroux.

–, « Angenehmes Alpdrücken », *Darmstädter Echo*, 16 avril 1958. TS Darmstadt.

–, « Haß : die Antwort auf Haß », *Darmstädter Echo*, 1er juin 1964. TS Darmstadt.

–, « Nochmals 'Die Wände' von Genet », *Darmstädter Echo*, 24 février 1968. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86.

–, « Noch warten auf Godot ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 mars 1975. TWS Wahn.

–, « Die Bordellwelt als Weltbordell », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1983. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448.

–, « Schönheit des Hasses », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20 juin 1983. ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344.

–, « Jenseits vom Glück », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 octobre 1987. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148.

HÜBNER Paul, « Auch Hans ohne Glück ist ein Spaziergänger der Luft », sans indication de lieu ni de date de parution. TM Düsseldorf.

–, « Vielleicht werden die Gärten… die Gärten… », *Rheinische Post*, 17 décembre 1962. TM Düsseldorf.

–, « Pestkarren mit Blaulicht », sans indication de lieu de parution de l'article, 13 février 1970. TM Düsseldorf.

IDEN Peter, « Das Abenteuer des Spiels », *Frankfurter Rundschau*, 9 juin 1973. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147.

–, « Träumend... von Liebe », *Frankfurter Rundschau*, 10 octobre 1978. TWS Wahn.

–, « Abgegangen, schon vor langem », *Frankfurter Rundschau*, 6 octobre 1987. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148.

IHERING Herbert, « Literatur oder Unterhaltung ? », *Der Sonntag*, 25 décembre 1955. TWS Wahn.

–, « Chaplin, Brecht, Adamov », *Die Andere Zeitung*, 16 avril 1959. ADK Berlin, Herbert-Ihering-Archiv 6400.

IONESCO Eugène, « Stroux », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°61, mai 1967, p. 3-5. CP Stroux.

JACOBI Johannes, « Ionescos 'Mörder ohne Bezahlung' », *Die Zeit*, 24 avril 1958. TWS Wahn.

–, « Nun auch synchronoptisches Theater », *Der Tagesspiegel*, 1er avril 1959. TWS Wahn.

–, « Beckett in Berlin », *Die Zeit*, Hamburg, 6 octobre 1967. TWS Wahn.

–, « Saint Genet im Kohlenpott », *Der Tagesspiegel*, 6 décembre 1967. TWS Wahn.

JANSEN Hans, « So ist das Leben : man stirbt », *Westdeutsche Allgemeine*, 26 janvier 1970. TM Düsseldorf.

JENNY Urs, « Theatralische Totenfeste », *Der Spiegel*, 27 juin 1983. TWS Wahn.

KAISER Joachim, « Ionesco und kein Ende », *Süddeutsche Zeitung*, 16 avril 1958. TWS Wahn.

–, « Ionescos Höhenflug ins politische Theater », *Süddeutsche Zeitung*, 17 décembre 1962. TM Düsseldorf.

–, « König Becketts Kraft », Süddeutsche Zeitung, 28 septembre 1967. TWS Wahn.

–, « Was man tut, wenn man nichts tut », *Süddeutsche Zeitung*, 7-8 janvier 1984. TM München.

KARASEK Hellmuth, « Beckett inszeniert Beckett », *Die Zeit*, sans indication de date de parution de l'article. ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 71.

–, « Dramen ohne Dialog », 20 juin 1963, sans indication de lieu de parution de l'article. TWS Wahn.

KARSCH Walther, « Literarischer Erfolg im Schloßpark-Theater », *Der Tagesspiegel*, sans indication de date de parution de l'article. TWS Wahn.

–, « Theater ohne Handlung », *Rheinische Post*, 11 septembre 1953. CP Stroux.

–, « Das Haus der Illusionen », *Der Tagesspiegel*, 26 mars 1959. TWS Wahn.

–, « Ganoven – Nashörner – Liebesleute – Literaten », *Der Tagesspiegel*, 7 février 1960. TM Düsseldorf.

–, « Ein Sieg des poetischen Theaters », *Der Tagesspiegel*, 21 mai 1961. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133.

–, « Beckett inszeniert Beckett », *Tagesspiegel*, 28 septembre 1967. TWS Wahn.

KAUL Walter, « Algerisches Requiem in Steglitz », *Kurier-Kritik*, 20 mai 1961. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133.

KAYSER Beate, « Wer wissen will, was ein Anarchist ist – bei Genet kann er es lernen », *TZ*, 13 octobre 1976. TWS Wahn.

KERSTEN Hans Ulrich, « Überflüssiger Import », *Münchner Merkur*, sans indication de date de parution de l'article. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

KESTING Marianne, « Das Theater der Grausamkeit », *Die Zeit*, 24 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

KOEGLER Horst, « Germany », *Plays and Players*, London, janvier 1960. TM Düsseldorf.

KOLB Ingrid, « 'Wände' mit 17 Bildern », *Münchner Merkur*, 9 février 1968. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86.

KÖNIGSBERGER Otto, « Ein Totentanz in Algerien », *Ruhr Nachrichten*, 20 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

KOTSCHENREUTHER Hellmut, « Geschäfte mit Katzenjammer », *Neue Rhein-Zeitung-Düsseldorf*, 3 octobre 1957. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2153.

–, « Tritte von damals. Berlin : Beckett inszenierte Beckett », *Abendpost-Nachtausgabe*, 5 octobre 1976. TWS Wahn.

KRÄMER-BADONI Rudolf, « Wenn alles gleichgültig geworden ist », *Die Welt*, 6 octobre 1987. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2148.

LENNIG Walter, « Jeder gibt seinem irren Affen Zucker », *Sonntagsblatt*, 11 juin 1961. TWS Wahn.

LENOIR Jean-Pierre, « Düsseldorf sees Ionesco Drama », *The New York Times,* 19 janvier 1965. TM Düsseldorf.

LIETZAU Hans ; WENDT Ernst, « Der Terrorist des Träumens. Zum Tode Jean Genets : Die Regisseure Hans Lietzau und Ernst Wendt », sans indication de lieu de parution de l'article, 17 avril 1986. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 1202.

LIETZMANN Sabina, « Im Groschengrab begraben », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 décembre 1955. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

–, « Im Salon der Illusionen », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1959. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145.

LOBER H., « Der Mensch entrinnt seinem Schicksal nicht », *Hamburger Echo*, 18 novembre 1963. TWS Wahn.

LOHMANN Gerda, lettre au Schloßpark-Theater, *Tagesspiegel*, Berlin, 12 avril 1959. TWS Wahn.

LUFT Friedrich, « Vier Männer in steifen Hüten », *Die Neue Zeitung*, 10 août 1953. TWS Wahn.

–, « Kafka und die schlimmen Folgen », *Die Welt*, 7 décembre 1955. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

–, « Kafka, zweite Hand », *Süddeutsche Zeitung*, 10-11 décembre 1955. TWS Wahn.

–, « Wieder das gleiche Grauen, die gleiche Leere », *Die Welt*, 2 octobre 1957. TWS Wahn.

–, « Er zeigt die Faszination der Verdammnis », *Die Welt*, 23 mai 1961. TWS Wahn.

–, « Beckett contra Beckett », *Die Welt*, 28 septembre 1967. TWS Wahn.

–, « Die Erde könnte unbewohnt sein », *Die Welt*, 7 octobre 1969. ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 71.

–, « Wollte Samuel Beckett das Theater widerlegen ? », *Die Welt*, 21 septembre 1971. TWS Wahn.

–, « Enträtselter Beckett – rätselhaft », *Die Welt*, 10 mars 1975. TWS Wahn.

–, « Botschaften Becketts in Berlin », *Die Welt*, 4 octobre 1976. TWS Wahn.

–, « Tragische Arabesken überlassen ihre Deutung dem Zuschauer », Berliner Morgenpost, 8 octobre 1978. TWS Wahn.

–, « Das Böse weggebügelt », *Süddeutsche Zeitung*, 21 mars 1983. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448.

LUYKEN Sonja, « Adamov in Celle : Kontaktlosigkeit vor ehrwürdiger Kulisse », *Abendpost Frankfurt*, 21 mars 1958. SA Celle.

MELCHINGER Siegfried, « Ionesco und die Ionescose », *Stuttgarter Zeitung*, 16 avril 1958. TWS Wahn.

MENCK Clara, « Arthur Adamovs 'Invasion' », *Die Neue Zeitung*, 3 mars 1952. TWS Wahn.

MICHAELIS Rolf, « Triumph in Trauer », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 octobre 1968. ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 71.

–, « Die Sanduhr schlägt zur letzten Stunde », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 septembre 1971. TWS Wahn.

–, « Beckett revidiert Beckett », *Die Weltwoche*, 12 mars 1975. TWS Wahn.

–, « Sichere Landung eines Traumteppichs », *Die Zeit*, 29 octobre 1976. ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 124.

–, « Rundes Dreieck », *Die Zeit*, 13 octobre 1978. TWS Wahn.

MINDER Irmeli, « Vor Filmkarriere in Goldstadt Anker geworfen », *Pforzheimer Zeitung*, 10 août 1989. SA Pforzheim, S3-1181.

MOSCHNER Manfred, « Beklemmendes Spiel um gefesselten Tantalus », sans indication de lieu ni de date de parution. TM Düsseldorf.

NENNECKE Charlotte, « Terror-Akte auf der Bühne », *Süddeutsche Zeitung*, 9 février 1968. TWS Wahn.

NEUKIRCHEN Alfons, « Untersuchung eines Theaterskandals », *Düsseldorfer Nachrichten*, 10 mai 1957. TWS Wahn.

–, « Ein einziger wird nicht zum Nashorn », *Rheinische Post*, 3 novembre 1959. TM Düsseldorf.

–, « Der Tod des Königs Jedermann », *Düsseldorfer Nachrichten*, 18 novembre 1963. TM Düsseldorf.

–, « Verblichenes Parolentheater », *General-Anzeiger Wuppertal*, 2 octobre 1972. TM Düsseldorf.

NIEHOFF Karena, « Weiß wie Neger, schwarz wie Schnee », *Süddeutsche Zeitung*, 21 juin 1983. ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344.

NILLIUS Manfred, « Kraftvolles Spiel mit wenig Unbedingtheit ». *Die Wahrheit*, 21 juin 1983. TWS Wahn.

NOLTE Jost, « Es ist nicht alles Adamov, was man so nennt », *Die Welt*, 18 mars 1958. SA Celle.

NYSSEN Leo, « In den Kammerspielen : Die Komik des Absurden », *Ruhr Nachrichten*, 27 mars 1956. SA Bochum.

OMANSEN Willibald, « Es war keine Offenbarung »,*Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 7 décembre 1955. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

OTTE P. A., « Außenseiter der Gesellschaft », *Bild-Zeitung*, 28 mars 1959. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145.

PETZ Thomas, « Trauerarbeit – für ein richtiges Theater », *Süddeutsche Zeitung*, 22 octobre 1976. TM München.

PLUNIEN Eo, « Theater als reine Poesie », *Die Welt*, 18 novembre 1967 SA Essen, Bestand 615.

RECK-MALLECZEWEN Juliane, « München erlebte 'Warten auf Godot' », *Neue Presse*, 2 avril 1954. TWS Wahn.

RITTER Heinz, « Keine Angst vor Beckett », *Der Abend*, 27 septembre 1967. TWS Wahn.

–, « Schiller-Theater : 'Der Balkon' (Genet) », Rundfunkkritik, *Galerie des Theaters*, Neue Folge 871, 20 mars 1983. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448.

ROßMANN Andreas, « Spiel im Spiel und Wirklichkeit », *Sonntags Blatt*, 26 juin 1983. TWS Wahn.

RUPPEL K. H., « Kasperltheater der Weltangst », *Süddeutsche Zeitung*, 8 mai 1957. TWS Wahn.

SALMONY George, « Jean Genets 'Die Wände' im Staatsschauspiel : Hans Lietzaus Höllenfahrt », *AZ-Feuilleton*, 12 février 1968. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86.

–, George Salmony, « Hans Lietzau inszenierte Genet und Anouilh », *AZ*, 18 juin 1969. Theatermuseum München.

–, « Im Tollhaus der Illusionen », *Abendzeitung*, 22 octobre 1976. TWS Wahn.

SCHÄBLE Gunter, « Schwarz geschminkt », *Stuttgarter Zeitung*, 2 juin 1964. TWS Wahn.

SCHÄFER E. G., « Genet wurde Genet gestohlen », *Kieler Nachrichten*, 23 mai 1961. TWS Wahn.

SCHIMMING Wolfgang, « Seltsames Ping-Pong », *Rheinische Post*, 14 décembre 1955. TWS Wahn.

–, « Algerienkrieg als Bühnendrama », *Rheinische Post*, 24 mai 1961. TWS Wahn.

SCHMIDT Hannes, « Provokation der Normalen », *Frankfurter Rundschau*, 15 août 1957. TWS Wahn.

–, « Wer will, der kann – fliegen ! », *NRZ*, 17 décembre 1962. TM Düsseldorf.

–, « Ein Mandarin aus Paris », *Die Volksbühne Düsseldorf,* n°2, 1962-1963, p. 4-5. TM Düsseldorf.

–, « 'Die Wände' in Essen – hart an einem Theaterskandal vorbei », *NRZ*, 20 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

–, « Sag mir, wo die Witze sind... », *NRZ*, 27 avril 1970. TM Düsseldorf.

SCHMIDT Jochen, « Düsseldorf, 'Off-Limits' (Adamov) », Sender Freies Berlin, *Galerie des Theaters*, Neue Folge 313, sans indication de date de parution de l'article, TM Düsseldorf.

SCHMIEDING Walther, « Bitte nicht zu wehe tun », *Ruhr Nachrichten*, 29 décembre 1959. TM Düsseldorf.

SCHNABEL Dieter, « Reportage eines liederlichen Lebens », *Bonner Rundschau*, 19 juin 1963. TWS Wahn.

SCHNEIDERS Heinz-Ludwig, « Faszination des Spiegelbildes », *Handelsblatt Düsseldorf*, 22 décembre 1964. TWS Wahn.

SCHÖDEL Helmut, « Das Glück am Ende des Tunnels », *Die Zeit*, 13 janvier 1984. TWS Wahn.

SCHREIBER Ulrich, « Ein Schritt in die Gegenwart », *Frankfurter Rundschau*, 4 octobre 1972. TWS Wahn.

SCHRÖTER Werner H., « Genets 'Wände' oder Unmaß für Unmaß », *Essen Revue*, n°7, 1967. T Essen.

SCHULTE Gerd, « Erhabenes neben Gemeinem », *Die Welt*, 24 février 1959. TWS Wahn.

SCHULZE VELLINGHAUSEN Albert, « Ionescos hintergründige Farce », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29 mars 1956. TM Bern.

SCHWAB-FELISCH Hans, « Das Totenspektakel des Jean Genet », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 novembre 1967. SA Essen, Bestand 615.

–, « Steckt in den Träumen die Wahrheit ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 janvier 1970. TM Düsseldorf.

–, « Ionesco inszeniert Ionesco », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 avril 1970. TWS Wahn.

–, « Die Lage in Düsseldorf und 'Off-Limits' von Adamov », *Theater heute*, 11 novembre 1972, p. 8-12. TWS Wahn.

–, « Was bleibt, ist Warten », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 janvier 1984. TWS Wahn.

SEELMANN-EGGEBERT Ulrich, « Adamov und der Neorealismus », sans indication de lieu ou de date de parution de l'article. TWS Wahn.

–, « In Pforzheim 'Die Invasion' von Arthur Adamov », *Süddeutsche Zeitung*, 5 mars 1952. TWS Wahn.

–, « Theaterskandal um Eugene Ionesco », *Darmstädter Echo*, 7 mai 1957. TWS Wahn.

–, « Nihilismus und Faustrecht », *Aachener Nachrichten*, 28 avril 1958. TS Darmstadt.

STONE Michael, « Kleider machen Macht », *Frankfurter Neue Presse*, 22 mars 1983. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448.

STROUX Karl Heinz, non titré, *Neue Zürcher Zeitung*, 23 juillet 1961. CP Stroux.

TAMMS Werner, « Eine Leiche wächst ins Zimmer », *Bochumer Anzeiger*, 27 mars 1956. SA Bochum.

THIES Erika, « Beckett oder das Traumpublikum », *BBZ*, 25 mai 1973. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147.

THIEM Willy H., « Die Revolution allein ist bei Jean Genet nicht abendfüllend », *Frankfurter Abendpost*, 2 avril 1962. TWS Wahn.

–, « Toleranz ist ein leicht zu gefährdender Begriff », *Abendpost*, 30 avril 1962. TS F/Main, Schauspiel, Inszenierungsmappen, Spielzeit 1961/62, Mappe 8A.

TRILLING Ossia, « Ionesco's new play proves to be his most didactic », *The Times*, 1er janvier 1965. TM Düsseldorf.

TROUWBORST Rolf, « Kammerspiele wagten sich an Godot », *Neue Presse*, 19 janvier 1954. TWS Wahn.

TSCHECHNE Wolfgang, « Schmetterlinge und Kanonendonner », *Hannoversche Rundschau*, 16 février 1959. TWS Wahn.

ULRICI Susanne, « Adamovs 'Invasion' in Pforzheim : Verwirrung und Einsamkeit », *Bremer Nachrichten*, 5 mars 1952. TWS Wahn.

VAN DER BROECKE Adriaan, « Arthur Adamov : 'Alle gegen Alle' », *Hohenloher Tagblatt*, 25 novembre 1953. TWS Wahn.

VIELHABER Gerhard, « Hunger und Durst von Eugène Ionesco », *Deutschlandfunk*, sans indication de date de parution de l'article. TM Düsseldorf.

–, « Können weiße Darsteller Schwarze spielen ? », *Rheinische Post*, 2 juin 1964. TWS Wahn.

–, « Jubel um Ionescos großes Massaker-Spiel », *Hamburger Abendblatt*, 28 janvier 1970. TM Düsseldorf.

–, « Vom luxuriösen Sterben », sans indication de lieu de parution de l'article, 30 janvier 1970. TM Düsseldorf.

–, « Im Schoß der Familie », *Frankfurter Rundschau*, 1er mai 1970. TWS Wahn.

–, « Inferno im Badezimmer-Rosa », *Der Tagesspiegel*, 7 octobre 1972. TWS Wahn.

VIETTA Egon, « Publikum gegen Ionesco », *Der Standpunkt*, 17 mai 1957. TWS Wahn.

VON BECKER Peter, « Existenzchoreographien oder Die Stunde des Komödianten », *Theater heute*, n°3, mars 1984, p. 4-10. ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2774.

VON SCOTT Ilse, « Das Absonderliche reizt zum Lachen », *Herforder Kreisblatt*, sans indication de date de parution de l'article. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

WANDERSCHECK Hermann, « 'Warten auf Godot' heißt warten auf Gott ? », *Abendpost*, 12 septembre 1953. CP Stroux.

–, « 'Wie wird man ihn los ?' wird mit einer grausigen Komik beantwortet », *Abendpost Frankfurt*, 28 mars 1956. SA Bochum.

–, « Verblüffung in Hannover : Wohin gehst du noch – Adamov ? », *Abendpost*, 18 février 1959. TWS Wahn.

–, « Genet-'Sensation' bei Barlog : Applaus und Zischen für 'Balkon' », *Hamburger Abendblatt*, 21 mars 1959. TWS Wahn.

–, « Durch die Papierwände des Daseins », *General-Anzeiger für Bonn und Umgebung*, 8 juin 1961. TWS Wahn.

WEIGEND Friedrich, « Nach der Pest kommt das Feuer », *Stuttgarter Zeitung*, 27 janvier 1970. TM Düsseldorf.

WENDLAND Jens, « Eine doppelte Biographie », *Süddeutsche Zeitung*, 2 juin 1973. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147.

WENDT Ernst, « Drei Könige sterben. Die Aufführungen des Monats : Ionescos 'Der König stirbt' in Düsseldorf, Hamburg und Zürich », *Theater heute*, 1964, n°1. CP Stroux.

WERTH Wolfgang, « Wände oder Die falschen Wahrheiten », *Deutsche Zeitung*, 23 mai 1961. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133.

WINDELBOTH Horst, « Rammbock gegen Theaterroutine und Zuschauer-Müdigkeit », sans indication de lieu de parution de l'article, 14 février 1968. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86.

ZSCHACKE Günter, « Ein Reisender mit Ziel », *Lübecker Nachrichten*, 19 novembre 1963. TWS Wahn.

ZIVIER G., « Adamovs kleines Welttheater », *Berliner Morgenpost*, 7 décembre 1955. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169.

Correspondances

ADAMOV Arthur, lettre à Charles Regnier, 23 juin 1951. ADK Berlin, Charles-Regnier-Archiv 338.

–, lettre à Artur Müller, 30 décembre 1951. SWR.

–, lettre à Artur Müller, 10 février 1952. SWR.

–, lettre à Artur Müller, 17 mai 1952. SWR.

–, lettre à Erwin Piscator, 24 août 1952. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703.

–, lettre à Elmar Tophoven, 14 septembre 1957. CP Tophoven.

–, lettre à Helmut Heißenbüttel, 18 mai 1959. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1959 A-Z, 12463.

–, télégramme à Gerhard Wolfram, septembre 1959. IMEC, ADM 15.10.

–, lettre à Helmut Heißenbüttel, 25 novembre 1959. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464.

–, lettre à Helmut Heißenbüttel, 27 janvier 1961. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464.

–, lettre à Helmut Heißenbüttel, 18 février 1961. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464.

–, lettre à Helmut Heißenbüttel, 10 novembre 1962. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1962 A-Z, 10/12467.

–, lettre à Helmut Heißenbüttel, 3 octobre 1961. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464.

–, lettre à Erwin Piscator, 19 février 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703.

–, lettre à Erwin Piscator, 5 mars 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703.

–, lettre à *Sinn und Form*, 8 avril 1967. ADK Berlin, AdK-O 0057.

–, lettre à *Sinn und Form*, 24 juin 1967. ADK Berlin, AdK-O 0057.

–, lettre à *Sinn und Form*, 10 juillet 1967. ADK Berlin, AdK-O 0057.

–, lettre à *Sinn und Form*, 17 mars 1968. ADK Berlin, AdK-O 0057.

ANDERSCH Alfred, lettre à Arthur Adamov, 4 janvier 1956. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz Heißenbüttel 1956-58 A, 10 / 12458.

AURICH Marina, lettre à Arthur Adamov, 25 septembre 1959. IMEC, ADM 15.10.

BARLOG Boleslaw, lettre à Karl Heinz Stroux, 2 septembre 1953. CP Stroux.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 6 septembre 1953. CP Stroux.

–, lettre à Hans Lietzau, 17 octobre 1955. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 810.

–, télégramme à Hans Lietzau, 17 décembre 1955. ADK Berlin, Hans- Lietzau-Archiv 810.

BECKETT Samuel, lettre à Karl Heinz Stroux, 13 septembre 1953. CP Stroux.

–, note au Schloßpark-Theater de Berlin, juillet 1985. ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2153.

BERNER, lettre à Karl Heinz Stroux, 18 avril 1966. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3.

BEßLER Albert, lettre à Leo Mittler, 3 septembre 1957. ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726.

BUCKWITZ Harry, lettre à Charlotte Schiffler, 22 mars 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.1, 103.

–, lettre à Erwin Piscator, 7 avril 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 2340.

CASTAGNE Helmut, lettre à Karl Heinz Stroux, 12 décembre 1953. CP Stroux.

DELITZSCH Walter, lettre à la Druckerei Marquart, 8 septembre 1959. IMEC, ADM 15.10.

DOUFEXIS Renate, lettre à Samuel Beckett, 17 septembre 1979. ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 3241.

ÉCHANGES FRANCO-ALLEMANDS, lettres à Arthur Adamov, 27 avril 1961 – 4 décembre 1969. IMEC, ADM 9.17.

ENZENSBERGER Hans Magnus, lettre à Arthur Adamov, 23 mars 1956. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz Heißenbüttel 1956-58 A, 10 / 12458.

FLORA Paul, lettre à Hans Lietzau, 17 novembre 1963. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 403.

GENET Jean, lettre à Roger Blin, 1966, envoyée depuis l'Atlantic Hotel de Hambourg. IMEC, BLN 4.2.

GREUEL Herbert, lettre à Arthur Adamov, 6 mai 1959. IMEC, ADM 10.7.

–, lettre à Arthur Adamov, 20 janvier 1961. IMEC, ADM 10.7.

–, lettre à Arthur Adamov, 18 juin 1961. IMEC, ADM 10.7.

–, lettre à Arthur Adamov, 16 juillet 1962. IMEC, ADM 10.7.

HEILMANN Friedrich, lettre à Arthur Adamov, 27 juin 1961. IMEC, ADM 10.7.

HEIßENBÜTTEL Helmut, lettre à Arthur Adamov, 29 septembre 1961. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1960/61 A-G, 12464.

–, lettre à Arthur Adamov, 6 décembre 1962. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1962 A-Z, 10/12467.

IONESCO Eugène, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 14 juin 1955. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, non datée, estimée par Daniel Stauffacher à l'automne 1955. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 22 décembre 1956. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 25 février 1957. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 9 novembre 1957. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 12 avril 1958. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 4 mai 1959. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 10 juin 1959. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 7 octobre 1959. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 4 octobre 1961. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 31 décembre 1962. CP Stauffacher.

–, lettre à Hans Rudolf Stauffacher, 9 janvier 1963. CP Stauffacher.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 2 février 1970. TM Düsseldorf, KHS III 1.1.6719.

IONESCO Rodica, lettre à Karl Heinz Stroux, 11 septembre 1964. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6719.

KLINGER Kurt, lettre à Karl Heinz Stroux, 8 mai 1962. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3.

LIETZAU Hans, lettre à Paul Flora, 2 décembre 1963. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 403.

MAENNER Peter, lettre à Roger Blin, décembre 1967. IMEC, BLN 4.5.

MEYER Andreas J., lettre au Schloßpark-Theater Berlin, 15 novembre 1960. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133.

–, lettre à Erwin Piscator, 10 janvier 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 1626.

–, lettre à Marie-Christine Gay, 18 septembre 2013.

MITTLER Leo, lettre à Boleslaw Barlog, 25 juillet 1957. ADK Berlin. Boleslaw-Barlog-Archiv 1726.

–, lettre à Albert Beßler, 10 décembre 1957. ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726.

–, lettre à Boleslaw Barlog, 23 décembre 1957. ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726.

–, lettre à Albert Beßler, 9 janvier 1958. ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726.

–, lettre à Boleslaw Barlog, 24 janvier 1958. ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726.

NAGEL Ivan, lettre à Roger Blin, 15 février 1968. IMEC, BLN 4.5.

PISCATOR Erwin, lettre à Arthur Adamov, 2 octobre 1952. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703.

–, lettre à Arthur Adamov, 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703.

–, lettre à Harry Buckwitz, 16 avril 1962. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 2340.

PONNELLE Mia, lettre à Eva Stroux, 21 février 1953. CP Stroux.

–, lettre à Eva Stroux, 28 février 1953. CP Stroux.

–, lettre à Eva Stroux, 5 mars 1953. CP Stroux.

PRÜFER Guntram, lettre à Arthur Adamov, 4 octobre 1952. ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 2065.

RAJBEN Bernard, lettre à Roger Blin, 14 octobre 1966. IMEC, BLN 4.5.

RAZUM Christine, lettre à Marie-Christine Gay, 18 avril 2014.

REUTER Gerhard, lettre à Arthur Adamov, 4 mai 1959. IMEC, ADM 10.7.

–, lettre à Arthur Adamov, 15 septembre 1959. IMEC, ADM 15.10.

RICHTER Hans Michael, lettre à Arthur Adamov, 13 août 1959. IMEC, ADM 15.10.

–, lettre à Arthur Adamov, 17 août 1959. IMEC, ADM 15.10.

–, lettre à Arthur Adamov, 9 septembre 1959. IMEC, ADM 15.10.

SCHALE Hans-Jochen, lettre à Arthur Adamov, 20 septembre 1961. SWR, « Hörspieldramaturgie » Korrespondenz mit Autoren A-G Januar 1961-Dezember 1961, 19/2259.

–, lettre à Arthur Adamov, 16 octobre 1962. SWR, « Hörspieldramaturgie » Korrespondenz mit Autoren A-F Januar 1962 Dezember 1962, 19/2262.

–, lettre à Arthur Adamov, 31 mars 1964. IMEC, ADM 7.8.

SINN UND FORM, lettre à Arthur Adamov, 20 avril 1967. ADK Berlin, AdK-O 0057.

STAUFFACHER Hans Rudolf, lettre à Eugène Ionesco, 22 juin 1955. CP Stauffacher.

–, lettre à Eugène Ionesco, 1er décembre 1955. CP Stauffacher.

–, lettre à Eugène Ionesco, 23 février 1957. CP Stauffacher.

–, lettre à Eugène Ionesco, 28 novembre 1957. CP Stauffacher.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 8 avril 1958. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350/1.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 3 février 1959. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 27 mai 1959. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 13 juin 1959. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 16 octobre 1959. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 10 octobre 1961. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350/2.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 12 juillet 1962. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 30 octobre 1962. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 10 novembre 1964. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 4 janvier 1965. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 18 avril 1967. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 29 novembre 1967. TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3.

STROUX Eva, destinataire inconnu, 27 novembre 1953. CP Stroux.

STROUX Karl Heinz, lettre à Elmar Tophoven, 19 juillet 1953. CP Stroux.

–, lettre à Eugène Ionesco, 5 décembre 1962. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6720.

–, lettre à Rodica Ionesco, 9 septembre 1964. TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6720.

–, mémorandum, 21 novembre 1964. CP Stroux.

TABORI George, lettre à Samuel Beckett, 18 janvier 1981. ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 3241.

TOPHOVEN Elmar, lettre à Karl Heinz Stroux, 17 juin 1953. CP Stroux.

–, lettre à Karl Heinz Stroux, 31 juillet 1953. CP Stroux.

WOLFRAM Gerhard, télégramme à Arthur Adamov, 28 septembre 1959. IMEC, ADM 15.10.

Scripts, carnets de régie et de notes

ADAMOV Arthur, script de la version radiophonique de *Professor Taranne*. Abteilung Radio-Essay, Sendung Freitag 8. Juni 1956, 22h30, 1. Programm. Übersetzung Manfred Fusten, Regie Irmfried Wilimzig. 35'45''. SWR 19/12513.

–, script de sa pièce radiophonique sur Büchner (non titrée), diffusée le 22 janvier 1962 dans l'émission « Galerie romantique ». IMEC, ADM 7.11.

–, script de l'adaptation radiophonique de *La Politique des restes*. ADK Berlin, Drehbuchsammlung 363.

BÜCHNER Georg, carnet de régie de *La Mort de Danton*. Mise en scène Jean Vilar, annotations d'Arthur Adamov (Avignon, 1948). IMEC, ADM 6.5.

ENZENSBERGER Hans Magnus, script de son texte *La Cantatrice chauve. Une introduction à la nouvelle dramaturgie française* (*Die kahle Sängerin. Ein Hinweis auf die jüngste französische Dramaturgie*), diffusé le 8 avril 1957. SWR 19/12515.

HELD Martin, notes manuscrites sur *La Dernière Bande*. Mise en scène Samuel Beckett (Berlin, 1969). ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 749.

IONESCO Eugène, carnet de l'éclairagiste d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser*. Mise en scène de Friedrich Siems (Bochum, 1956). SA Bochum.

–, carnet de régie d'*En attendant Godot*. Mise en scène Karl Heinz Stroux (Berlin, 1953). CP Stroux.

–, carnet de régie de *Rhinocéros*. Mise en scène Karl Heinz Stroux (Düsseldorf, 1959). CP Stroux.

–, carnet de régie du *Piéton de l'air*. Mise en scène Karl Heinz Stroux (Düsseldorf, 1962). CP Stroux.

–, carnet de régie de *La Soif et la faim*. Mise en scène Karl Heinz Stroux (Düsseldorf, 1964). CP Stroux.

–, carnet de régie de *Jeux de massacre*. Mise en scène Karl Heinz Stroux (Düsseldorf, 1970). CP Stroux.

–, carnets de régie de *Jacques ou la Soumission* et *La Cantatrice chauve*. Mise en scène Eugène Ionesco (Düsseldorf, 1970). TM Düsseldorf, Textbucharchiv.

KING Marna, notes manuscrites sur *Les Nègres*. Mise en scène Peter Stein (Berlin, 1983). ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 344.

LIETZAU Hans, carnet de régie des *Paravents* avec des corrections de la traduction (Berlin, 1961). ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 132.

–, carnet de régie des *Paravents* avec des corrections de la traduction (Munich, 1968). ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 85.

MINETTI Bernhard, livret du comédien de *La Dernière Bande*. Mise en scène Klaus Michael Grüber (Brême, 1973). Bernhard-Minetti-Archiv 2147.

–, livret du comédien de *La Dernière Bande*. Mise en scène Klaus Michael Grüber (Francfort-sur-le-Main, 1987). ADK, Bernhard-Minetti-Archiv 2150.

PISCATOR Erwin, notes manuscrites sur *Le Balcon* (Francfort-sur-le-Main, 1962). ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.1, 102.

–, notes manuscrites « Erläuterungen zur Aufführung » sur *Le Balcon* (Francfort-sur-le-Main, 1962). ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.2, 2722.

TABORI George, carnet de régie d'*En attendant Godot* en partie annoté, en anglais (Munich, 1984). ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2772.

–, carnet de notes (« Schreibbuch »), en anglais (Munich, 1984). ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2560.

Brochures théâtrales

BÜHNEN DER STADT ESSEN (Dir.), « Die Wände », *Das Stichwort*, 10. Jh, 1967. T Essen.

DEUTSCHES SCHAUSPIELHAUS HAMBURG (Dir.), *Programmheft*, Spielzeit 1963/64, Heft 4. TWS Wahn.

DÜSSELDORFER SCHAUSPIELHAUS KARL HEINZ STROUX (Dir.), Programmheft, 1959/60, n°2. TM Düsseldorf.

–, *Programmheft*, 1963/64, n°4. TM Düsseldorf.

–, *Programmheft*, 1963/64, n°7. TM Düsseldorf.

–, *Programmheft*, 1964/65, n°6. TM Düsseldorf.

–, *Programmheft*, 1969/70, sans numéro. TM Düsseldorf.

HOFFMANN Kurt (Dir.), *Blätter des Einraumtheaters Contra-Kreis*, n°23, Bonn, 1957. SA Bonn.

LANDESTHEATER DARMSTADT (Dir.), *Programmheft / Foyer*, 1963/64, n°15. TWS Wahn.

LANDESTHEATER HANNOVER (Dir.), *Ballhof*, sans numéro, 1958/1959. TM Hannover.

MÜNCHNER KAMMERSPIELE (Dir.), *Programmheft*, Spielzeit 1983/84 (73. Spielzeit). Werkraum, Heft 3, « Warten auf Godot ». TM München.

OTTO Franz (Dir.), *Die Szene. Pforzheimer Theaterblätter*, Spielzeit 1951/52, Doppelheft 13-14. T Pforzheim.

SCHAUBÜHNE AM LEHNINER PLATZ (Dir.), *Spielzeit 1982/83 : Jean Genet, Die Neger, Les Nègres 1958, Clownerie*. CP.

SCHAUSPIELHAUS BOCHUM (Dir.), *Programmheft, Amédée oder Wie wird man ihn los*, sans numéro, 1956. TM Bern.

SCHILLER-THEATER (Dir.), *Programmheft*, *Der Balkon*, 1982/83. ADK Berlin, Dokfonds-Theater 14558.

SCHLOßPARK-THEATER (Dir.), *Programmheft*, *Der Balkon*, 1958/59, n°78. ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145.

STÄDTISCHE BÜHNEN MÜNSTER (Dir), *Programmheft*, Großes Haus, 1964/65. TWS Wahn.

STÄDTISCHES THEATER LEIPZIG (Dir.), *Programmheft*, Spielzeit 1959/60, Heft 9. TWS Wahn.

ULMER THEATER (Dir.), *Programmheft*, sans numéro, novembre 1963. TWS Wahn.

Documents audiovisuels

ANONYME, Szenen aus *Triumph des Todes*, Regie Karl Heinz Stroux. Fernsehfassung für 3 SAT. TM Düsseldorf, Videoarchiv.

GRAF Rüdiger, *Warten auf Godot*, Münchner Kammerspiele, Regie George Tabori. Fernsehfassung für ARD / BR. ADK Berlin, AVM 33.0747.

IONESCO Eugène, interviewé par le Hebbel-Theater Berlin après la tournée en Allemagne de la mise en scène de Karl Heinz Stroux du *Roi se meurt*. TM Düsseldorf.

NEUENFELS Hans, *Reise in ein verborgenes Leben*, BRD, 1983, Ziegler Film, 90''.

PROBST Dominique, archives du compositeur, enregistrement vidéo diffusé à l'occasion de l'exposition *Ionesco* présentée par la BnF, du 6 octobre 2009 au 3 janvier 2010.

SDR SENDEREIHE « Von Dichtern und Dichtung ». SWR 19/1827.

WILIMZIG Irmfried, *Professor Taranne*, 35'45''. Abteilung Radio-Essay, Sendung Freitag 8. Juni 1956, 22h30, 1. Programm. SWR 6003068.

Divers

ADAMOV Arthur, dépliants et brochures sur la tournée du Berliner Ensemble à Paris en 1954 et 1955, documents personnels. IMEC, ADM 17.8.

ASMUS Walter D., discussion autour de la projection de sa nouvelle version (2013) de la pièce télévisuelle de Beckett *Quoi où*. Haus der Berliner Festspiele, 14 septembre 2014.

DÜSSELDORFER SCHAUSPIELHAUS, dépliant de l'exposition sur Eugène Ionesco qui eut lieu du 2 mars au 30 avril 1982. TM Düsseldorf.

IONESCO Eugène, texte non titré écrit à l'occasion du départ de Karl Heinz Stroux du Düsseldorfer Schauspielhaus en 1972. CP Stroux.

STÄDTISCHES THEATER LEIPZIG, feuille dactylographiée à l'attention d'Arthur Adamov. IMEC, ADM 15.10.

–, brochure de la nouvelle saison théâtrale 1965-1966. SA Leipzig, Städt. Theater D 1299.

STAUFFACHER Hans Rudolf, listes des lieux de représentation des pièces de Ionesco dans l'espace germanophone tenues par la maison d'édition. CP Stauffacher / TM Bern.

STROUX Karl Heinz, débat radiophonique « Meinung gegen Meinung » (feuilles manuscrites). CP Stroux.

VERLAG KURT DESCH, dépliant au sujet d'un projet de coopération culturelle entre le théâtre de Pforzheim et le théâtre de Babylone à Paris en 1952. TWS Wahn.

–, listes des lieux de représentation des pièces d'Adamov dans l'espace germanophone, tenues par la maison d'édition. V Desch.

1.2 Œuvres étudiées

ADAMOV Arthur, *Théâtre I : La Parodie, L'Invasion, La Grande et la Petite Manœuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre Tous*, Paris, Gallimard, 1953.

–, Théâtre II : *Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-Pong,* précédé d'une Note de l'auteur, Paris, Gallimard, 1955.

–, *Les Âmes mortes*, Paris, Gallimard, 1960.

–, *Théâtre III : Paolo Paoli, La Politique des restes, Sainte Europe*, Paris, Gallimard, 1966.

–, *Théâtre IV : M. le Modéré, Le Printemps 71*, Paris, Gallimard, 1968.

BECKETT Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 2006.

–, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952. *Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1954 (traduit par Beckett).

–, *All that fall*, London, Faber and Faber, 1957. *Tous ceux qui tombent*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 (traduit par Robert Pinget).

–, *Fin de partie, suivi de Acte sans paroles I*, Paris, Éditions de Minuit, 1957. *Endgame followed by Act without words I*, London, Faber and Faber, 1958 (traduit par Beckett).

–, *Krapp's Last Tape and Embers*, London, Faber and Faber, 1959. *La Dernière Bande suivi de Cendres*, Paris, Éditions de Minuit, 1959 (traduit par Robert Pinget et Beckett).

–, *Happy Days*, New York, Grove Press, 1961. *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Éditions de Minuit, 1963/1974 (traduit par Beckett).

–, *Comédie et actes divers : Comédie, Va et vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I, Acte sans paroles II, Film, Souffle*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

–, *Pas, suivi de quatre esquisses : Fragments de théâtre I, Fragments de théâtre II, Pochade radiophonique*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

–, *'Quad' et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

GENET Jean, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.

–, *Les Paravents*, Paris, L'Arbalète, 1961.

IONESCO Eugène, *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.

2. Littérature critique sur les auteurs

2.1 Arthur Adamov

2.1.1 Ouvrages bio-bibliographiques

BRADBY David, *Adamov*, London, Grant & Cutler Ltd (Research Bibliographies & Checklists, vol. 10), 1975.

GAUDY René, *Arthur Adamov. Essai et document*, Paris, Stock, 1971.

MELESE Pierre, *Arthur Adamov*, Paris, Stock, 1971.

2.1.2 Autres œuvres

ADAMOV Arthur, *August Strindberg, dramaturge*, Paris, L'Arche, 1955.

–, *Théâtre de Société : Intimité, Je ne suis pas Français, La Complainte du Ridicule*, Paris, Éditeurs français réunis, 1958.

–, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.

–, *L'homme et l'enfant*, Paris, Gallimard, 1968.

–, *Off limits*, Paris, Gallimard, 1969.

–, *Je… ils…*, Paris, Gallimard, 1969.

–, *Si l'été revenait*, Paris, Gallimard, 1970.

–, *Théâtre radiophonique*, Marseille, André Dimanche Éditeur (Sonores), 1998.

2.1.3 Ouvrages traduits par Adamov

BÜCHNER Georg, *La Mort de Danton*, trad. Arthur Adamov, *Le Monde illustré, théâtral et littéraire*, n°35, 13 novembre 1948.

–, *Woyzeck*, trad. Arthur Adamov, *Théâtre Populaire*, n°1, mai-juin 1953.

FRISCH Max, *La Grande muraille*, trad. Arthur Adamov et Jacqueline Autrusseau, Paris, Gallimard, 1969.

JUNG Carl Gustav, *Le Moi et l'Insconscient*, trad. Arthur Adamov, Paris, Gallimard, 1938.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, trad. Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1962.

RILKE Rainer Maria, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, trad. Arthur Adamov, Alger, Charlot, 1941.

VON KLEIST Heinrich, *La Cruche cassée*, trad. Arthur Adamov, *Théâtre Populaire*, n°6, mars-avril 1954.

2.1.4 Articles et ouvrages critiques

ADAMOV Jacqueline, « Censure et représentation chez Arthur Adamov », in Paul Vernois (Dir.), *L'Onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philosophie et de Littératures romanes de Strasbourg et la Société d'Études du XXe siècle (avril 1972)*, Paris, Éditions Klincksieck, 1974, p. 215-230.

BARTHES Roland, « Adamov et le langage », in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 130-133.

BATAILLON Michel, « Arthur Adamov et Roger Planchon : Un metteur en scène et son 'prodigieux professeur sauvage' », in Robert Abirached ; Ernstpeter Ruhe ; Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, Tübingen / Paris, Gunter Narr / Éditions Jean-Michel Place (études littéraires françaises, vol. 27), p. 43-54.

DESNE Roland, « Adamov et la politique », *La Nouvelle Critique*, Suppl. au n°66, août-septembre 1973, p. 11-15.

DORT Bernard, « Adamov à la scène ou les malentendus de l'illusion », *La Nouvelle Critique*, Suppl. au n°66, août-septembre 1973, p. 20-25.

DUVIGNAUD Jean, « Un théâtre de la persécution. Arthur Adamov », *Critique* 9, 1953, p. 21-27.

GAUDY René, *Adamov, essai et document*, Paris, 1971.

HELLER Heinz-B., *Untersuchungen zur Theorie und Praxis des dialektischen Theaters. Brecht und Adamov*, Bern / Frankfurt am Main, Herbert Lang / Peter Lang, 1975.

HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50. Ionesco-Beckett-Adamov*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987.

HUBERT Marie-Claude ; BERTRAND Michel (Dir.), *Onirisme et engagement chez Arthur Adamov*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles théâtre), 2009.

RUHE Ernstpeter, « Cet art bizarre. Adamovs Adaptationen für Theater, Rundfunk und Fernsehen », in Robert Abirached ; Ernstpeter Ruhe ; Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, Tübingen / Paris, Gunter Narr / Éditions Jean-Michel Place (études littéraires françaises, vol. 27), p. 74-87.

SCHOELL Konrad, « Die Entwicklung vom Theater des Absurden zum politischen Theater am Beispiel Adamov », *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, vol. VII, 1974, p. 224-238.

UBERSFELD Anne, « Le héros adamovien », *Romanica Wratislaviensia*, n°15, 1975, p. 59-67.

2.2 Samuel Beckett

2.2.1 Ouvrages bio-bibliographiques

BADIOU Alain, *Beckett. L'Increvable Désir,* Paris, Hachette littératures, 1995.

BAIR Deirdre, *Samuel Beckett : A Biography*, Jonathan Cape, London, 1978.

KNOWLSON James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London / Berlin / New York, Bloomsbury, 1996.

MELESE Pierre, *Samuel Beckett*, Seghers (Théâtre de tous les temps), 1966.

LEGER Nathalie, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006.

2.2.2 Autres œuvres

BECKETT Samuel, *Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963-1964.

–, *'Quad' et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

–, *Collected Shorter Plays*, London, Farber and Farber, 2006.

–, *He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio, Not I, ...nur noch Gewölk..., Was, Wo. Filme für den SDR*, DVD mit einem Essay von Gilles Deleuze, Frankfurt am Main, Filmedition Suhrkamp, 2008.

2.2.3 Articles et ouvrages critiques

ASMUS Walter D., « Aus dem Probentagebuch von Walter D. Asmus », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 121-128.

BARLOG Boleslaw, « Beckett, unser Hausheiliger », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 36-37.

BECKETT, Samuel ; CANARIS Volker (Éd.), *Das letzte Band. Regiebuch der Berliner Inszenierung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

BRYDEN Mary, « The liver and the lights': Beckett und Musik », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 282-296.

CRAIG George ; DOW FEHSENFELD Martha ; GUNN Dan ; MORE OVERBECK Louis (Dir.), *The Letters of Samuel Beckett. Vol. II : 1941-1956*, Cambridge, University Press, 2011.

DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, in Samuel Beckett, *'Quad' et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 57-106.

ENDRES Ria, *Am Anfang war die Stimme. Zu Samuel Becketts Werk*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986.

–, *Samuel Beckett und seine Landschaften*, Aachen, Rimbaud, 2006.

FISCHER-SEIDEL Therese, « Samuel Becketts Abschied : Nacht und Träume und das deutsche Fernsehen », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett : Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 319-339.

FRIES-DIECKMANN Marion, « Beckett lernt Deutsch : The Exercise Books », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett : Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.

–, « 'We do it to have fun together' : Beckett Directing in Germany », *The Beckett Circle*, n°28, 2005, p. 7-9.

FÜGER Wilhelm, « The first Berlin *Godot* : Beckett's Debut on German Stage », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000 / Samuel*

Beckett : Fin sans fin en l'an 2000, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 11), 2001, p. 57-63.

GARFORTH Julian A., « 'Unsere wichtigste Entdeckung für die deutsche Bühne ?' : Critical Reactions to the German Premieres of Samuel Beckett's Stage Plays », *Forum Modernes Theater*, n°12, 1997, p. 75-90.

–, « 'Beckett, Unser Hausheiliger ?' : Changing Critical reactions to Beckett's Directorial Work in Berlin », in Marius Buning ; Matthijs Engelberts ; Onno Kosters (Dir.), *Beckett and religion. Beckett / Aesthetics / Politics. Beckett et la religion. Beckett / L'esthétique / La politique,* Amsterdam / Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 9), 2000, p. 309-329.

GAVARD-PERRET Jean-Paul, « L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett », *Communication et langages*, n°105, 3e trimestre 1995, p. 13-28.

GROßENS Peter, « 'We do it to have fun together' : Samuel Beckett beim SDR in Stuttgart », *Spuren 50*, 2000, p. 1-16.

GUSSOW Mel, *Conversations with and about Beckett*, New York, Grove Press, 1996.

HAERDTER Michael, « Szeniker Beckett », in Hans Mayer ; Uwe Johnson (Dir.), *Das Werk von Samuel Beckett, Berliner Colloquium*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 217-225.

–, « Proben-Notate zum Endspiel », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 92-98.

HARTEL Gaby, « 'No stone unturned' : Samuel Beckett sucht und findet ästhetische Anregungen im frühen deutschen Film », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 296-319.

HARTEL Gaby ; VÖLKER Klaus ; IRMER Thomas, « The Reception of Beckett's Theatre and Television Pieces in West and East Germany », in Mark Nixon ; Matthew Feldman (Dir.), *The International Reception of Samuel Beckett,* London, Continuum, 2009, p. 75-97.

HENSEL Georg, « 'Da es so gespielt wird… spielen wir es eben so'. Samuel Beckett als Autor und Regisseur », in Klaus Völker, *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 10-25.

HERREN Graley, *Samuel Beckett's plays on film and television*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

HUBER Werner, « Godot, Gorba, and Glasnost : Beckett in East Germany », in Marius Buning ; Lois Oppenheim (Dir.), *Beckett in the 1990s*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 2), 1993, p. 49-58.

HUBERT Marie-Claude (Dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.

HÜBNER Alfred, *Samuel Beckett. Glückliche Tage. Probenprotokoll der Inszenierung von Samuel Beckett in der 'Werkstatt' des Berliner Schiller-Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1976.

–, « Probennotate zu 'Glückliche Tage' », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 109-110.

JULIET Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

KALB Jonathan, *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

KNOWLSON James (Éd.), *Happy Days : Samuel Beckett's Production Notebook*, London, Faber and Faber, 1985.

–, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 2 : Endgame*, London, Faber and Faber, 1992.

–, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 3 : Krapp's Last Tape*, London, Faber and Faber, 1992.

–, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1 : Waiting for Godot*, London, Faber and Faber, 1993.

–, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 4 : The Shorter Plays*, London, Faber and Faber, 1999.

LOMMEL Michael, *Samuel Beckett, Synästhesie als Medienspiel*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006.

LUFT Friedrich, « Wir warteten auf Godot zum ersten Mal », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 38-40.

MAYER Hans ; JOHNSON Uwe (Dir.), *Das Werk von Samuel Beckett, Berliner Colloquium*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

MCMILLAN Dougald ; FEHSENFELD Martha, *Beckett in the theatre. The author as practical Playwright and Director. Vol. 1 : From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape*, London / New York, John Calder / Riverrun Press, 1988.

MOONEY Sinéad, *A Tongue not mine. Beckett and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

MÜLLER-FREIENFELS Reinhart, « Erinnerung an Samuel Beckett beim SDR », in Hermann Fünfgeld (Dir.), *Von außen besehen. Markenzeichen des Süddeutschen Rundfunks*, Südfunkhefte 25, Stuttgart, 1998, p. 403-425.

MURPHY JP ; HUBER Werner ; BREUER Rolf ; SCHOELL Konrad (Dir.), *Critique of Becketts Criticism : A Guide to research in English, French and German*, Columbia, Camden House, 1994.

NIXON Mark, « The German Diaries 1936/37 : Beckett und die moderne deutsche Literatur », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett : Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 139-156.

–, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London / New York, Continuum, 2011.

NIXON Mark ; FELDMAN Matthew (Dir.), *The international reception of Samuel Beckett*, London, Continuum, 2009.

RASTIER François ; TEMKINE Valentin ; TEMKINE Pierre, « D'où viennent tous ces cadavres ? Une lecture historique de *En attendant Godot*, dialogue entre Valentin et Pierre Temkine suivi de *Une démonstration littéraire : le cas Godot* (Pierre Temkine) et *En attendant Valentin Temkine* (François Rastier) », [en ligne], 2008. http://www.revue-texto.net/index.php?id=88.

ROSS Ciaran, « Beckett's Godot in Berlin : New Coordinates of the Void », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000 / Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 11), 2001, p. 64-73.

SIEVERS Wiebke, « Becketts deutsche Stimmen : Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum », in Therese Fischer-Seidel ; Marion Fries-Dieckmann (Dir.), *Der unbekannte Beckett : Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 224-244.

TOPHOVEN Erika, *Becketts Berlin*, Berlin, Nicolai, 2005.

VEDRENNE Véronique, « Images beckettiennes : De la mise en scène du corps à l'effacement du sujet dans *Trio de fantômes* », in Angela Moorjani ; Carola Veit (Dir.), *Samuel Beckett : Endlessness in the year 2000 / Samuel Beckett : Fin sans fin en l'an 2000*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 11), 2001, p. 331-341.

VÖLKER Klaus (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag*, Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986.

WULF Catharina (Dir.), *The savage eye / L'œil fauve. New essays on Samuel Beckett's Television Plays*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 4), 1995.

ZIPES Jack, « Beckett in Germany / Germany in Beckett », *New German Critique*, n°26, Cornell University, Spring 1982, p. 151-158.

2.3 Jean Genet

2.3.1 Ouvrages bio-bibliographiques

ASLAN Odette, *Jean Genet*, Paris, Seghers (Théâtre de tous les temps), 1973.

BONNEFOY Claude, *Genet*, Paris, Éditions Universitaires (Classiques du XXe siècle), 1956.

DICHY Albert ; FOUCHE Pascal, *Jean Genet matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944*, Paris, Gallimard (nrf), 2010.

WHITE Edmund, *Jean Genet*, Paris, Gallimard (NRF Biographies), 1993.

2.3.2 Autres œuvres

GENET Jean, *Œuvres complètes, Tome 2 : Notre-Dame des Fleurs, Le Condamné à mort, Miracle de la Rose, Un Chant d'amour*, Paris, Gallimard, 1951.

–, *Œuvres complètes, Tome 3 : Pompes funèbres, Le Pêcheur du Suquet, Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, 1953.

–, *Wände überall* (*Der Tod I*). Einzig berechtigte Übersetzung von Hans Georg Brenner, Hamburg, Merlin Verlag, 1960.

–, *Die Wände.* Übertragung von Ernst Sander, Hamburg, Merlin Verlag, 1968.

–, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982.

–, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Décines, L'Arbalète, 1988.

–, *Chère Madame... Sechs Briefe nach Brünn*, présentées par Friedrich Flemming, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1989.

–, *L'ennemi déclaré, textes et entretiens*, édité par Albert Dichy, Gallimard, Paris, 1991.

– , *Werkausgabe* I : *Notre-Dame-des-Fleurs*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1998.

–, *Werkausgabe* II : *Wunder der Rose*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1999.

–, *Lettres au petit Franz.* Présentées et annotées par Claire Degans et François Sentein, Mayenne, Gallimard, 2000.

–, *Werkausgabe* III : *Das Totenfest*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2000.

–, *Werkausgabe* V : *Tagebuch des Diebes*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2001.

–, *Werkausgabe* VII : *Gedichte*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2003.

–, *Werkausgabe* VI : *Ein verliebter Gefangener*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2006.

–, *Lettres à Ibis*, Paris, L'Arbalète / Gallimard, 2010.

–, *Werkausgabe* VIII : *Dramen Teil 1 und 2*, 2014.

–, *Werkausgabe* IV : *Querelle de Brest*, Gifkendorf, Merlin Verlag, à paraître.

–, *Werkausgabe* IX : *Essays*, Gifkendorf, Merlin Verlag, à paraître.

–, *Werkausgabe* X : *Interviews*, Gifkendorf, Merlin Verlag, à paraître.

–, *Werkausgabe* XI : *Nachlass*, Gifkendorf, Merlin Verlag, à paraître.

GENET Jean ; WISCHENBART Rüdiger ; CHAHID BARRADA Leila, *Jean Genets Haus. Ein Gespräch*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 1991.

2.3.3 Articles et ouvrages critiques

ALAZET Bernard ; DAMBRE Marc (Dir.), *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon (Écritures), 2009.

ASLAN Odette, « *Les Paravents* de Jean Genet », in Denis Bablet ; Jean Jacquot (Dir.), *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 3, Paris, CNRS, 1972, p. 13-107.

BATAILLE Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard (Idées), 1969.

BELLITY PESKINE Lynda ; DICHY Albert (Dir.), *La bataille des Paravents*, Paris, IMEC, 1991.

COE Richard N., *The Theater of Jean Genet. A casebook*, New York, Grove Press, 1970.

COLIN Nicole, « Taktische Kürzungen : Jean Genets *Paravents* auf deutschen Bühnen », in Mathias Lorenz ; Oliver Lubrich (Dir.), *Jean Genet und Deutschland*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2014, p. 259-277.

DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Denoël / Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1981.

FREDETTE Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal / Paris, XYZ / PUV, 2001.

HUBERT Marie-Claude, *L'esthétique de Jean Genet*, Liège, Editions SEDES (Esthétique), 1997.

– (Dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014.

KHELIL Hédi, *Théâtre de Genet : matadors, monstres et illusionnistes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LORENZ Mathias ; LUBRICH Oliver (Dir.), *Jean Genet und Deutschland*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2014.

MORALY Jean-Bernard, *Le maître fou. Genet théoricien de théâtre (1950-1967)*, Paris, Librairie Nizet, 2009.

SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, in Jean Genet, *Œuvres Complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1952.

THURN Nike, « 'Dieses Stück Genets wird jede deutsche Bühne überfordern'. Zur Rezeption von Jean Genets *Les Nègres* in Deutschland », in Mathias Lorenz ; Oliver Lubrich (Dir.), *Jean Genet und Deutschland*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2014, p. 277-301.

URBAN Urs, « Réception allemande », in Marie-Claude Hubert (Dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 543-547.

WEBB Richard C., *Jean Genet and his critics : an annotates bibliography, 1943-1980*, London, The Scarecrow Press (Scarecrow Author Bibliographies, vol. 58), 1982.

2.4 Eugène Ionesco

2.4.1 Ouvrages bio-bibliographiques

BENMUSSA Simone, *Eugène Ionesco. Textes et documents de Ionesco, documents de mise en scène*, Paris, Seghers (Théâtre de tous les temps), 1966.

–, *Ionesco*, Paris, Seghers (Théâtre de tous les temps), 2ème édition, 1971.

BONDY François, *Eugène Ionesco in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1975.

GIRET Noëlle (Dir.), *Ionesco*, Paris, Gallimard / Éditions de la BnF, 2009.

LE GALL André, *Eugène Ionesco,* Paris, Flammarion (Grandes Biographies), 2009.

PETERSEN Carol, *Eugène Ionesco*, Berlin, Colloquium Verlag (Köpfe des XX. Jahrhunderts, vol. 84), 1979.

PLAZY Gilles, *Eugène Ionesco, le rire et l'espérance : une biographie*, Paris, Editions Julliard, 1994.

2.4.2 Autres œuvres

IONESCO Eugène, *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1962.

–, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard (Essais), 1966.

–, *Journal en miettes*, Paris, Gallimard (Essais), 1967.

–, « Stroux », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°61, mai 1967, p. 3-5.

–, *Présent passé, passé présent*, Paris, Gallimard (Idées), 1968.

–, *Le Solitaire*, Paris, Mercure de France, 1973.

–, *Antidotes,* Paris, Gallimard, 1977.

–, *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979.

–, *Hugoliade*, Paris, Gallimard, 1982.

–, *La Quête intermittente,* Paris, Gallimard, 1987.

–, *Ruptures de silence. Rencontres avec André Coutin*, Paris, Mercure de France, 1995.

–, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Gallimard, 1996.

2.4.3 Articles et ouvrages critiques français

CLEYEN-SERGHIEV Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

DORT Bernard, « Ionesco, de la révolte à la soumission ? », *France-Observateur*, 20 octobre 1955.

FEAL Gisèle, *Ionesco, un théâtre onirique*, Paris, Editions Imago, 2001.

GAY Marie-Christine, « 'Nous ne parlions pas la même langue, mais nous parlions le même langage'. Ionesco et Karl Heinz Stroux », in *Trajectoires* [en ligne], Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, n°7, 2013. https://trajectoires.revues.org/1214

GUERIN Jeanyves, « Ni Rhinocéros ni Marx ni Maître », in Marie-France Ionesco ; Paul Vernois (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives,* Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1980, p. 269-285.

HUBERT Marie-Claude ; BERTRAND Michel (Dir.), *Eugène Ionesco, Classicisme et modernité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (Textuelles théâtre), 2011.

IONESCO Marie-France ; VERNOIS Paul (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1980.

IONESCO Marie-France ; DODILLE Norbert ; LIICEANU, Gabriel (Dir.), *Lectures de Ionesco,* Institut Français de Bucarest, Paris, L'Harmattan, 1996.

KAMYABI MASK Ahmad, *Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco ?* Paris, édité par l'auteur, 1990.

LAUBREAUX Raymond, *Les critiques de notre temps et Ionesco*, Paris, Garnier Frères, 1973.

LE MAGAZINE LITTERAIRE, n° 335, septembre 1995.

LES CAHIERS RENAUD-BARRAULT, n°29, 1960 ; n°42, 1963 ; n°53, 1966 ; n°61, 1967 ; n°97, 1978.

MIHAILESCU Dan C., « L'architecture de l'enfance », in Marie-France Ionesco ; Norbert Dodille ; Gabriel Liiceanu (Dir.), *Lectures de Ionesco,* Institut Français de Bucarest, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 81-86.

PALEOLOGU Alexandru, « Plus fort que la mort », in Marie-France Ionesco ; Norbert Dodille ; Gabriel Liiceanu (Dir.), *Lectures de Ionesco*, Institut Français de Bucarest, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 73-80.

PRUNER Michel, « L'espace dans la dramaturgie de Ionesco », in Marie-France Ionesco ; Paul Vernois (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives,* Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1980, p. 217-239.

SATIJN Nico, *Le labyrinthe de la cité radieuse. Les pérégrinations de Bérenger chez Ionesco*, Amsterdam, Rodopi (Faux Titre, vol. 8), 1982.

VERNOIS Paul, « Le temps dans l'œuvre d'Eugène Ionesco », in Marie-France Ionesco, Paul Vernois (Dir.), *Ionesco, situation et perspectives,* Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris, Pierre Belfond, 1980, p. 195-217.

–, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, 2e édition, Paris, Éd. Klincksieck (Théâtre d'aujourd'hui, vol. 5), 1991.

2.4.4 Articles et ouvrages critiques allemands

ANONYME, « Pfiffe in Darmstadt », *Der Spiegel*, n°20, 1957.

ANONYME, « Freudiges Gegacker », *Der Spiegel*, n°4, 1963.

BECKMANN Heinz, « Die Leiche des Herrn Ionesco oder : Der Seitensprung ins Absurde auf dem heutigen Theater », *Wort und Wahrheit*, Freiburg im Breisgau, 1961.

BESSEN Josef, *Ionesco und die Farce. Rezeptionsbedingungen avantgardistischer Literatur*, Wiesbaden, Verlagsgesellschaft Athenaion (Athenaion Literaturwissenschaft, vol. 14), 1978.

BÜTTNER Gottfried, *Absurdes Theater und Bewußtseinswandel. Über den seelischen Realismus bei Beckett und Ionesco*, Berlin, Westliche Berliner Verlagsgesellschaft Heenemann Kg, 1968.

FISCHER Peter, « Versuch über das scheinbar absurde Theater », *Merkur*, n°203, 1965.

H. R., « Brecht und Ionesco – Pole des modernen Welttheaters », *Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett*, octobre 1960.

IONESCO Eugène ; SCHULZE VELLINGHAUSEN Albert ; SELLNER Gustav Rudolf (Dir.), *Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute*, Verlag Hans Rudolf Stauffacher, Zürich, 1958.

KAISER Joachim, « Ionescos 'politisches Theater'. Zu seinem neuen Stück *Fußgänger der Luft* », *Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett*, février 1963.

PACTHOD-RONGE Gisela, *Das Prinzip der Proliferation im Theater Eugène Ionescos*, Phil. Diss. Ruhr-Universität Bamberg, 1973.

RONGE Peter, *Polemik, Parodie und Satire bei Ionesco*, Bad Homburg, Verlag Gehlen, 1967.

RUHNAU Werner, « Wie soll man Theater bauen? », *Magnum*, Heft 13, Köln, 1957.

SCHIRMER Lothar, *Avantgardistische und traditionelle Aspekte im Theater von Eugène Ionesco. Zur Rezeption von 'Die kahle Sängerin' auf deutschsprachigen Bühnen*, Frankfurt am Main / Bern / Las Vegas, Peter Lang (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXX Film und theaterwissenschaftliche Studien, vol. 6), 1977.

STAUFFACHER Hans Rudolf, « Eugène Ionesco. A checklist of productions of his plays in German speaking countries, together with a bibliography of critical articles and reviews which have appeared in the German language (1950-1960) », *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, Literature and History, section 9, 1962, p. 247-261.

TREIBER Rudolf, « Antiquierte Avant-Garde der zeitgenössischen Dramatik. Ein Polemik über den Ionesco-ismus », *Volksbühnen Spiegel*, n°9, 1959.

3. Ouvrages sur le théâtre

3.1 Le théâtre « de l'absurde »

ABEL Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Clinton Mass., The Colonial Press, 1963.

BARTHES Roland, « Le Théâtre français d'avant-garde », in Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002, p. 297-305.

BEYEN Roland, *Bibliographie de M. de Ghelderode*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1987.

BISHOP Tom, *From the Left Bank : Reflections on the Modern French Theater and Novel*, New York and London, New York University Press, 1997.

BLÜHER Karl Alfred (Dir.), *Modernes französisches Theater. Adamov-Beckett-Ionesco*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

BRADBY David, *Modern French Drama 1940-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

BRUSTEIN Robert, *The Theater of Revolt. An Approach to the Modern Drama*, Boston, Little Brown, 1962.

COE Richard N, « Les Anarchistes de droite : Ionesco-Beckett-Genet-Arrabal », *Cahiers Renaud-Barrault*, Septembre 1968, p. 99-125.

CORVIN Michel, *Le théâtre nouveau en France*, Paris, PUF, 1963.

DAMIAN Michael, *Zur Geschichtlichkeit des Theater des Absurden. Versuch einer materialistischen Analyse von Dramen Becketts und Pinters unter der Berücksichtigung ihrer Entstehungsbedingungen, Rezeption und Wirkungsgeschichte*, Frankfurt am Main, Haag und Herchen, 1977.

DAUS Ronald, *Das Theater des Absurden in Frankreich*, Stuttgart, Metzler, 1977.

ESSLIN Martin, *The Theater of the Absurd*, New York, Doubleday, 1961.

–, *Das Theater des Absurden*, Frankfurt am Main, Bonn, Athenäum Verlag, 2ème édition, 1967.

–, « Das Theater des Absurden. Nachträgliche Überlegungen », in Martin Esslin, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien, Europa-Verlag, 1972, p. 190-197.

FISCHER-SEIDEL Therese, *Mythenparodie im modernen englischen und amerikanischen Drama. Tradition und Kommunikation bei Tennessee Willimas, Edward Albee, Samuel Beckett und Harold Pinter*, Heidelberg, Winter, 1986.

GAY Marie-Christine, « D'une *reductio ad absurdum* à la *catharsis* dramatique. Généalogie et réception du théâtre français 'de l'absurde' en France et en Allemagne », *Implications philosophiques* [en ligne], juillet 2015. http://www.implications-philosophiques.org/

GROSSVOGEL David, *Four playwrights and a Postscript. Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, New York, Cornell University Press, 1962.

–, *The Blasphemers : The Theater of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, New York, Cornell University Press, 1962.

GUTHKE Karl S., *Modern Tragicomedie. An investigation into the Nature of the Genre*, New York, Random House, 1966.

HILDESHEIMER Wolfgang, *Wer war Mozart? Becketts Spiel. Über das absurde Theater,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.

HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50. Ionesco-Beckett-Adamov*, Mayenne, Librairie José Corti, 1987.

–, *Le Nouveau Théâtre 1950-1968*, Paris, Honoré Champion, 2008.

JACOBSEN Josephine, MUELLER William R., *Ionesco and Genet : Playwrights of Silence*, New York, Hill & Wang, 1968.

JACQUART Emmanuel, *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, 1974.

KRAUSE Mine, *Drama des Skandals und der Angst im 20. Jahrhundert : Edward Albee, Harold Pinter, Eugène Ionesco, Jean Genet*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

LAMONT Rosette, « The metaphysical farce : Beckett and Ionesco », *The French Review*, Baltimore, n°4, vol. 32, février 1959, p. 319-328.

LOZIER Claire, *De l'abject et du sublime. George Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Bern, Peter Lang (Modern French Identites, vol. 65), 2012.

MIGNON P.-L. (Dir.), *Entretiens d'Helsinki sur le théâtre d'avant-garde*, Paris, Michel Brient, 1961.

MÖNCH Walter, *Französisches Theater im 20. Jahrhundert. Querschnitte und Horizonte*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag (Veröffentlichungen der Wirtschaftshochschule Mannheim, Reihe 2 : Reden, Heft 12), 1965.

MORIMOTO Tatsuo, *Fonctions du rire dans le théâtre français contemporain, étudiées à travers André Roussin, Jean Anouilh, Eugène Ionesco et René d'Obaldia*, Paris, Nizet, 1984.

PABST Walter (Dir.), *Das moderne französische Drama, Interpretationen*, Berlin, Erich Schmidt, 1971.

POPPE Reiner, *Absurdes Theater. Beispiele und Perspektiven, Arrabal, Beckett, Ionesco und Tardieu*, Hollfeld, Beyer, 1979.

PRONKO Léonard C., *Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France*, Vienne, Denoël, 1963.

PRUNER Michel, *Les Théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003.

QUINT-WEGEMUND, *Das Theater des Absurden auf der Bühne und im Spiegel der literaturwissenschaftlichen Kritik. Eine Untersuchung zur Rezeption und Wirkung Becketts und Ionescos in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 7), 1983.

RUTENBERG Michael E., *Edward Albee. Playwright in Protest*, Columbia, University of South Carolina Press, 1987.

SCHOELL Konrad, *Das französische Drama seit dem Zweiten Weltkrieg. Zweiter Teil*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.

SCHONDORFF Joachim (Dir.), *Französisches Theater der Avantgarde*, München, Albert Langen / Georg Müller, 1961.

SEIPEL Hildegard, *Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn (Romanistische Versuche und Vorarbeiten), 1963.

SERREAU Geneviève, *Histoire du « Nouveau Théâtre »*, Paris, Gallimard, 1966.

STEINER George, « The Retreat from the Word », in *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London, Pengouin Books, 1969, p. 12-36.

–, « Silence and the Poet », in *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London, Pengouin Books, 1969, p. 12-36.

STYAN J. L., *The Dark Comedy : The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1962.

WELLWARTH George, *The Theater of Protest and Paradox*, New York, New York University Press, 1964.

WENDT Ernst, *Moderne Dramaturgie : Bond und Genet, Beckett und Heiner Müller, Ionesco und Handke, Pinter und Kroetz, Weiss und Gati*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

WILHELM Julius, *Nouveau roman und anti-théâtre. Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, C. Simon, Beckett, Ionesco, Adamov, Genet. Eine Einführung*, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz, Kohlhammer, 1972.

3.2 Le théâtre en RFA et en RDA

BAKER Barrie, *Theatre Censorship in Honecker's Germany. From Volker Braun to Samuel Beckett*, Bern, Peter Lang, 2007.

BLUMER Arnold, *Das dokumentarische Theater der sechziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain (Hochschulschriften Literaturwissenschaft, vol. 32), 1977.

DAIBER Hans, *Deutsches Theater seit 1945 : Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz*, Stuttgart, Reclam, 1976.

DAIBER Hans ; MICHAELIS Friedrich, *Geschichte des deutschen Theaters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1989.

DIETRICH Gerd, *Politik und Kultur in der SBZ 1945-1949*, Bern, Peter Lang, 1993.

DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT (Dir.), *Theater in Berlin nach 1945. Materialien für eine Diskussion*, Berlin, Selbstverl., 1984.

ELSDÖRFER Matthias, *Ein tiefer Blick in « leere » Schubladen. Deutsches im Nachkriegstheater 1945-1948*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag (Frankfurter Forschungen zur Kultur- und Sprachwissenschaft, vol. 12), 2007.

ESSLIN Martin, « Politisches Theater in Ost und West », *Theater heute,* 1965, n°6.

FAULSTICH Werner (Dir.), *Die Kultur der fünfziger Jahre*, München, Wilhlem Fink Verlag, 2002.

FISCHER-LICHTE Erika, *Geschichte des Dramas. Band 2 : Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke Verlag, 1990.

–, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel, Francke Verlag, 1993.

FISCHER-LICHTE Erika ; MENNEMEIER Franz Norbert (Dir.), *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen / Basel, Francke Verlag (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, vol. 12), 1994.

FISCHER-LICHTE Erika ; KREUDER Friedemann ; PFLUG Isabel (Dir.), *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen / Basel, Francke Verlag, 1998.

FLOECK Wilfried (Dir.), *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich. Théâtre contemporain en Allemagne et en France*, Tübingen, Francke Verlag (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, vol. 3), 1989.

GAY Marie-Christine, « Catharsis et rééducation : la résistance allemande contre le Nazisme dans le théâtre d'après-guerre en Allemagne (1945-1949) », in Elise Petit (Dir.) : *La création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, Sampzon, Édition Delatour France, 2015, p. 161-183.

GODARD Colette ; SPINAZZI Francesca (Dir.), *Theaterwege. De l'Allemagne à la France. Von Frankreich nach Deutschland*, Berlin, Stiftung Preußische Seehandlung und Alexander Verlag, 1996.

HÜBNER Marlies, *Studententheater im Beziehungsgeflecht politischer, gesellschaftlicher und kultureller Auseinandersetzung, mit einem Ausblick auf die Theaterszene der sechziger und siebziger Jahre*, Erlangen / Nürnberg, Univ. Verl., 1987.

ISMAYR Wolfgang, *Das politische Theater in Westdeutschland*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain (Hochschulschriften Literaturwissenschaft, vol. 24), 1977.

JOHLER Jens ; SICHTERMANN Barbara, « Über den autoritäten Geist des deutschen Theaters », *Theater heute. Zeitschrift für Schauspiel, Oper, Ballett*, avril 1968.

KREUZER Helmut (Dir.), *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*, Tübingen, Niemeyer, 1974.

MELCHINGER Siegfried; RISCHBIETER Henning, « Theater und Politik », *Theater heute,* 1965, n°6.

MERTZ Peter, *Das gerettete Theater. Die deutsche Bühne im Wiederaufbau*, Weinheim / Berlin, Quadriga Verlag, 1990.

NEAMTU Cristina, « Die deutsche Dramatik der Nachkriegszeit (1945-1950). Kontinuität und Bruch », *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*, n°1-2, janvier-décembre 1997, p. 177-181.

PRONKO Leonhard C., *Theater East and West. Perspectives toward a total theater*, Berkely / Los Angeles, University of California Press, 1967.

RISCHBIETER Henning (Dir.), *Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990.* In Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin, Propyläen Verlag, 1999.

RÜHLE Günther, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976.

–, *Theater in Deutschland 1945-1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2014.

SCHIRMER Lothar, « Kunst – kein Nippes auf dem Vertigo », in Stiftung Stadtmuseum Berlin (Dir.), *« Suche Nägel, biete gutes Theater ! » Theater in Berlin nach 1945-Nachkriegszeit*, Berlin, Selbstverl., 2001, p. 10-16.

SCHNEIDER Rolf, *Theater in einem besiegten Land. Dramaturgie der deutschen Nachkriegszeit 1945-1949*, Frankfurt am Main / Berlin, Ullstein Sachbuch, 1989.

SCHRÖDER Albrecht, *La réaction du public allemand devant des œuvres littéraires de caractère politique pendant la période 1945-1950*, Genf, Selbstverl., 1964.

SUCHER Bernd, *Gefährliche Franzosen. Suchers Leidenschaften*, Berlin, Matthes und Seitz, 2008.

WALSER Martin, « Tagtraum vom Theater », *Theater heute*, n°11, 1967.

3.3 Théories et esthétiques du théâtre

3.3.1 Réception et transferts culturels

BÜRGER Peter, « 'Racine und der Anstand', Zur Aufnahme Racines in Deutschland », *Neue Deutsche Hefte*, n°11, juillet-août 1964, p. 58-77.

COLIN Nicole, *Deutsche Dramatik im französischen Theater nach 1945. Künstlerisches Selbstverständnis als Kulturtransfer*, Bielefeld, Transcript Verlag (Theater, vol. 27), 2011.

ESPAGNE Michel ; WERNER Michael (Dir.), *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.

ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF (Perspectives germaniques), 1999.

FISCHER-LICHTE Erika, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen / Basel, Francke Verlag, 1999.

FUNKE Mandy, *Rezeptionstheorie Rezeptionsästhetik. Betrachtungen eines deutsch-deutschen Diskurses*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2004.

GÜRTTLER Karin R., *Die Rezeption der DDR-Literatur in Frankreich (1945-1990). Autoren und Werke im Spiegel der Kritik*, Bern, Peter Lang, 2001.

JAUß Hans Robert, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch (Wissenschaft, vol. 955), 1982.

–, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unbekannte Vorgeschichte*, Konstanz, Universitätsverlag Konstanz, 1987.

JOOST Jörg, *Molière-Rezeption in Deutschland, 1900-1930, Carl Sternheim, Franz Blei*, Frankfurt am Main / New York / Bern, Peter Lang, 1980.

LACANT Jacques, « Lessing als Kritiker des französischen Theaters und seiner Rezeption in Deutschland », in Lothar Jordan ; Bernd Kortländer ; Fritz Nies (Dir.), *Interferenzen, Deutschland und Frankreich, Literatur, Wissenschaft und Sprache*, Düsseldorf, Droste, 1983, p. 52-62.

LEICH-GALLAND Claire, *La Réception du théâtre français en Allemagne 1918-1933*, Paris, Honoré Champion, 1998.

MACHOR James L. ; GOLDSTEIN Philip (Dir.), *Reception study. From literary theorie to cultural studies*, New York / London, Routledge, 2001.

PAVIS Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen, Gunter Narr, 1988.

RUPRECHT Hans George, *Theaterpublikum und Theaterauffassung. Eine Testsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*, Bern, Peter Lang, 1976.

WOLTER Christoph, *Jean Cocteau et l'Allemagne. Mythes et réalité de la réception de son théâtre*, Paris, l'Harmattan, 2007.

YON Jean-Claude (Dir.), *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Nouveau Monde éditions, 2008.

3.3.2 Traduction de textes de théâtre

BENJAMIN Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers », in *Illuminationen*, Frankfurt am Main, 1961.

FISCHER-LICHTE Erika ; PAUL Fritz ; SCHULTZE Brigitte ; TURK Horst (Dir.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen, Gunter Narr (Forum Modernes Theater, vol. 1), 1988.

LOMBEZ Christine; VON KULESSA Rotraud (Dir.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007.

TOTZEVA Sophia, *Das theatrale Potential des dramatischen Textes. Ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung*, Tübingen, Gunter Narr (Forum Modernes Theater, vol. 19), 1995.

3.4 Études spécifiques

3.4.1 Théâtres

BEßLER Albert, *Biographie eines Theaters. Ein halbes Jahrhundert Schloßpark-Theater Berlin*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1972.

DOLL Hans Peter ; FRITZSCHE Max ; SAWATZKI Günther (Dir.), *Woche zeitgenössischer französischer Dramatik vom 21. bis 26. März 1956 im Schauspielhaus Bochum*, Bochum, Selbstverl., 1956.

FRÖHLICH Susanne, *Strichfassungen und Regiebücher. Kulturpolitik 1888-1938 und Klassikerinszenierungen am Wiener Burg- und Volkstheater*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996.

GRIGUSCHEIT Kurt, *Beiträge zur Geschichte des Theaters in und um Pforzheim herum*, Stadt Pforzheim (Selbstverl.), Pforzheim, 1987.

PETZET Wolfgang, *Theater. Die Münchner Kammerspiele 1911-1972*, München, Kurt Desch, 1973.

REICHARDT Hans J. ; DROGMANN Joachim ; ROSENTHAL Helmut ; TREUTLER Hanns U. (Dir.), *25 Jahre Theater in Berlin. Theaterpremieren 1945-1970. Mit einem Vorwort von Friedrich Luft,* Berlin, Heinz Spitzing, 1972.

SCHÄFER Hans Joachim, *Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Kassel, Selbstverl., 1959.

SCHMIDT Walter, *Zimmerspiele Mainz / Haus am Dom. Ein Zimmertheater der Nachkriegszeit (1950-1959/60) oder Der Versuch, poetische Schwingungen zu erzeugen*, Frankfurt am Main, Peter Lang (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, vol. 66), 2010.

SCHWAB-FELISCH Hans, *75 Jahre Düsseldorfer Schauspielhaus 1905-1980*, Düsseldorf / Wien, Econ-Verlag, 1980.

STUBENRAUCH Herbert ; HERRMANN Wilhelm ; DRESE Claus Helmut (Dir.), *175 Jahre Nationaltheater Mannheim. Dokumente zur Theatergeschichte*, Mannheim, 1954.

THEATERMUSEUM DER LANDESHAUPTSTADT DÜSSELDORF (Éd.), *Jahrhundert des Schauspiels. Vom Schauspielhaus Düsseldorf zum Düsseldorfer Schauspielhaus*, Düsseldorf, Droste Verlag, 2006.

VEREIN DER FREUNDE DES BAYRISCHEN STAATSSCHAUSPIELS (Dir.), *... dann spielten sie wieder. Das Bayrische Staatsschauspiel 1946-1986*, Bruckmann, München, 1986.

VOLKSBÜHNE PFORZHEIM (Dir.), *75 Jahre Volksbühne Pforzheim 1921-1996. Oper, Operette, Schauspiel, Ballett, Musical*, Verlag Esslinger, Pforzheim, 1996.

3.4.2 Metteurs en scène

ALBRECHT Thorsten, ANSULL Oskar (Dir.), *Einladung ins Welttheater. Hannes Razum 1907-1994. Intendant des Schlosstheaters Celle 1956-1972*, Celler Hefte 9-10 (Schriftenreihe der RWLE Mäller Stiftung), Celle, 2013.

ARNOLD Heinz Ludwig, « George Tabori », *Text und Kritik*, n°133, Tübingen, 1997.

BARLOG Boleslaw, *Theater lebenslänglich*, Frankfurt am Main / Berlin, Ullstein Sachbuch, 1990.

DIETRICH Antje, « Performance as rehearsal : George Tabori's Staging of Beckett's 'Waiting for Godot' and 'Endgame' », in Marius Buning, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans, Dirk van Hulle, Danièle de Ruyter (Dir.), *Historicising Beckett / Beckett dans l'Histoire / Issues of performance / En jouant Beckett*, Amsterdam / New York, Rodopi (Samuel Beckett Today / Aujourd'hui, vol. 15), 2005, p. 147-160.

DÜSSELDORFER SCHAUSPIELHAUS ; DUMONT-LINDEMANN-ARCHIV (Éd.), *Karl Heinz Stroux. Eine Dokumentation des Düsseldorfer Schauspielhauses und des Dumont-Lindemann-Archivs anläßlich der Karl-Heinz-Stroux-Ausstellung zu seinem 80. Geburtstag am 25. Februar 1988,* Düsseldorf, Selbstverlag, 1988.

FEINBERG-JÜTTE Anat, « The Task is not to Reproduce the External Form, but to Find the Subtext : George Tabori's Productions of Samuel Beckett's Texts », in S. E. Gontarksi (Dir.) *Journal of Beckett Studies*, 1 / 2, 1992, p. 95-115.

GUERRERO Chantal, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, Köln, Teiresias Verlag (Theaterwissenschaft, vol. 3), 1999.

KÄSSENS Wend, « Die einfachste Stimme, die ich kenne. Gespräch zwischen George Tabori und Wend Kässens, 1981 », in Wend Kässens (Dir.), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2004, p. 18-28.

KÖHLER Gerald, *Das instrumentale Theater des Gustav Rudolf Sellner*, Köln, Teiresias Verlag (Theaterwissenschaft vol. 12), 2002.

KORTNER Fritz, *Aller Tage Abend*, München, Kindler, 1959.

KUCHYTS CHALLIER Tatsiana, « Jean-Marie Boëglin, le passeur sans (ba)gages », *Les Chantiers de la création* [en ligne], mai 2012. http://lcc.revues.org/439

MAUCLAIR Jacques, « Jacques Mauclair 'par lui-même' », *Théâtre National Populaire*, n°27, 1957.

MÜLLER Heiner, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005.

OHNGEMACH Gundula, *George Tabori*, Frankfurt am Main, Fischer (Reihe Regie im Theater), 1989, p. 125-142.

PISCATOR Erwin, « Supplément au théâtre politique 1930-1960 », *Théâtre Populaire*, n°47, 1962.

–, *Das Politische Theater*. Neubearbeitet von Felix Gasbarra. Mit einem Vorwort von Wolfgang Drews, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1963.

–, *Briefe aus Deutschland 1951-1966 an Maria Ley-Piscator*, Köln, Prometh, 1983.

–, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, vol. 3.1., Berlin, Siebenhaar, 2011.

–, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1955-1959)*, vol. 3.2, Berlin, Siebenhaar, 2011.

–, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1960-1966)*, vol. 3.3, Berlin, Siebenhaar, 2011.

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

TABORI George, *Bett und Bühne. Über das Theater und das Leben*, Berlin, Wagenbach, 2007.

VÖLKER Klaus, *Hans Lietzau. Schauspieler, Regisseur, Intendant,* Berlin, Stiftung der Akademie der Künste, Hentrich und Hentrich, 1999.

WANNEMACHER Klaus, *Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen. Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Kriegs (1951-1966)*, Tübingen, Niemeyer, 2004.

WEND Kässens (Dir.), *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2004.

WENDT Ernst, *Wie es euch gefällt, geht nicht mehr. Meine Lehrstücke und Endspiele*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1985.

3.4.3 Comédiens

DREWS Berta, *Wohin des Wegs, Erinnerungen*, Langen Müller, Berlin, 1986.

MINETTI Bernhard, *Erinnerungen eines Schauspielers*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1988.

3.4.4 Critiques dramatiques

BECKMANN Heinz, *Nach dem Spiel. Theaterkritiken 1950-1962*, München, Langen-Müller Verlag, 1963.

LUFT Friedrich, *Stimme der Kritik I, Berliner Theater 1945-1965*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien, Ullstein, 1982.

SCHULZE VELLINGHAUSEN Albert, *Theaterkritik 1952-1960*, Hannover, Friedrich Verlag, 1961.

3.4.5 Éditeurs et traducteurs

TOPHOVEN Erika, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes und Seitz, 2011.

UNSELD Siegfried, *Peter Suhrkamp : Zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

3.4.6 Chaînes radiophoniques

DÖHL Reinhard, *Das neue Hörspiel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

ESTERMANN Monika ; LERSCH Edgar, *Buch Buchhandel Rundfunk 1950-1960*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag (Mediengeschichtliche Veröffentlichungen, vol. 2), 1999.

HUWILER Elke, *Erzähl-Ströme im Hörspiel : zur Narratologie der elektroakkustischen Kunst*, Paderborn, Mentis, 2005.

KNILLI Friedrich, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallpiels*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1961.

KOCH Hans Jürgen ; GLASER Hermann, *Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland*, Köln, Böhlau Verlag, 2005.

KOLB Richard, *Das Horoskop des Hörspiels*, Berlin, Max Heesses Verlag, 1932.

LERSCH Edgar, « Die Redaktion 'Radio-Essay' beim Süddeutschen Rundfunk 1955-1981 im rundfunkgeschichtlichen Kontext », in Süddeutscher Rundfunk (Éd.), *Radio-Essay 1955-1981. Verzeichnis der Manuskripte und Tondokumente*, Dokumentation und Archive, Historisches Archiv und Wortdokumentation, Band 5, Stuttgart, 1996, p. 7-13.

–, « Edgar Lersch im Gespräch mit Helmut Heißenbüttel (28.8.1981) », in Süddeutscher Rundfunk (Éd.), *Radio-Essay 1955-1981. Verzeichnis der Manuskripte und Tondokumente*, Dokumentation und Archive, Historisches Archiv und Wortdokumentation, Band 5, Stuttgart, 1996, p. 15-27.

LIEBE Matthias, *Alfred Andersch und sein « Radio-Essay »,* München, Europäische Hochschulschriften, 1989.

–, *Alfred Andersch's Collaborators in the 'Radio-Essay'-Programme of the Süddeutscher Rundfunk*, University of Wales, Swansea 1991.

–, « Alfred Andersch als Gründer und Leiter des 'Radio-Essays' », in Irene Heidelberger-Leonard ; Volker Wehdeking (Dir.), *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, p. 171-178.

SCHÄTZLEIN Frank, « Zwischen 'körperloser Wesenheit' und 'Lautaggregat'. Anmerkung zur Stimme im Hörspiel », in Doris Kolesch ; Vito Pinto ; Jenny Schrödl (Dir.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld, transcript (Kultur- und Medientheorie), 2009, p. 115-127.

WAGNER Hans Ulrich, *« Der gute Wille, etwas Neues zu schaffen ». Das Hörspielprogramm in Deutschland von 1945 bis 1949*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1997.

3.5 Statistiques de programmation théâtrale

DER SPIELPLAN DER DEUTSCHEN BÜHNEN. DIE MONATLICHE THEATERVORSCHAU, hrsg. von Paul-Albrecht Schmücking, Kassel, Bärenreiter, 1954-1964 (parution mensuelle entre 1954 et 1964).

DER SPIELPLAN. DIE MONATLICHE THEATERVORSCHAU, Braunschweig, Löwendruck. (Parution mensuelle depuis 1965).

DEUTSCHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN (Dir.), *Dramatiker und Komponisten auf den Bühnen der DDR*, Berlin, Akademie der Künste, 1962-1979 (Parution mensuelle entre 1962 et 1979).

DEUTSCHER BÜHNEN-SPIELPLAN, MIT UNTERSTÜTZUNG DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS, Berlin, Oesterheld & Co, erscheint monatlich ab 1895 bis 1944 (parution mensuelle de la saison théâtrale 1896-1897 jusqu'en 1944).

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN, BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER (Dir.), *Wer spielte was. Bühnenrepertoire der DDR, Spieljahre 1988, 1989, 1. Halbjahr 1990*, Mykenae Verlag, Darmstadt, 1993.

DIE DEUTSCHE BÜHNE. MONATSSCHRIFT DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS, Köln, « Deutscher Bühnenverein », 1909-1935 und seit 1956-1957 (parution mensuelle entre 1909-1935 et depuis la saison théâtrale 1956-1957).

ERPENBECK Fritz (Dir.), *Theaterdienst. Informationsblätter für Bühne, Film und Musik,* Berlin, Henschel, 1946-1962. (Parution mensuelle entre 1946 et 1962).

HADAMCZIK Dieter ; SCHMIDT Jochen ; SCHULZE-REIMPELL Werner (Dir.), *Was spielten die Theater ? Bilanz der Spielpläne in der BRD 1947-1975*, Köln, Deutscher Bühnenverein Bundesverband deutscher Theater, 1978.

HERTWIG Sabine ; PRAETOR Heike, *Analyse der Spielpläne deutscher Schauspielbühnen zwischen 1945-1956*, 2 tomes, mémoire de maîtrise, Freie Universität Berlin, dactylogramme non publié, 1989.

KLÜNDER Achim ; LAVIES Hans-Wilhelm, *Fernsehspiele in der ARD 1952-1972. Band 1 : Titel A-Z, Band 2 : Register, Bild- und Tonträger-Verzeichnisse*, Frankfurt am Main, Deutsches Rundfunkarchiv, n°11, 1978.

KLÜNDER Achim, *Die Fernsehspiele 1973-1977. Band 1 : Titel A-Z, Band 2 : Register,* Frankfurt am Main, Deutsches Rundfunkarchiv, n°15, 1984.

–, *Lexikon der Fernsehspiele 1978-1987,* Frankfurt am Main, Deutsches Rundfunkarchiv / München/London/New York/Paris, K.G. Saur, n°20, 1991.

–, *Lexikon der Fernsehspiele 1988,* Frankfurt am Main, Deutsches Rundfunkarchiv / München/London/New York/Paris, K.G. Saur, n°21, 1991.

WER SPIELTE WAS ? WERKSTATISTIK DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS. BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH, SCHWEIZ. Éditées comme supplément du périodique *Die deutsche Bühne* par les éditions Mykenae, Darmstadt, depuis 1955-1956.

3.6 Usuels de théâtre

BRAUNECK Manfred ; BECK Wolfgang (Dir.), *Theaterlexikon 2*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag (Rowohlts Enzyklopädie), 2007.

HENSEL Georg, *Spielplan. Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main, Wien, Berlin, Propyläen, 1978.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980.

SUCHER Bernd (Dir.), *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen Bühnenbildner, Kritiker*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

4. Ouvrages sur l'histoire culturelle

4.1 Relations franco-allemandes

4.1.1 XIXe et XXe siècles

BADIA Gilbert, « Das Frankreichbild der Weimarer Zeit. Faszination und Ablehnung in der deutschen Literatur », in Franz Knipping ; Ernst Weisenfeld (Dir.), *Eine ungewöhnliche Geschichte. Deutschland-Frankreich seit 1870*, Bonn, Europa Union Verlag, 1988, p. 112-123.

BOCK Hans Manfred, « Transnationale Kulturbeziehungen und Auswärtige Kulturpolitik. Die deutsch-französischen Institutionen als Beispiel », in Ulrich Pfeil (Dir.), *Deutsch-französische Kultur- und Wissenschaftsbeziehungen im 20. Jahrhundert. Ein institutionsgeschichtlicher Ansatz*, München, Oldenbourg, 2007, p. 9-31.

HUDEMANN Rainer ; SOUTOU Georges-Henri (Dir.), *Eliten in Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert. Strukturen und Beziehungen Band 1, Elites en France et en Allemagne aux XIXème et XXe siècles. Structures et relations Vol. 1*, München, Oldenbourg, 1994.

POIDEVIN Raymond ; BARIETY Jacques, *Les relations franco-allemandes, 1815-1975*, Paris, Armand Colin, 1977.

4.1.2 1945-1949

HUDEMANN Rainer, « Kulturpolitik in der französischen Besatzungszone – Sicherheitspolitik oder Völkerverständigung ? Notizen zu einer wissenschaftlichen Diskussion », in Gabriele Clemens (Dir.), *Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945-1949*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1994, p. 185-200.

JURT Joseph (Dir.), *Von der Besatzungszeit zur deutsch-französischen Kooperation. De la période d'occupation à la coopération franco-allemande*, Freiburg, Rombach Verlag, 1993.

KNIPPING Franz, « Que faire de l'Allemagne ? Die französische Deutschlandpolitik 1945-1950 », in Franz Knipping ; Ernst Weisenfeld (Dir.), *Eine ungewöhnliche Geschichte. Deutschland-Frankreich seit 1870*, Bonn, Europa Union Verlag, 1988, p. 141-156.

KOOP Volker, *Besetzt. Französische Besatzungspolitik in Deutschland*, Berlin-Brandenburg, be.bra verlag, 2005.

MEHDORN Margarete, « Deutsch-Französische Gesellschaften in Deutschland (1947-1955) : Schnittstellen zwischen Zivilgesellschaft und amtlicher französischer Kulturpolitik », in Corine Defrance ; Michael Kißener ; Pia Nordblom (Dir.),*Wege der Verständigung zwischen Deutschen und Franzosen nach 1945 : zivilgesellschaftliche Annäherung*, Tübingen, Narr Verlag, 2010, p. 159-175.

PETIT Elise (Dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949)*, Sampzon, Édition Delatour France, 2015.

ROVAN Joseph, « Die Grundlagen des Neubeginns. Eindrücke aus Jahren der Wirrnis und der Klärung (1945-1955) », in Franz Knipping ; Ernst Weisenfeld (Dir.), *Eine*

ungewöhnliche Geschichte. Deutschland-Frankreich seit 1870, Bonn, Europa Union Verlag, 1988, p. 156-164.

4.1.3 1950-1989

BAUMANN Ansbert, *Begegnung der Völker ? : Der Élysée-Vertrag und die Bundesrepublik Deutschland ; deutsch-französische Kulturpolitik von 1963 bis 1969*, Frankfurt am Main, Lang, 2003.

–, « Entre valeurs communes, traditions d'échanges et différences irréductibles : la coopération culturelle franco-allemande depuis les années 1960 », in Hélène Miard-Delacroix ; Reiner Marcowitz (Dir.), *50 ans de relations franco-allemandes*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 173-198.

DEFRANCE Corinne, « Pourquoi la culture n'est-elle pas l'objet du traité de l'Élysée ? », in Corinne Defrance ; Ulrich Pfeil (Dir.), *Le traité de l'Élysée et les relations franco-allemandes 1945-1963-2003*, Paris, CNRS Éditions (CNRS Histoire), 2005, p. 175-191.

–, « Les relations culturelles franco-allemandes dans les années cinquante. Acteurs et structures des échanges », in Hélène Miard-Delacroix, Rainer Hudemann (Dir.), *Wandel und Integration. Deutsch-französische Annäherung der fünfziger Jahre / Mutations et intégration. Les rapprochements franco-allemands dans les années cinquante*, München, Oldenbourg, 2005, p. 241-257.

KIMMEL Adolf ; JARDIN Pierre (Dir.), *Die deutsch-französischen Beziehungen seit 1963. Eine Dokumentation*, Opladen, Leske + Budrich (Frankreich Studien, vol. 6), 2002.

MIARD-DELACROIX Hélène, *Partenaires de choix ? Le chancelier Helmut Schmidt et la France (1974-1982)*, Berne, Peter Lang (Collection Contacts, Serie II – Gallo-germanica, vol. 10), 1993.

–, *Question nationale allemande et nationalisme. Perceptions françaises d'une problématique allemande au début des années cinquante*, Paris, Septentrion (Histoire et Civilisations), 2004.

MIARD-DELACROIX Hélène ; GARNER Guillaume ; VON HIRSCHHAUSEN, Béatrice (Dir.), *Espaces de pouvoir, espaces d'autonomie en Allemagne,* Paris, Septentrion (Histoire et Civilisations), 2010.

SOUTOU Georges-Henri, *Deutsche Einheit – Europäische Einigung. Französische Perspektiven*, Augsburg, Universität Augsburg (Augsburger Universitätsreden), 1990.

–, *L'alliance incertaine. Les rapports politico-stratégiques franco-allemands 1954-1996*, Paris, Fayard, 1996.

4.2 Usuels

GIPPER Andreas ; KLENGEL Susanne (Dir.), *Kultur Übersetzung Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008.

LANDWEHR Achim, *Kulturgeschichte*, Stuttgart, Eugen Ulmer (UTB Profile), 2009.

NÜNNING Ansgar ; NÜNNING Vera (Dir.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart / Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2003.

5. Divers

5.1 Littérature et essais

ADENAUER Konrad, *Erinnerungen 1953-1955*, Stuttgart, DVA, 1966.

ARNHEIM Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

–, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, in Walter Benjamin, *Essais 2*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 87-126.

BEN JELLOUN Tahar, *Beckett et Genet, un thé à Tanger*, Paris, Gallimard, 2010.

BERTHELOT Jean-Michel (Dir.), *Figures du texte scientifique*, Paris, PUF, 2003.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard (Essais), 2001.

CIORAN Emmanuel, *Précis de décomposition*, Paris, Galimard, 2005.

DÜRRENMATT Friedrich, *Theaterprobleme*, Zürich, Arche, 1955.

HECHT Werner (Ed.), *Brechts Antigone des Sophokles*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1998.

KAES Anton, « Das bewegte Gesicht. Zur Großaufnahme im Film », in Claudia Schmölders ; Sander L. Gilman (Dir.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln, DuMont, 2000, 156-174.

LANLY André, L*e Français d'Afrique du Nord. Étude linguistique*, Paris, PUF, 1962.

LATOUR Bruno ; WOOLGAR Steve, *Laboratory Life : The social construction of scientific facts*, Beverly Hills, Sage Publications, 1979.

LE COUR GRANDMAISON Olivier, *De l'indigénat – Anatomie d'un monstre juridique : Le droit colonial en Algérie et dans l'Empire français*, Paris, La Découverte, 2010.

LEVI-STRAUSS Claude, *De près et de loin*, Paris, Odile Jacob, 2009.

MAURIAC Claude, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Garnier Flammarion, 1993.

RACINE Jean, *Œuvres complètes, Tome 1, Théâtre-Poésie*, Édition présentée, établie et annotée par George Forestier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.

SARTRE Jean-Paul, *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard, 1973.

SHATTUCK Roger, *The Banquet Years*, New York, Vintage, 1968.

VANNIER Gilles, *L'Existentialisme. Littérature et philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

WARNKE Ingo H. (Dir.), *Deutsche Sprache und Kolonialismus : Aspekte der nationalen Kommunikation 1884-1919*, Berlin / New York, De Gruyter, 2009.

5.2 Dictionnaires

BARBIER Michel ; LIS Michel, *Dictionnaire du Gai Parler*, Montrond, Éditions Mengès, 1980.

EDOUARD Robert, *Nouveau dictionnaire des injures*, Mesnil-sur-l'Estrée, Éditions Sand, 1983.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

KÜPPER Heinz, *Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*, Jugenddeutsch vol. 6, Hamburg / Düsseldorf, Claasen Verlag, 1970.

LANGENBUCHER Wolfgang R. ; RYTLEWSKI Ralf ; WEYERGRAF Bern (Dir.), *Kulturpolitisches Wörterbuch. Bundesrepublik Deutschland / Deutsche Demokratische Republik im Vergleich*, Stuttgart, Metzler, 1983.

REY Alain, *Dictionnaire culturel en langue française,* Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

Annexes

ARCHIBALD
Vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial, sauf, naturellement,
si vous découvrez quelque détail cruel qui en rehausserait l'ordonnance.

Jean Genet, *Les Nègres*

Ces annexes restituent tout d'abord, dans leur intégralité, les textes en majeure partie inédits qui ont fait l'objet d'une citation ponctuelle dans le présent ouvrage. Elles proposent ensuite une série de tableaux synoptiques sur les études de cas avant un récapitulatif statistique des œuvres du corpus créées en RFA. Elles se composent enfin de photographies inédites des mises en scène analysées dans le présent travail.

1. Dossier de citations : correspondance et presse

Toutes les citations ont été rendues à l'identique. L'ancienne règle orthographique ainsi que l'orthographe imposée par l'usage d'une machine à écrire ont été laissées telles quelles. Dans les lettres manuscrites, les passages raturés ont été barrés et les termes illisibles ont été indiqués comme tels.

1.1 Le théâtre en reconstruction : l'après-guerre et les années 1950

L'immédiat après-guerre

Friedrich Luft, *Stimme der Kritik I, Berliner Theater 1945-1965*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien, Ullstein, 1982, p. 16 :
« Gestern hatte ich Gelegenheit, einmal im Wagen durch die ganze Breite dieser Stadt zu fahren. Es war gespenstisch. Man ist an die Trümmer seiner Umwelt, seines Weges zur Arbeit, seines Bezirkes gewöhnt. Aber da wurde mir einmal bewußt, wie wenig von Berlin noch da ist. Ich fragte mich, ob wir uns eigentlich nur etwas vormachen. Ich fuhr an einer Litfaßsäule vorbei, die beklebt war mit unzähligen Ankündigungen von Theatern, Opern, Konzerten. Ich sah nachher im Inseratenteil der Zeitung : An fast 200 Stellen wird Theater gespielt. Tatsächlich. Überall. In allen Bezirken. Täglich finden mindestens ein halbes Dutzend Konzerte statt. In allen Bezirken. Zwei Opernhäuser spielen ständig – welche Stadt der Welt hat das noch ? Ob da nicht eine ungesunde Hausse in Kunst ausgebrochen ist – ob es nicht nötiger ist, Handfestes zu tun –, ob der Drang vor die Bühnen und in die Lichtspielhäuser nicht etwas Leichtfertiges und Frivoles an sich hat ? Ich habe es mich gefragt. Und ich habe geantwortet : Nein ! Wir sind tatsächlich durch ein Tal von Schweiß und Tränen gegangen, und zu Übermut, weiß Gott, ist auch heute kein Anlaß ».

Les auteurs « de l'absurde » et l'Allemagne

Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1982, p. 138 :
« J'eusse voulu voler. Une étrange force me retenait. À l'Europe entière l'Allemagne inspirait la terreur, elle était devenue, surtout à mes yeux, le symbole de la cruauté. Déjà elle était hors la loi. Même à Unter den Linden j'avais le sentiment de me promener dans un camp organisé par des bandits. Je croyais le cerveau du plus scrupuleux bourgeois berlinois recéler des trésors de duplicité, de haine, de méchanceté, de cruauté, de convoitise. J'étais ému d'être libre au milieu d'un peuple entier mis à l'index. Sans doute y volai-je comme ailleurs mais j'en éprouvai une sorte de gêne car ce qui commandait cette activité et ce qui résultait d'elle – cette attitude morale particulière érigée en vertu civique – toute une nation le connaissait et le dirigeait contre les autres. – C'est un peuple de

voleurs, sentais-je en moi-même. Si je vole ici je n'accomplis aucune action singulière et qui puisse me réaliser mieux : j'obéis à l'ordre habituel. Je ne le détruis pas. Je ne commets pas le mal, je ne dérange rien. Le scandale est impossible. Je vole à vide ».

Médiations et médiateurs

Konrad Adenauer, *Erinnerungen 1953-1955*, Stuttgart, DVA, 1966, p. 370-371 :
« Auf kulturellem Gebiet waren […] große Möglichkeiten gegeben, um für eine gute deutsch-französische Nachbarschaft zu wirken. Hierbei spielte der Austausch unserer jungen Menschen aller Schichten eine große und entscheidende Rolle. Nur wenn sich Franzosen und Deutsche kennenlernten, miteinander lebten und arbeiteten, dann würde es möglich sein, das überkommende Mißtrauen zu überwinden, das in der Vergangenheit immer wieder die furchtbarsten kriegerischen Konflikte verursacht hatte ».

Lettre d'Adamov à Regnier du 23 juin 1951 (ADK Berlin, Charles-Regnier-Archiv 338) :
« Des admirateurs allemands de *L'Invasion* et de la *Manœuvre* m'ont donné beaucoup d'adresse à Mayence, Frankfurt et Münich. En particulier M. de Ranike qui a écrit plusieurs articles sur mon théâtre, notamment dans *die Welt*, m'a donné une lettre pour *die Neue Zeitung*. Puis-je pousser le sansgêne jusqu'à vous demander si vous ne pourriez pas (excusez-moi des tracas que je vous cause) parler de moi soit à la rédaction d'un journal, soit à la radio. Si je pouvais avoir une émission ou une conférence, ou un article, cela me permettrait de prolonger un peu mon séjour en Allemagne. J'ai pensé à plusieurs sujets : 'Le théâtre moderne et ses exigences' ; 'la dernière saison théâtrale à Paris' ; 'l'œuvre d'Antonin Artaud' ; 'l'influence de Kafka en France et en Angleterre et le malentendu qu'a scucité son œuvre' et enfin 'l'influence de Georg Büchner sur les milieux de théâtre à Paris'. Cher Monsieur, j'espère recevoir très prochainement de vos nouvelles. Vous imaginez mon plaisir à l'idée de revoir l'Allemagne ~~que~~ où je n'ai pas été depuis 1924... C'était déjà l'occupation (!)... et de pouvoir parler avec vous en errant dans des rues que j'essaie d'imaginer ».

Michel Bataillon, « Arthur Adamov et Roger Planchon : Un metteur en scène et son 'prodigieux professeur sauvage' », in Robert Abirached, Ernstpeter Ruhe, Richard Schwaderer (Dir.), *Lectures d'Adamov. Actes du colloque international de Würzburg 1981*, *op. cit.*, p. 43-54, p. 47 :
« Les gouvernements occidentaux organisèrent en quatre décades un immense 'Jamboree' de la jeunesse occidentale. Les partenaires français de cette rencontre furent le Haut-commissariat à la jeunesse et aux sports, les instructeurs nationaux d'art dramatique, des personnalités qui jouèrent un rôle non négligeable dans la vie du théâtre français dans l'immédiat après-guerre, des personnalités comme Jean Rouvet ou René Jauneau. Du côté allemand la recherche reste à faire. Toutefois tous ceux qui ont participé à ces décades disent que l'organisateur en était un certain Franz-Josef Strauß, responsable idéologique de ce rassemblement du monde libre. Il y avait le ministre Spaak, une personnalité comme André Philippe, Maurice Schumann. Il y eut la venue de Gérard Philipe et de Jean Vilar

avec le TNP qui présentait *Le Cid*, et puis Adamov. Adamov était venu à la Loreley grâce à un des ces esprits inventifs, actifs qui ne sont ni metteurs en scène, ni auteur, ni comédien et qui jouent parfois dans la vie théâtrale concrète des rôles décisifs. Ce personnage s'appelle Jean-Marie Boëglin ».

Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, vol. 3.1, Berlin, Siebenhaar, 2011, p. 171. Lettre du 22 août 1952 à Colin :
« Ich traf ihn [Adamov] dann, zusammen mit Dr. Prüfer, in Stuttgart für eine Stunde, und wir verabredeten, dass er das Exposé zugesandt bekommen solle und auch Szenen. Er fragte, ob er nur übersetzen oder auch sich bei der Adaption beteiligen solle. Ich sagte ihm, dass natürlich seine Mitarbeit über das Übersetzen hinausgehen könne, wenn er gute Vorschläge zu machen hätte ».

Lettre d'Adamov à Piscator du 24 août 1952 (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703) :
« Sehr geehrter Herr Piscator,
Ich bin sehr neugierig Ihre Arbeit zu kennen. Können Sie mir diese schon in den nächsten Tagen zusenden ? (einige Seiten).
Ich werde bestimmt Jean Vilar antreffen, in einer Woche, so bald er nach Paris zurück kommt.
Ich hatte heute ein Gespräch mit Herr Collin gehabt.
Ich warte auf Ihren Brief und auf den Begin der Arbeit.
Herzliche Grüsse
Arthur Adamov
[PS] Ich hoffe dass Ich – am Ende Oktober – werde die Möglichkeit haben nach Marburg zu fahren. Es würde sehr nötig für mich Ihre Arbeit kennen zu lernen. Und selbstverständlich, freue ich mich die Büchnerstücken in Ihre Regie anzusehen ».

Lettre de Piscator à Adamov du 2 octobre 1952 (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703) :
« Mon cher Monsieur Adamov,
Meine Befürchtung hat sich bestätigt, dass ich weder Exposé noch Manuskript aus der Hand geben sollte bevor a) ich selbst weiss, es ist fertig und b) mündlich darüber gesprochen habe. Ich höre, dass Vilar Bedenken hat, das Stück würde zu gross – nachdem er ein kurzes Exposé gelesen hatte – das wirlich nur beschreibt, welcher Stoff und auf welche Weise – aus dem Roman genommen werden sollte. Unsere (Prüfer's und meine) Arbeit besteht in diesem Augenblick darin, die Stoff-Handlung und Scenen-Folge so zu verknüpfen, dass langsam aus dem EPOS DAS DRAMA entsteht – und das Gerüst des Dramas so sehr zu vereinfachen, dass es durch sich selbst bestehen kann. Dabei das EPISCHE aber nicht zu entfernen –, sondern in 'erzählender Form' zu verwenden – um auch die Vorteile des Romans nicht zu verlieren. Ideal wäre das ganze Stück mit 3 Personen zu spielen – [Pierre] – Natascha – Andrey – aber das wird wohl kaum möglich sein. […] ».

Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, vol. 3.1, Berlin, Siebenhaar, 2011, p. 197. Lettre de Piscator à Prüfer du 13 novembre 1952 :
« Adamov schickt mir soeben alle fünf Akte *Krieg und Frieden* zurück. Er könne es nicht übersetzen ; warum, das habe er Ihnen geschrieben. Nun, die Manuskripte sind jetzt für Alain Bosquet frei. Ich vermute sehr, dass Adamov von Alain Bosquet als neuem Übersetzer gehört hat – wieso sollte er auch nicht ? -, und darum seine Arbeit einstellt. Den Manuskripten ist anzusehen, dass er noch fast gar nicht daran gearbeitet hat [...]. Nun ist das natürlich alles sehr misslich. Adamov wird in seiner Verärgerung das ganze Stück schlecht machen und Unheil anrichten. [...] Es ist zwar gut, dass wir die Giftspinne Adamov los sind, aber wir hätten uns ihrer schon entledigen müssen, bevor sie auch nur eine einzige Zeile zu Gesicht bekam ».

Erwin Piscator, *Briefe. Bundesrepublik Deutschland (1951-1954)*, vol. 3.1, Berlin, Siebenhaar, 2011, p. 197-198. Lettre de Piscator à Prüfer du 13 novembre 1952 :
« Ich bin überzeugt, er [Adamov] weiss von Alain Bosquet überhaupt nichts (Paris ist grösser als Hamburg), und Collin [Colin] hatte kein Interesse, die Beiden zusammen zu bringen. [...] Was Adamov weiter unternommen hat, entzieht sich meiner Kenntnis, aber ich bin sicher, dass er, bei seiner schon vorher geäusserten Skepsis, nun triumphierend Villar [Vilar] seine Gründe auseinandergesetzt hat. Dieser, auch schon mit Skepsis belastet, wird daraus schon seine Schlüsse gezogen haben. Komischer- und dummerweise habe ich überhaupt keine direkte Verbindung mit Vilar ».

Lettre d'Adamov à Piscator du 19 février 1962 (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703) :
« Cher Erwin Piscator,
Voisin vous a déjà dit, je sais, que nous avons dû renoncer à publier votre nouvelle préface dans l'édition française de *Das Politische Theater*. J'y ai beaucoup réfléchi, et c'est vraiment, il me semble, la meilleure solution, même si elle doit vous faire quelque peine, ce que je comprendrais fort bien.
Je voudrais maintenant, aux raisons qu'il a déjà pu vous donner, ajouter celles-ci :
Je pense d'abord qu'il faut absolument laisser à l'édition française de *D.P.T.* [*Das politische Theater*] son caractère d'objet historique ; car l'important, pour le lecteur français, ce sera de découvrir, brutalement, un ouvrage écrit en 1930, et dont pourtant, aujourd'hui, en 1962, l'actualité n'a jamais été aussi évidente. On pourra dès lors parler d'une véritable révélation, révélation qu'une nouvelle préface émousserait, diminuerait sans aucun doute.
Ensuite, votre nouvelle préface comporte, comme vous l'avez vous-même souligné, un certain nombre de lacunes d'ordre 'historique', que nous n'avons malheureusement pas pu combler. La plupart des gens dont vous parlez ont disparu, ou ont oublié les circonstances précises des années qui vous intéressent, et auxquelles ils ont cependant participé. Publier un texte trop approximatif risquerait de nous attirer des démentis.

Enfin, je pense que nous pourrons très bien utiliser votre nouvelle préface (sous une forme plus lapidaire, mais les idées générales subsisteraient) et la faire paraître, par exemple, dans *Théâtre Populaire* au moment de la sortie de votre livre.
Le Théâtre Politique sortira des presses de l'Arche vers le 10 mars. J'espère que vous en serez très satisfait.
Croyez en tout cas que j'ai été très vivement intéressé par tout ce que vous dites, et qui rejoint mes préoccupations les plus constantes. Quand je pense qu'avant les projections photographiques de mon *Paolo Paoli*, vous aviez déjà, à la Piscator Bühne, mis en place toute cette machine de guerre... Que votre expérience, après plus de trente ans, demeure et revive, voilà qui laisse à réfléchir.
Croyez moi très amicalement votre
Arthur Adamov
P.S. La traduction posait vraiment beaucoup de problèmes, j'espère que nous nous en sommes sortis au mieux ».

Lettre de Piscator à Adamov, 1962, non datée (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703) :
« Lieber Arthur Adamov,
Ihre beiden Briefe, der Ihrige und der von Voisin, entsetzen mich leicht. Zunächst wurde mir ganz streng ein Termin Anfang September gestellt für das Vorwort. Dann habe ich es geschickt, termingerecht, dann war meine Frau bei Ihnen, später noch meine frühere Mitarbeiterin, Angelika Hafner, und nun erhalte ich die Nachricht, dass Sie das Vorwort nicht drucken wollen ! Ich hatte im September ausdrücklich mitgeteilt, dass ich von Ihnen Ratschläge haben möchte, das Vorwort betreffend, für den Fall, dass Sie nicht damit zufrieden seien, oder dass für Frankreich andere Probleme innerhalb des Vorworts hätten berührt werden müssen. Es war mir ausserdem von Herrn Voisin ausdrücklich zugesagt worden, dass mir die Übersetzung rechtzeitig zugesandt würde, sodass ich mir einen Überblick darüber verschaffen könne, wie das Buch endgültig aussehen würde. Nun habe ich weder die Fahnenabzüge bekommen, noch wird das Vorwort gedruckt werden. Ihre positive Einstellung freut mich natürlich sehr, aber trotzdem bin ich doch über die Art der Behandlung der ganzen Angelegenheit ein wenig enttäuscht. Man muss auch achtgeben, dass das Buch, wenn es auch historisch ist, doch auch vom heutigen Standpunkt aus richtig verstanden wird.
Persönlich möchte ich Ihnen noch gern mitteilen, dass man mich zum Intendanten der Volksbühne Berlin, Theater am Kurfürstendamm, gewählt hat, was mir ermöglicht, nun auch eine freiere Auswahl wichtiger Stücke zu treffen als bisher.
Ich würde also gerne erfahren, welches Stück Sie für wichtig halten, und auch, an welchem Stück Sie gerade arbeiten.
Darüber möchte ich gern sogar sehr schnell von Ihnen benachrichtigt werden ».

Lettre d'Adamov à Piscator du 5 mars 1962 (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 703) :
« Cher Erwin Piscator,
[…] Second point : Robert Voisin n'aurait pas pu – et j'y ai de mon côté réfléchi – publier sans un retard considérable votre livre, étant donné les recherches considérables qu'impliquait la préparation de la nouvelle préface. Et est-il besoin de vous dire que tout cela était rendu – reste encore – plus difficile par la situation actuelle francaise, assez triste, compliquée et agitée, comme vous savez. Quoi qu'il en soit, il y aura, si vous le voulez bien, dans *Théâtre Populaire*, un article contenant de très larges citations de votre préface. Ce serait, probablement, dans un numéro très prochain de la revue, où paraîtrait également ma dernière pièce, *La Politique des restes*, condamnation du racisme à travers la description – assez comique, je crois – d'une situation sociale précise. Je serais heureux que vous la lisiez, et, bien entendu, très heureux si vous envisagiez de la monter. Elle ne pose pas les mêmes problèmes politiques difficiles que mon avant-dernière pièce, *Le Printemps 71*, à Berlin-Ouest. En tout cas, j'ai été très touché par l'intérêt que vous portez à mon travail, et je me souviens aussi de l'ancienne tentative de *Paolo Paoli* au Maxime Gorki-Theater.
Je viens de terminer la pièce ces jours-ci, et j'en aurai un exemplaire proprement tapé dans 15 jours. Je vous le ferai parvenir aussitôt ».

L'engagement des éditeurs allemands et suisses

Lettre de Andreas J. Meyer au Schloßpark-Theater Berlin du 15 novembre 1960 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133) :
« Ich möchte aber betonen, dass es sich nur um Streichungen handeln darf. Soweit sich aus den Kürzungen irgendwelche Umstellungen als notwendig erweisen sollten, werden wir uns darüber sicherlich ohne weiteres einigen ; in dieser Beziehung kann ich Ihnen bzw. Herrn Lietzau natürlich nicht uneingeschränkt und bedingungslos plein pouvoir erteilen. Aber auch hier übernehme dem Autor gegenüber ich die Verantwortung auf mich ; ich nehme an, es ist Ihnen lieber. […]
Zu überlegen wird sein, ob Sie Herrn Genet zur Premiere einladen wollen ; das ist eine Frage, die Behutsamkeit erfordert ; vielleicht besprechen wir das einmal mündlich, wenn ich Anfang Dezember in Berlin bin. […]
Zur Frage Leroy – Sir Harold ist zu sagen, dass diese von Genet bewusst vorgenommene Umbenennung eine für Genet sehr bezeichnende Intention hat. Zwar spielt das Stück in Algerien und unter Franzosen, doch hat es analoge Bedeutung auch in anderen Erdteilen oder Bezirken, wo immer nämlich Kolonisierte und Kolonisatoren existieren. […] Die Wirkung die Genet dadurch erreichen will, dass er einen offenbar französischen Siedler in Algier mit einem englischen, und einen anderen derartigen Siedler mit einem deutschen Namen ausstattet, wäre etwa die folgende : Das Stück spielt konkret in Algier und unter Franzosen. Einige dieser Franzosen gehören aber offensichtlich einem anderen Volk an. Sie benehmen sich wie Franzosen ohne es zu sein, oder sie sind Franzosen, ohne französische Namen zu haben. Die Ausschliesslichkeit der Interpretation wird dadurch aufgelockert. Es geht Genet aber nicht um Algier, sondern um das grundsätzliche

Verhältnis. Es geht ihm sogar nicht einmal um das Kolonisierungs-Problem, wie man es an der Einfügung eines deutschen Namens sehen kann. Das gleiche Problem gibt es für ihn auch, wo es gar keine Kolonien gibt, sondern nur schlechthin Menschen. Es geht ihm auch nicht um ein soziales Problem, etwa, dass er für die Besserstellung der Unterdrückten einträte. Es geht ihm nur um das Diesseits und Jenseits der Barrieren, aber da das Konkrete nun einmal ein Bestandteil des Ganzen ist, ohne den jeder prinzipielle Konflikt in der Luft hängen würde, ohne den der prinzipielle Konflikt leblos wäre, verzichtet Genet auf einen solchen konkreten Standpunkt nicht. Er meint nicht ihn, aber er kommt ohne ihn nicht aus. Er würde ohne ihn bei verblasenem Gerede landen. Also irrealisiert er nur das Konkrete ein wenig. Das gilt genau so für die sog. Obszönitäten in seinen Romanen. Er meint nichts Obszönes, aber die umstrittenen Bezirke spielen nun einmal eine ungemein wichtige Rolle, sind als Motiv in fast jede Aktion irgendwie verwoben. Also lässt er sie nicht aus, kann er sie nicht auslassen, denn alles würde den blutigen Ernst verlieren und bei bloßem Gerede enden. […] ».

Lettre de Stauffacher à Ionesco du 22 juin 1955 (CP Stauffacher) :
« Il faut absolument que nous fassions connaissance bientôt, car je suis un grand admirateur de votre œuvre. […]
En outre je peux vous signaler – vous le saviez certainement déjà – que vos deux pièces *Amédée* et *Victimes du devoir* vont être jouées en Allemagne dans la saison prochaine. Le théâtre de Bochum jouera encore cette année *Amédée*. Le contrat est signé. Le théâtre a l'intention de vous inviter pour cette occasion, c'est-à-dire pour la première et encore une fois à l'occasion de la semaine de théâtre francais où votre pièce sera reprise. […]
Le théâtre de Darmstadt veut jouer *Victimes du devoir* et probablement *La Leçon*. C'est promis mais pas encore fixé par contrat. Il faut vous dire que ces deux théâtres [Bochum et Darmstadt] comptent parmi les cinq meilleurs théâtres dans l'Allemagne de l'Ouest. Autrefois il n'existait que Berlin où se concentraient les meilleurs éléments du théâtre allemand. Après la guerre une décentralisation se fit et les événements théâtraux se passent aujourd'hui dans les villes de Munich, de Berlin, de Darmstadt, de Bochum, de Düsseldorf et de Hambourg. En plus les deux directeurs de Darmstadt et de Bochum sont sinon les enfants terribles au théâtre allemand au moins les deux hommes les plus intéressants et connus comme tels en Allemagne entière. – Excusez-moi de vous avoir donné une leçon de géographie théâtrale sur l'Allemagne mais il me semble assez important que vous sachiez un peu la constellation qui a donné naissance à votre carrière allemande. Je suis très heureux ».

Les traducteurs des pièces vers l'allemand

Erika Tophoven, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes und Seitz, 2011, p. 45 :
« Bei dem engen Austausch und ungehinderten Hin und Her zwischen Frankreich und Deutschland, wie wir es zum Glück schon seit geraumer Zeit erleben, scheint es fast ungeheuerlich, dass man uns seinerzeit davor warnte, nur ja nicht in ein Emigranten-

Deutsch zu übersetzen, das zwar tadellos war, ein wunderbares Deutsch, aber nicht dem Gebrauch der deutschen Sprache im Nachkriegsdeutschland entsprach ».

Erika Tophoven, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes und Seitz, 2011, p. 35 :
« Adamov konnte nicht zu der Vorstellung kommen, da er in London am Sterbebett von Dora Diamant, der letzten Lebensgefährtin Franz Kafkas, weilte. Wir trafen uns später, und er bat mich bald danach, schon vorliegende Übersetzungen seiner Stücke zu lesen und eventuell zu verbessern. Das Verbessern von Übersetzungen anderer ist ein heikles Unterfangen, ein beinahe unlauterer Wettbewerb. Man übertrifft den Vorgänger, indem man sich auf dessen Leistung stützt, so unzulänglich sie auch sein mag. […] Schließlich vertraute Adamov mir die Übersetzung seines Hörspiels *L'Agence universelle* [*Die Universalagentur*] an, das auch den Beifall des Stuttgarter Hörspieldramaturg fand. Ich ging also bei meinem ersten Übersetzungsmeister in die Lehre » (Elmar Tophoven).

Erika Tophoven, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes und Seitz, 2011, p. 145-146
« 1993 hielt ich es für richtig, die *Godot*-Übersetzung von 1953, an der ich ja noch nicht beteiligt gewesen war, anhand der in 40 Jahren entstandenen Korrekturen zu 'überarbeiten'. […] Im Vorwort der 1994 im S. Fischer Verlag veröffentlichten 'Neufassung' weise ich ausdrücklich darauf hin, dass die Übersetzung meines Mannes im Wesentlichen unverändert geblieben ist. Die neu abgestimmte Fassung wurde 2003 vom Suhrkamp Verlag für seine dreisprachige Ausgabe in der Edition Suhrkamp übernommen ».

Erika Tophoven, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes und Seitz, 2011, p. 117 :
« Beckett hatte von Anfang an Top gebeten zu ihm zu kommen. Dann wurden telefonisch Tag und Stunde vereinbart. Nach 1969, dem Jahr des Nobelpreises, wurde er zwar immer mehr belagert, aber das änderte nichts an der Zusammenarbeit und an seinem Interesse an den deutschen Übersetzungen, zumal er ja in jenen Jahren mehrmals zu Inszenierungen in Deutschland war. Top ging in der Zeit oft allein zu ihm, aber wir hatten die Übersetzungen stets gemeinsam erarbeitet. Treffpunkt war 14:30 Uhr bei Beckett in der Wohnung. Nach einem kurzen familiären Gespräch ging es an die Arbeit. Zwischendurch gab es einen Gesundheitstrunk, von seiner Frau Suzanne in irgendeinem Reformhaus aufgetrieben, die damals noch rar in Paris waren, meistens einen Möhrensaft, und um 17:30 Uhr war der Whiskey fällig zur Entspannung ; danach war das Arbeitstreffen bald zu Ende ».

Lettre de Stauffacher à Stroux du 12 juillet 1962 (TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735) :
« In dieser ersten Übersetzung, so haben wir [Stauffacher und Lore Kornell] uns geeinigt, werden die Personennamen und der Charakter des Ganzen noch französisch gelassen.

Natürlich möchte ich gern, wie in den *Nashörnern* und in *Mörder ohne Bezahlung* die Hauptfigur Behringer nennen und nicht Bérenger. Da jedoch im *Piéton* Bérenger ein französischer Schriftsteller in England ist, da auch der meridionale Charakter betont wird, müssen wir die Sache genau überlegen. Ein ebensolches Problem gibt der Titel auf. Am schönsten wäre, wie Du auch sagtest *Der Spaziergänger am Himmel.* Wir haben allerdings Bedenken, weil Ionesco 'L'air' sagt und nicht 'Ciel', also nur die Spur eines theologischen Anklangs im Wort Himmel vermeidet. Frau Kornell schlägt bisher vor *Fußgänger der Luft* ».

Adamov à Pforzheim

Volksbühne Pforzheim (Dir.), 75 Jahre Volksbühne Pforzheim 1921-1996. Oper, Operette, Schauspiel, Ballett, Musical, Verlag Esslinger, Pforzheim, 1996, p. 53 :
« Pforzheim ist die erste von allen kriegszerstörten deutschen Städten, die ihrem Theater ein neues Domizil gebaut hat. Das weckt in den Theaterfreunden die Überzeugung, Pforzheim sei eine Theaterstadt mit Zukunft und das Provisorium im Osterfeld nur eine Vorahnung des sicher zu erwartenden Theaterneubaus. Eine Hoffnung, die sich noch lange nicht erfüllen wird. [...] Der Erfolg läßt nicht auf sich warten : In den 50er Jahren erwirbt sich Pforzheim weithin den Ruf, die 'Avantgarde in der Provinz' zu sein, Rezensionen pforzheimer Inszenierungen finden sich sogar in ausländischen Zeitungen ».

Anonyme, « Avantgarde der deutschen Provinz », *Neue Wiener Tageszeitung*, 5 janvier 1954. Cité in Kurt Griguscheit, *Beiträge zur Geschichte des Theaters in und um Pforzheim herum*, Stadt Pforzheim (Selbstverl.), Pforzheim, 1987, p. 134 :
« Es mag auf den ersten Blick hin recht überraschend scheinen : aber ausgerechnet das kleine Stadttheater Pforzheim gehört zu den deutschsprachigen Bühnen, deren Arbeit auch im Ausland das stärkste Echo findet. Fast jede der westlichen pforzheimer Premieren wird in führenden italienischen Kunstzeitschriften mit Kritiken und Bildreportagen behandelt, in Frankreich spricht man nicht minder von ihnen. Mitunter gewinnt man den Eindruck, als wurde die Pionierarbeit dieser kleinstädtischen Bühne, die in Deutschland immerhin schon den Ehrentitel 'Avantgarde der Provinz' trägt, anderswo mit mehr Lob und Anerkennung bedacht als daheim im eigenen Talkessel an der badischen Enz. Als jetzt nach dem Kriege, der Pforzheim als eine der am stärksten zerstörten deutschen Städte zurückließ, in einer umgebauten Turnhalle ein neues Stadttheater errichtet worden war, wurde es bald zum Mekka der deutschen Theaterkritiker, die nun aus allen Himmelsgegenden hierher zu eilen pflegten. Kein anderes deutsches Theater hatte es anfangs gewagt, Tennessee Williams *Endstation Sehnsucht* aufzuführen, bis das Stück hier in Pforzheim seine Erfolgsserie auch in Deutschland begann. Hier spielte man zum ersten Mal den *Barabbas* des flämischen Dichters Michel de Ghelderode, mit dem einer der wesentlichsten christlichen Dramatiker unserer Zeit nun für das deutsche Sprachgebiet entdeckt worden ist. Und hier wurden jetzt zwei Bühnenstücke von Arthur Adamov zum ersten Mal in deutscher Sprache gespielt, die zu den entscheidendsten Bühnenexperimenten von heute gehören ».

Irmeli Minder, « Vor Filmkarriere in Goldstadt Anker geworfen », *Pforzheimer Zeitung*, 10 août 1989 (SA Pforzheim, S3-1181) :
« Der 1919 in München geborene Schauspieler galt als eine der größten Entdeckungen des damaligen Intendanten Franz Otto. Dieser hatte ihn am Städtebundtheater in Hof beobachtet. 'Und dann nahm er mich gleich mit', weiß Wirth noch. Franz Otto engagierte den jungen Bayer für die erste Spielzeit in Pforzheim sogleich als Schauspieler, Dramaturg und Regisseur. 'Tja, da war ich dann von 1951 bis 1954 als junger Bursch', schmunzelt Franz Peter Wirth. [...] '1952 war das Pforzheimer Stadttheater das erste deutsche, das nach Frankreich eingeladen wurde und es klappte nicht, weil wir keine Unterstützung erhielten' ».

Franz Otto (Dir.), *Die Szene. Pforzheimer Theaterblätter*, Spielzeit 1951/52, Doppelheft 13-14 (T Pforzheim) :
« Die innere Gestaltlosigkeit erscheint auf der Bühne als die äußere Unordnung ihres Lebensraumes, in dem sie zwar gemeinsam, jedoch einsam leben. Um diese Einsamkeit in der Gemeinschaft darzustellen, mußten bestimmte dramaturgische und szenische Lösungen gefunden werden. Es galt, das Eindringen der äußeren Welt durch verschiedene Dinge und viele Personen, die keine echten Beziehungen zueinander finden können, augenscheinlich und sinnfällig zu machen. Daher die ungewöhnliche, oberflächliche Sprache, welche sich mit unseren alltäglichen Redensarten, die durch ihre Abnützung ihren Sinn verloren haben, deckt » (Arthur Adamov, p. 1).
« In Wirklichkeit jedoch ist der Dialog bei Adamov geradezu zu einem Skelett komprimiert, immer wieder gibt es lange Schweigepausen dazwischen, und fast scheint es, als sei dieses Schweigen das Allerberedteste daran. Denn in diesem Schweigen liegen die Leere, das Nichts und die bestürzende Angst vor jenem Unfaßbaren, von dem der moderne Mensch sich bedroht fühlt » (Ulrich Seelmann-Eggebert, p. 3).
« Worum geht es bei der Kunst und vor allem auf dem Theater ? Darum, Unsichtbares in Sichtbares umzusetzen. Das, was ich auf dem Theater anstrebe, ist die genaue und auffällige Umsetzung eines inneren Geschehens ins äußere. Ich behaupte durchaus nicht, etwas Neues erfunden zu haben » (Arthur Adamov, p. 10).
« Mit der deutschen Erstaufführung der *Invasion* am Stadttheater Pforzheim wird nun auch bei uns ein Dramatiker zur Diskussion gestellt, der erst am Beginn seines Schaffen steht und der in seinem Wollen gewiß nicht gleich von allen verstanden sein wird, an dem man aber schon heute nicht mehr vorbeigehen kann » (Ulrich Seelmann-Eggebert, p. 5).

Ulrich Seelmann-Eggebert, « In Pforzheim 'Die Invasion' von Arthur Adamov », *Süddeutsche Zeitung*, 5 mars 1952 (TWS Wahn) :
« André Gide hat ihn noch kurz vor seinem Tod mit einer empfehlenden Préface in die französische Literatur eingeführt. Gabriel Marcel lehnte ihn als einziger Theaterkritiker ab, von der jüngeren Generation der französischen Theaterleute und Kritiker wird er als die größte Entdeckung unserer Zeit gefeiert. [...] Das szenische Wollen und die dramatische Botschaft Adamovs, so sehr sie das eigene Mitdenken und die eigene

Phantasie des Zuschauers auch beanspruchen, haben bei der geistig aufgeschlossenen Minderheit des Pforzheimer Abonnementspublikums doch lebhaften Widerhall gefunden, und der anwesende Dichter wurde mit herzhaftem Applaus gefeiert ».

Adriaan van der Broecke, « Arthur Adamov : 'Alle gegen Alle' », *Hohenloher Tagblatt*, 25 novembre 1953 (TWS Wahn) :
« Man merkt deutlich, daß Adamov Georg Büchners *Dantons Tod* übersetzt hat, und dieses Stück scheint ihn außerordentlich beeindruckt zu haben. Zunächst übernimmt er die lockere Form des raschen Szenenwechsels – *Alle gegen Alle* hat 15 Bilder –, dann sind seine Figuren und die verschiedenen Milieus sehr genau charakterisiert, es werden Reden gehalten, deren Aufbau (nicht Inhalt) etwas peinlich an St. Just oder Robespierre im Danton erinnert, – kurz, man kann sagen, daß der, sich vor Jahren hypermodern gebende Adamov durch die Beschäftigung mit dem Werk des genialen deutschen Romantikers in einen Theaterschriftsteller verwandelt wurde, dem sogar das Licht aufgegangen ist, daß ohne handwerkliche Arbeit nichts zu machen ist ».

Ulrich Seelmann-Eggebert, « Adamov und der Neorealismus », sans indication de lieu ou de date de parution de l'article (TWS Wahn) :
« Das zweite Missverständnis war die Inszenierung von Franz Peter Wirth. Dieser (überaus begabte) junge Regisseur hatte einst bei der *Invasion* den visuell-pantomimischen Stil und dessen kafkaeske Symbolkraft vorzüglich getroffen, und nun versuchte er, die gleichen Ausdrucksmittel bei Adamovs neuestem Stück mit noch stärkerer Kraft anzuwenden. Aber Adamov selbst hat sich inzwischen gewandelt, das Theater soll für ihn nun 'wie das Leben selbst' sein, und mit diesem seinem neuesten Drama hat er eine Art theatralischen Neorealismus geschrieben ».

Ionesco à Bochum et Mayence

Thea Fischer, « Pariser Esprit und Bochumer Schliff », *Westfälische Rundschau*, 27 mars 1956 (SA Bochum) :
« Das ist perfektes Pariser Theater, 'chic' gemacht, lose geschürzt. Aber der Deutsche – wir sind nun einmal 'gründlich' – hält nichts von Pariser Delikatessen. 'Quack – ausgewachsener Blödsinn' – lautet sein Urteil über diesen Höhenflug gallischen Witzes – weil er ihm nicht folgen kann oder nicht folgen mag ! [...] Das war Pariser Luft – das war Pariser Wind – das war die lachende, weinende, die lockende Stadt Paris ! »

Hermann Wanderscheck, « 'Wie wird man ihn los ?' wird mit einer grausigen Komik beantwortet », *Abendpost Frankfurt*, 28 mars 1956 (SA Bochum) :
« Äußerste Realität wie diese sah man bisher noch auf keiner deutschen Bühne – und *Godot* mag uns heute schon als schwach-drastische Improvisation einer solchen 'äußersten Situation des Menschen' erscheinen. [...] Mit den Mitteln des Pariser Grand-Guignol-Theaters wird die Leiche zur dramaturgischen Turbine der Tragikomödie der Daseinsillusion. [...] So wie Ionesco arbeitet – mit Kabarettgags, Chaplinaden, irrealer

Beleuchtung der Alltagsprosa, Gruseltheatereffekten und ohne ideologische Verweilung –, arbeitet er für eine neue Generation von Publikum »

Genet à Bonn

Heinz Vorweg, « Eine Art Dostojewsky des Existentialismus », in Kurt Hoffmann (Dir.), *Blätter des Einraumtheaters Contra-Kreis*, n°23, Bonn, 1957 (SA Bonn) :
« Genets bewußt außenseiterische Laufbahn ist weit mehr als nur Folie, sie ist realer Wurzelgrund für ein erstaunliches literarisches Werk. Genets Drama ist eine schockierende Einheit von komplizierter denkerischer Systematik und Rimbaud-ähnlichem Elan vital. Genet schuf seine eigene, geistvolle und hochexplosive Sprache ».

Hannes Schmidt, « Provokation der Normalen », *Frankfurter Rundschau*, 15 août 1957 (TWS Wahn) :
« Schon die Biographie des Autors bietet herrlichen Gruselstoff für kammergarn-seriöse Bürger : Dieser spätgeborene (Penn-) Bruder des François Villon war Dieb, Zuhälter, Bettler, Schmuggler, Päderast, ehe er zu lebenslangem Gefängnis verurteilt wurde. Prominente Fürsprache von Gide, Sartre und anderen brachte ihm, wie Villon, die Freiheit. Er nutzte sie, um einige skandalöse Stücke zu schreiben ».

Adamov à Berlin-Ouest, Celle et Hannovre

Sabina Lietzmann, « Im Groschengrab begraben », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8 décembre 1955 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169) :
« Da denkt man nach den ersten Szenen, man habe einen veritablen Kafka vor sich oder doch einen zweiten Beckett, der, statt auf Godot, auf einen unsichtbaren Automatenkönig wartet. Es ist fortwährend vom 'Konsortium' die Rede, wie bei Kafka vom Schloßherrn, und bis zum Schluß tritt das Konsortium, das die Apparate verwaltet, nicht in Erscheinung ».

Friedrich Luft, « Kafka und die schlimmen Folgen », *Die Welt*, 7 décembre 1955 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169) :
« Er [Adamov] ist nicht Steher genug, um in jeder Phase den Symbolgehalt zu geben. Er bröselt in kleine, oft kabarettistisch leer wirkende Szenen auf, was er anzubieten hat. Beim *Godot*, bei den Kafka-Bearbeitungen bleibt doch immerhin der Reiz, daß dort nur immer angedeutet wird, sozusagen im Sprechen noch verschwiegen wird. Dort beläßt das Spiel, die Zustandsdarstellung immer mehr im Hintergrund, als vorn gezeigt wird. Das ist dort die ehrliche Faszination und macht die Fülle. Die fehlt hier völlig. […] [D]as Geheimnis, das bei Becket [sic] doch immerhin blieb, [ist] ganz ausgeleuchtet und weggewischt ».

Friedrich Luft, « Kafka, zweite Hand », *Süddeutsche Zeitung*, 10-11 décembre 1955(TWS Wahn) :
« Er [Adamov] sieht auf seinen Strindberg und holt sich von ihm die Symbol-Technik. Er saugt an seinem Kafka und entzieht ihm die Mittel der – wenn man so sagen darf –

diffusen Darstellung. Und in seinem Beckett hat er auch geblättert ; von ihm will er die faszinierende, komische Tragik der Godot-Welt weiterspinnen ».

B. E., « 'Ping-Pong' im Steglitzer Schloßpark-Theater », *BZ am Abend*, Berlin-Ost, 1er février 1956 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 169) :
« Adamov hält grundsätzlich nichts davon, daß etwas bedeuten könnte. Sollte aber jemand dennoch danach fragen – die schlichte Antwort lautet : Gar nichts ! Läßt man sich bis zur Pause bzw. Halbzeit dieses Nichts gefallen, weil es von den Darstellern so frisch serviert, von Hans Lietzau so sauber angerichtet und von H. W. Lenneweit so lustig garniert worden ist, so wird man später ungeduldig : Das nicht und nichts Bedeutende gibt sich nun auch noch äußerst bedeutungsvoll ».

Jost Nolte, « Es ist nicht alles Adamov, was man so nennt », *Die Welt*, 18 mars 1958 (SA Celle) :
« Adamov will den Horizont grau in grau. Die verschwommene Photographie der 'großen Stadt'. Davor ein halbes Dutzend Versatzstücke, die sich mit ein paar Handgriffen bedeutsam zu neuen Perspektiven verschieben lassen. In Celle aber dachte man anders. Man drehte einige alte Kulissen um, beklebte sie fleckenweise mit Silberpapier und bestückte sie mit dunklen Latten. Darüber goß man buntes Licht. Die expressionistische Szene stand. Gesucht wurden Adamovs Symbole ».

Hermann Wanderscheck, « Begegnungen mit Adamov », in Landestheater Hannover (Dir.), *Ballhof*, sans numéro, 1958/59, p. 100-101 (TM Hannover) :
« Der Dichter [...] gab [...] bei einem Round-Table-Gespräch in der Kurfürstendamm-Komödie ganz klar zu erkennen, daß er für den Pariser Avantgardismus eine große Wendung erwarte. Adamov selbst hatte – als Dramatiker – den neuen Weg innerlich längst beschritten. [...] Und so appellierte Adamov – zur größten Überraschung mancher Pariser Confrères der Literatur und des Theaters – an die großen gestalterischen Kräfte der Phantasie, das Theater müsse nicht nur die unheilbare, sondern auch die heilbare Seite der Dinge vor Augen führen und er wolle keine Initialen mehr als Figuren auftreten lassen, sondern Menschen einer bestimmten Gesellschaft im Laufe einer genau bezeichneten Epoche. Adamov hatte *Paolo Paoli* bereits konzipiert, die Tragikomödie der 'Belle Epoque' ».

Ionesco à Darmstadt

Albert Schulze Vellinghausen, « Eugène Ionesco », in Eugène Ionesco, Albert Schulze Vellinghausen, Gustav Rudolf Sellner (Dir.), *Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von Heute*, Zürich, Verlag Hans Rudolf Stauffacher, 1958 (TM Bern) :
« [S]ich selbst mit dem Publikum an eine neue Art Schönheit gewöhnen, ist eine der schlimmsten Anstrengungen, die man sich und dem Publikum zumuten kann » (p. 5).

« Ionesco kennt keine Versöhnung, er kennt [...] die Ko-Existenz von Tragik und Farce und die radikale Austauschbarkeit. Die Kategorien vermögen sich nur in der 'Idee' rein zu halten ; in Wirklichkeit springen sie ständig im Wechselstrom ständiger Austauschbereitschaft » (p. 8).
« Klischee und Sprachtrümmer. Denktrümmer ! Sprache, bis auf den Knochen abgenagt oder andererseits nur noch als weiche Molluske » (p. 9).
« 'Balletten' in Gänsefüßchen, Balletten aus Worten und aus Gesten. [...] Wortballett » (p. 15)
« Daß anstelle des psychologischen Entwicklungsdramas [...] die dramatisch kontrastierte Abfolge tritt. Abfolge von Veränderungen, Sprünge von Brüchen und Wiederholungen » (p. 12-13).
« Poesie heute [...] ist überhöhte Beunruhigung. Weckruf. Warnzeichen. Daß es Zeit ist, wahrzunehmen, mit welchen Sprachtrümmern und Denktrümmern wir hausen. Daß es Zeit ist, aus den Hülsen von ausgelaugten Klischees und anti-humanen Banalitäten ein neues Relief zuwege zu kriegen, das geeignet sei, die Zukunft zu fassen » (p. 17).

Frank Hansen, « Der skandalöse Herr Ionesco... », *Die andere Zeitung*, 23 mai 1957 (TWS Wahn) :
« Die wackeren Bürger der Stadt Darmstadt aber, die sich so tüchtig auf ein Pfeifkonzert vorbereitet hatten, noch ehe sie wußten, was man ihnen da nun vorsetzen werde, haben immerhin auch einen Trost. Denn es ist kaum anzunehmen, daß sich Stadt und Land zum Aufbau des Theaters entschließen werden. Dann wird der so beunruhigende Herr Sellner sicher anderswohin gehen. Und so skandalumwitterte Leute wie Ionesco werden Darmstadt höchstens als D-Zugstation auf der Durchreise erleben. Womit einem genußreichen Spielplan mit *Charly's Tante* und dem *Land des Lächelns* nichts mehr im Weg steht ».

Genet à Berlin-Ouest

Albert Beßler, *Biographie eines Theaters. Ein halbes Jahrhundert Schloßpark-Theater Berlin*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1972, p. 108 :
« Genet, dessen *Balkon* seit langem in der Dramaturgie lag, immer wieder hin und her gewendet – voller Zweifel, ob eine Aufführung überhaupt zu wagen sei. [...] 1959 riskierten wir es und Lietzau riskierte es mit uns. Es war eine unvergeßliche Premiere mit Dauerstörungen und empörten Zwischenrufen. Am Schluß gegensätzliche Meinungskundgebungen. Genau wie in den Kritiken. Wenig Zustimmung, viel Ablehnung ».

P. A. Otte, « Außenseiter der Gesellschaft », *Bild-Zeitung*, 28 mars 1959 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 145) :
« Jean Genet hätte in der Allerwelts-Pension am mittleren Kurfürstendamm auch nicht die geringste Spur hinterlassen... wenn er nicht bei seinem viertätigen Aufenthalt im November vorigen Jahres Krawall geschlagen hätte, weil man für die Herrichtung eines

Bades 15 Prozent Bedienungsgeld verlangt hätte. 'Es war doch keine Menschenseele in der Badestube !' ».

Lettre de Mittler à Beßler du 9 janvier 1958 (ADK Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1726) :
« Ich bin über die letzten großen Szenen, einschließlich der des Mausoleums, eigentlich sehr enttäuscht. Sie ist außerordentlich verwirrend und kein Publikum wird da mitgehen. Das wird auch plötzlich so klassizistisch-archaisch, da stockt nicht der Atem, aber das ganze dramatische Geschehen stockt ».

Berta Drews, *Wohin des Wegs, Erinnerungen*, Langen Müller, Berlin, 1986, p. 272 :
« Als ich damals als Madame Irma in der letzten Szene des Stückes meiner Gefährtin (schön und kühl Anneliese Römer) sagen mußte : 'Carmen !... Verriegele die Türen, mein Liebling. Gleich wird man wieder von vorn beginnen müssen... alles wieder erleuchten...', kam ich nicht weiter ! Es waberte mir ein Protest entgegen : Johlen, Pfeifen, Trampeln und Türenschlagen – ein Tumult, wie ich ihn noch nie erlebt hatte. Ich mußte noch einiges sagen. Doch daran war nicht zu denken. Zitternd stand ich allein auf der Bühne. Walter Franck schrie aus der Kulisse : 'Vorhang ! Vorhang !!' Als es endlich dunkel wurde, sank ich in irgendwelche Arme. – Inzwischen hatten sich die Bewunderer im Parkett, die Lietzaus kühne Tat begrüßten, stark gemacht, und es gab einen überwältigenden Applaus mit Bravogeschrei. Ein großer, unvergeßlicher Abend ! »

Lettre de Gerda Lohmann au Schloßpark-Theater, *Tagesspiegel*, Berlin, 12 avril 1959 (TWS Wahn) :
« Das geistige Klima in Berlin ist von jeher durch mutige Aufführungen von problematischen Stücken, die zur Diskussion gestellt wurden, angeregt und erneuert worden. Zum Glück beweist das Berliner Theaterpublikum, daß es noch nicht engstirnig geworden ist. Die Aufführungen zum *Balkon* sind nämlich immer ausverkauft. […] Darum Dank für jede Aufführung eines zeitgenössischen Dramatikers, der im Positiven oder Negativen dazu beiträgt, unsere geistige Situation zu zeigen und zu klären ».

Beckett à Berlin-Ouest, Munich et partout ailleurs

Jean Anouilh, « Godot ou le Sketch des Pensées de Pascal traité par les Fratellini », *Arts*, n°400, 27 février 1953-5 mars 1953 (CP Stroux) :
« Godot est une sorte de chef-d'œuvre désespérant pour les hommes en général et pour les auteurs dramatiques en particulier. Je pense que la soirée du Babylone a l'importance du premier Pirandello monté à Paris par Pitoëff en 1923. Il n'y a plus qu'à tirer son chapeau – melon, bien entendu, comme dans la pièce – et à prier le ciel d'avoir encore un peu de talent. La grandeur, le goût du jeu, un style, nous sommes 'quelque part' au théâtre. Le sketch des 'Pensées' de Pascal par les Fratellini ».

Albert Beßler, Biographie eines Theaters. Ein halbes Jahrhundert Schloßpark-Theater Berlin, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1972, p. 105 :
« Im Frühjahr erzählte mir Rosemarie Koch von dem Stück. Sie hatte gerade die Lektüre des Manuskripts beendet und erzählte so gut, daß ich neugierig wurde, die Pariser Aufführung zu sehen. Ich sah sie wenig später und für mich stand fest, daß wir das Stück noch im Herbst, zu den Festwochen, spielen müßten. Vor Ferienbeginn war sogar die deutsche Übersetzung fertig. Vier Regisseure – die Auswahl der Besten – lasen es. Zwei erklärten, 'Godot' sei ein Bluff. Die anderen zwei – Barlog und Stroux – sagten sofort Ja ».

Lettre de Mia Ponnelle à Eva Stroux du 21 février 1953 (CP Stroux) :
« Ich gestatte mir auch, Herrn Stroux in Kenntnis zu setzen, dass ich mich ans Übersetzen gemacht habe und ein Stück fertig gestellt habe, das in Paris mit immensem Erfolg im Théâtre de Babylone und die E[*illisible*] in der Presse errungen hat. Es handelt sich um *'En attendant Godot'*, das Stück von Samuel Beckett, einem Irländer, der in Paris lebt. Er ist in seiner Art völlig neu und lässt sich in keine Kategorie einpressen ».

Lettre de Mia Ponnelle à Eva Stroux du 28 février 1953 (CP Stroux) :
« Beckett möchte den Namen Godot für Deutschland verdeutschen. Was meinen Sie ? Wäre es besser, die Namen aller Ortschaften zu verdeutschen ? Urteile von Herrn Stroux, seine Meinungen, würden Herrn Beckett sehr interessieren ».

Erika Tophoven, *Glückliche Jahre. Übersetzerleben in Paris, Gespräche mit Marion Gees*, Berlin, Matthes und Seitz, 2011, p. 95-96 :
« Im Januar 1953 nahm Adamov mich mit in das kleine Théâtre Babylone zu der Premiere, die Jean Anouilh für das wichtigste Theaterereignis seit 30 Jahren, seit der Erstaufführung eines Pirandellostückes im Jahre 1923, hielt. Samuel Becketts Stück *En attendant Godot* wurde aufgeführt. Zwei Tage später wurde mir klar, dass ich dieses Stück übersetzen sollte. Es war noch nicht zu spät. Der Verleger reservierte mir aufgrund meiner vorgelegten 'Gesellenstücke' die Rechte. […] Im Frühjahr 1953 öffnete Beckett mir zum ersten Mal die Tür seiner Studiowohnung in der Nähe der Metrostation Vaugirard am Montparnasse. […] Wir arbeiteten zwei Nachmittage lang am Manuskript der deutschen Fassung von *En attendant Godot*. Die Zusammenarbeit war von Anfang an intensiv, angenehm und für mich äußerst lehrreich. Seitens des Autors keinerlei Unmutäußerungen über misslungene, ungenaue Interpretationen. Er zeigte ein Höchstmaß an Geduld. Er machte mich auf Wiederholungen aufmerksam, auf Echos, wie er es nannte. Wie ein musikalisches Thema tauchten in dem Stück gewisse Fragen, z.B. nach der Zeit immer wieder auf ».

Lettre de Barlog à Stroux du 6 septembre 1953 (CP Stroux) :
« So sehr ich mit Dir fühlen kann und Deine Trauer begreife – alles muß zurücktreten hinter den größeren Erwägungen dem Stück nicht durch eine Provinz-Erstaufführung in Karlsruhe, das dann Godotsruhe heißen könnte zu schaden. Hier wären 50% Stroux mehr

– es sind aber 80% gewiß und hoffentlich mehr. Bitte vertraue mir und glaube, daß ich nicht mit der Wimper zucken – oder vielleicht doch nur kurz – und mich sehr wohl getrauen würde, alles erst einmal abzublasen, wenn es nötig wäre »

Boleslaw Barlog, *Theater lebenslänglich*, Franfkurt am Main / Berlin, Ullstein Sachbuch, 1990, p. 109 :
« Becketts *'Warten auf Godot'* gefiel mir beim Lesen auf Anhieb. Hier war ein großer Dichter unserer Zeit am Werk. Nur Stroux zuliebe verzichtete ich auf die Regie, weil auch er sich in das Werk verliebt hatte. Bei der Regiearbeit lief er, in seine Regieanweisungen vertieft, rückwärts, stürzte von der Rampe und schlug aufs Gestühl im Parkett. Er mußte sofort ins Krankenhaus. Ich nahm ihm die letzten Proben ab, ganz in seinem Sinne, ohne etwas hinzuzufügen. Es erboste ihn, daß wir die Premiere nicht verschieben konnten, aber nach dem Erfolg, den seine Inszenierung hatte, war er wieder friedlich und glücklich. Wir haben dann Becketts Gesamtwerk weiter hingebungsvoll gepflegt. Bei der ersten '*Godot*'-Premiere war es uns, wenn ich mich recht erinnere, zum einzigen Mal gelungen, Beckett zum Vorbeugen vor das Publikum zu bringen. Die verschämten, todunglücklichen Bewegungen, die er dabei machte, offenbarten dem Publikum, auf eigenartige Weise, den weltabgewandten Charakter dieses Dichters ».

Friedrich Luft, « Vier Männer in steifen Hüten », *Die Neue Zeitung*, 10 août 1953 (TWS Wahn) :
« [Beckett] trifft ohne Umschweif ein modernes Zeitgefühl genau. Das macht dieses nur scheinbar konfuse und verwirrende Stück am Ende so klar, so überredend, so bedeutend. [...] Das Stück ist vernichtend ? Ist pessimistisch bis in die äußersten Konsequenzen der Verneinung ? Das ist es nicht. Zwischen den beiden Räsoneuren lebt eine menschliche Beziehung, so isoliert, so vereinsamt und vom Leben und der Umwelt abgeschnitten und verloren sie sonst auch sein mögen. [...] Sie gehören zu der Gilde der fröhlichen Hoffnungslosen. [...] Karlheinz Stroux hatte eine Woche vor der Aufführung die Regie abbrechen müssen. Die Schwere an der dunklen Sache hatte er gebaut, das Grobschlächtige, das Provozierende war da. Wahrscheinlich war er nicht mehr dazu gekommen, nun auch die scheinbare Leichtigkeit herzustellen, das Parlando mit Tiefsinn, das tiefgründige Obenhin hörbar zu machen, das hier notwendig gewesen wäre, um die volle, erschreckende, klärende Wirkung zu schaffen ».

Wolfgang Drews, « Pfiffe in den Kammerspielen », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31 mars 1954 (TWS Wahn) :
« Ein paar schüchtern freche Pfiffe unter dem Schutz der Dunkelheit, einige, vor Verlegenheit heisere, besonders törichte Paraphrasierungen des Textes, Gelächter, das Beifall beantwortete, Beifall, den Gelächter bekämpfte, Proteste in den Dialog hinein. [...] Gewiß gehört der Protest des Publikums genau so zum Theaterspiel wie die Anerkennung ; wer aber glaubt, daß ihn die erkaufte oder erschnorrte Eintrittskarte berechtigte, durch seine untalentierte und bornierte Mitwirkung die Künstler und seine

Nachbarn stören zu dürfen, sollte in das Kasperle-Theater gehen, wo die fröhliche Albernheit das richtige Echo ist und zum guten Ton gehört. Im Schauspieltheater, bei Samuel Becketts tragisch erheiterndem und humoristisch rührendem Zeitbild ist sie schlechter, schlechtester Ton. […] München hat am längsten auf Godot gewartet und ihn am schlechtesten verstanden ».

Note de Beckett au Schloßpark-Theater (ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2153) :
« Leider ist es mir unmöglich, dieses Mal der Premiere im Schloßpark-Theater beizuwohnen und die Freunde wiederzusehen, die ich in Berlin gewonnen habe. Ich tröste mich darüber, indem ich mir sage, daß vielleicht eines Tages eine andere Beckett-Premiere in diesem kleinen Theater, das mir so ans Herz gewachsen ist, stattfinden wird ».

1.2 La décennie du succès : les années 1960

Les Âmes mortes d'Adamov à Stuttgart

Lettre de Reuter à Adamov du 15 septembre 1959 (IMEC, ADM 15.10) :
« Herr Haugk fängt demnächst mit den Proben zu den *Toten Seelen* an, die Besetzung wird sehr gut werden. Ich plane vor der Uraufführung einen Vortrag über Sie zu halten. Der Deschverlag schickt mir Ihre sämtlichen Stücke, und ich hoffe auch sonst weiteres Material zu bekommen. Vielleicht können Sie mir aber auch einige Hinweise geben, wo und wann etwas über Sie erschienen ist. Am glücklichsten wäre ich, wenn Sie mir die Sachen ausleihen könnten. Deutsche Aufsätze sind mir natürlich lieber als französische, aber auch mit ihnen werde ich schon zurecht kommen ».

Les Paravents de Genet à Berlin-Ouest

Lettre de Meyer à Lietzau du 15 novembre 1960 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 133) :
« Zur Frage Leroy – Sir Harold ist zu sagen, dass diese von Genet bewusst vorgenommene Umbenennung eine für Genet sehr bezeichnende Intention hat. Zwar spielt das Stück in Algerien und unter Franzosen, doch hat es analoge Bedeutung auch in anderen Erdteilen oder Bezirken, wo immer nämlich Kolonisierte und Kolonisatoren existieren. […] Die Wirkung die Genet dadurch erreichen will, dass er einen offenbar französischen Siedler in Algier mit einem englischen, und einen anderen derartigen Siedler mit einem deutschen Namen ausstattet, wäre etwa die folgende : Das Stück spielt konkret in Algier und unter Franzosen. Einige dieser Franzosen gehören aber offensichtlich einem anderen Volk an. Sie benehmen sich wie Franzosen ohne es zu sein, oder sie sind Franzosen, ohne französische Namen zu haben. Die Ausschliesslichkeit der Interpretation wird dadurch aufgelockert. Es geht Genet aber nicht um Algier, sondern um das grundsätzliche Verhältnis. Es geht ihm sogar nicht einmal um das Kolonisierungs-Problem, wie man es an der Einfügung eines deutschen Namens sehen kann. Das gleiche Problem gibt es für

ihn auch, wo es gar keine Kolonien gibt, sondern nur schlechthin Menschen. Es geht ihm auch nicht um ein soziales Problem, etwa, dass er für die Besserstellung der Unterdrückten einträte. Es geht ihm nur um das Diesseits und Jenseits der Barrieren, aber da das Konkrete nun einmal ein Bestandteil des Ganzen ist, ohne den jeder prinzipielle Konflikt in der Luft hängen würde, ohne den der prinzipielle Konflikt leblos wäre, verzichtet Genet auf einen solchen konkreten Standpunkt nicht. Er meint nicht ihn, aber er kommt ohne ihn nicht aus. Er würde ohne ihn bei verblasenem Gerede landen. Also irrealisiert er nur das Konkrete ein wenig. Das gilt genauso für die sog. Obszönitäten in seinen Romanen. Er meint nichts Obszönes, aber die umstrittenen Bezirke spielen nun einmal eine ungemein wichtige Rolle, sind als Motiv in fast jede Aktion irgendwie verwoben. Also lässt er sie nicht aus, kann er sie nicht auslassen, denn alles würde den blutigen Ernst verlieren und bei bloßem Gerede enden ».

Berta Drews, *Wohin des Wegs, Erinnerungen*, Langen Müller, Berlin, 1986, p. 273-274 :
« Ich werde nie vergessen, wie er [Lietzau] bei der Uraufführung unseres zweiten Genets, dem phantastischen Schauspiel 'Wände' [...] auf Anhieb Außerordentliches von uns verlangte. Auf einer der ersten Proben klagte er vorschnell : 'Wenn ihr das so spielt, werden wir ja eine großartige Vorstellung zustande bringen !' Donnerwetter ! Das war ermutigend ! Der junge Gerd Baltus, der meinen diebischen Sohn Said spielte, und ich als seine Mutter waren gekränkt. Lietzau hätte doch wissen müssen, daß diese fremde arabische Welt, umstellt von Unheimlichkeiten, einen neuen Atem, eine neue Sprache verlangte und daß dies nur langsam erarbeitet werden konnte. Es war für mich dann eine große Genugtuung, daß ich bei der Premiere am Ende des ersten Bildes mit einem Tanz, den ich auf nackten Füßen mit bunt bemalten Zehen improvisierte, unseren ersten Szenenapplaus bekam und damit den großartigen Erfolg dieses Abends eröffnete. – Er gab keine Ruhe, bis ich völlig überschrien meinen Text nur noch röchelte. Da erst hatte ich endlich das Timbre, das seiner Meinung nach ein arabisches Weib vom 'Stamme der Brennesseln' haben mußte ».

Comédie de Beckett à Ulm

Ulmer Theater (Dir.), *Programmheft*, sans numéro, novembre 1963 (TWS Wahn) :
« [Das Ende] bleibt offen, aber auch gleichgültig, denn nicht das scheitern ist becketts fabel, sondern die einsicht, daß die gescheitert sind und nun nicht mehr scheitern können. daß sie die scham und die demütigung der beiden landstreicher, die einst auf godot warteten, hinter sich und vielleicht eine erlösung vor sich haben. daß sie sich zumindest fragen dürfen : 'wann wird all dies nichts anderes gewesen sein als spiel ?' »

Gk., « Gespräch über Samuel Becketts 'Spiel' », *Schwäbische Donauzeitung*, 14 juin 1963 (TWS Wahn) :
« Beckett ist ungemein sensibel und von der Frage nach der Existenz und Weiterexistenz des Menschen umgetrieben. Im dem, was er schreibt, ist er einfach, präzis und von Mal zu

Mal kürzer und konzentrierter, dabei aber gar nicht so bitter und so schrecklich ernst, wie man ihn gerade in Deutschland glaubt begreifen zu müssen. Man sollte Beckett nicht bedeutungsschwer nehmen, als es in seiner Absicht lag, man sollte nicht tiefer schürfen und bohren, als der Autor es selbst tut ! »

Tueur sans gages de Ionesco à Darmstadt

H., « Ionesco vor den Toren », *Darmstädter Echo*, 12 mars 1958 (TS Darmstadt) :
« Am Schreibtisch saß er [Ionesco] gegenüber von Klaus Bremer, dem Chefdramaturgen des Landestheaters, und die beiden lasen ein Stück mit verteilten Rollen und einem beträchtlichen mimischen und gestischen Aufwand. Ionesco, der seine Requisiten, Taschentuch und Aktenmappe, wie auf der Bühne gebrauchte, las Französisch und Bremer las Deutsch. Sprachen und Gebärden rutschten aneinander vorbei, als sei dies so gewollt. […] Hier wurde mit *Unterrichtsstunde* und *Opfer der Pflicht* eine Theaterschlacht gewonnen. Darmstadt hat meinen Stücken den Durchbruch gebracht. Das neue Stück ist sehr schwer zu inszenieren, und ich habe volles Vertrauen zu Sellner. […] Auf seiner Fahrt nach Darmstadt, die Ionesco mit seinem Verleger H. R. Stauffacher von der Schweiz aus angetreten hat, kam er durch kaum eine größere Stadt, die nicht gerade ein Stück von ihm auf dem Spielplan hat ».

Rhinocéros, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim*, *Jeux de massacre* de Ionesco à Düsseldorf

Lettre de Stauffacher à Stroux du 3 février 1959 (TM Düsseldorf, KHS III 1.1.6735) :
« Vor wenigen Tagen erhielt ich von Herrn Ionesco das Manuskript seines neuesten Stückes : *Rhinocéros – Die Nashörner*. Dieses Stück [...] scheint mir nun zu beweisen, daß der Autor – eine große, wenn auch ein wenig erwartete Überraschung – sich zu einer Einfachheit und dramaturgischen Direktheit geläutert hat, die ihn wohl endgültig aus dem Zwielicht des Experimentalisten herauslöst. [...] Es ist der Umstand, daß ein Stück vorliegt, das aus der Experiment-Sphäre gehoben ist und zudem ein großes Theater erfordert. Dann besteht durchaus die Möglichkeit, bei schnellem Entschluss die Uraufführung wieder in Deutschland zu machen, obwohl auch schon bereits in London und New York (ganz abgesehen von Paris) das Interesse sich regt, wobei ich weiß, daß dort erste Agenturen dahinter stehen. […] Wie Sie wissen war bisher Ionesco für Starts in Deutschland in Darmstadt bei Herrn Sellner beheimatet. Dies war und ist sehr gut so. Hingegen sind es zwei Gründe, die mich veranlassen, für den Start dieses Stückes diesmal ein anderes und vor allem dem Umfang nach größeres Theater zu suchen : 1. ergibt sich das aus der oben beschriebenen Natur des Stückes und 2. hat nun Darmstadt drei Jahre hintereinander betont und experimentell seinem Publikum Ionesco vorgesetzt. Deshalb ist dort eine Pause mindestens von einiger Notwendigkeit ».

Lettre de Stauffacher à Stroux du 13 juin 1959 (TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735) :
« Ich [bin] der Meinung, daß zu dem Stück ein ganz realistisches Bühnenbild gehört, was bei Dalí sicher nicht von vorneherein gegeben ist, obwohl er natürlich die Nashornmasken und -bilder großartig machen kann. Von der propagandistischen Seite her gesehen, ist das Gespann Barrault-Dalí-Ionesco natürlich gewaltig. [...] Nun liegt hier also unsere Chance, dem europäischen, ja dem Welttheater zuvorzukommen, d.h. sich an den Anfang anzureihen ».

Albert Schulze Vellinghausen, « Tierfabel für heute », Düsseldorfer Schauspielhaus Karl Heinz Stroux, 1959/60, II (TM Düsseldorf) :
« Das Publikum muß in den Vollzug eintreten, durch eigene, produktive, innere Beteiligung, um des Gleichnisses gänzlich inne-zu-werden. Der Zuschauer, der so gern düpiert werden will von 'fertigen Lösungen' – als seien die Rätsel der Welt und unserer Existenz in ihr wirklich zu lösen – er muß selber Nachsuche halten. Am besten im allernächst-liegenden : in sich selbst ».

Jean Cocteau, « Hommage à Eugène Ionesco », 1959 (CP Stroux) :
« De même qu'un fabuliste fait parler les bêtes, que Jean Genet dégage la pensée de voyous chez lesquels la pensée se forme à peine, Ionesco nous fait entendre la voix mystérieuse du silence. On croirait dans une zone pareille à celle de mon film Orphée, entendre des personnes qui ne savent pas encore être mortes échanger des paroles d'une logique étrangère à la raison comme il arrive dans le rêve. [...] Jamais Ionesco ne tombe dans l'humour ni dans le style 'poétique', après Strindberg, il invente une poésie 'de théâtre' qui s'oppose toujours à l'emploi de la poésie 'au théâtre' et dont le duo 'comme c'est curieux' de la *Cantatrice Chauve* reste un des chefs d'œuvre.
Rhinocéros, semble mettre cette poésie active au service de la satire, satire soulignée par le travail de Karl Heinz Stroux. Ionesco n'ignore pas les servitudes du théâtre et qu'il exige une prise de contact, un échange d'ondes amoureuses entre la salle et la scène. Le voilà qui ajoute à cet envers du silence devenu son verbe, une allure de farce aristophanesque. Écoutez le. Admirez le. Riez même (il vous y autorise). Mais prenez garde : Ionesco c'est l'entrée en scène d'une charmante et terrible tête de méduse ».

Lettre de Kurt Klinger à Stroux du 8 mai 1962 (TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3) :
« Im *Pariser Theaterdienst* vom 25. März 1962 befindet sich folgende Notiz : 'Eugène Ionesco ist dabei, sein neues Stück zu beenden, das Jean-Louis Barrault in der nächsten Spielzeit zur Aufführung bringen wird. Der Titel ist : *Le Piéton de l'air*. Es ist die zugleich phantastische und realistische Geschichte eines Astronauten, der das Geheimnis des Abflugs entdeckt hat, und er gibt dieses Geheimnis auch anderen bekannt. Der Schauplatz ist eine Art der Phantasie entsprungenes England'. Soll dieses Stück wirklich Jean-Louis Barrault überlassen werden ? Es wäre vielleicht gut, den Kontakt mit Ionesco zu verstärken, damit unsere Priorität nicht überspielt wird ».

Lettre de Stauffacher à Stroux du 10 octobre 1961 (TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2. 7350/2) :
« Von Ionesco erhielt ich nun den klaren Bericht, daß er *Les Rois* vorläufig endgültig beiseite gelegt habe und an einem anderen Stück schreibe, das, wie er sagte, große Fortschritte mache. Der Titel lautet *Les Piétons de l'air* oder *Les Piétons du ciel*, also ungefähr *Die Fußgänger am Himmel*. Mehr darüber können wir ihn ja direkt fragen ».

Lettre de Stauffacher à Stroux du 10 novembre 1964 (TM Düsseldorf, KHS III 1.1. 6735) :
« Ionesco bat mich, Dir zu sagen, daß er mit den Mönchen im dritten Teil keineswegs einen antikatholischen Ton in das Stück oder in die Inszenierung gebracht haben möchte. Der 'Schwarzen Messe' sollte etwas gespenstisch Hexenartiges anhaften, die Kapuzen in Rot und Schwarz, die Kutten das Bild falscher Mönche (faux-moines) ergeben, und keinesfalls auf irgendwelche bestehenden Orte anspielend ».

Hans Schwab-Felisch, « Der Orpheus aus Paris und die Düsseldorfer », in Düsseldorfer Schauspielhaus (Dir.), *Programmheft*, 1964/65, n°6 (TM Düsseldorf):
« Düsseldorf und Ionesco – der träumerische Visionär unter den zeitgenössischen Dramatikern und die deutsche Schreibtisch-Metropole für Eisen und Stahl : die beiden haben, so scheint es, nichts miteinander zu schaffen. Und doch wird hier seit Jahr und Tag, bisweilen sogar zum ersten Male, in Theaterwirklichkeit umgesetzt, was der zum Franzosen gewordene Rumäne, von Träumen und Gesichtern verfolgt, niederschreibt. […] Anerkennung und Ruhm aber hatte er gerade dort, im Lande seiner Wahl, nur wenig gefunden. […] Seine Verwandtschaften mit der deutschen Romantik – mit Kleist zumal, doch auch mit Mörike, Tieck oder Novalis. […] Tüchtigkeit und Traum : Schlüsselworte für sonderbare Affinitäten ».

Lettre de Berner à Stroux du 18 avril 1966 (TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3) :
« In zwei Zeitungen stand heute, daß die Uraufführung dieses Stückes [« Pest »] an das 'Odéon-Théâtre' (Barrault) vergeben wäre (Herbst). Er [Stauffacher] meint, daß der Autor das Stück Barrault versprochen hätte, weil wieder einmal eine Uraufführung in Frankreich stattfinden soll. […] Das Stück soll angeblich im Herbst noch nicht fertig sein. Es wäre für uns ungünstig, wenn die Gespräche mit Barrault doch so weit gediehen sind, daß die Uraufführung dort stattfindet ».

Lettre de Stauffacher à Stroux du 29 novembre 1967 (TM Düsseldorf, KHS III 1.2.2 7350/3) :
« Der Grund, daß mein Stillschweigen bezüglich des neuen Stückes unseres Freundes Ionesco so total ist, liegt […] ganz einfach darin, daß Ionesco doch nicht so weit ist. Ich habe ja schon länger festgestellt, daß er im Grunde gar keine rechte Lust hat, mit dem Stück zu einem Ende zu kommen. Deswegen ist es unmöglich, einen Termin jetzt schon abzusehen ».

Concurrence de créations ouest-allemandes

i. f., « Ionesco im Schauspielhaus », *Rheinische Post*, 2 mars 1964 (TM Düsseldorf) :
« Nach der 60. und letzten Aufführung seines Stückes *Der König stirbt* war ihm – wie auch dem Bühnenbildner Prof. Teo Otto – von Generalintendant Karl Heinz Stroux ein 'Goldener Schlüssel' überreicht worden. Neun (nach der Zahl der Musen) gibt es davon insgesamt. Sie können vom 'Gesamtkörper des Düsseldorfer Schauspielhauses', wie es so schön heißt, an alle verliehen werden, die sich der Theaterarbeit, besonders natürlich am Schauspielhaus selbst, widmen. Der glückliche Empfänger wird automatisch Mitglied des Schauspielhauses im weiteren Sinne und steht diesem mit Rat und Tat zur Verfügung ».

i. f., « Ionesco im Schauspielhaus », *Rheinische Post*, 2 mars 1964 (TM Düsseldorf) :
« 'Nun muß ich also auch etwas sagen', meinte dieser [Ionesco] dann auf Französisch (er spricht bis auf 'ja' und 'nein' kein deutsches Wort ; eine Dolmetscherin hatte ihm alles übersetzt). Zwar sei die Reaktion auf seinen sterbenden König in Paris ähnlich gewesen – Lachen, Weinen, Husten und Langeweile an den gleichen Stellen –, aber die präzise klassizistische Inszenierungsweise von Stroux gefalle ihm doch besser als die wesentlich barockere in seiner Wahlheimat. Er sei glücklich, in diese Tradition cartesianischen Stils aufgenommen worden zu sein, die möglicherweise sogar europäisch ist ».

Lettre de Flora à Lietzau du 17 novembre 1963 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 403) :
« Ich hoffe, Sie waren mit meiner Arbeit halbwegs zufrieden, ich bin halt in Vielem ein Anfänger auf diesem Gebiet und so war es mir doppelt interessant und wertvoll, diese Proben in Hamburg mitzumachen ».

Lettre de Lietzau à Flora du 2 décembre 1963 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 403) :
« Unsere Arbeit war schön und hat : gefallen wäre ungenau gesagt, das hat sie auch, aber darüber hinaus hat sie die Gemüter erregt, die Köpfe etwas zum Schmerzen gebracht, Törichte vollends eingeschläfert, einen schöneren Erfolg kann man gar nicht erzielen. Ich freue mich, dass Sie Spaß an der Arbeit hatten und die Furcht ablegen konnten. Ihre Vorurteilslosigkeit hat mir sehr wohlgetan und ich hoffe, wir sind bald wieder zusammen beim nächsten Streich ».

Lettre de Rajben à Blin du 14 octobre 1966 (IMEC, BLN 4.5) :
« M. Schumacher, comme je vous disais, est Generalintendant, c'est-à-dire un personnage tout puissant, ayant la haute main sur tout ce qui concerne le théâtre à Essen. Entre ses pairs d'Allemagne, M. Erich Schumacher est connu pour l'importance qu'il accorde à la technique, non pour elle-même bien entendu, mais comme support d'un message à transmettre ; d'où l'attestation inlassable qu'il porte à toutes les novations dans l'ordre de la mise en scène. Il a réuni à Essen, il y a quelques mois, un congrès sur 'les techniques modernes au théâtre', et a présenté, en mai, au 22e Congrès des scènes allemandes à Dortmund, un rapport de synthèse sur 'le théâtre en Europe' (À ce congrès devait prendre part Edwin [sic] Piscator, qui est mort juste avant).

J'en viens maintenant au fait. M. Schumacher admire vivement la mise en scène que vous avez faite pour 'Les Paravents' de Jean Genêt [sic], et il souhaiterait instamment que vous acceptiez de venir mettre en scène cette pièce ici. Vos conditions seraient les siennes, et il mettrait à votre disposition tous les moyens dont il dispose, à n'importe quelle date. M. Schumacher m'a bien précisé, à ce sujet, qu'il vous suffirait de lui dire une date, n'importe laquelle à votre convenance, et il suspendrait aussitôt tous ses projets en cours pour mettre à votre disposition son théâtre, sa troupe, etc… Cela donne assez, je pense, la mesure de son enthousiasme pour la qualité de son travail.
Voilà ce que je devais vous dire de la part de M. Schumacher. Ai-je besoin d'ajouter que de tout cœur je soutiens la proposition de notre Generalintendant, et que tous ici nous serions heureux, et honorés, si vous acceptiez de prendre en considération notre suggestion ? »

Roland Hehn, « Roger Blin in Deutschland », *Frankfurter Rundschau*, 20 novembre 1967 (SA Essen, Bestand 615) :
Roger Blin : « Natürlich ergeben sich Unterschiede aus der verschiedenen Mentalität und der physischen Beschaffenheit. Bei den deutschen Schauspielern besteht eine größere Ernsthaftigkeit für ihren Beruf. Außergewöhnlich ist bei den deutschen Schauspielern die Sprecherziehung und die Schönheit der Sprache. Bei der französischen Besetzung hatten Genet und ich für die Rolle der Mutter von Anfang an Maria Casarès gedacht, wegen ihrer mediterranen Empfindung für Poesie, wegen ihrer Stimme und ihres Lachens. Aber die deutsche Schauspielerin dieser Rolle, Edith Lechtape, wird eine Gestalt verkörpern, die, wie ich glaube, sehr, sehr interessant sein wird. Wir haben mit ihr eine Interpretation tragischer Art, und doch gelingt es dieser Schauspielerin, jenen notwendigen Humor einzuflechten, alle Arten von Witz, die hier aufzuwenden sind – und die Sprache ohne Vulgarität zu bringen ».

Lettre de Nagel à Blin du 15 février 1968 (IMEC, BLN 4.5.) :
« Depuis longtemps, nous avons l'intention de monter […] 'Le Balcon' de Jean Genet. La difficulté, qui retarda tout le temps la réalisation de ce projet, restait dans le fait, que nous ne connaissions guère de metteur en scène allemand vraiment qualifié à cette tâche. […] [C]e n'était qu'en voyant votre extraordinaire spectacle des 'Paravents' à Essen que (étant stupéfait et impressionné par ce que vous aviez achevé avec des acteurs médiocres dans une langue étrangère) l'idée me vînt de vous demander, si vous étiez prêt de mettre en scène 'Le Balcon' dans ce pays. Nos acteurs sont des meilleurs de l'Allemagne. Si vous aviez l'occasion de parler à M. Joseph Breitbach, qui est, je crois, de votre connaissance, il pourrait vous assurer que Mme Maria Nicklisch, une de nos actrices, serait probablement la meilleure 'Irma' que se puisse trouver dans les pays de la langue allemande. […] Pourriez-vous nous faire savoir si cette idée vous intéressait du tout, et si vous voyez une possibilité pratique de la réaliser ? »

Ingrid Kolb, « 'Wände' mit 17 Bildern », *Münchner Merkur*, 9 février 1968 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 86) :
Ernst Wendt : « Ich glaube, in dieses Haus gehören 'große Stücke', sowohl vom Umfang her als auch geistig großdimensionierte. Das müssen nicht nur Klassiker sein, die ja immer das Fundament eines Spielplans bilden und auch bilden sollen. Wenn dieses Theater ein Stück wie die *Wände* nicht macht, welches Theater soll es denn dann machen ? - Es ist ein schwieriges Stück, das geistige Entscheidungen herausfordert. Aber was sonst hat das Theater für eine Aufgabe ? - Wir würden unser Publikum für unmündig erklären, wenn wir vor diesem Stück Angst hätten ».

Klaus Völker, *Hans Lietzau. Schauspieler, Regisseur, Intendant,* Berlin, Stiftung der Akademie der Künste, Hentrich und Hentrich, 1999, p. 229 :
« Die Ablehnung des Stücks durch die älteren, auf Bayern und den Katholizismus eingeschworenen Zuschauer machte sich durch Schimpfen und vorzeitiges Abwandern aus dem Parkett Luft, aber ein junges Publikum, dem Residenztheater sonst eher entfremdet, stellte sich in Scharen ein, ein Publikum, das die Aufführung und die Stückwahl begrüßte, aber dem Autor vorwarf, daß er den Sinn politischen Tuns relativiere, sozusagen vom Totenreich aus jeden revolutionären Elan in Frage stelle ».

Hans Lietzau ; Ernst Wendt, « Der Terrorist des Träumens. Zum Tode Jean Genets : Die Regisseure Hans Lietzau und Ernst Wendt », sans indication de lieu de parution de l'article, 17 avril 1986 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 1202) :
« Ich erinnere mich an eine Begegnung, die ich vor acht oder neun Jahren in London mit ihm hatte. […] Es war sehr schwierig, ihn ausfindig zu machen, aber durch die Vermittlung seines deutschen Verlegers traf ich ihn in einer schönen Londoner Wohnung, in der er zu Gast war. Er empfing mich im Schlafrock, lebhaft und interessiert. Ich war ihm bekannt als Regisseur seiner Stücke. Ich hatte mir vorgenommen, ihn zu der Einwilligung zu überreden, an den Staatlichen Schauspielbühnen Berlins *Die Neger* inszenieren zu dürfen, die er nach einem Versuch in Darmstadt nicht mehr von weißen Darstellern gespielt wissen wollte. Es war nach kurzem Gespräch keine Frage mehr von Erlaubnis oder Verbot, denn Jean Genet entwarf eine großartige Inszenierungsidee, die mich faszinierte und alle meine Vorsätze über den Haufen warf. Er vertrat wieder die Meinung, die Neger könnten nur von Farbigen gespielt werden und machte den Vorschlag, man solle eine afrikanische Schauspieltruppe engagieren und jedem farbigen Schauspieler einen entsprechenden deutschen Darsteller an die Seite stellen – der den Text spricht – und von dem Farbigen durch das Stück geführt wird. Eine bestechende Idee, die sich an einem Staatstheater leider nicht verwirklichen ließ ».

Lettre de Meyer à Lietzau du 14 avril 1967 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 1179) :
« Anliegend schicke ich Ihnen per Eilboten die Neufassung des *Balkon* von Jean Genet. Genet selbst bezeichnet diese Fassung als die endgültige. […] Die Neufassung hat das Interesse für das Stück sehr belebt und von den Münchner Kammerspielen hat Herr Nagel

sich mehrfach um eine Option für München bemüht. Ich habe sie ihm jedoch standhaft verweigert mit dem Hinweis, dass ich Ihnen keinesfalls vorgreifen möchte, sondern dass ich es darauf ankommen lassen möchte, wer nach Kenntnis der neuen Fassung als erster reagiert ».

Débat autour de trois créations de Genet

g. r., « Wer gähnt da ? Eine Diskussion über Genets 'Balkon' im Kleinen Haus », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 avril 1962 (SA F/Main. Sammlungen S3 Ortsgeschichte, S 3/10.013) :

«Harry Buckwitz : Man muß dann [...] sehen wollen, wie ein Regisseur wie Piscator, wie eine bedeutende Gestalt unserer Theatergeschichte, sich zu einem Stück Genets verhält, was er hinzugibt, umformt, unterschlägt und ob das Ergebnis noch künstlerischen Rang hat. Also : wie er Genets Symbolbild für die totale Illusionsgestalt des Lebens zu einer Demonstration der großen Schwierigkeit macht, zu dem vorzustoßen, was Wirklichkeit ist. Wie er ein in sich verfangenes szenisches Bildgefüge in ein Lehrstück verwandelt, in dem der Revolution doch noch eine Chance gegen jene illusionären, auf die Gesellschaft wirkenden Kostümgestalten, von Bischof, General und Richter, ausgerechnet wird, die durch sich selbst Macht besitzen ; ausgerechnet, weil der Regisseur die Nuance ausnutzte, daß in Genets Stück die Revolutionäre wenigstens durch ihren Haß und ihren Protest gegen die Macht des Kostüms der Wirklichkeit näher scheinen als die, die aus Schwäche im Haus der großen Illusionen in die Kostüme flüchten ».

Erwin Piscator, notes manuscrites « Erläuterungen zur Aufführung » (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.2, 2722) :

« Die Simultanität spielt hier eine ausgesprochen und außerordentlich wichtige dramaturgische Rolle. [...]

Ich glaube überhaupt nicht, daß Genet eine feste Disposition und Anlage für sein Stück gehabt hat. Die 6. Szene hat er meiner Ansicht nach später erst geschrieben. [...]

Es ist außerordentlich wichtig zu wissen, daß die rechte Seite (auf meiner Bühne) die die Revolutionäre inne hat, der Wirklichkeit näher ist, – immer nah an der Wirklichkeit sind, – prinzipiell, – auch sogar dann, wenn die Revolution verloren ist, – im Gegensatz zur linken Seite (auf meiner Bühne) die nur von der Illusion lebt, und in die Illusion zurück kehrt. Dabei mußte natürlich das Unlogische zurücktreten gegenüber dem Logischen, und Genet sauberer erscheinen, als er in Wirklichkeit ist. Es wurde infolgedessen eigentlich das Haus der Illusionen leerer von Illusionen, statt voller von Illusionen, während die Realität in dieser Aufführung zunahm, und eigentlich die Illusionen desillusionierte ! [...]

Ich habe das Stück ausdrücklich in das Jahr 1910 verlegen wollen, das heißt vor die großen Revolutionen [...].

[Genet hat] in Wirklichkeit nicht ein konstruktives Theaterstück geschrieben, sondern wir können hier das Wort episch benutzen, – eigentlich – ein Roman in Dialogform. Noch weniger ein Roman, als ein Studioobjekt ! Ein Studio Objekt der Verschiedenhaftigkeit der Formen der relativen Wirklichkeit. [...]

Es gehört zu Genet nicht nur ein eigenes und speziell trainiertes Publikum, sondern auch die speziellen Schauspieler. […] Denkschauspieler […] philosophischen Schauspieler. […] Hier brauchen wir den modernen, durchgebildeten, durchfunktionierenden Schauspieler ! »

Willy H. Thiem, « Die Revolution allein ist bei Jean Genet nicht abendfüllend », *Frankfurter Abendpost*, 2 avril 1962 (TWS Wahn) :
« Der einstige Berufsrevolutionär Erwin Piscator, der das Stück in Frankfurt inszenierte, hat sich bewußt auf die Seite der Revolutionäre geschlagen. Er hat sachlich, sauber und ohne die Farbgebungen Jean Genet inszeniert. Dadurch kommt die geschickte – und zweifelhaft sehr unterhaltsame – Verschlüsselung zu kurz. Das Ideologische wirkt trockener, als es geschrieben ist und fällt vor einem im Grunde skeptisch folgenden Publikum einer streng ideologischen Beobachtung anheim, für die es nicht gemacht ist ».

Helmut Castagne, « Kein Schock durch den 'Balkon' », *Frankfurter Neue Presse*, 2 avril 1962 (TWS Wahn) :
« Piscator erteilte eine Lektion im Umgang mit der Bühne des Börsensaals. Johannes Waltz hatte ihm dunkelglühende Dekors gezaubert, mit gerafften Stores, raffiniert funkelnden Spiegeln. Immer neue Verwandlungen geschahen im Nu, und daneben war auch noch das Café der Revoluzzer untergebracht, mit einer steilen Wendeltreppe, auf der die Barrikadensängerin emporsteigt [...]. Wie genau der Praktiker die Technik zu nutzen weiß, Lichtspiele, den schwülen Zauber bunter Laternen, elektronische Tonphantasmagorien, von Aleida Montijn stimulierend erfunden (nur manchmal wieder tonlich übersteuert), das schafft die Voraussetzung für einen solchen Abend ».

Lettre de Buckwitz à Piscator du 7 avril 1962 (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 03.2, 2340) :
« [W]ir nehmen die Sache nicht ganz so tragisch, wie sie sich auf Anhieb ausnehmen mag, weil es offensichtlich ist, dass die Affäre vorbereitet wurde und keine spontane Reaktion des Publikums darstellte. Wir rechnen aber bei den nächsten Vorstellungen mit ähnlichen Aktionen. […] Ein großer Teil des Publikums hat sogleich gegen die Störenfriede und Zwischenrufer Stellung genommen, aber bis zur Pause erfolgten an Textstellen, die offenbar vorher eingetrichtert waren, immer wieder Unterbrechungen. Wir haben daraufhin vor Beginn des II. Teils bekanntgegeben, dass wir am 28. April eine Diskussion veranstalten, in der wir mit sachlichen Argumenten über das Stück streiten möchten, und dass die Zuschauer, die nicht bereit seien, sich das Stück in Ruhe zu Ende anzuschauen, den Saal auf der Stelle verlassen möchten ».

Lettre de Buckwitz à Schiffler du 22 mars 1962 (ADK Berlin, Erwin-Piscator-Center 01.1, 103) :
« Dieses Stück wurde in den bedeutendsten Grosstädten der Welt, u.a. auch in Berlin (Staatliches Schiller-Theater) und in Wien (Städtisches Volkstheater) gegeben und es ist

meiner Meinung nach nur eine Frage der regielichen Persönlichkeit, ob dieses Stück als Obszönität oder aber als Problemstück von hohem literarischen Rang beurteilt werden muss ».

Horst Koegler, « 'Adame Miroir – Vexierspiegel von Welt und Leben », in Städtische Bühnen Münster (Dir)., *Programmheft*, Großes Haus, 1964/65, p. 116 (TWS Wahn) :
« Die deutsche Erstaufführung des Balletts *'Adame Miroir* von Jean Genet in Münster verblüffte – alles in allem. Es verblüffte die Tatsache dieses Werkes, das seit 1948 nicht mehr auf einer Bühne erschien, obwohl Genet mit Ionesco und Beckett als der bedeutendste Vertreter des absurden Theaters gilt. Es verblüffte die Aufführung selbst, die das Hautgout des Genetschen Gesamtwerk vorströmt. [...] Verblüffender noch als diese Aufführung war die Reaktion des Publikums (im katholischen Münster !) : Es war begeistert, brachte Tilly Söffing sogar Bravoovationen dar. Die Begeisterung sollte übrigens anhalten ».

Heinz-Ludwig Schneiders, « Faszination des Spiegelbildes », *Handelsblatt Düsseldorf*, 22 décembre 1964 (TWS Wahn) :
« Der junge Bühnenbildner Günter Kupfer schuf einen « Spiegelpalast », wie ihn sich der Autor gewünscht haben mag. Kirmesglamour ist in den flachen Goldornamenten und den Papierblumen an den Spiegelrahmen eingefangen. Über dem Ganzen bauscht sich ein verfilztes Zeltdach. Kupfer hat auch den violetten Kapuzenmantel mit dem alles in Frage stellenden 'Zofen'-Kragen aus weißer Spitze für jene Dame geschaffen, die weniger eine reale Figur, nämlich madame mort oder miroir darstellt, als vielmehr etwas Unbestimmbares, das sich aus der schwül-parfümierten Luft des Spiegelkabinetts materialisiert : verbotene Liebe, Todessehnsucht ».

Beckett metteur en scène au Schiller-Theater

James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London / Berlin / New York, Bloomsbury, 1996, p. 502 :
« Beckett was never an actor's director. He seemed to be unable to put himself into an actor's skin and appreciate the problems that he or she was experiencing with the text or with what seemed too often like an alien way of working. For him, pace, tone and, above all, rhythm were more important than sharpness of character delineation or emotional depth. But it was not only a musical approach to theatralic language that he was adopting. He also needed to find an actong style that suited his vision. He sought to achieve his effects minimally, taking out rather than putting in ».

James Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. 1 : Waiting for Godot*, London, Faber and Faber, 1993, p. 5 :
« There is, nonethelesse, a remarkable consistency in Beckett's changes, for the revisions appear to represent a further dynamic stage in the writer's own encounter with his texts and are of considerable interest for that very reason. In fact, some of the stage directions

or, in case of *Waiting for Godot*, with Beckett as director or aide to the director, whole sections of the text have never been played as printed in the original editions ».

Martin Held, notes manuscrites (ADK Berlin, Martin-Held-Archiv 749) :
« Erster Probentag : Wie sehr merkwürdig die Wandlung unserer persönlichen Begegnung war. Das völlige Fremdsein am ersten Tag des Probenbeginns. Becketts Bild von Krapp stand Ihm wohl durch Seinen Uraufführungsdarsteller sehr lebhaft vor Augen. Er spielte Ihn mir vor. [...] Er spielte mir einen Trippelgang vor, der mich geradezu entsetzte. Es war für mich eine Schockwirkung. Das war nicht der Krapp, dessen Gang, dessen Bewegung, dessen Gestik, dessen Blick ich bis in die gekrümmten Finger, zu ahnen im tastenden Anfang stand. Nun stand ein völlig fremder Mensch vor mir, dessen Rollenexistenz nicht erkennbar, nicht als Krapp erkennbar war. Dann spielte ich ihm diese Szene nach. Es war furchtbar. Ich bemühte mich diesen 'Trippelgang' zu spielen, und es wurde eine Karikatur des Beckettschen Vorspielens. Er hatte wohl das Gefühl, ich würde mich über Sein Vorspiel lustig machen. Er schrumpfte förmlich ein, wurde sprachlos, verstummte und dann trat eine endlose Pause ein. Er sagte nichts, ich sagte nichts. Dann kam aus dem dunklen Zuschauerraum seine Stimme : 'Nun, hier wollen wir morgen beginnen'. Welch trauriger und unbefriedigender Anfang. Auf dem Nachhauseweg überlegte ich, welche Krankheit ich simulieren könnte, um eine Zusammenarbeit zu verhindern ».

Alfred Hübner, « Probennotate zu 'Glückliche Tage' », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 109-110, p. 109 :
« Beispielsweise zeigt er Winnies Versuche, schielend ihre Lippen, ihre Stirn, ihre Augenbrauen und Wangen zu betrachten. Starken Eindruck macht auf alle an der Probe Beteiligten die Intensität, mit der Beckett Winnies Geschichte von Mildreds Püppchen erzählt. Nachher scheint er für einen Augenblick die Probe vergessen zu haben, er fährt erst nach einem längeren Schweigen mit seinem Spiel fort. Sehr komisch sind seine Demonstration von Willies Verhalten und die Rezitation von dessen Text ».

Walter D. Asmus, « Aus dem Probentagebuch von Walter D. Asmus », in Klaus Völker (Dir.), *Beckett in Berlin : zum 80. Geburtstag,* Berlin, Hentrich / Frölich und Kaufmann, 1986, p. 121-128, p. 120 :
« Er [Beckett] wird nicht nur als Autorität akzeptiert, als kompetenter Regisseur seines eigenen Textes, sondern der Umgang mit ihm zeichnet sich aus durch Behutsamkeit, Aufmerksamkeit, Entgegenkommen, Offenheit ; Kriterien für Verhaltensweisen, die sein eigenes Verhalten freisetzt. So ist jeder bemüht, eine stillschweigend vorausgesetzte Vertrauensbasis nicht zu stören, ständig zu festigen und die Arbeit mit einem Höchstmaß an Verständnisbereitschaft zu betreiben. Es ergibt sich im Laufe der Wochen ein stabiles und dabei sehr lebendiges gruppendynamisches Gebilde wechselseitiger Beziehungen ».

Georg Hensel, « Noch warten auf Godot ? », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 mars 1975 (TWS Wahn) :

« Langsam wird es hell auf der Bühne ; sanftes Licht ; die braunen Pastellfarben im Hintergrund verlaufen nach oben, himmelwärts, ins Blaue. Das schlanke Bäumchen gabelt sich in drei dünne, gebogene Äste, einer links, zwei rechts. Der lange Stefan Wigger daneben, in der Hüfte gedreht, mit hängenden Armen und gespreizten Fingern, eine spindeldürre Silhouette, könnte ein Bruder des Baums sein. Links vorn versucht Horst Bollmann einen Schuh auszuziehen. Er sitzt auf einem Stein, und seine gedrungene Gestalt könnte ein Teil des Steins sei. […] Mag Wiggers Wladimir das Wort 'Erlöser' mit überlangem 'ö' auch ironisch zerdehnen, so beschäftigt er sich doch mit dem Erlöser. Er allein sucht Horizont und Himmel ab mit erwartungsvollen, hungrigen Augen […]. Bollmanns Estragon dagegen sitzt meist auf der Erde, zu der er gehört. Wenn er nach oben blickt, so höchstens ins Gesicht Wladimirs, und wenn er Hunger hat, so nach einer Rübe oder einem Hühnerknochen. Sein 'ach ja', mit dem er bestätigt, daß hier auf Godot gewartet wird, ist nur eine Floskel – Estragon wartet nicht. […] Wie äußerlich Jacke und Hose, so haben sie innerlich etwas vom andern in Besitz genommen, und dies macht sie zu zwar ungleichen, doch unzertrennlichen Brüdern. Beckett läßt sie immer wieder in der Angst zueinanderfliehen : Sie klammern sich aneinander, als müßten sie sich gegenseitig festhalten im Sturm ».

Vers d'autres médias : la chaîne SDR à Stuttgart

Matthias Liebe, « Alfred Andersch als Gründer und Leiter des 'Radio-Essays' », in Irene Heidelberger-Leonard ; Volker Wehdeking (Dir.), *Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994, p. 171-178, p. 173-174 :

« Die 'Studio-Hörspiele' sollten sich als avantgardistische 'Anti-Stücke' bewußt von der bisherigen Hörspiel-Tradition absetzen. Er wollte meist jüngeren, noch nicht etablierten Autoren eine Chance geben, sich in neuen literarischen Ausdrucksformen zu versuchen. Das galt z.B. für die selbst an deutschen Avantgarde-Bühnen noch nicht aufgeführten modernen Theaterstücke französisch schreibender Dramatiker wie Arthur Adamov, Jacques Audiberti, Samuel Beckett, Jean Genet und Eugène Ionesco, die Andersch in Paris entdeckt und mit ihnen persönlich Verbindung aufgenommen hatte. Er erhielt von ihnen als erster und einziger Redakteur die deutschen Aufführungsrechte für die Funkbearbeitung ihrer progressiven Stücke. Ihre erfolgreiche Uraufführung in Andersch 'Studio-Hörspiel' machte sie, bei einer Einschaltquote von gelegentlich über hunderttausend geistig aufgeschlossenen 'Radio-Essay'-Hörern, auch in anderen literarischen Kreisen bekannt ».

Lettre de Enzensberger à Adamov du 23 mars 1956 (SWR, « Radio Essay » Korrespondenz Heißenbüttel 1956-58 A, 10 / 12458) :

« Je viens de recevoir une lettre insolente de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. C'est un Monsieur Gueritat qui me fait un kikeriki incroyable pour ce que

nous nous sommes adressés à vous, l'auteur. Il paraît que c'est defendu de s'arranger avec des auteurs francais. Il faut demander à une Société Anonyme quiconque, un éspèce de Consortium. Vous aurez du savoir qu'un tel truc adamovien existe... Les braves gens d'ici sont consternés, non pas seulement par l'existence de la SACD, passé en silence par vous, mais par le ton grossier de sa lettre ».

Lettre d'Adamov à Heißenbüttel du 18 mai 1959. SWR, « Radio Essay » Korrespondenz 1959 A-Z, 12463 :
« Je vous parlerai de la façon dont j'envisage la mise en ondes de *Paolo* pour le Süddeutscher. Vous me donnerez votre avis. Je serai vraiment heureux que vous donniez *Paolo*, que j'ai vu il y a quinze jours à Hanovre (mise en scène moyenne, acteurs excellents, public – le jour où j'y étais – très partagé, mais ceux qui étaient 'chauds', très 'chauds'. Le Landestheater a eu du courage ».

Excursus : Adamov joué en RDA (1959-1967)

E. M., « In den Spielplan 1959/60 aufgenommen : Arthur Adamovs Schauspiel 'Paolo Paoli' », *Sächsisches Tageblatt Leipzig*, 5 août 1959 (IMEC, ADM 15.10.) :
« Als Anfang dieses Jahres das Landestheater Hannover die deutsche Erstaufführung von Arthur Adamovs Schauspiel Paolo Paoli herausbrachte, betonte der Autor, der bisher neben Samuel Beckett und Eugène Ionesco oftmals als besonders exponierter Vertreter einer nihilistisch dekadenten, echter gesellschaftlicher Auseinandersetzung besonders weit abgewandten Dramatik gegolten hatte, dass der Mensch nur aus den ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen seiner Zeit heraus verstanden werden könne, und das Theater könne sich, wenn es seiner Aufgabe gerecht werden wolle, nicht auf die Aufwärmung alter Mythen beschränken, sondern müsse die Handlung der Stücke in einer konkreten Gesellschaft spielen lassen und die dominierenden Entwicklungstendenzen einer Zeit vor dem Zuschauer blosslegen. [...]
Adamov ist gelegentlich auch mit dem Anspruch aufgetreten, seine Schreibweise sei sozialistischer Realismus. Mit dieser These werden wir uns nach der Premiere von Paolo Paoli in den Leipziger Kammerspielen ausführlich auseinandersetzen. Soviel steht jedoch fest : das ehrliche Bemühen des Dramatikers um den gesellschaftlichen Auftrag des Theaters, um eine progressive Bühnenkunst (mögen die Mittel dabei auch im einzelnen zuweilen fragwürdig sein) verdient zumindest unsere Sympathie, vor allem aber unser Interesse. Und wir glauben sicher, dass die Aufführung des *Paolo Paoli* ein besonders interessantes Ereignis der kommenden Spielzeit sein wird ».

Télégramme d'Adamov à Wolfram, septembre 1959 (IMEC, ADM 15.10) :
« Komme uebermorgen mitwoch am Maxim Gorki Theater 15 Uhr wenn sie nicht absagen und kommen nicht morgen presskonferenz Kurfürstendamm 26 A. Mein Visum ist er schon interlegt bei Ihren ? »

Télégramme de Wolfram à Adamov du 28 septembre 1959 (IMEC, ADM 15.10) :
« Erwarte Sie Mittwoch 15,00 Uhr mit grosser Freude = Wolfram + »

Feuille dactylographiée du Théâtre de Leipzig à l'attention d'Adamov et des participants du projet (IMEC, ADM 15.10) :
« Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß die Zeitungsauszüge, die vor den einzelnen Bildern auf der Leinwand erscheinen sollen, für die deutsche Inszenierung abgeändert werden müssen. Es wäre vielleicht ratsam, einige zu speziell französische Sätze fortzulassen, und sie durch Äusserungen der deutschen Presse zu ersetzen, die dieselbe Zeit und denselben Gegenstand betreffen. Dagegen müssen die Zitate der französischen Zeitungen beibehalten werden, die sich unmittelbar auf die Handlung des Stückes beziehen, so z.B. die, welche von Federn, von Schmetterlingen sprechen, von den französischen Gelben, vom Krieg von 1914 und denen, die sich an ihm bereicherten ».

Lettre de Delitzsch à la Druckerei Marquart du 8 septembre 1959 (IMEC, ADM 15.10) :
« Werte Kollegen ! Diese Texte sind bestimmt für die Herstellung von Diapositiven. Sie werden in dem Stück *Paolo Paoli* in den Zwischenakten (also zwischen den Bildern) auf Leinwand geworfen.
Das Format der Texte, bzw. deren Anordnung, muss also so erfolgen, dass sie gut auf eine normale Kinoleinwand passen. Also allerhand Rand oben und unten und an den Seiten. Lieber paar Zeilen mehr. Die französischen Stimmen sind in Antiqua zu setzen, die deutschen in Fraktur (entsprechend dem Zeitungsdruck vor dem ersten Weltkrieg.)
Die Sache ist sehr eilig, denn Ihr Satz muss dann erst mal fotokopiert werden, dann kommt er zu der Firma, die Diapositive anfertigt. Ich bitte um höchstmögliche Beschleunigung, da diese Zwischenakte (Musik und Lichtbilder) sorgsam probiert werden müssen und der Regisseur bzw. die Technik sehr auf Fertigstellung drängen ».

Lettre de Richter à Adamov du 9 septembre 1959 (IMEC, ADM 15.10) :
« Nous tiendrons une conférence de la Presse le 5 octobre à 15 heures 30 dans le Club du Schauspielhaus, et nous voulons inviter non seulement la Presse locale, mais aussi les organes berlinois, à y assister. L'un de ces jours, j'ai eu un entretien avec l'historien littéraire, Prof. Hans Mayer, qui a eu l'amabilité de se déclarer prêt à faire une conversation avec vous et à nous la traduire. A notre idée, l'affaire déroulera de manière telle que vous nous donniez quelques détails de vos œuvres antérieures et de vos intentions pour l'avenir ; le théâtre de sa part prononcera quelque sorte de prologue à la réprésentation du *Paolo* ; ensuite, les journalistes auront l'occasion de vous poser des questions ».

Lettre de Richter à Adamov du 13 août 1959 (IMEC, ADM 15.10) :
« Diese Bühnen trachten doch alle nach Originalartikeln der Autoren. Gerade in Ihrem Fall, da wir Sie in unserer Republik zum ersten Mal präsentieren, scheint es mir wirklich angebracht. Wollen Sie etwa darüber für uns schreiben, wie das Stück in Frankreich wirkt,

gerade bei dem Publikum, das Ihre früheren Arbeiten kennt ? Oder lieber etwas ganz anderes ? Sie haben selbstverständlich völlig freie Hand ».

Lettre de Heilmann à Adamov du 27 juin 1961 (IMEC, ADM 10.7) :
« Mit großer Hochachtung verfolgen wir Ihr mutiges Auftreten an der Spitze der fortschriftlichen Intellektuellen Frankreichs für den Frieden und die Demokratie. Mit ebensolchem Interesse erwarten wir die Weiterentwicklung Ihrer eigenen jüngsten Theaterarbeit, die Sie auch an unsere Stadt und seine Theater bindet. Unsere Wochenzeitung, die zu den größten Kulturzeitschriften der Deutschen Demokratischen Republik gehört und deren Leserkreis vorwiegend aus Intellektuellen besteht, veröffentlicht gegenwärtig Stimmen hervorragender Geistesschaffender des In- und Auslandes zu folgenden Fragen :
Was müßte man Ihrer Meinung nach zur Entspannung der Lage in Deutschland tun und worin sehen Sie das größte Hindernis dabei ?
Glauben Sie, daß der Abschluß eines Friedenvertrages für Deutschland dem deutschen Volk und Europa Vorteile bringen würde und worin sehen Sie diese Vorteile ? »

Lettre d'Adamov à *Sinn und Form* du 17 mars 1968 (ADK Berlin, AdK-O 0057) :
« J'ai lu dans *Sinn und Form* votre traduction de *Sainte Europe*, et, bien que sachant insuffisamment l'allemand, elle m'a paru très bonne. […] Des amis traducteurs de Brecht, comme Bernard Dort, Gilbert Badia, Maurice Megnut, etc. m'ont confirmé dans mon opinion. Une amie allemande qui était chez moi avant-hier me dit : il semble que la pièce a été écrite en allemand... Vraiment, je vous remercie de tout cœur pour le travail que vous avez fait là – travail auquel les auteurs ne sont guère habitués ».

1.3 La nouvelle génération : les années 1970 et 1980

Lectures métaphoriques d'Adamov et de Genet

Georg Hensel, « Die Bordellwelt als Weltbordell », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 mars 1983 (ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448) :
« Als Werner Düggelin 1967 in Zürich die 'Édition définitive' von 1962 als erster auf einer deutschsprachigen Bühne brachte, inszenierte er den *Balkon* als reines Denkspiel : Diskurse, aber keine Begierden ; die Philosophie des Bösen, aber nicht das Böse. – Es war – mit G. F. Herings fast gleichzeitiger Inszenierung in Darmstadt – der Abschluß einer Aufführungstradition, die das Philosophische zum Ereignis stilisierte. Erst ein Jahrzehnt danach, 1976, gab es mit einem neuen Interesse auch neue Aspekte. Der Bühnenbildner und Regisseur Wilfried Minks machte in Bochum aus dem *Balkon* eine opulente manieristische Bilderfolge : ein optisches Ereignis. Ernst Wendt stellte in den Münchner Kammerspielen das Hauptquartier der Aufständischen an den Anfang und machte die Spannung zwischen Revolution und Restauration zum Hauptthema : ein politisches Ereignis. Giorgio Strehler baute auf die Bühne seines Mailänder Theaters ein

Spiegelkabinett samt Spiegeldecke, und seine *Balkon*-Besucher, kleine Leute, die ihren großen Rollen in München mit Regie-Bedacht nicht ganz gewachsen waren, genossen in Mailand ihr virtuoses Verwandlungsspiel : ein theatralisches Fest ».

Heinz Ritter, « Schiller-Theater : 'Der Balkon' (Genet) », Rundfunkkritik, *Galerie des Theaters*, Neue Folge 871, 20 mars 1983 (ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2448) :
« Eine schwarze Stellwand mit fünf überdimensionalen Starporträts ragt weit ins Parkett hinein. Per Lautsprecher ertönt ein musikalischer Kinovorspann à la Metro Goldwyn Mayer. Als die Plakate weggetragen werden, wird im Hintergrund eine riesige Spiegelwand sichtbar. In ihren Scheiben werden das Parkett und auch der Rang mit einer zweiten Spielebene dicht an der Brüstung reflektiert. Um zugleich Intimität und Öffentlichkeit zu erzeugen, wurde das Schiller-Theater um 300 Plätze reduziert. […] Neuenfels öffnet demonstrativ die großen Türen im Theater-Parterre. Die Besucher kommen aus den Zuschauerreihen heraus ».

Lectures réalistes de Beckett et de Genet

Thomas Petz, « Trauerarbeit – für ein richtiges Theater », *Süddeutsche Zeitung*, 22 octobre 1976 (TM München) :
« Vom Urmaterial bis zur letzten der drei gedruckten *Balkon*-Fassung […] hatte das Stück durch die Bearbeitungen zur Vermeidung der rasch zunehmenden Missdeutungen immer mehr an Strenge (und an auch Enge) hinzugewonnen, an Freiheit und Freizügigkeit aber verloren. In dieser Bearbeitung ist Wendt gegen diese Tendenz angegangen. Er hat das fast unberührbar scheinende szenische Gedicht nach allen Seiten aufgerissen, die falschen Plausibilitäten zertrümmert und die Bilder nach allen Seiten hin weitergedacht, mit dem Ensemble über den scharfen Rand der 'endgültigen' Fassung hinausgeräumt, eine eigene, innere Phantasie in die innere Phantasie in die Arbeit hineingetragen und sich nicht mehr mit einer Garnierung durch krönende Einfälle begnügt ».

B.K., « Die Kirchenzeitung fordert den Kopf des Intendanten », *TZ*, 17 novembre 1976. (ADK Berlin, Marna-King-Sammlung 124) :
« Man kann sicher sein, daß dem Regisseur irgendwelche Hemmungen fremd sind. Was aber als ungeheuerlicher Skandal bezeichnet werden muß, ist die Art und Weise, in der sich die Inszenierung über das strafrechtlich geschützte Toleranzgebot hinwegsetzt, nachdem auch Katholiken eine gewisse Achtung für ihre Religion, für ihre religiösen Einrichtungen und Gebräuche verlangen können […] Hier liegt eine schwere Provokation der katholischen Bevölkerung vor. Sie rechtfertigt nur den einen Schluß : Der Intendant ist nicht zu maßregeln. Er ist zu feuern. […] Ich habe dieses Stück vor vielen Bürgern zu verantworten, nicht nur vor Christen. Vor denen eben, die es sehen wollen. Wer es nicht sehen will, muß es nicht sehen. Nach Shakespeare ist 'Theater der Spiegel, die abgekürzte Chronik der Zeit', also nicht ihr Rezeptbuch. Wenn die Zeit so ist, wie sie ist, dann ist das nicht die Schuld des Spiegels. […] Es muß erwartet werden, daß der *Balkon* provoziert.

Wie ich jetzt weiß : Christen zuerst... Weil in ihm der Glaube beschimpft wird ? Er kommt in diesem Stück gar nicht vor ».

Bernhard Minetti, *Erinnerungen eines Schauspielers*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1988, p. 306 :
« Keine Rolle in meiner ganzen Laufbahn hat mich so gefährdet, so an den Rand des Abgrunds gebracht, wie diese. Ich sah mich selbst an einem Abgrund wie dieser Krapp, war selbst kopflos, glaubte an nichts mehr, empfand keine Zeit mehr, nur noch Raum, das Ewig-Gleiche. Das war eine fast tragische Spannung. Ich hielt mich an einem ähnlichen Rest von Energie, wie sie dieser Krapp aufbringt, wie sie Beckett all seinen Figuren mitgegeben hat. Dass dieser Krapp seine alten Tonbänder einschaltet und sich seinen Erinnerungen stellt (im Moment pedantisch ausgewählt wie eine Liebesbeziehung), das bedeutete für mich etwas : nämlich eine Energieleistung für diesen kümmerlichen Rest eines Menschseins, für dessen Not, Schrei nach Erinnerung aus letzter Kraft ».

Jens Wendland, « Eine doppelte Biographie », *Süddeutsche Zeitung*, 2 juin 1973 (ADK Berlin, Bernhard-Minetti-Archiv 2147) :
« [Minetti] baut sich da förmlich auf : wieder Wippen auf den Fersen, die Schultern und Manschetten hochgezogen, die Arme und Hände angewinkelt wie ein Pianist, bevor er in die Tasten haut. Oder er hüpft mit rudernden Armen nach hinten in den hellen Raum zu den Spielgegenständen. Solche Aufbrüche versanden in totem Spiel, sind Ausstellung von mechanischen Gebärden und Lauten. Wie ein Hamster zieht Minetti die Augen zusammen, stößt denaturierte Laute oder später nur abgehackte Sätze aus ».

Entre métaphore et réalisme : *En attendant Godot* par Tabori

Peter von Becker, « Existenzchoreographien oder Die Stunde des Komödianten », *Theater heute*, n°3, mars 1984, p. 4-10 (ADK Berlin, George-Tabori-Archiv 2774) :
« Wie fabelhaft allerdings das Stück als imaginäre Theaterprobe, ohne jedes aufdringlich verfremdende oder demonstrierende 'Theatertheater' funktioniert, das zeigt sich hier sehr schnell : Mit Dezens und ebenso luzider Deutlichkeit nehmen Holtzmann und Lühr die Rollen Wladimirs und Estragons an, wechseln dann noch mehrmals im Verlauf des Abends wieder zurück in die Rollen der reflektierenden, der re-zitierenden Spieler – und plötzlich ist aller pseudophilosophische Druck, ist aller Bedeutungstiefsinn, den Beckett nicht gewünscht, aber durchaus provoziert hat, von dem Stück gewichen. [...] Durch die neuerliche Konzentration auf den reinen Lauf der Fabel gewinnt auch die etwas bläßlich und durchsichtig gewordene existential-philosophische Dimension des Stücks wieder frische Farbe und sinnliche Wirkung. [...] Nie, seit *Warten auf Godot* Anfang der fünfziger Jahre die Theaterliteratur revolutionierte, ist dieser mittlerweile marmorne Klassiker der Moderne so leichthändig vom Kopf auf die Füße gestellt worden ».

Thomas Holtzmann, cité in Gundula Ohngemach, *George Tabori*, Frankfurt am Main, Fischer (Reihe Regie im Theater), 1989, p. 109-110 :
« Wir haben wochenlang probiert, wie man normalerweise *Warten auf Godot* probiert : Wir sind unter einem Baum gesessen, von dem Tisch war nicht die Rede. Ich habe mich vor jeder Probe mit Lühr an den Tisch gesetzt, der eigentlich ein Regietisch war, und mit dem offenen Buch sagten wir unseren Text auf, damit er sich einprägte und jeder seine Stichworte lernte. Sie sind sehr schwierig in diesem schnellen Stück, es ist ein andauerndes Hin und Her. George hat uns dabei zugesehen, und eines Tages sagte ich : 'Wir sind viel besser, wenn wir am Tisch sitzen'. Das war vier Wochen vor der Premiere ».

George Tabori, *Bett und Bühne. Über das Theater und das Leben*, Berlin, Wagenbach, 2007, p. 167-168 :
« Mir wurde bei der Arbeit an diesem Stück klar, dass – bei allen formellen Verschlüsselungen – er immer nur über persönliche Belange schreiben konnte. Estragon und Wladimir sind keine abstrakten Clowns, sondern sie haben sehr viel mit Becketts Flucht aus Paris zu tun. Er war ja in der Résistance, wurde verpfiffen und ist dann ins Vichy-Frankreich geflüchtet mit seiner Frau. Die Beschreibung dieser Reise findet sich in Estragon und Wladimir – keine Landstreicher, sondern Intellektuelle auf der Flucht. Die Art und Weise, wie er und seine Frau Suzanne miteinander geredet haben, erinnert sehr an die kleinen Machtkämpfe von Estragon und Wladimir ».

Chantal Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, Köln, Teiresias Verlag (Theaterwissenschaft, vol. 3), 1999, p. 19-20 :
« [Die V-Effekte] dienen Tabori für sein Konzept von einer verstörenden Theaterästhetik und unterscheiden sich in der Funktion wesentlich von der, die Brecht anstrebte. Zur Aneignung Brechtscher Theaterelemente zählen bei Tabori u.a. Textzitate, die Einbeziehung literarischer Formen und Stile, das Mitsprechen von Regieanweisungen und Kommentaren, das Heraustreten des Schauspielers aus der Handlung und die Hinwendung zum Publikum. […] Unterschied der intendierten Wirkung wesentlich : Brecht fordert mit seiner Dramaturgie Distanz und Reflexion, Tabori aber Gegenwärtigkeit und Authentizität ».

1.4 Études de cas

<u>Scène théâtrale : Ionesco par Stroux à Düsseldorf (1959-1970)</u>

Karl Heinz Stroux, « Vortrag vor dem Arbeitgeberverband 1959 ». Cité in Düsseldorfer Schauspielhaus und Dumont-Lindemann-Archiv (Éd.), *Karl Heinz Stroux,* Düsseldorf, Selbstverlag, 1988, p. 142 :
« Das deutsche Theater sah und sieht sich vor der großen, von permanent novitätsüchtigen Snobs kaum gebührend gewürdigten Aufgabe, eine neue Gestaltung der

Klassik zu erarbeiten. Es ist also keineswegs ein 'Numero-sicher'-Rezept, das hier befolgt wird, etwa nach dem simplen Motto : Die Modernen schreiben schlecht, also her mit den bewährten Klassikern ! – wie es uns manchmal unterstellt wird. Es ist ein Wagnis, das alle Kräfte, alle Phantasie und alles künstlerische Können erfordert, um das klassische Werk nicht in musealer Reproduktion, sondern in unmittelbarer Lebendigkeit, in seiner Gültigkeit für unsere Zeit, für unser Hier und Heute zu zeigen ».

Interview de Ionesco par le Hebbel-Theater Berlin après la tournée en Allemagne de la mise en scène du *Roi se meurt* par Karl Heinz Stroux. Enregistrement du 2 octobre 1964, Hebbel-Theater Berlin (TM Düsseldorf) :

Cet enregistrement inédit a été trouvé dans les archives Karl Heinz Stroux du Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf. Il semblerait que le Hebbel-Theater Berlin ait envoyé l'enregistrement aux archives lorsque commençait l'archivage des documents concernant Stroux. Le journaliste, dont le nom ne fut mentionné nulle part, posa les questions en allemand et Ionesco y répondit en français. Certaines déclarations d'Eugène Ionesco étant quasiment incompréhensibles, celles-ci furent retranscrites entre crochets.

Journaliste : « Herr Ionesco, der König ist tot. Und sind Sie mit der Art seines Todes hier in Düsseldorf zufrieden? »

E. Ionesco : « Euh oui, oui, évidemment. C'est-à-dire que Stroux a un sens extraordinaire de la cérémonie. Il a fait de cette pièce une [tragédie] et Schley et les autres sont des acteurs admirables, sobres et précis. Ce que j'aime dans ce jeu, et dans le jeu des – dans la façon d'interpréter des Allemands, c'est une précision, c'est ce classicisme. Les Français sont cartésiens dans la philosophie par exemple, mais ils ne le sont pas au théâtre, et j'ai l'impression que les Allemands sont classiques et cartésiens dans leur théâtre ».

Journaliste : « Herr Ionesco, die Wiedergabe, die Interpretation Ihres Werkes ist ganz besonders stark an das Düsseldorfer Schauspielhaus gebunden. Was führt Sie immer wieder von der Seine an den Rhein, was veranlasst Sie immer wieder, mit Uraufführungen auf – wir haben ja hier die *Nashörner* uraufgeführt und die *Fußgänger der Luft* – was führt Sie immer wieder ins Ausland mit Ihren Aufführungen ? »

E. Ionesco : « Eh bien, ça a d'abord été une rencontre due au hasard, je ne sais pas comment Stroux m'a choisi, je lui en suis très reconnaissant, mais après qu'il a mis en scène *Rhinocéros* je n'ai pas pu me séparer. J'ai vu cette pièce en France, en Italie, en Angleterre, aux Etats-Unis, en Israël, elle – en Hollande – , elle n'a jamais été aussi bien jouée qu'en Allemagne – en Allemagne, c'est-à-dire à Düsseldorf, parce que je n'ai pas vu les autres représentations ».

Journaliste : « Nun, Herr Ionesco, zum Stück selbst. Welch eine Strecke, welch eine Distanz, von der *Kahlen Sängerin* bis zum Stück *Der König stirbt*. Damals noch die bewusste Beziehungslosigkeit im Dialog, auch in der Handlung, das Anti-Drama, wie Sie damals sagten, schlechthin, und nun hat sogar die Moral, die Moralität Ihre Bühne betreten. Kann man sagen, dass Sie sich damit definitiv bewusst vom absurden Theater abgewandt haben ? Das werfen Ihnen ja die Anhänger Ihrer Kunst vor ».

E. Ionesco : « Je ne sais pas ce que c'est que le théâtre absurde. On a beaucoup parlé du théâtre absurde, on a dit que nous faisions, donc certains d'entre nous, que nous écrivions un théâtre de l'absurde, [je n'ai pas besoin de cet avis], parce que dans un sens tout le théâtre [ou une grande partie est] une dénonciation de l'absurde. J'ai l'impression que *Œdipe-Roi* c'est aussi un théâtre de l'absurde, et Shakespeare c'est du théâtre de l'absurde. Le mot absurde est un terme tout à fait vague. Et dans la pièce que l'on vient de voir ce soir, dans *Le roi se meurt*, il y a exact… il y a également un sentiment de l'absurde. Il y a absurde au moment où l'homme ne veut pas accepter sa condition humaine. À ce moment-là, il y a absurde. Cet absurde, je l'ai montré d'une façon un peu différente dans les anciennes pièces, mais les thèmes, *Les Chaises* par exemple, correspondent je crois au thème du *Roi se meurt*. Mais il y a plusieurs façons d'exprimer le même thème, mais ce sont des exercices, des façons d'exprimer, des tentatives différentes d'exprimer [une seule] chose. J'espère évoluer, et j'espère même retrouver bientôt dans la prochaine pièce que je vais écrire certaines façons de faire qui sont celles de mes premières pièces ».

Journaliste : « An welchem Stück arbeiten Sie im Augenblick ? »

E. Ionesco : « Eh bien j'ai l'intention d'écrire, je suis en train d'écrire deux pièces, j'ai beaucoup de mal à les écrire, une de ces pièces [fait état de] la peste à Londres, [d'après Dafoe *La Peste à Londres*], ça a été un thème, ça a été un livre qui a inspiré Albert Camus […]. Je reprends le texte d'origine, n'est-ce pas, et je le traite de nouveau, à ma façon. C'est-à-dire dans Camus il y avait une moralité, [en revanche, chez moi] on va voir la fatalité à l'état pur, sans moralité. Et une autre pièce [qui montre] une série de sketches qui n'ont aucun rapport les uns avec les autres [mais ont une continuité dans l'ambiance, dans l'atmosphère]. Et cette pièce s'appellera, si j'arrive à l'écrire, *Scènes de la vie privée* ».

Karl Heinz Stroux, « Die Zeit der Suchenden », in Düsseldorfer Schauspielhaus (Dir.), *Programmheft*, 1963/64, n°4 (TM Düsseldorf) :
« In allen Kulturen, also auch in der Kultur der Griechen sind bereits die Probleme, Schwierigkeiten, Fragen, Unsicherheiten zutage getreten, die uns heute noch bewegen. Auf Zeiten mit einem festen Grund, Zeiten des Glaubens folgten immer Zeiten ohne festen Grund, Zeiten des Unglaubens. In solchen Zeiten der Unsicherheit begibt sich der Mensch auf die Suche, um wieder einen festen Grund, einen Standpunkt zu erreichen. […] Auch in unserer Zeit ist der Mensch auf der Suche. So ist auch Ionescos Behringer ein suchender Mensch. In den *Nashörnern* sieht er sich der Frage der Vermassung konfrontiert, im *Fußgänger der Luft* erschaut er visionär die Vernichtung unseres Planeten und allen Lebens und in *Der König stirbt* erleidet er den Tod, ein Jedermann unserer Zeit ».

2. Tableaux des études de cas

Le premier ensemble de tableaux se rapporte aux créations mondiales de pièces de Ionesco par Stroux et offre un aperçu synthétique des résultats de nos analyses : la transposition scénique par Stroux, d'une part des thématiques, d'autre part des mouvements scéniques présents dans les quatre pièces de Ionesco.

Le deuxième tableau est consacré aux deux traductions allemandes des *Paravents* de Jean Genet. Ont été relevées toutes les occurrences dans le texte français qui se rapportent aux quatre champs lexicaux suivants : argot et langage familier ; champ lexical de l'insulte, de la grossièreté et de l'obscène ; répliques imagées et poétiques, jeux avec la langue ; champ lexical de spécificités françaises et maghrébines. Les traductions de Brenner et de Sander sont complétées par les modifications supplémentaires apportées par Lietzau lors de ses mises en scène de la pièce ainsi que par des commentaires qui permettent d'expliquer le bien-fondé ou la nature des erreurs de traductions commises. Ces tableaux sont basés sur les éditions suivantes :

- le texte originel français de Genet, publié en 1961 aux éditions de L'Arbalète
- la première traduction de Hans Georg Brenner, publiée en 1960 au Merlin Verlag, reprise par Hans Lietzau dans son carnet de régie de 1961 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 132)
- la seconde traduction de Ernst Sander (publiée en 1968 au Merlin Verlag, reprise par Hans Lietzau dans son carnet de régie de 1968 (ADK Berlin, Hans-Lietzau-Archiv 85)

2.1 Ionesco par Stroux à Düsseldorf

2.1.1 Thématiques

<u>Les pièces oniriques : *Le Piéton de l'air* et *La Soif et la Faim*</u>

Thématiques	Figurations chez Ionesco	Transpositions chez Stroux	Signification
La féerie enfantine	- *Le Piéton de l'air* : costumes de John Bull - *La Soif et la Faim* : costumes des moines	Costumes réalistes de la famille Bérenger ; costumes caricaturés des autres personnages	Accentuation de l'atmosphère onirique
	Spectacle de Guignol : la tête de Bérenger à la fenêtre dans *Le Piéton de l'air*	Maisonnette en papier mâché = castelet de Guignol	Mise en abyme théâtrale
	Spectacle de marionnettes : marionnettes géantes dans *Le Piéton de l'air*	- *Le Piéton de l'air* : marionnettes géantes ; emplacement des personnages : juge au centre, entouré de deux assesseurs, victime au milieu - *La Soif et la Faim* : allure mécanique des gardiens	- Accentuation de l'atmosphère cauchemardesque par l'inversement des rôles de la mère et de la fille - Quête vaine et irréelle de Jean
	Spectacle de cirque : les gradins et la bicyclette miniature dans *Le Piéton de l'air ;* les deux clowns dans *La Soif et la Faim*	*La Soif et la Faim* : moines déguisés en clowns ; cages de fauves ; louches géantes ; emplacement des personnages : Tarabas au centre, entouré de deux moines, clowns au centre	Toutes les idéologies relèvent d'une mascarade ; Tarabas = dompteur
La violence	- John Bull dans *Le Piéton de l'air* - Tarabas dans *La Soif et la Faim*	- *La Soif et la Faim* : décors austères de « la Bonne Auberge » ; soupière mécanisée - *Le Piéton de l'air* : affaiblissement lumière parallèlement à montée violence	- Caractère archaïque et mécanique de la violence - Violence ancrée dans l'inconscient

Le paradis perdu	Les jardins	- *Le Piéton de l'air* : décors peints dans une esthétique de peintres amateurs ; défilement ou disparition du décor ; jeux de miroirs - *La Soif et la Faim* : forme circulaire du jardin ; barreaux en fer	- accentuation du monde onirique / de l'enfance ; reflet du public dans les miroirs qui permet l'identification avec Bérenger - contraste avec les formes rectilignes et accentuation de l'atemporalité du jardin ; enfermement intérieur de Jean
	L'échelle argentée dans *La Soif et la Faim*	Placée à côté d'un banc, réminiscence du banc du deuxième épisode	Possibilité manquée de Jean d'accéder à la félicité
	Le pont d'argent dans *Le Piéton de l'air*	- forme rectiligne - esthétique semblable à l'échelle argentée de *La Soif et la Faim*	Chemin opaque et inconnu : l'au-delà promis par l' « anti-monde » n'est pas assuré

Les pièces réveillées : *Rhinocéros* et *Jeux de massacre*

Thématiques	Figurations chez Ionesco	Transpositions chez Stroux	Signification
L'absence de nid protecteur	Les espaces ouverts	- *Rhinocéros* : matériaux utilisés = carton, craie, tulle, fer forgé, treillis métallique - *Jeux de massacre* : communication entre l'espace de la scène et de la salle / grandeur de la scène et hauteur du décor	- Fragilité du monde humain et anticipation de l'enfermement - Public également placé en quarantaine / décor à caractère menaçant
			→ Les espaces ouverts exposent au danger
	Les espaces clos	- *Rhinocéros* : chambre de Jean : esthétique cubiste ou expressionniste du mur du fond / cabinet de toilette ; chambre de Bérenger : appauvrissement du mobilier / absence de cabinet de toilette / cadre avec portraits humains - *Jeux de massacre* : simplicité du décor	- Chambre de Jean : impression de confusion et de désordre inquiétant, espace de transformation / Chambre de Bérenger : resserrement spatial ; Bérenger ne capitulera pas, dernier représentant de l'humanité - Centrer l'attention du public sur le texte
			→ Les espaces ouverts ne protègent pas du danger

2.1.2 Mouvements scéniques

	Le Piéton de l'air		*La Soif et la Faim*	
	IONESCO	STROUX	IONESCO	STROUX
Mouvement ascendant	Convergence entre les propos de Bérenger et les mouvements scéniques	**Transposé**	Suggestion de l'ascension du plateau ensoleillé	**Remplacé** : Accentuation des propos de Jean
Mouvement descendant	Descente de Bérenger	**Transposé**	Enfoncement de l'appartement	**Remplacé** : Déplacement murs et meubles
Mouvement circulaire	Gradins de cirque	**Transposé ?**[1259] **+ développé** : - déplacements circulaires scènes de foule - cercle autour de Bérenger - ronde finale → espoir	Gradins d'une cour de justice	**Transposé ?**[1260] **+ développé** : forme circulaire du jardin → espoir
Mouvement horizontal	Plateau entouré par un précipice	**Remplacé** : Défilement du décor	Terrasse suspendue dans le vide	**Remplacé** : Aspect plat et désertique de la terrasse

	Rhinocéros		*Jeux de massacre*	
	IONESCO	STROUX	IONESCO	STROUX
Mouvement ascendant	Aucune indication	**Ajouté** : Bérenger monte sur une chaise (III) → espoir et volonté de résister	Aucune indication	**Ajouté** : Personnages sur meubles / esquissent des gestes vers le haut → volonté d'échapper à la mort
Mouvement descendant	Les escaliers et les fenêtres	**Transposé**	Personnages s'effondrent	**Transposé**
Mouvement circulaire	Encerclement par des jeux de sons et de lumière	**Transposé + accentué** : transformation du mur du fond de la chambre de Jean (II)	Encerclement par les flammes	**Transposé + accentué** : - plateau tournant - déplacements circulaires scènes de foule
Mouvement horizontal	Aucune indication	**Ajouté** : Place centrale du lit (III) → échec : immobilisme	Aucune indication	**Ajouté** : Place centrale des lits dans scènes d'intérieur → échec : décès

[1259] L'absence de photographies empêche de mener à bien cette analyse scénique.
[1260] *Ibid.*

2.2 Traductions des *Paravents* de Genet

2.2.1 Champ lexical de l'insulte, de la grossièreté et de l'obscène

Texte de Genet (Éditions de l'Arbalète, 1961)	Traduction par Brenner (Merlin Verlag, 1960)	Corrections de Lietzau	Commentaires	Traduction par Sander (Merlin Verlag, 1968)	Corrections de Lietzau	Commentaires
Saïd : « Les pierres sont trop douces à mon cul ». (I, 14)	« Für mich sind die Steine noch viel zu weich ». (12)		Suppression	« Die Steine sind zu weich für meinen Hintern ». (6)		Atténuation
La Mère : « Vomis sur elle ». (I, 15)	« Spuck ihr doch ins Gesicht ! » (12)		Remplacement par autre image	« Kotz sie doch an ». (7)		Exagération par un terme grossier
« nichons » (I, 19)	« Brüste » (16)		Atténuation	« Brüste » (9)		Même traduction
« pisser » (II, 22, 30 ; VII, 63, 64, 67)	« pissen » (17), pas traduit, « sein Wasser abgeschlagen » (54)		✓	« Pissen » (10, 16, 39), « pinkeln » (39)		✓
« baiser » (II, 24)	« küssen » (19)		Atténuation	« mit … schlafen » (12)		Atténuation

Malika : « Elles reniflent la viande qui bande ». (II, 26)	« […] die riechen schon von weitem das Fleisch, das reif für mich ist ». (21)	« … die riechen schon von weitem das Fleisch, ~~das reif für mich ist~~ ».	Atténuation, suppression du terme obscène Censure de Lietzau	« Sie wittern das gierige Fleisch ». (13)	Barré	Atténuation
Warda : « décrottage de dents » (II, 26)	« Ich polke seit Jahren mit einer Hutnadel in meinen Zähnen rum ». (21)		Remplacement par une image explicite	« Ich polke seit Jahren mit ‘ner Hutnadel in meinen Zähnen rum ». (13)		Même traduction, avec article tronqué (« einer » / « ’ner »)
« péter » (III, 30)	Pas traduit			« furzen » (16)		✓
Leïla : « […] je t’en ferai baver ». (III, 30)	« […] ich bring’ dich schon in Schwung… » (25)		Atténuation	« Ich will dich schon zum Geifern bringen ». (16)	Barré	Atténuation
Leïla : « […] sur la selle rebondie de tes deux fesses ». (III, 31)	« […] ich sitz’ auf dir, wie in einem Sattel... » (25)		Remplacement par une image explicite	« […] im prallen Sattel deiner beiden Arschbacken ». (16)		✓
La Mère : « Tu es moche ». (III, 31)	« Grundhäßlich bist du ! » (26)		Atténuation	« Du bist grundhäßlich ». (17)	« ~~grund-~~ häßlich »	Presque même traduction
La Mère : « Ne bave pas sur ta cagoule ». (III, 31)	« […] und schimpf mir bloß nicht noch über die Maske ! » (26)		Atténuation, comparaison avec un chien se perd	« Sabbere nicht auf deine Kappe ». (17)	« eine ~~Kappe~~ **Mönchs-kütte** ».	✓ Faux-sens de Lietzau
« cul » (III, 32 ; IV, 45 ; XI, 112)	Pas traduit			« Hintern » (17)		Atténuation
La Mère : « Ses grades » (III, 32)	« Mit allem, was an ihm dran ist, mit seiner ganzen Manneswürde ». (27)	Barré	Atténuation	« Das, was ihn zum Mann macht ». (17)		Atténuation

La Mère : « Puisque tu es laide, sois idiote ». (III, 33)	« Wenn du schon häßlich bist, dann sei wenigstens auch noch saublöd ! » (27)	« […] dann sei ~~wenigstens~~ auch ~~noch sau~~blöd ! »	Ajouts, phrase plus longue	« Wenn du schon häßlich bist, dann sei wenigstens auch noch saublöd ! » (18)		Même traduction
Leïla : « […] devenir de plus en plus con ? » (III, 33)	« noch dümmer werden ? » (27)	Barré	Atténuation	« […] immer noch blöder zu werden ? » (18)	« […] ~~immer~~ noch blöder zu werden ? »	Atténuation
La Mère : « Si ta cervelle pourrit, on sera averti par l'odeur. Tu vas nous empester un bout de temps ». (III, 33)	« Wenn dein Gehirn faulig wird, merken wir's am Gestank. Eines Tages wirst du uns ganz und gar verpesten ». (27)	« Wenn dein Gehirn ~~faulig wird~~ **fault**, merken wir's am Gestank. Eines Tages wirst du uns ganz und gar verpesten ».	✓	« Wenn dein Gehirn vergammelt, dann merken wir's am Gestank. Du wirst uns noch gehörige Zeit die Bude voll stinken ». (18)	« Du wirst uns noch ~~gehörige Zeit~~ die Bude voll stinken ». (18)	✓
Habib : « Cocu ! Oh, Sir Harold, vous vous foutez de sa gueule ! Qui est-ce qui voudrait bien l'enfourcher ? Quel meurt-de-faim ? C'est plutôt Saïd qu'on sauterait, pas sa femme ». (IV, 40)	« Hörner ! Oh, Sir Harold – vor der Fratze bekämen Sie das Laufen. Wer sollte die schon wollen ? So scharf kann gar keiner sein. Dann schon lieber Said selber, aber nicht diese Frau... » (33)		Atténuation	« Die, und Hörner ? Oh, Sir Harold, die hat 'ne Fresse, vor der laufen Sie weg ! Wer würde die schon besteigen ? So ausgehungert kann keiner sein. Eher als seine Frau würde man schon Said bespringen ». (23)		✓
La Mère : « Torche-toi un bon coup ». (V, 45)	« Trockne dich ordentlich ab ». (37)		Atténuation	« Wisch dich kräfitg ab ». (26)		Atténuation, suppression du terme grossier
La Mère : « les salopes » (V, 46)	« diese Schlampen » (38)		✓	« diese Schlampen » (27)		Même trad.

La Mère : « Elles diront d'abord que c'est un voleur, donc : qu'il pue des pieds, des dents et de la gueule, qu'il suce son pouce, qu'il parle à haute voix quand il est tout seul... De moi, on dira ce qu'il y a à dire : que j'ai chié un voleur ». (V, 46)	« Erstmal werden sie sagen : er ist ein Dieb. Dann werden sie sagen : er hat stinkige Füße, stinkige Zähne und ein stinkiges Maul, er kaut an den Nägeln, und wenn er allein ist, redet er laut mit sich selbst... Und von mir werden sie sagen, was tatsächlich zu sagen ist : ich hab' einen Dieb in die Welt gesetzt ! » (39)	Barré	Atténuation	« Erstens werden sie sagen : er ist ein Dieb, und dann, er hätte Stinkfüße und stänke aus den Zähnen und aus dem Maul, er lutsche am Daumen und rede laut vor sich hin, wenn er allein ist. Und von mir, da sagen sie, ich hätte einen Dieb ausgeschissen, was ja auch stimmt ». (27)	Barré	✓
La Mère : « Elles tomberaient à genoux : les jambes écartées, d'aplomb, je déboutonnerais ma braguette ». (V, 47)	« In die Knie würden sie gehn – breitbeinig, verzweifelt, und ich würde ihnen den nackten Hintern zeigen ». (39)	Barré	Remplacement par autre image	« Dann würden sie auf die Knie fallen ; und ich würde mir großspurig die Hose runterlassen und die Beine spreizen... » (28)	Barré	✓
La Mère : « Fous le camp. Va chier avec tes figues ». (V, 48)	« Hau ab ! Gestohlen bleiben kannst du mir mit deinem Feigenbaum ! » (40)		Atténuation	« Hau ab, Mensch ! Scheiß dich aus mitsamt deinen Feigen ». (28)		Exagération
La Mère : « Qu'un ange est venu la visiter ? Qu'il a craché sur la gueule pour l'effacer et lui refaire une belle tête de pin-up ? » (V, 50)	« Ein Engel ist vielleicht zu ihr gekommen und hat ihr ein hübsches Pin-up Schnäuzchen verpaßt... » (41)	« ~~Pin-up~~ Schnäuz-chen ».	Suppression	« Daß ein Engel sie besucht hat ? Und ihr in die Fresse gespuckt hat, daß die weggewischt wurde, und daß er ihr dann einen schönen, neuen, Pin-up-Kopf gemacht hat ? » (29)	« ~~Und ihr in die Fresse gespuckt hat, daß die weg wischt wurde,~~ und […] »	✓ Censure de Lietzau
Chigha : « […] leurs merdes sur ma peau... » (VI, 52)	« […] Fliegenschiß sogar auf meiner Haut ». (43)		✓	« […] und ihre Kacktüpfel auf meiner Haut... » (31)		✓

La Mère : « […] j'ai eu ma ration de mouches avec celles qui sortent par paquets de vos bouches décrottées ». (VI, 56)	« […] außerdem hab' ich meine Ration Fliegen schon weg, die Fliegen mitgerechnet, die in Schwärmen aus euren Mäulern kommen ». (47)	Barré	✓	« […] und ich habe meine Ration Fliegen gehabt, zusammen mit denen, die in Schwärmen aus euern sauber geputzten Mäulern kommen ». (34)		✓
Le Cadi : « Si tu t'écoulais sur moi, j'irais te mouiller, moi aussi, et d'un jet plus raide que le tien ». (VII, 64)	« Wenn du an mir dein Wasser abschlägst, dann kann ich dir mit einem ganz anderen Strahl dienen... » (55)	Barré	Atténuation	« Wenn du mich berieseltest, würde ich dich mit einem Strahl bespritzen, der kräftiger als deiner ist ». (39)	« […] mit einem Strahl bespritzen, ~~der kräftiger als deiner ist~~ ».	✓ Censure de Lietzau
Le Cadi : « Va pisser sur la patte du laurier ». (VII, 67)	« Geh, schlag dein Wasser am Lorbeerbaum ab ». (57)		Atténuation	« Geh und pinkele dem Lorbeerbaum auf die Pfote ». (41)		✓
Le Cadi : « Je ne suis pas un couillon [...] » (VII, 68)	« Ich bin ja schließlich kein Dummkopf ». (58)		Atténuation	« weil ich ja nicht auf den Kopf gefallen bin ». (42)		Atténuation
La Bouche : « Pas de conneries ». (VIII, 76)	« Mach' keine dummen Witze ». (64)	Barré	Atténuation	« Red' keinen Quatsch ». (46)		✓
La Bouche : « Les vivants vous crachent sur la gueule […] ». (VIII, 76)	« Die Lebenden spucken dich an [...] » (64)	Barré	Atténuation	« Die Lebenden spucken in die Fresse [...] » (47)	« […] spucken **euch** in die Fresse »	✓
La Mère : « Le ciel, pas con [...] » (VIII, 78).	« Auf den Himmel ist Verlaß... » (67)	Barré	Atténuation, faux-sens	« Der Himmel – gar nicht so dumm ! » (49)		Atténuation
La Mère : « Les vaches ! Les salopes ! Les garces ! » (VIII, 79)	« Diese Kühe ! Diese Schlampen ! Dieses Ludervolk ! » (67)	Barré	✓ Censure de Lietzau	« Die Kühe ! Diese Drecksweiber ! Diese Huren ! » (49)		✓
Leïla : « Fais pas le con [...] » (IX, 80)	« Mach' keinen Quatsch [...] » (69).		Atténuation	« Mach' keinen Quatsch [...] » (50).		Même traduction

Le Gendarme : « […] pour que j'aie le brigadier au cul, si. Petite ordure. Et moi, trop con [...] » (IX, 85)	« Nur damit der Wachtmeister mich beim Arsch kriegt ? Scheiße ! Und ich armes Luder [...] » (73)	« ~~Nur damit der Wachtmeister mich beim Arsch kriegt ? Scheiße !~~ Und ich ~~armes~~ **dummes** Luder [...] »	✓ Censure de Lietzau	« […] damit der Wachtmeister mich beim Arsch kriegt, jawohl. Du Stückchen Scheiße. Und ich Rindvieh [...] » (53)		✓
Le Gendarme : « trou du cul » (IX, 87)	« Arschloch » (74)	Barré	✓ Censure de Lietzau	« Arschloch » (54)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Sir Harold : « L'emmerdant c'est la chaleur ». (X, 95).	« Wenn nur diese verdammte Hitze nicht wäre ! » (81)		Atténuation	« Das Beschissene ist bloß die Hitze ». (60)		✓
M. Blankensee : « Ces cons finiront par nous rendre intelligents ». (X, 99)	« Diese Spitzbuben werden durch uns viel zu gescheit ». (85)	« Diese Halunken bringen es noch so weit, dass wir nachdenken müssen ».	Contre-sens, rectification par Lietzau	« Die Arschlöcher werden uns schließlich noch Einsicht einbringen ». (63)		✓
Lieutenant : « […] tâchés de sang caillé et même de foutre ». (XI, 102)	« […] ob mit Blut beschmiert oder verdreckt... » (88)	Barré	Atténuation, suppression	« […] mit geronnenem Blut befleckt oder sogar mit Dreck [...] » (65)		Atténuation, suppression
Lieutenant : « […] images de gonzesses à poil [...] » (XI, 102)	Pas traduit			« […] nackter Nutten [...] » (65)		
Lieutenant : « […] des rubans dans vos poils du cul […] » (XI, 102)	Pas traduit			« […] Seidenbänder in euren Arschhaaren […] » (65)	Barré	✓ Censuré par Lietzau

Lieutenant : « Je veux : la guerre est une partouze du tonnerre ». (XI, 103)	« Ich wünsche den Krieg als immerfortwährendes Gewitter ». (90)		Atténuation, remplacement par autre image	« Der Krieg ist wie das heilige Donnerwetter » (66).	Barré	Atténuation, remplacement par autre image
Lieutenant : « Vous êtes le chibre terrible de la France qui rêve qu'elle baise ! » (XI, 103)	Pas traduit			« Ihr seid der furchtbare Schwanz Frankreichs, das vom Ficken träumt ! » (66)	Barré	✓ Censuré par Lietzau
Voix de Walter : « […] et mon sang s'il gicle en quatre jets qui me retombent dans la gueule ouverte... » (XI, 104)	« […] aus vier Springbrunnen sauf' ich mein eigenes Blut ». (90)		Atténuation	« […] und mein Blut spritzt aus vier Strahlen heraus, und die fallen mir zurück ins offene Maul... » (66)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Saïd : « Merde ». (XI, 107)	« Ach – leck mich... » (92)	Barré	Exagération	« Scheiße » (68)		✓
Saïd : « Dès ma sortie tu prends sur la gueule ». (XI, 108)	« Ich brauch' bloß deine Schnauze anzusehen... » (93)	Barré.	Atténuation, remplacement par autre image	« Sobald ich wieder frei bin, kannst du was erleben ». (69)		Atténuation
La Voix : « foutaises » (XI, 108)	« Quatsch » (94)	Barré	Atténuation	« solchen Quark » (69)	Barré	Atténuation
Le Surveillant : « […] vos gueules ! » (XI, 109)	« […] ihr Dreckmäuler ! » (94)	Barré	Atténuation	« […] haltet jetzt die Schnauze ». (70)		✓
Saïd : « […] te chier dessus ». (XI, 114)	Pas traduit			« […] auf dich scheißen » (73)		✓
Saïd : « […] sous la merde des colombes [...] » (XI, 114)	« Die Vögel am Himmel scheißen auf sie [...] » (98)	Barré	✓ Censure de Lietzau	« […] unter der Taubenkacke […] » (73)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Saïd : « m'engueuler » (XI, 114)	« rumpöbeln » (98)	Barré	Atténuation	« rumpöbeln » (73)	Barré	Même traduction
Leïla : « […] on se sauve en dégueulant ». (XI, 115)	Pas traduit			« […] läuft schleunigst weg und kotzt ». (73)	Barré	✓ Censure de Lietzau

Kadidja : « Sans les femmes que serais-tu ? Une tâche de sperme sur le pantalon de ton père, et que trois mouches auraient bue ». (XII, 118)	« Ohne Frauen ? Das gibt's ja gar nicht ! Bei der Hose deines Vaters... » (101)	« Die Frauen ? Was wärst denn du ohne Frauen ? »	Atténuation, remplacement par autre image	« Was wärst du ohne die Weiber ? Ein Spermafleck auf der Hose deines Vaters, den drei Fliegen weggeschleckt hätten ». (76)	« Ein Spermafleck auf der Hose deines Vaters, ~~den drei Fliegen weggeschleckt hätten~~ ».	✓
Kadidja : « Ici quatorze fois, j'ai été baisée pour accoucher de quatorze arabes ». (XII, 119)	« Hier erlebte ich wer weiß wie oft die Liebe. Hier hab' ich mit wer weiß wie vielen Arabern geschlafen ». (101)	« […] ~~mit wer weiß wie vielen~~ **vierzehn** Araber~~n geschlafen~~ **zur Welt gebracht** ».	Exagération, contre-sens	« Hier habe ich vierzehn mal gefickt und danach vierzehn Araber geboren ». (76)	« Hier habe ich ~~vierzehn mal gefickt und danach~~ vierzehn Araber geboren ».	✓
La Vamp : « Mais où sont vos sauvages ? [...] » Le Soldat : « Dans mon caleçon, Mademoiselle... » (XII, 120)	Vamp : « Wo sind denn eigentlich Ihre Wilden ? » Soldat : « In meiner Uniform, gnädiges Fräulein... » (102)		Atténuation	« Aber wo stecken Ihre Wilden ? [...] » « In meiner Unterhose, Mademoiselle... » (77)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Le Soldat : « Méfiance. On commence par goûter au jeune musulman de quinze ans ». (XII, 122)	« Da haben wir's. Erst ist man auf den fünfzehnjährigen Muselmanen scharf ». (104)	« ~~Da haben wir's~~. **Vorsicht**. Erst ist man auf den fünfzehn-jährigen Muselmanen scharf ».	Atténuation	« Vorsicht. Erst ist man auf den fünfzehnjährigen Muselmanen scharf ». (79)		Même traduction

Le Banquier : « Ne vous gênez pas, chère amie, dégueulez à votre aise ». (XII, 122)	« Bitte, verehrte Freundin – tun Sie sich gar keinen Zwang an ». (104)	Barré	Atténuation	« Tun Sie sich keinen Zwang an, liebe Freundin, kotzen Sie in aller Ruhe ». (79)	« Tun Sie sich keinen Zwang an, liebe Freundin, ~~kotzen Sie in aller Ruhe~~ ».	✓ Censure de Lietzau
Sir Harold : « Selon une phrase célèbre et éternelle : vous êtes des chacals puants ». (XII, 128)	« Um einen berühmten Satz zu zitieren : stinkige Schakale seid ihr ». (108)		✓	« Um einen berühmten, ewig gültigen Satz zu zitieren : stinkige Schakale seid ihr ». (82)		✓
Kadidja : « Laisse ton poing dans ma gueule ou je vais gueuler ». (XII, 128)	« Laß deine Faust drin, sonst schrei' ich los ! » (108)	« Laß deine Faust drin, sonst schrei' ich ~~los~~ ! »	Atténuation	« Laß deine Faust in meinem Maulwerk, sonst schrei' ich los ». (82)	« Laß deine Faust [*illisible*] ~~in meinem Maulwerk~~, sonst schrei' ich los ».	Atténuation
Lahoussine : « Celui qui après moi la baisera [...] » (XII, 131)	« Wer sie nach mir besitzt [...] » (111)	Barré	Atténuation	« Wer sie nach mir vögelt [...] » (85)		✓
Kadidja (*riant*) : « Boutonne ta braguette, gamin... » (XII, 131)	« Knöpf' dir wenigstens die Hose zu, du Lümmel ! » (111)	Barré	Disparition de la didascalie	« Knöpf deinen Hosenschlitz zu, du Lümmel ! » (85)	Barré	Disparition de la didascalie
Naceur : « J'ai gueulé mort aux salauds. Et mon cri a fait vibrer les toiles tendues d'un bout à l'autre de l'horizon ». (XII, 131)	« 'Tod den Schweinehunden' hab' ich geschrien, und es erzitterten alle Mauern, von einem Ende der Welt bis zum andern ». (111)	Barré	✓	« 'Tod den Hundsflöttern' habe ich gebrüllt, und mein Schrei hat alle Zelte erzittern lassen, die von einem Ende des Horizonts zum andern gespannt waren ». (85)	Barré.	✓
Larbi : « Chaque couleur de ses tripes et de sa merde était chaude [...] » (XII, 132)	« Jede Farbe seiner Därme war noch warm [...] » (112)	Barré	Atténuation	« Alle Farben seiner Gedärme und seiner Scheiße waren warm [...] » (85).		✓

Kadidja : « Merci mon fils, dessine ta frousse ! Et s'il te coulait un peu de chiasse sur tes mollets, ne l'oublie pas ». (XII, 133)	« Zeichne deine Angst auf. Und wenn du dir dabei in die Hose gemacht hast – vergiß auch das nicht ! » (112)	Barré	Atténuation	« Zeichne deinen Schiß. Und wenn dir dabei ein bißchen Dünnpfiff auf die Schenkel geflossen ist, dann vergiß das nicht ». (86)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Kadidja : « Mourir. M'endormir comme après un bon repas, pour le roter toute ma mort ». (XII, 138)	« Sterben. Einschlafen wie nach einem guten Essen... und Zeit meines Totseins ordentlich rülpsen ». (116)	Barré	✓	« Sterben. Einschlafen wie nach einer guten Mahlzeit... um sie danach auszurülpsen, solange ich tot bin ». (89)	Barré	✓
Le Gendarme : « Trotte ! Mes années de service au-delà des mers m'auront appris à faire trotter les femmes ». (XIII, 141)	« Weiter ! Im Kolonialdienst hab' ich gelernt, wie man Frauen antreibt ». (119)	« Weiter ! Im Kolonialdienst hab' ich gelernt, wie man **den** Frauen ~~antreibt~~ **Beine macht** ».	Atténuation	« Trab ! Meine Dienstjahre in den Kolonien haben mir beigebracht, die Frauen auf den Trab zu bringen ». (90)	« Trab ! ~~Meine Dienstjahre~~ **I**n den Kolonien **habe ich gelernt** ~~n mir beigebracht~~, die Frauen auf ~~den~~ Trab zu bringen ». (90)	✓
Saïd : « Quelle gueule je ferais si tout à coup [...] ». (XIII, 142)	« Was für eine Schnauze sollte ich wohl ziehn, wenn du plötzlich [...] » (120)	« Was für ~~eine Schnauze~~ **ein Gesicht** sollte ich wohl ziehn [...] »	Atténuation Censure de Lietzau	« Was für 'ne Fresse würd' ich ziehn, wenn du mit einem mal [...] » (91)		✓
Saïd : « Si tu te colles à moi comme un morpion à une couille [...] » (XIII, 143)	« Wenn du wie eine Filzlaus an mir klebst [...] » (120)	Barré	Atténuation	« Wenn du an mir klebst wie eine Filzlaus am Hodensack [...] » (92)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Saïd : « Et je ne veux plus que tu te torches tes yeux, ni ta bave [...] » (XIII, 144)	« Und ich will auch nicht, daß du deine Augen anmalst, nicht mal mit Spucke » (121)	Barré	Atténuation	« Und ich will nicht länger, daß du dir die Augen abwischst, und deinen Speichel [...] » (92)	Barré	Atténuation

Leïla : « Je pose mon cul paisiblement dans leur bouquet [...] » (XIII, 145)	« Ich hock friedlich zwischen ihnen nieder [...] » (123)	« Ich ~~hock~~ **geh** friedlich zwischen ihnen ~~nieder~~ **durch** [...] »	Atténuation	« Ich hocke mich mit dem Popo ruhig hinein ». (93)	Barré	Atténuation
La Vamp : « […] vous me parlez comme si j'étais une traînée... » (XIII, 146)	« Sie reden mit mir wie mit einer Herumtreiberin... » (123)	« Sie reden mit mir wie mit einer ~~Herumtreiberin~~ **von der Straße**... »	Atténuation	« Sie sprechen mit mir, als wäre ich eine Straßendirne... » (94)	« Sie sprechen mit mir, als ~~wär~~' **wäre** ich '~~ne~~ **eine** ~~Straßen~~dirne…»	✓
La Vamp : « C'est ainsi que doit parler dans notre monde un jeune homme quand il bande pour moi ». (XIII, 148)	« Genauso muß ein junger Mann unserer Kreise sprechen, wenn er mir gefallen soll ». (125)	« […], wenn er ~~mir gefallen soll~~ **was von mir will** ».	Atténuation, faux-sens, corrigé par Lietzau	« So muß zu meinesgleichen ein junger Mann sprechen, wenn er auf mich scharf ist ». (95)	« **Genau** so muß ~~zu meines-gleichen~~ ein junger Mann sprechen, wenn er auf mich scharf ist ».	Atténuation
Le Fils : « Ça me fait chier aussi [...] » (XIII, 148)	« Auch mich kotzt das an [...] » (125)	«~~Auch~~ mich kotzt das **auch** an [...] »	✓	« Auch mich kotzt das an [...] » (95)	«~~Auch~~ mich kotzt das **auch** an [...] »	Même traduction
La Vamp : « Dire que les calèches les mieux capitonnées étaient encore trop dures à mon cul... » (XIII, 148)	« Wenn man bedenkt, daß für mich früher die bestgefederten Kaleschen immer noch zu hart gewesen sind... » (125)	Barré	Suppression	« Wenn ich bedenke, daß sogar die bestgepolsterten Kutschen zu hart für meinen Popo gewesen sind... » (95)	Barré	Atténuation
La Mère : « Crevée ! Héroïquement crevée » (XIII, 150).	« Bist abgeschrammt. Heldenhaft abgeschrammt ». (127)	Barré.	✓	« […] verreckt. Heldenhaft verreckt » (96).		✓

La Mère : « Non, va plus loin, Saïd. Démolis-toi et démolis ta femme, mais continue... » (XIII, 150).	« Nein – geh weiter weg, Said. Vorsicht ! Auch deine Frau soll vorsichtig sein. Aber nur weiter... » (128)	Barré	Contre-sens	« Nein, mach weiter, Said. Mach dich kaput und mach deine Frau kaputt, aber mach weiter... » (97).		✓
Saïd : « [...] pour être tout à fait dégueulasse » (XIII, 151)	« [...] damit ich ein richtiger Verräter werde ». (128)	« ~~damit ich ein richtiger Verräter werde~~ **um wirklich verächtlich zu sein** ».	Atténuation, remplacement par autre image	« [...] damit ich ganz leergekotzt bin ». (97)		Faux-sens
Pierre : « [...] dans le bide, des marécages. Ce qui sort de leurs gueules : la malaria » (XIII, 152)	« Morast, Sumpf – ja, ja. Und wer ihrem Maul zu nahe kommt : Malaria ». (129)		Ajouts	« Im Bauch : Morast. Aus ihrer Fresse kommt : die Malaria ». (98)		✓
Le Lieutenant : « [...] bordel de Dieu ! » (XIII, 153)	« [...] verdammt nochmal ! » (130)		Atténuation	« [...] bei Gottes heiliger Hurenbude ! » (99)		Exagération
Le Lieutenant : « [...] couilles arrachées, nez mangés, faces rôties... » (XIII, 155)	« [...] impotent, mit abgefressener Nase, mit verbranntem Gesicht... » (132)	Barré	Suppression	« [...] impotent, Sack abgerissen, Nase zerfressen, Gesicht verbrannt... » (100)	Barré	✓ Censure de Lietzau
La Mère : « On coupe leurs églantines : ils se les mettent au cul ». (XIII, 159)	« Man schneidet ihre wilden Rosen : sie stecken sie sich an den Hintern ». (136)	Barré	✓ Censure de Lietzau	« Man schneidet ihre Rosen ab : sie stecken sie sich in den Arsch ». (103)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Pierre : « Merde ! Même la pierre est fatiguée... (*Un temps*) Nom de Dieu de nom de Dieu, quels culs, mais quels culs ont bien pu se poser là-dessus ? » (XIII, 160)	« Scheiße. Selbst der Stein ist müde... (*Pause*) Himmel, Arsch und Zwirn – wie viele Hintern, wie viele Hintern haben sich hier wohl schon draufgesetzt ? » (136)	« ~~Scheiße~~. Selbst der Stein ist müde... Himmel, Arsch und Zwirn – ~~wie viele Hintern~~, [...] ? » (136)	✓	« Scheiße. Sogar der Stein ist müde... (*Pause*) Gott verdammt nochmal, wieviele Ärsche haben da wohl schon draufgessen ? » (103)		✓

La Mère : « Même à mon âge je peux encore reconnaître une braguette. Montre. […] Tu dégueules ? » (XIII, 160)	« Selbst in meinem Alter erkenn' ich noch jede Hose wieder. Also – laß dich sehen. […] Kotzt du etwa ? » (137)		✓	« Selbst in meinem Alter kann ich noch 'nen Hosenschlitz erkennen. […] Mußt du kotzen ? » (104)	Barré	✓ Censure de Lietzau
La Mère : « Mais où est le devant le derrière, le bide le cul, le dessous le dessus ? » (XIII, 162)	« Aber wo ist vorn, und wo ist hinten, wo der Hintern, wo... naja, du weißt schon... » (138)	« Aber wo ist vorn, und wo ist hinten, ~~wo der Hintern, wo... naja, du weißt schon...~~ »	✓ Reprise de la traduction du jeu de mot du 13è tableau	« Ja, aber wo ist denn vorn und hinten, Bauch oder Arsch, unten und oben ? » (105)	« Ja, aber wo ist denn vorn und hinten, ~~Bauch oder Arsch~~, unten und oben ? »	✓
Pierre : « Tu joues au con, Mémé... » (XIII, 162)	« Mach keinen Unsinn, Alte ». (138)	« ~~Mach keinen Unsinn, Alte~~ Du Schwein ».	✓ Lietzau change la traduction, exagération	« Das ist gemein, Oma... » (105)		Atténuation
La Mère : « Mais debout, saloperie ! […] Il est bien mort, la charogne ! » (XIII, 163)	« So steh' doch, verdammte Sauerei ! […] Tot, mausetod, das Luder ! » (139)	« ~~So~~ steh' doch **auf**, verdammte Sauerei ! […] ~~Tot, mausetod~~ **tatsächlich tot**, das Luder ! »	✓	« […] nun los doch, verdammte Ferkelei ! […] Mausetot, das Aas... » (106)	« […] nun los doch, ~~verdammte Ferkelei~~ ! […] Mausetot, das Aas... »	✓
Le Général : « À force d'en avoir chié, ils laissent perdre et couler leur merde derrière eux ». (XIII, 165)	« ...haben längst die Hosen voll ». (140)	Barré	Atténuation	« Da sie sich ausgeschissen haben, lassen sie ihre Scheiße hinter sich liegen und kläckern ». (107)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Le Général : « Vous déconnez ? » (XIII, 167)	« Wohl verrückt geworden ! » (142)		Atténuation	« Reden Sie keinen Quatsch ! » (108)	Barré	Atténuation
Le Lieutenant : « Merde, la pluie ». (XIII, 167)	« Scheiße ». (143)	Barré	Suppression de la pluie.	« Scheiße, das prasselt ». (109)	Barré	✓
Warda : « Pour me baiser ». (XIV, 171)	Pas traduit			« Um mich zu vögeln ». (112)	Barré	✓

Warda : « Ils nous crèvent ! » (XIV, 171)	« Sie bringen uns doch um ! » (147)	Barré	Atténuation	« Sie machen uns doch kaputt ! » (112)	Barré	Atténuation
Warda : « […] on baise à ciel ouvert ». (XIV, 171)	« […] alles geschieht unter freiem Himmel ». (147)		Atténuation	« […] man vögelt sozusagen unter freiem Himmel ». (112)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Warda : « Pute ! […] pute parfaite [...] » (XIV, 172)	« Hure ! […] perfekte Hure [...] » (148)	Barré	Atténuation	« Hure ! […] vollendete Hure [...] » (113)	Barré	Atténuation
Ommou : « S'ils n'aiment pas l'arsenic, qu'ils crèvent. Mais ne crèveront pas seuls [...] » (XIV, 172)	« Die haben Arsen nicht gern und krepieren. Aber sie werden nicht allein krepieren [...] » (148)		✓	« Wenn die kein Arsenik mögen, solln sie krepieren. Aber nicht sie allein […] » (113)		✓
Ommou : « […] en raclant bien j'en trouverai assez pour rafraîchir ta gueule et y faire pousser du cresson ! » (XIV, 173)	« Nur um deine Schnauze aufzumöbeln, würd' ich noch genug zusammenkratzen... » (149)		Atténuation	« […] aber wenn ich mich gehörig räuspere, dann bekomme ich noch so viel zusammen, daß ich dir die Fresse erfrischen und Kresse drauf wachsen lassen kann » (113).		✓
Warda : « Puisqu'ils nous baisent comme si on était des femmes... » (XIV, 173)	« Da sie uns so küssen, als wenn wir ihre Frauen wären... » (149)		Atténuation, faux-sens	« Sie vögeln uns, als ob wir Ehefrauen wären... » (113)	Barré	Faux-sens
Bachir : « Et nos cadavres baiseront les vôtres et vos cadavres accoucheront de petits cadavres... » (XIV, 174)	« Und unsere Leichen werden bei euren Leichen schlafen, und eure Leichen werden kleine Leichen gebären... » (149)	Barré	Atténuation	« Und unsere Leichen ficken dann eure Leichen, und eure Leichen gebären kleine Leichen... » (114)	Barré	✓ Censure de Lietzau

Bachir : « […] vivre dans une vraie dégueulasserie, dans la crasserie et la chierie » (XIV, 174).	« […] ein Leben in lauter Gemeinheit und hundsgemeinem Dreck ». (150)	« […] ein Leben in lauter Gemeinheit und ~~hundsgemeine m~~ Dreck ».	Atténuation	« […] ein Leben in wahrer Kotze, in Dreck und Scheisse ». (114)	« […] ein Leben ~~in wahrer Kotze~~, in Dreck und Scheisse ».	✓
Salem : « C'est eux qui seront baisés [...] » (XIV, 175)	Pas traduit			« Dann sind sie also die Reingefallenen [...] » (115)		Atténuation
Ommou : « Boucle, toi. Tu es le plus beau et le plus con, c'est connu ». (XIV, 176)	« Ja, laß dich dort nur einsperren. Du bist die Schönste und die Gerissenste – das wissen wir » (151)	Barré	Faux-sens	« Halt's Maul, du. Du bist der Schönste und das größte Arschloch, das wissen wir ». (115)		Faux-sens
Le Soldat : « Il y a autre chose que merde et crasse ». (XIV, 176)	« Es gibt noch anderes als Dreck und Scheiße... » (151)	Barré	✓	« Es gibt noch was Anderes als Scheiße und Dreck... » (115)		✓
Ommou : « Espèce de petit voyou, morveux, passe de l'autre côté, où est la beauté digne, voyou morveux ! » (XIV, 176)	« Ach – du rotznäsiger Strichjunge – bist wohl andersrum ? » (151)	Barré	Sens ?	« Du rotznäsiger Lümmel, lauf doch zur anderen Seite über, wo Schönheit und Würde ist, Lümmel du, rotznäsiger ! » (116)	« Du rotznäsiger Lümmel, lauf doch ~~zur anderen Seite~~ über, wo Schönheit und Würde ist, ~~Lümmel du, rotznäsiger~~ ! »	✓
Le Soldat : « Saloperie ! » (XIV, 176)	« Sauerei ! » (151)	Barré	✓	« Sauerei ! » (116)		✓
Warda : « Moi, c'est une putain, que je voulais être jusque dans la mort ». (XIV, 177)	« Und da wollte ich bis an mein Lebensende eine Hure bleiben » (152)	Barré	✓	« Ich bin 'ne Hure, und das wollte ich bis zum Tode bleiben ». (116)	Barré	✓

Le Soldat : «Et on se bat moins bien quand on est en loque. Et on se bat moins bien quand on a une sale gueule [...] » (XIV, 179)	« In unordentlichem Zeug kämpft sich's schlechter. Auch wenn man ein dreckiges Maul hat [...] » (153)	« In unordentlichem Zeug kämpft sich's schlechter. ~~Auch~~ wenn man ein dreckiges Maul hat [...] »	✓	« Es kämpft sich schlechter, wenn man zerlumpt ist. Und es kämpft sich noch schlechter, wenn man 'ne Dreckschnauze hat [...] » (117)	Barré	✓
Le Soldat : « Pas autre chose que ta connerie, la vieille. Pas autre chose ». (XIV, 180)	« Deine Frechheit – was denn sonst ? Was denn sonst – Alte ? » (154)	Barré	Atténuation	« Nichts als deine Hinterfotzigkeit, Alte ». (118)	« Nichts als deine Hinterfotzigkeit , ~~Alte~~ ».	Exagération
Le Soldat : « [...] ta tendre, lumineuse connerie... » (XIV, 180)	« [...] wirklich liebreizenden und erleuchtenden Frechheit... » (154)		Faux-sens	« … deiner zarten, glänzenden Hinterfotzigkeit... » (118)		Exagération
Ommou : « C'est ce voyou qui me fout la crève ! » (XIV, 180)	« Der Rotzlümmel bringt mich noch um ! » (154)	Barré	Atténuation	« Der Lümmel bringt mich noch zum Platzen ! » (118)		✓
Le Soldat : « Tant qu'il y aura des soldats y aura des putains ». (XIV, 181)	« Solange es Soldaten gibt, wird es auch Huren geben ». (156)	Barré	✓	« Solange es Soldaten gibt, gibt es auch Huren ». (119)	Barré	✓
Le Cadi : « Qu'elle aille se faire enfiler, la justice [...] » (XIV, 182)	« Der Teufel hol' meine schöne Rechtsprechung ! » (157)	Barré	Atténuation, remplacement par autre image	« Die mag in die Tinte geraten, die Rechtsprechung... » (120)	Barré	Atténuation, remplacement par autre image
Le Cadi : « […] je m'en torche, je m'en branle [...] » (XIV, 183)	« Mich geht's nichts an, ich kümmer' mich nicht drum ». (157)	Barré	Atténuation	« […] das geht mich 'nen Arschwisch an, darauf pump' ich... » (120)	Barré	✓

Djemila : « […] ils marchent en tortillant du cul, comme les Ricains [...] » (XIV, 184)	« […] mit schwingenden Hüften marschieren [...] » (158)	Barré	Suppression des Ricains	« […] wenn sie beim Marschieren mit dem Popo wackeln wie die ‘Merikaner […] » (120).	Barré	Atténuation
Si Slimane : « […] elle ne fait que conneries sur conneries ». (XV, 189)	« […] sie macht nichts wie Dummheiten ». (161)		Atténuation	« […] sie macht nichts als Blödsinn über Blödsinn ». (124)	« […] nichts als Blödsinn ~~über Blödsinn~~ ».	✓
Kadidja : « Et baver ! Et chier ! Et roter ! Et pisser du feu ! Dégueuler vos tripes ! » (XV, 193)	« Und genug Spucke zum Kauen, und genug Säfte zum Verdauen und... » (164)	Barré	Atténuation, suppression	« Und gesabbert! Und geschissen ! Und gerülpst ! Und Feuer gepißt ! Und eure Eingeweide ausgekotzt ! » (126)	« Und gesabbert! ~~Und geschissen !~~ Und gerülpst ! Und Feuer gepißt ! ~~Und eure Eingeweide ausgekotzt !~~ »	✓
La Mère : « Et fourrer dans la merde jusqu’au ras des lèvres ! » (XV, 193)	« Und wenn die Scheiße uns bis oben stand – [...] » (164)	Barré	✓ Censure de Lietzau	« Und bis zum Halse haben wir in der Scheiße gestanden ? » (126)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Nestor : « Dé-gueu-lasse ! » (XV, 194)	« Zum Kotzen... » (166)		Faux-sens	« E-kel-haft ! » (127)		✓
Nestor : « Lâcher des pets, facile à dire […] » (XV, 195)	« Einen fahren lassen – leicht gesagt ». (166)		✓	« Einen fahren lassen, leicht gesagt ».	Barré	Même traduction
Roger : « La patrie m’environne et je me déplisse le trou du cul » (XV, 195)	« Auf die Weise fühl’ ich mich beim Abprotzen immer zu Hause ». (166)	Barré	Atténuation, suppression	« Wenn ich an meinem Arschloch die Falten glatt mache, ist das Vaterland um mich ». (128)	Barré	✓

Jojo : « Moi, le malheur, c'est que chaque fois que j'en lâche un pour renifler l'odeur de la mairie, plof, y'a un courant d'air [...] » (XV, 195)	« Bloß wenn ich mir auf die Weise Heimatluft verschaffen will, weht – pff ! - ein kräftiger Wind ». (166)	Barré	✓	« Ich habe Pech. Jedesmal, wenn ich Gas gebe, um den Geruch von unserm Rathaus in der Nase zu haben, wupp, dann kommt 'n Luftzug [...] » (128)	Barré	✓
Nestor : « [...] aller pisser dans les fleurs ». (XV, 195)	« pißt in die Blumen ». (166)	Barré	✓	« [...] pißt in die Blumen ». (128)		Même traduction
Jojo : « C'est lui qui la porte, sa gueule ». (XV, 196)	« Ist ja seine Schnauze ». (167)		✓	« Es ist nunmal seine Fresse » (129)	Barré	✓
Jojo : « Toi, Roger, si t'as des gaz de rab, et les autres aussi... on pourrait lui en lâcher une bouffée ». (XV, 198)	« Roger, könntest du nicht... und wenn's nur ein bißchen ist... » (168)		Suppression	« Roger, wenn du noch ein bißchen Gas auf Vorrat hast, und die andern auch... dann könnten wir ihm doch 'ne Ladung zublasen ». (130)	« Roger, ~~wenn du noch ein bißchen Gas auf Vorrat hast, und die andern auch... dann könnten wir ihm doch 'ne Ladung zublasen~~ **könntest du nicht**... ».	✓ Censure de Lietzau qui reprend la traduction de Brenner
Roger : « Il ne me restait rien que ça, quelques bulles qui crèvent dans le repli de mes tripes ». (XV, 198)	« Hab' selber nicht mehr viel ». (169)	Barré	Suppression	« Ich habe nichts als das gehabt : ein paar Blasen, die mir in den Eingeweiden platzen ». (130)	Barré	✓ Censure de Lietzau
Roger : « Et vos pets, lâchez-les en silence [...] » (XV, 199)	« Und macht mit eurem Wind keinen Krach [...] » (169)		Atténuation	« Und eure Fürze, die laßt ihr leise los... » (131)	Barré	✓ Censure de Lietzau

Leïla : « Il me cherche, quand il va me trouver je serai raide, froide, gercée, vidée, ridée, une espèce de petite quéquette par une nuit de verglas... […] Gueule toujours. Tout ça fait partie de l'histoire. Moi, je vais m'étendre pour crever, gueule toujours ». (XV, 202)	« Er sucht mich, und wenn er mich findet, werd' ich häßlich sein, kalt, ausgemergelt und voller Runzeln... […] Ja – schrei Du nur. Das gehört schon dazu. Ich leg' mich lang, ich will sterben... Immer schrei du nur ». (172)	« ~~Er sucht mich, und~~ wenn er mich findet, werd' ich ~~häßlich~~ **schon steif** sein, kalt, ausgemergelt ~~und voller Runzeln...~~ […] Ja – schrei Du nur. ~~Das gehört schon dazu.~~ Ich leg' mich lang, ich will sterben... Immer schrei du nur ».	Disparition	« Er sucht mich, und wenn er mich findet, bin ich steif, kalt, rissig, ausgeleert, faltig, wie eine kleine Nutte in einer Glatteisnacht... [...] Ja, schrei du nur. Das gehört dazu. Ich will mich hinlegen und verrecken... schrei du nur ». (132)	« […] bin ich steif, kalt, ~~rissig~~, ausgeleert, ~~faltig, wie eine kleine Nutte in einer Glatteisnacht.~~ [...] Ja, schrei ~~du~~ nur. Das gehört dazu. Ich will mich hinlegen und verrecken... schrei ~~du~~ nur ».	✓ Censure de Lietzau
Leïla : « Tu as été plus loin que moi dans la saloperie ». (XV, 202)	« Ich weiß, du hast ein großes Ding gedreht, bist noch viel gemeiner gewesen als ich, aber ich... » (172)	« Ich weiß, du hast ~~ein großes Ding gedreht, bist noch viel gemeiner gewesen~~ **es geschafft, hast es weiter gebracht** als ich, aber ich... »	Atténuation	« Du bist in der Sauerei noch weiter gegangen als ich ». (132)		✓
Leïla : « Ah ! Merde, je remonte ». (XV, 202)	« Scheiße – ich geh' wieder zurück... » (172)	« ~~Scheiße~~ – ich geh' wieder zurück... »	✓	« Oh, scheiße, ich steige wieder hinauf... » (133)		✓

Le Sergent : « Bordel de Dieu » (XVI, 206)	« Verdammt noch mal » (175)		✓	« […] bei Gottes himmlischer Hurenbude [...] » (136)		Exagération
Le Sergent : « le cul foireux » (XVI, 206)	« Schiß voll die Büchs ! » (175)	Barré Censuré	✓ Censuré	« […] ihnen der Arsch mit Grundeis ging » (136)		✓
La Mère : « Arrête un peu, bécasse ». (XVI, 209)	« Warte noch, du dummes Stück ». (178)	« ~~Warte noch, du dummes Stück~~ Augen-blick mal ».	Faux-sens, corrigé par Lietzau	« Halt, halt, dumme Gans ». (137)	« Halt, halt, ~~dumme Gans~~ ».	✓
Aïcha : « Nos hommes y pleurer ? Pleurer ou pisser ? » (XVI, 215)	« Heulen werden unsere Männer hier ? Eher an die Wand pissen ». (183)		Ajouts	« Unsere Männer, und hier wehklagen ? Weinen oder pissen ? » (142)	Barré	✓
Le Sergent : « Eh bien c'est que je chie ». (XVI, 218)	« Ich komm' eben vom Scheißen ». (186)	Barré	✓ Censuré	« Das kommt, weil ich scheiße... » (144)	Barré	✓ Censuré
Le Sergent : « Mais moi figurez-vous que je suis mort en chiant ». (XVI, 219)	Pas traduit			« Aber stellt euch doch vor, daß ausgerechnet ich beim Scheißen gestorben bin... » (144)	« Aber ~~stellt euch doch vor,~~ daß ausgerechnet ich beim Scheißen gestorben bin... »	✓
Warda : « Moi aussi, en venant, je me suis débondée... » (XVI, 219)	« Auch ich mußte mich entleeren, als ich hier ankam ». (186)	Barré	Atténuation	« Auch ich habe mich ausgeleert, als ich hier ankam ». (144)		✓
Le Sergent : « J'ai vu des officiers en train de chier […] ». (XVI, 219)	« Ich hab' Offiziere scheißen sehn [...] » (187)	Barré	✓ Censuré	« Ich habe Offiziere beim Scheißen beobachtet [...] » (144)		✓
Le Sergent : « […] dès qu'on ne pousse plus, quand on a fini de chier [...] ». (XVI, 219)	« […] wenn nichts mehr kommen will, wenn man ausgeschissen hat [...] » (187)	Barré	✓ Censuré	« Zum Glück, sobald man nicht mehr drückt, wenn man fertig mit Scheißen ist » (145)	Barré	✓ Censuré

Le Sergent : « […] mais sur la gueule mon air encore un peu con […] ». (XVI, 220)	« […] aber das Gesicht noch ein bißchen blöd'… » (187)	Barré	Atténuation	« […] aber meine Fresse noch so'n bißchen blöd […] » (145)	Barré	✓
La Mère : « […] elles n'ont pas réussi à faire bander les âmes défuntes ». (XVII, 224)	« […] die haben sich auch nicht mit Abgeschiedenen abgeben können ». (190)	Barré	Suppression	« […] die haben es auch nicht fertiggebracht, die abgeschiedenen Seelen aufzugeilen ». (147)	Barré	✓ Censuré
Kadidja : « C'est de ton ventre qu'est sorti Saïd, ton cul a droit au velours ». (XVII, 224)	« Du sollst es bequem haben, wie's dir gebührt. Denn du hast Said geboren ». (190)		Suppression	« Aus deinem Bauch ist Said rausgekommen ; dein Hintern hat Anrecht auf Plüsch ». (147)	« […] ~~dein Hinterer hat Anrecht auf Plüsch~~ ».	✓ Censuré
Le Légionnaire : « […] en gueulant […] » (XVII, 230)	« […] und das Schreien… » (195)	Barré	Atténuation	« […] und dabei noch rufen : […] » (151)	Barré	Atténuation
Le Légionnaire : « […] il me faudra entendre vos foutaises ». (XVII, 231)	« Bloß um euer dummes Geschwätz anzuhören ! » (196)	« ~~Bloß um~~ **und müssen** euer dummes Geschwätz mit an~~zu~~hören ! »	Atténuation	« […] und muß mir Ihren Quark anhören ». (152)		Atténuation
Le Général : « Pas question de viser le trou du cul d'un héros ». (XVII, 232)	« Den Hintern so eines 'Helden' treffen wir immer noch ». (197)	Barré	Contre-sens	« Völlig ausgeschlossen, dann auf das Arschloch eines Helden zu zielen » (153).	Barré	✓ Censuré
Malika : « […] mais il faut voir leurs gueules nues ». (XVII, 234)	« Aber was für nackte Gesichter die haben ! » (199)	Barré	Atténuation	« Ja, aber man braucht sich ja bloß ihre nackten Visagen anzusehen ». (154)	Barré	Atténuation
Malika : « […] peut-être qu'il était écrit sur leurs gueules, le bonheur qu'on leur donnait ici ». (XVII, 235)	« […] vielleicht sah man ihnen auch das Glück an, das sie hier fanden ». (199)	Barré	Atténuation	« […] vielleicht war ihnen das Glück, das wir ihnen hier schenkten, an der Visage abzulesen ». (155)	Barré	Atténuation
Le Sergent : « […] sauf pour faire chier le monde ». (XVII, 236)	« […] um alle über's Ohr zu hauen… » (200)	Barré	Atténuation, faux-sens	« […] außer um alle Welt zum Scheißen zu bringen… » (155)	Barré	Atténuation, contre-sens

Malika : « Les hommes baisaient comme à la maison [...] » (XVII, 237)	« […] die Männer taten bei uns, als wären sie zu Hause ». (201)	Barré	Atténuation	« Die Männer vögelten bei uns wie zuhause […] » (156)		✓
Malika : « Repose toi aussi morveux. Dans peu de temps tu auras besoin de marner dur si tu veux que je les écarte ». (XVII, 238)	« Ruh auch du dich aus, du Rotznase. Nicht mehr lange, und du wirst allerlei ranschaffen müssen, wenn ich die Beine für dich breitmachen soll ». (202)	Barré	Atténuation, faux-sens	« Wenn nur du dich ausruhst, du Rotzlöffel. Nicht mehr lange, und du mußt dich abschinden, wenn du willst, daß ich die Beine breitmache... » (157)	Barré	✓
Voix d'Oummu : « C'était ma paire !... C'était ma paire de couilles [...] » (XVII, 239)	« Mein Zeug war das !... Mein Zeug [...] » (202)	Barré	Atténuation	« Das waren meine beiden...das war mein Hodensack [...] » (157)	Barré	✓ Censuré
Le Surveillant : « […] j'inventorie ton derche ». (XVII, 241)	« […] dann untersuch' ich dich – aber peinlich genau, das kann ich dir versichern... » (204)	Barré	Suppression	« […] ich inventarisiere deinen Arsch ». (159)	Barré	✓ Censuré
Le Surveillant : « Les détenus vont se foutre de ta gueule [...] » (XVII, 241)	« Schade, die Häftlinge drin werden von seiner dummen Schnauze nicht viel halten [...] » (204)	Barré	Atténuation, faux-sens	« Den Häftlingen wird deine Fresse ganz schnuppe sein [...] » (159)	Barré	Atténuation, faux-sens
Ommou : « On embaume tes misères, tes chieries ». (XVII, 249)	« All dein Elend wird einbalsamiert, aller Mist, den du gemacht hast... » (211)	Barré	Atténuation	« Dein Elend wird einbalsamiert, aller Mist, den du gemacht hast ». (164)		Même traduction
Ommou : « Boucler vos gueules et aller mourir au soleil ». (XVII, 253)	« Den Schnabel sollt ihr halten und unter der Sonne sterben ». (215)	Barré	Atténuation	« Zum Maulhalten und zum Sterben in der Sonne ». (167)	« ~~Zum~~ **Aufs** Maulhalten und ~~zum~~ **aufs** Sterben in der Sonne ».	✓
Ommou : « jeune peau de con » (XVII, 254)	« junges Bürschchen » (215)	Barré	Atténuation	« du Gelbschnabel » (167)		Atténuation

Le 2ème combattant : « [...] assez de chieries misère... » (XVII, 256)	« [..] Schluß jetzt mit all dem Mist... » (216)	Barré	Atténuation	« […] Schluß jetzt mit der elenden Schweinerei... » (168)		✓
Le 1er combattant : « Vos gueules ! » (XVII, 256)	« Schnauze halten » (217)		✓	« Maul halten ! » (169)		✓
Ommou : « Par ta bouche, ou le trou de ton cul [...] » (XVII, 257)	« Ab mit dir ! Hau ab – ganz gleich, wie... » (218)		Atténuation, faux-sens	« Geh aus dir heraus, durch den Mund oder durch's Arschloch, bloß heraus [...] » (169)	Barré	✓ Censuré

2.2.2 Argot et langage familier

Texte de Genet (Éditions de l'Arbalète, 1961)	Traduction par Brenner (Merlin Verlag, 1960)	Corrections de Lietzau	Commentaires	Traduction par Sander (Merlin Verlag, 1968)	Corrections de Lietzau	Commentaires
Saïd : « Je veux que tout me donne le cafard ». (I, 14)	« Weh tun soll mir alles, anekeln soll mich alles, ankotzen... » (12)		Ajouts, exagération	« Ich will, dass alles mich trübselig macht ». (6)	« [...] ~~trübselig~~ **traurig** macht ».	Remplacement par un langage standard
Brahim : « Quand ta ceinture fout le camp… » (II, 26)	« Und wenn dein Gürtel weg ist... » (20)	« ~~Und wenn dein Gürtel weg ist...~~ Und dann, was macht dein Gürtel dann ? »	Remplacement par un langage standard	« Und wenn dein Gürtel abrutscht... » (13)	Barré	Remplacement par un langage standard
« C'est qu'elle met les voiles ». (II, 26)	« Dann verraten's mir die Schleier ». (21)	« ~~Dann verraten's mir die Schleier~~ Dann segelt er davon ».	Faux-sens, correction de Lietzau	« Dann bedeutet das : es wird in See gestochen ». (13)	Barré	✓
Malika : « [...] un homme est en route, qui m'apporte l'osier ». (II, 26)	« Ein Mann ist unterwegs, verraten sie, und wird mir was erzählen ». (21)	« ~~Ein Mann ist unterwegs, verraten sie, und wird mir was erzählen.~~ Ein Mann ist unterwegs, der was springen lassen will ».	Contre-sens Correction de Lietzau : contre-sens	« Ein Mann ist unterwegs und bringt mir Zaster ». (13)	Barré	✓
Malika : « [...] ma ceinture et ma robe se débinent ». (II, 26)	« [...] schon werden Kleid und Gürtel munter und wollen abschwirren ». (21)		✓	« [...] dann wollen mein Gürtel und mein Kleid abhauen ». (13)	Barré	✓

Mustapha : « À mesure que tu te nippes, à mesure que tu te plâtres [...] » (II, 27)	« Je schöner du dich machst [...] » (21)		Remplacement par un langage standard	« Je mehr du dich in die Schale wirfst, desto teurer wirst du [...]» (13)		✓
Leïla : « […] tu es mieux foutu que Saïd » (III, 30)	« […] du bist stattlicher als Said » (25)		Remplacement par un langage standard	« […] du bist besser gebaut als Said ». (16)		Remplacement par un langage standard
La Mère : « phalzar » (III, 31)	« Hose » (26)		Remplacement par un langage standard	« Hose » (17)		Remplacement par un langage standard
La Mère : « Il s'en fout ». (III, 32)	« So was sieht er gar nicht ». (27)		Remplacement par un langage standard	« Dem ist das schnuppe ». (17)	« Dem ist das ~~schnuppe~~ **wurst** ».	✓
La Mère : « pioncer » (III, 32)	« schlafen » (27)		Remplacement par un langage standard	« pennen » (17)	« ~~pennen~~ **schnarchen** »	✓
La Mère : « […] que tout foute le camp de travers » (III, 33)	« […] je schiefer alles geht, um so besser... »(27)		Remplacement par un langage standard	« […] dass alles drüber und drunter geht » (17)		Remplacement par un langage standard
La Mère : « Et boucle... ! » (III, 33)	Non traduit			« Nur los ! »	Barré	Contre-sens
Saïd : « pognon » (III, 36)	« Geld » (29)		Remplacement par un langage standard	« Pinke » (20)	Barré	✓
Sir Harold : « Crache dans tes pognes ». (IV, 37)	« Spuck dir in die Hände ». (32)		Remplacement par un langage standard	« Spuck dir in die Pfoten ». (21)	« Spuck dir in die ~~Pfoten~~ **Hände** ».	✓ Suppression de Lietzau
Sir Harold : « Dans tes mains, puisque j'ai dit tes pognes ». (IV, 38)	« In deine Hände ! Hast du mich nicht verstanden ? » (32)		Remplacement par un langage standard	« In deine Hände, wenn ich schon Pfoten gesagt habe ». (21)	Barré	✓ Suppression de Lietzau

Habib : « Et raquer, et raquer, et raquer l'oseille du Creusot ». (IV, 40)	« Ranschaffen, immer hübsch ranschaffen den Kies von Creusot ». (33)		Contre-sens	« Und ~~blechen, blechen, blechen~~ **bezahlen** mit dem ~~Zaster~~ **Kies** ~~aus Le~~ **von** Creusot ». (23)		✓ Contre-sens de Lietzau
Taleb : « la poisse » (V, 44)	« Pech » (37)		Remplacement par un langage standard	« Pech » (26)		Remplacement par un langage standard
La Mère : « Fous le camp ! » (V, 45, 47, 48)	« Hau ab ! » (37)		✓	« Hau ab ! » (26)		✓
Taleb : « […] aller marner – si tu veux bosser – en France […] » (V, 45)	« wollte in Frankreich arbeiten und sparen... » (38)		Remplacement par un langage standard, ajout	« […] um sich in Frankreich abzuplacken oder abzuschinden, wenn dir das lieber ist [...] » (26)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Chigha : « […] il y aura toujours un peu de boustifaille au coin des yeux des gosses – j'élève des gosses pour ça – ou sous leur nez. Les gosses une taloche de temps en temps, vers dix heures du matin, une torgnole à quatre heures du soir ! Ça chiale, ça renifle, et nos mouches se régalent ». (VI, 52)	« Die finden in den Augenwinkeln der Kinder immer was zu fressen – deswegen hab' ich ja die vielen Rotznasen. Vormittags gegen zehn und nachmittags gegen vier kriegen sie eine Maulschelle, dann plärren sie und schniefen, und unsre Fliegen haben, was sie brauchen ». (44)		✓	« Für die ist in den Augenwinkeln der Kinder immer was zu fressen da – deswegen ziehe ich ja Kinder groß – und auch unter ihren Nasen. Von Zeit zu Zeit, so morgens gegen zehn, bekommen die Gören 'nen Klaps, und nachmittags um vier eins auf den Hintern ! Dann heulen und schniefeln sie, und unsere Fliegen lassen es sich schmecken ». (31)	« […] Von Zeit zu Zeit, ~~so morgens gegen zehn,~~ bekommen die Gören 'nen Klaps, ~~und nachmittags um vier eins auf den Hintern !~~ […] ».	✓

La femme : « […] il faut que j'aille donner à boire à mon gosse, à mon braillard ». (VII, 60)	« […] ich muss meinem Baby, dem Schreihals, die Brust geben » (51).	Barré	Remplacement par un langage standard	« […] ich muß meinem Gör, meinem Schreihals, zu trinken geben ». (36)	« […] ~~meinem Gör~~, meinem Schreihals, zu trinken geben ».	Remplacement par un langage standard
Le Cadi : « J'ai un trac fou ». (VII, 64)	« Ich habe ganz abscheuliches Lampenfieber ». (54)	Barré	✓	« Ich hab' irrsinniges Lampenfieber ». (39)		✓
Le Cadi : « Dieu s'est cassé, tiré, taillé ». (VII, 65).	« Gott ist geplatzt, kaputt, tot, erschossen, verstümmelt... » (56)	Barré	Ajouts	« Gott ist geplatzt, hat sich verdrückt, verflüchtigt ». (40)		✓
La Mère : « […] et tâchez de faire taire vos caquets [...] » (VIII, 71).	« […] unterlässt gefälligst euer kindisches Gekicher und Gegacker ». (60)	Barré	Contre-sens	« […] versucht gefälligst, mit euerm Geschnatter und Gegacker aufzuhören [...] » (43)		✓
La Mère : « Toutes les collines ont mis les voiles [...] » (VIII, 79)	« Alle Grabhügel haben Segel gesetzt […] » (67)	Barré	✓ Suppression de Lietzau	« Alle Hügel haben Segel gesetzt [...] » (49)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Leïla : « Alors, au gnouf ». (IX, 82)	Pas traduit			« Dann also ins Kittchen ». (51)		✓
La Mère : « […] comme une espèce de vermine qui voudrait se débiner ». (IX, 84)	« […] wie lauter Ungeziefer wuselt da alles durcheinander ». (72)	Barré	Remplacement par un langage standard	« […] wie Ungeziefer, das sich verdrücken möchte ». (52)		✓
Le Gendarme : « Te sauver !... Foutre le camp !... Faire la malle !... Tirer des pattes ! […] mettre les adjas ». (IX, 85)	« Weglaufen ! … Abhauen ! … Verduften ! … Auf die Socken machen wolltest Du Dich ? […] aus dem Staub machen ». (72)		✓	« Weglaufen ! Abhauen... ! Verduften... ! Dich auf die Socken machen... ! » (53)		✓
Le Gendarme : « C'est pour qu'il m'arrive un pépin […] » (IX, 85)	Pas traduit			« Bloß, damit ich Unannehmlichkeiten habe [...] » (53)		Remplacement par un langage standard

Le Gendarme : « […] m'avoir par le rire et la galéjade ? » (IX, 86)	« Wollen Sie mich veralbern ? » (74)	Barré	Faux-sens	« Mich durch Lachen und Witze milde zu stimmen ? » (54)	Barré	Remplacement par un langage standard
Le Gendarme : « […] me fendre en deux avec la racaille... » (IX, 86)	« […] einfach mitlachen und euren Unsinn mitmachen... » (74)	« ~~mitlachen und~~ »	Remplacement par un langage standard	« Trotzdem darf ich mich nicht mit Lumpenpack abgeben ». (54)		Remplacement par un langage standard
Le Gendarme : « […] moi j'étais tampon du pitaine, le jour où on a trouvé les deux Boches en joue, pan ! rayés par un Bicot, ça c'est du baroud et j'ai pas honte de m'en rappeler et de boire encore avec cézigue, pas honte ». (IX, 87).	« […] ich war Ordonnanz beim Hauptmann... ~~und damals,~~ **ja** als wir die beiden Deutschen vor die Flinte bekamen... päng, das hatte gesessen, ich schäme mich nicht, daran zu denken und immer mal wieder einen drauf zu trinken... nein, ich schäme mich nicht » (74).	« ~~und damals,~~ **ja** »	Remplacement par un langage standard	« […] ich war Meldegänger beim Hauptmann, der Tag, als wir die beiden Boches vor die Mündung bekamen, päng ! Beide umgelegt, das ist wenigstens richtiges Barras, und ich schäme mich nicht, wenn ich dran zurückdenke und kräftig einen drauf trinke, keine Spur von Scham ». (54)	« […] ich war Meldegänger ~~beim Hauptmann,~~ […] Beide umgelegt, ~~das ist wenigstens richtiges Barras,~~ […] ».	Remplacement par un langage standard
Le Gendarme : « [...] on se fend la pipe […] on se marre » (IX, 87).	« […] Beim Lachen geht die Pfeife kaputt […] wenn man nicht dichthält [...] » (74)	Barré	✓ Suppression de Lietzau	« […] das Lachen, bei dem einem schwach wird […] wenn man sich scheckig lacht [...] » (54)		✓
Le Gendarme : « [...] mais avec les celles qui veulent nous mettre dans le pétrin [...] » (IX, 87)	« Wenn man's drauf anlegt, uns in die Klemme zu bringen, dann ziehn wir meistens den Kürzeren ». (75)	Barré	Faux-sens	« […] aber mit denen, die uns reinlegen wollen, zieht man den Kürzeren ». (54)	Barré	Faux-sens
Le Gendarme : « [...] foutre le camp ! » (IX, 87)	« auskneifen » (75)		✓	« dünne machen » (54).		✓

Le Gendarme : « [...] à nous la bonne soupe, une bonne trempe ». (IX, 87)	« dann setzt es außerdem noch eine anständige Tracht Prügel ». (75).	« dann ~~setzt es außerdem noch eine anständige Tracht Prügel~~ **haben wir die Bescherung** ».	Remplacement par un langage standard, contre-sens de Lietzau	« […] und das Ende vom Lied ist, daß wir dir ‘ne gehörige Tracht Prügel verpassen müssen ». (54-55)	« […] und das Ende vom Lied ist, daß wir dir ‘~~ne~~ **eine** gehörige Tracht Prügel verpassen müssen ».	✓
Leïla : « […] mes tifs collés par mes larmes, par ma morve et bancale à cause d’une côte défoncée... » (IX, 88)	« […] das Haar verklebt von Tränen, Rotz und Blut... » (75)	Barré	Remplacement par un langage standard, suppression	« […] die Haare verklebt von Tränen und Rotz, und krumm und schief wegen ‘ner Rippenquetschung... » (55)	« […] wegen ‘~~ner~~ **einer** »	Remplacement par un langage standard
Sir Harold : « […] nos trois lascars – un mot qu’on leur a chipé, entre parenthèses, un mot à eux mais que nous avons vite mis au pas […] » (X, 99)	« Wenn jetzt unsere drei Halunken erkannt haben [...] »		Suppression	« […] unsere drei Laskars » (63)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Lieutenant : « […] dans le barda [...] » (XI, 102)	« […] weggepackt ! » (88)		Remplacement par un langage standard	« […] alles verstaut ! » (65)	Barré	Remplacement par un langage standard
Lieutenant : « À bloc. Gonflés à bloc. Gonflés... et durs, bordels ! » (XI, 102)	« Und nun : ab in den Puff ». (88)		Contre-sens	« Fest drüberziehen... fest... und hart, ihr Hurensöhne ! » (65)		Exagération
Lieutenant : « À la guerre comme à l’amour ! » (XI, 102)	« Im Krieg ist’s wie bei der Liebe ! » (88		✓	« Im Krieg wie in der Liebe ! » (65)		✓

Une voix : « Cré vingt dieux ! Des sacs de sable dans la culotte des dieux ! Des dieux rembourrés, vous avez entendu, les gars ! » (XI, 103)	« Wie zwanzig Götter ! Sandsäcken in den Hosen der Götter ! Ausgestopfte Götter – verstanden, Kerls ? » (89)	Barré	Remplacement par un langage standard, contre-sens final	« Hol' den Satan sämtliche Götter ! Sandsäcke in die Götterhosen ! Ausgestopfte Götter, ihr habt's ja gehört ihr Scheißkerle ! » (65)	« ~~Hol' den Satan sämtliche Götter !~~ Sandsäcke in die Götterhosen ! Ausgestopfte Götter, ~~ihr~~ habt'~~s~~ **ihr** ~~ja~~ gehört **?** ihr Scheißkerle ! »	Exagération
Lieutenant : « Votre fusil, ciré, astiqué, briqué [...] » (XI, 103)	« Euer Gewehr – staubfrei der Lauf, blitzsauber, gewachst, geölt... » (89)	« Euer Gewehr – ~~staub~~frei der Lauf, blitzsauber, ~~gewachst~~, geölt... »	Ajouts	« Euer Gewehr blank, gewienert, geputzt [...] » (66)	« Euer Gewehr blank, ~~gewienert, geputzt~~ [...] »	✓
M. Blankensee : « […] tout fout le camp ! » (XI, 113)	« […] alles ist aus ». (97)		Remplacement par un langage standard	« […] es geht alles schief ». (72)		Remplacement par un langage standard
Saïd : « Tu vas chiner ! » (XI, 115)	Pas traduit			« Du wirst also rumbetteln ? » (73)		Contre-sens
Le Gardien : « Demain matin, avant le jour, tu seras au mitard ! » (XI, 115)	« Na warte – morgen früh setzt es was ! » (99)		Remplacement par un langage standard, faux-sens	« Morgen, eh's hell wird, ist Schluss mit dir ». (74)		Remplacement par un langage standard, faux-sens
Kadidja : « Et qu'il ne chôme pas ! » (XII, 130)	« Laß es nicht darben ! » (110)	« Laß es nicht ~~darben~~ **schlafen** !»	✓ Suppression de Lietzau	« Und laß es nicht die Hände in den Schoß legen ! » (84)		Remplacement par un langage standard

Kadidja : « Verse le pognon ». (XII, 133)	« Also – los », (112)	Barré	Remplacement par un langage standard, faux-sens	« Heraus mit dem Zaster ». (86)	« Her~~aus~~ mit dem Zaster ».	✓
Kadidja : « Mets Dieu dans le coup ». (XII, 135)	« Ja – bemüh nur Gott selber ! » (114)	Barré	Remplacement par un langage soutenu	« Bring Gott ins Spiel ». (87)		Remplacement par un langage standard
Kadidja : « Eh bien, vous ne foutez rien ? Quoi, plus rien ? » (XII, 135)	« Habt ihr nichts zu tun ? Gar nichts mehr ? » (114)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Na, habt ihr nichts mehr zu tun ? Was, kein bißchen mehr ? » (87)	Barré	Remplacement par un langage standard
Kadidja : « Seulement aujourd'hui ! Qu'est-ce que tu foutais ? » (XII, 136)	« Heute – ja, aber sonst ? » (115)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Das gilt nur für heute. Was hast du zustandegebracht ? » (88)	« ~~Das gilt nur für heute.~~ Was hast du zustande-gebracht ? »	Remplacement par un langage standard
Kadidja : « Alors fous le camp ». (XII, 136)	« Dann geh' weg ! » (115)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Dann scher dich weg ». (88)		✓
Kadidja : « Les gosses, les chiards ! » (XII, 136)	« Die Kinder her ! Die Rotzgören ! » (115)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Die Gören her, die Scheißerchen ! » (88)	« Die ~~Gören~~ **Kinder** her, die Scheißer-chen ! »	✓
Le Gendarme : « La trouille aussi a du bon » (XIII, 141)	« Schiß hat durchaus sein Gutes ». (119)	Barré	✓ Suppression de Lietzau	« Schiß hat auch sein Gutes ». (90)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Le Gendarme : « Roule les valoches comme si tu roulais notre enfant mort ». (XIII, 141)	« Schieb' das Gerümpel so vor dir her, wie du unser totes Kind geschoben hast » (119)		Remplacement par un langage standard	« Schieb das Gelumpe, als wär's unser totes Kind ». (90)		✓

Saïd : « Ta dégaine de pied-bot ». (XIII, 142)	« So ein Hinkefuß steht dir großartig » (120).		Remplacement par un langage standard	« Der Hinkefuß ». (91)		Remplacement par un langage standard
Leïla : « Ça fout le camp, ça fout le camp [...] » (XIII, 143)	« Alles auf und davon, wie weggeblasen ». (121)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Das macht sich dünne, das macht sich dünne ». (92)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Saïd : « 'À côté de Saïd, c'est du nougat' ! » (XIII, 145)	« Bei Said gibt's was zu essen ! » (122)	~~« Bei Said [...]~~ **Gegen Said ist das ein Zuckerschlecke n.**	Remplacement par un langage standard, contre-sens	« Im Vergleich zu dem, was Said getan hat, ist das weiche Kacke ! » (92)	« Im Vergleich zu dem, was Said getan hat, ist das ~~weiche~~ **alles** Kacke ! »	Remplacement par un langage standard
Le Fils : « [...] pour le moment, faut qu'on se magne un peu le pot. (*Soudain*) Faire gaffe, Madame, y'a du buisson qui bouge... » (XIII, 146)	« [...] augenblicklich geht alles drunter und drüber. (*Unvermittelt*) Vorsicht aufgepasst, Madame, im Gebüsch dort rührt sich was... » (124)	« ~~augenblicklich geht alles drunter und drüber.~~ (*Unvermittelt*) ~~Vorsicht~~ **Aufgepasst**, Madame, im Gebüsch dort rührt sich was... »	Faux-sens, remplacement par un langage standard	« [...] aber hier gibt's augenblicklich den Hintern voll *(Plötzlich)* Vorsicht, da rührt sich was, im Gebüsch ». (94)	« [...] ~~aber hier gibt's augenblicklich den Hinter voll~~ *(Plötzlich)* Vorsicht, da rührt sich was~~,~~ ~~im Gebüsch »~~.	Faux-sens, remplacement par un langage standard
Le Fils : « Tout ça est à descendre. Fidèles, oui, ça en a l'air [...] » (XIII, 147)	« Wird nicht mehr weit her sein – mit ihrer Treue ». (124)	Barré	Remplacement par un langage standard, faux-sens	« Alles im Absteigen begriffen. Getreue, ja, das sieht so aus [...] » (94)	« ~~Alles im Absteigen begriffen. Getreue,~~ ja, das sieht so aus [...] »	Remplacement par un langage standard, faux-sens

La Vamp : « […] il nous faudra aussi reprendre cet affreux langage... » Le Fils : « Ça me fait chier aussi, mais si on veut se sauver vite, il faut que les mots aient la trouille, eux tout comme nous. En route ». (XIII, 148)	Vamp : « […] dann müssen wir wieder in die abscheuliche Vulgärsprache zurückfallen... » Sohn : « Auch mich kotzt das an, aber wenn man sich rasch in Sicherheit bringen will, muß die Sprache ebenso viel Schiß haben wie wir. Unterwegs, mein' ich ». (125)	Vamp : « ~~abscheuliche~~ **so gräßliche** Vulgär-sprache » Sohn : « ~~Auch~~ mich kotzt das **auch** an, aber wenn man sich ~~rasch~~ […] ~~Unterwegs, mein' ich~~ **Los weiter** ».	✓	Vamp : « […] dann müssen wir auch wieder in diese abscheuliche Sprache zurückfallen... » Sohn : « Auch mich kotzt das an, aber wenn wir uns rasch davonmachen wollen, müssen die Worte genausoviel Schiß haben wie wir. Also weiter ». (95)	[…] Sohn : « ~~Auch~~ mich kotzt das **auch** an, […] müssen die Worte genauso~~viel~~ Schiss**er sein** ~~haben~~ wie wir. Also weiter ».	✓
La Vamp : « […] dans nos défroques, et sous le regard ébahi de ça (*elle montre Saïd et Leïla*) ». (XIII, 148)	« […] in diesem Plunder und unter den verdutzten Augen von diesem Pack (*deutet auf Said uns Leila*) ». (125)	« […] ~~in diesem Plunder~~ und […] ».	✓	« […] mit diesen Plündern auf dem Leib, und unter den Glotzblicken von diesem Pack *(sie zeigt auf Said und Leila)* ». (95)	« […] ~~mit diesen Plündern auf dem Leib,~~ und unter den Glotz~~blicken~~ **augen** von […]».	✓ Suppression de Lietzau
Saïd : « […] laisse-moi pioncer ». (XIII, 149)	« Also, laß wenigstens mich schlafen ». (126)		Remplacement par un langage standard	« Also, laß wenigstens mich pennen ». (95)		✓
Pierre : « […] en loucedoc, en sourdine [...] » (XIII, 152)	« […] heimlich, still und leise [...] » (129)		Remplacement par un langage standard	« […] leise und tückisch, ganz heimlich ». (98)	« […] leise ~~und tückisch~~, ganz heimlich ».	Remplacement par un langage standard
Le Lieutenant : « tôlard » (XIII, 155)	« Sträfling » (131)		Remplacement par un langage standard	« Sträfling » (100)	Barré	Remplacement par un langage standard

Le Sergent : « Excusez-moi, mon Lieutenant, mais quand je suis au garde-à-vous, je suis trop con [...] » (XIII, 157)	« Verzeihung, Herr Leutnant, aber wenn ich stramm steh', komm' ich mir zu dämlich vor [...] » (133)		Remplacement par un langage standard, faux-sens	« Verzeihung, Herr Leutnant, aber in grader Haltung bin ich zu dämlich, und was ich... » (101)	« [...] aber ~~in grader Haltung bin~~ **wenn ich stramm steh' komm** ich **mir** zu dämlich **vor**, und was ich... »	Remplacement par un langage standard
La Mère: « Je suis venu me soulager dans la caillasse ». (XIII, 161)	« Abprotzen wollte ich ~~hier~~ ». (137)		✓	« Ich hab' da im Gestein grade mal abgeprotzt ». (104)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Le Général : « En descendant les marches de la popote ? » (XIII, 164)	« Der Sturz von der Kasinotreppe ? » (140)		Remplacement par un langage standard, faux-sens	« Als sie die Kasinotreppe 'runtergingen ? » (106)		Remplacement par un langage standard
Le Général : « Le Sergent ? Vous n'en pipez mot ». (XIII, 165)	« Ich fragte nach dem Unteroffizier... » (140)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Und der Unteroffizier ? Von dem sagen Sie kein Sterbenswörtchen mehr ». (107)	Barré	Remplacement par un langage standard
Le Général : « [...] je cause comme une rombière ! » (XIII, 165)	« [...] aber ich schwatze schon wie ein altes Weib ! » (141)		Remplacement par un langage standard	« [...] ich schwatze wie ein altes Weib ! » (107)		Remplacement par un langage standard
Le Général : « Vous avez les chocottes ? » (XIII, 165)	« Haben Sie Angst ? » (141)		Remplacement par un langage standard	« Haben Sie die Hosen voll ? » (108)		✓
Le Général : « Avouez qu'il vous fiche la trouille ». (XIII, 165)	« Nicht wahr – er zappelt an Ihrer Angel ? » (141)	« Geben Sie zu, dass die ihn fürchten ».	Faux sens, rectification par Lietzau	« Geben Sie zu : vor dem haben Sie wohl Schiß ? » (108)	« Geben Sie zu : vor dem **Unteroffizier** haben Sie ~~wohl~~ Schiß ? »	✓

Warda : « Elles n'ont pas encore eu le toupet de m'appeler par mon nom [...] » (XIV, 169)	« Dabei hatten sie mich nicht mal beim Namen nennen können [...] » (146)	Barré	Remplacement par un langage standard, contre-sens	« Bis jetzt haben sie noch nicht die Frechheit gehabt, mich beim Namen zu nennen [...] » (111)	Barré	✓
Warda : « Ils auraient le toupet ! » (XIV, 171)	« Wehe, wenn nicht ! » (147)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Das wäre 'ne Frechheit ! » (112)	Barré	✓
Warda : « [...] me voici à fond de train redevenir Warda ». (XIV, 172)	« [...] und werd' im Grunde schon wieder Warda ! » (148)	Barré	Remplacement par un langage standard	« [...] ich habe es jetzt furchtbar eilig, wieder Warda zu werden ». (113)	Barré	Remplacement par un langage standard
Srir : « Ils ont presque tous foutu le camp [...] » (XIV, 173)	« Sie sind fast alle weg [...] » (148)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Sie sind fast alle auf und davon [...] » (113)	Barré	Remplacement par un langage standard
Habiba : « Je suis prête à choper la vérole auprès de toi pour la coller aux soldats ». (XIV, 175)	« [...] und wenn ich mir wer weiß was hol' – bloß um die Legionäre anzustecken... » (150)	Barré	Remplacement par un langage standard, suppression	« Ich bin bereit, mir bei dir die Syphilis zu holen, bloß um die Soldaten anzustecken ». (115)	« [...] bloß um die ~~Soldaten~~ Legionäre anzustecken »	Remplacement par un langage standard
Salem : « [...] il passera à la casserole ! » (XIV, 175)	Pas traduit	« Und wenn wir deinen Said erwischen, soll ihm das schlecht bekommen » (150)	Rectification de Lietzau	« [...] dann wird er durch den Wolf gedreht ! » (115)		✓
Le Soldat : « Voleur, bâtard, mendigot... » (XIV, 176)	Pas traduit			« Dieb, Bastard, Bettelpack... » (115)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Warda : « Ici, c'est l'amour au boxon ». (XIV, 182)	« Hier... ja Mädchen : so liebt man hierzulande im Puff ». (157)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Ja, so geht's hier bei der Liebe im Puff zu ». (119)	Barré	Remplacement par un langage standard

Le Cadi : « Elles parties, plus rien, que dalle, zéro, foutu ! » (XIV, 183)	« Sie hauen ab, sind weg... » (157)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Sie sind weg, nichts mehr da, alles null, futsch, kaputt ! » (120)	Barré	✓
Si Slimane : « Elle, si intelligente d'habitude, elle crève à rebours, on dirait, et sans rime ni raison ». (XV, 189)	« So klug sie sonst sein kann – sie stirbt völlig verkehrt, möchte man sagen, ohne jeden Sinn und Verstand ». (161)	« […] ~~möchte man sagen~~, ohne jeden Sinn und Verstand ». (161)	Remplacement par un langage standard	« Sie, die für gewöhnlich so klug ist, stirbt gegen den Strich, könnte man sagen, und zwar ohne Sinn und Verstand ». (124)	« Sie, ~~die für gewöhnlich so klug ist,~~ stirbt gegen den Strich, könnte man sagen, ~~und zwar~~ ohne Sinn und Verstand ».	Remplacement par un langage standard, contre-sens
La Mère : « Mais quand ils sauront dans quoi je suis taillée [...] » (XV, 189)	« Aber wenn sie jetzt wissen, was ich anhab [...] » (162)	« Aber wenn sie merken aus welchem Holz ich geschnitten bin ».	Remplacement par un langage standard, contre-sens, rectification de Lietzau	« Aber wenn sie erst wissen, woraus ich geschnitzt bin [...] » (124)	« Aber wenn sie erst wissen, woraus ich ~~geschnitzt~~ **gemacht** bin [...] »	✓ Suppression de Lietzau
Pierre : « Moi, j'ai raléjé dare-dare... » (XV, 189)	« Ich hatte ganz schnell ausgeröchelt... » (162)		Remplacement par un langage standard, contre-sens	« Ich selber bin haste-kennste hergelatscht... » (124)	Barré	✓ Suppression de Lietzau
Kadidja : « Cinglée ? » Si Slimane : « […] Elle se dépiaute de la raison […] » (XV, 190)	Kadidja : « Verrückt – was ? » Si Slimane : « […] Sie legt ihren Verstand ab [...] » (162)		Remplacement par un langage standard	Kadidja : « Bißchen plem-plem ? » Si Slimane : « […] Sie streift den Verstand ab [...] »		✓
Roland : « Il va clamser ». (XVI, 198)	« Gleich wird er schreien ». (168)		Remplacement par un langage standard, contre-sens	« Gleich ist er hinüber ». (130)		Remplacement par un langage standard

Si Slimane : « Vous n'aviez que la tremblotte dans votre vie ? » (XVI, 203)	« Hattet ihr im Leben nur das bißchen Zittern ? » (173)		Remplacement par un langage standard	« Ihr seid wie Wagenräder, die sich verzogen haben... » (134)	« ~~Ihr seid [...]~~ **Hattet ihr im Leben nur das bißchen Zittern ?** »	Traduction trop éloignée, rectification de Lietzau
Le Sergent : « [...] la trouille, les chocottes [...] » (XVI, 206)	« und wenn sie Schiß hatten und volle Hosen... » (175)		✓	« [...] wenn sie Schiß hatten, wenn sie Kohldampf schoben [...] » (136)		✓
Warda : « [...] cette stupide mélasse où je me suis retrouvée retroussée [...] » (XVI, 210)	« [...] wäre nicht dieser blöde Dreck gewesen, in dem ich plötzlich gesteckt hatte ». (178)	Barré	Remplacement par un langage standard	« [...] das blöde Elend, wo ich mich umgekrempelt wiederfand [...] » (138)	Barré	Remplacement par un langage standard
Chigha : « Quel toupet ! » (XVI, 214)	« So eine Frechheit ! » (182)		Remplacement par un langage standard	« So eine Frechheit ! » (141)	Barré	Remplacement par un langage standard
Le Sergent : « Je me mêle à vos caquets ? » (XVI, 218)	« Ich stör' doch nicht ? » (185)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Darf ich mich in euer Geschnatter einmischen ? » (143)		✓
Le Sergent : « Et moi, à la popote des sous-officiers... » (XVI, 218)	« In der Offiziersküche [...] » (186)	Barré	Remplacement par un langage standard	« [...] im Unteroffiziers Kasino [...] » (144)	Barré	Remplacement par un langage standard
Kadidja : « [...] puis on se vidange. De soi-même ». (XVI, 218)	« [...] muß sich dort ganz leer machen. Muß sich seiner selbst entledigen ». (186)	Barré	Remplacement par un langage standard	« [...] dann entleert man sich. Von sich selbst ». (144)		Remplacement par un langage standard
Le Sergent : « L'uniforme se rapplique dare-dare [...] » (XVI, 219)	« [...] dann kommt ganz langsam alles wieder ». (187)	Barré	Remplacement par un langage standard, contre-sens	« [...] dann erscheint die Uniform schleunigst wieder ». (145)		Remplacement par un langage standard

Warda : « Et de moi, un déhanchement sans ma croupe ! « (XVII, 223)	« Und von mir eine lahme Hüfte ohne Hintern ». (190)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Und von mir ein Hüftenschlenkern ohne Popo ». (147)		Remplacement par un langage standard
Sir Harold : « D'ici peu la pouillerie qui est sur eux et en eux [...] » (XVII, 231)	« Nicht weit von hier fängt die Armseligkeit an [...] » (196)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Binnen kurzem wird die Verlaustheit, die an ihnen und in ihnen ist [...] » (152)		✓
Madame Blankensee : « Vous faites bien du chichi à propos de quelques pouilleux... » (XVII, 233)	« Was für ein dummes Gechwätz… Läuse sind sie, Wanzen, Flöhe... » (197)	« Machen Sie aber einen Wind um so ein paar Lausekerle ».	Ajouts, rectification de Lietzau	« Sie machen viel Aufhebens um ein paar verlauster armer Schlucker willen ». (153)		Remplacement par un langage standard, soutenu
Djemila : « Y'a du sordide autour du bouic ». (XVII, 234)	« Dreck gibt's überall ». (199)	Barré.	Remplacement par un langage standard, contre-sens	« Es gibt viel Unflätiges rund um den Puff ». (154)	Barré	Remplacement par un langage standard
Le Sergent : « Moi aussi j'étais une belle garce ». (XVII, 236)	« Auch ich war verdammt schön ». (200)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Auch ich bin mal 'ne schöne Hure gewesen ». (155)	Barré	Exagération
Malika : « Dans peu de temps tu auras besoin de marner dur [...] » (XVII, 238)	« Nicht mehr lange, und du wirst allerlei ranschaffen müssen [...] » (202)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Nicht mehr lange, und du mußt dich abschinden [...] » (157)		✓
Le Surveillant : « Fous dans un coin ton fatras ». (XVII, 241)	« Schmeiß deinen Plünder in die Ecke ». (204)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Schmeiß deinen Plünder in die Ecke ». (159)		Même traduction
Lalla : « Il a toujours son air de gobe-mouches ». (XVII, 244)	« Er sieht immer noch so blöd aus ». (207)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Er hat immer noch sein Fliegenschäpper-Gesicht ». (161)		✓
Ommou : « Vous voyez que ça urge... » (XVII, 250)	« Ihr seht doch, es eilt... » (212)	Barré		« Ihr seht doch, es eilt... » (165)	Barré	Même traduction

Ommou : « […] je dois clamser [...] » (XVII, 250)	« […] dann ist's für mich höchste Zeit... » (212)	Barré	Remplacement par un langage standard	« […] dann muss ich abkratzen [...] » (165)		✓
Un Combattant : « […] la tête coupée des clebs […] »(XVII, 253)	« abgeschnittene Hundeköpfe [...] » (214)	Barré	Remplacement par un langage standard	« […] abgeschnittene Köterkopf ». (167)		✓
Ommou : « C'est pour protéger sa pouillerie... et sa pouillerie on va encore l'arroser pour qu'elle pousse ». (XVII, 256)	« Es geht um seine Armseligkeit... hegen und pflegen werden sie seine Armseligkeit, damit sie kein Ende nimmt... » (217)	Barré	Remplacement par un langage standard	« Um seine Lausigkeit zu beschützen... und die soll auch noch begossen werden, damit sie wächst ». (169)	Barré	Remplacement par un langage standard
Ommou : « […] mais vous êtes cinglés, sinoques... » (XVII, 256-257)	« Ihr seid ja verrückt, völlig verrückt geworden seid ihr... » (217)		Remplacement par un langage standard	« Ihr seid ja verrückt, ihr Idioten... » (169)		Remplacement par un langage standard
La Mère : « Tu ne vas pas flancher ? » (XVII, 257)	« Da machst du auch noch dumme Witze ? » (218)	« Du wirst doch nicht umfallen ».	Contre-sens, rectification de Lietzau	« Du wirst doch nicht schlappmachen ? » (170)	« ~~schlapp-machen~~ **umfallen** ? »	✓
La Mère : « […] c'est pas du bidon ? » (XVII, 258)	Pas traduit			« […] für Talmi [halten] » (170)	Barré	✓
Ommou : « […] pas le temps de clamser ». (XVII, 258)	« Heute hab' ich noch keine Zeit zum Sterben ». (219)	« Heute hab' ich noch keine Zeit zum ~~Sterben~~ **abkratzen** ».	Remplacement par un langage standard, rectification de Lietzau	« Heute habe ich noch keine Zeit zum Abkratzen ». (171)		✓

2.2.3 Répliques imagées et poétiques, jeux avec la langue

Texte de Genet (Éditions de l'Arbalète, 1961)	**Traduction par Brenner (Merlin Verlag, 1960)**	**Corrections de Lietzau**	**Commentaires**	**Traduction par Sander (Merlin Verlag, 1968)**	**Corrections de Lietzau**	**Commentaires**
La Mère : « Tout à coup j'étais montée si haut que je me suis vue sur une tour regardant mon chagrin resté sur terre, où on enfonçait ton père ». (I, 18)	« Da kam ich mir plötzlich so groß vor, daß ich meinen Witwenschmerz wie von einem hohen Turm tief unten auf der Erde sah, wo dein Vater begraben wurde ». (14)		Disparition de la rime « terre » / « père » Ajout d'un terme de comparaison, concrétisation de l'image	« Da bin ich mit plötzlich so groß vorgekommen, als stände ich auf einem Turm und sähe meinen Kummer unten auf der Erde liegen, in die dein Vater eingebuddelt wurde ». (8)		Disparition de la rime « terre » / « père » Ajout d'un terme de comparaison
Saïd : « Et vous, palmiers, relevez vos cheveux, baissez vos têtes – ou fronts, comme on dit – pour regarder ma vieille. Et pour une seconde, le vent qu'il s'arrête pile, qu'il regarde, la fête est là ! » (I, 19)	« Und ihr Palmen da – wedelt gefälligst mit den Blättern... verneigt euch... tiefer, noch tiefer, wenn ich bitten darf ! Ja – seht sie euch an – meine Alte ! Und der Wind – stehenbleiben soll er, den Atem anhalten... und sehn... und staunen ! » (15)		Perte de la personnifica-tion des palmiers Ajout d'éléments de ponctuation Ajout d'un passage entier (« tiefer, noch tiefer, wenn ich bitten darf ... »)	« Und ihr, ihr Palmen, hebt eure Schöpfe, senkt eure Köpfe – oder verneigt euch, wie man so sagt, und seht euch meine Alte an. Und der Wind soll einen Moment aufhören, sofort, und zusehn, hier geht's hoch her ! » (9)	« Und ihr, ihr Palmen, ~~hebt eure Schöpfe~~, senkt eure Köpfe – ~~oder~~ verneigt euch […] »	✓ tonalité poétique Suppression de Lietzau
Saïd : « Que ma vieille vous piétine comme une révolution le pavé des rois... » (I, 19)	« Meine Alte putscht euch auf. Eine Revolution auf dem Pflaster der weißen Könige... » (15-16)	« ~~Meine Alte putscht euch auf.~~ […] »	Ajout d'un point Ajout d'un adjectif (« weiß »)	« Wie meine Alte auf euch herumtrampelt wie eine Revolution auf den Pflastersteinen der Könige... » (9)		✓ tonalité poétique

Warda : « La nuit commence par l'habillage et la peinture. Quand le soleil est tombé je ne pourrais rien faire sans mes parures... » (II, 22)	« Die Nacht fängt mit Anziehen und Schminken an. Nach Sonnenuntergang könnte ich ohne all das Zeug nichts machen... » (17)		Disparition de la rime « peinture » / « parures » Disparition de l'image inversée (le soleil tombe, et non la nuit)	« Die Nacht fängt mit Anziehen und der Schminkerei an. Nach Sonnenuntergang könnte ich ohne meinen Schmuck nichts machen... » (10)		Disparition de la rime « peinture » / « parures » Utilisation d'un terme péjoratif (« Schminke-rei »)
Warda : « [...] juponnée d'or, je suis la Reine des Averses ». (II, 22)	« [...] so in lauter Gold komm' ich mir vor wie eine Königin... »		Disparition de la tonalité poétique et des images qui se complètent (jupe / averse ; or / reine)	« [...] wenn ich den goldenen Rock anhabe, dann prasselt es wie ein Platzregen ». (10)		Disparition d'un élément de l'image (« reine »).
Warda : « Les belles toujours pesantes de jupons plombés, quand vous avez ramassé au soleil dans les vignes ou la nuit dans les mines de quoi nous payer. C'est que nous portons sous nos jupes les trésors des vignes et des mines ». (II, 24)	« Die Schönen, die immer blechschwere Röcke tragen. Wenn ihr tagsüber in den Weinbergen oder nachts in den Gruben tüchtig verdient habt und uns bezahlen könnt. Unter unseren Röcken tragen wir alle Schätze der Weinberge und Bergwerke ». (19)		Disparition de la rime « plombés » / « payer »	« Die Hübschen mit den bleibeschwerten Röcken, wenn ihr bei Sonnenschein in den Weinbergen oder im Dunkel der Bergwerke Geld zusammengekratzt habt und uns bezahlen könnt. Deswegen tragen wir unter unsern Röcken die Schätze der Weinberge und der Bergwerke ». (12)		Disparition de la rime « plombés » / « payer »
Warda : « Ce qu'elle en dit c'est pour la joie des paroles, le bonheur de la conversation ». (II, 25)	« Ach – die redet ja bloß, weil sie sich gern reden hört... » (20)	« ~~Ach – die~~ **sie** redet ja ~~bloß~~ **nur**, weil sie sich gern reden hört... »	Ajout de modalisateurs (« ach », « ja ») Disparition de la tonalité poétique	« Was sie da sagt, das sagt sie bloß aus Freude am Reden, weil ein Gespräch sie glücklich macht ». (12)	Barré	Ajout d'un modalisateur (« da») Disparition de la tonalité poétique

Leïla : « […] on laisse le vent trousser ses manches […] » (III, 30)	« […] und im Wind... dann wird das ganz prall, da hampeln die Beine... » (25)		Ajouts, phrase trop longue Disparition de la tonalité poétique	« […] da bläht der Wind dir die Beine auf [...] » (16)		Disparition de la tonalité poétique
La Mère : « Saïd, lui comme moi, il aime autant que tout foute le camp de travers, et de plus en plus jusqu'à qui sait quelle étoile, jusqu'au moment où le malheur – tu m'écoutes ! – sera si grand que ton mari éclatera. De rire. Éclatera. De rire ». (III, 33)	« Said ist genau wie ich : je schiefer alles geht, um so besser... Das geht solange bis... hör gut zu : bis das Unglück so groß wird, daß dein Mann einfach platzt. Vor Lachen platzt ». (27)		Ajout de points de suspension Suppression des répétions finales Disparition de la tonalité poétique	« Said, der ist wie ich, der mag genauso, daß alles drüber und drunter geht, und immer mehr, bis 'rauf zu den Sternen, bis schließlich das Unglück – hör mir gut zu ! – so groß ist, daß dein Mann einfach platzt ». (17-18)	« Said, der ist wie ich, ~~der mag genauso, daß~~ **je mehr** alles drüber und drunter geht […]. **Vor Lachen – platzt – vor Lachen** ».	Oubli de traduction (« éclater de rire ») Rectification de Lietzau
La Mère : « Je veux qu'il y ait une fausse basse-cour autour de nous, et qu'elle nous sorte du ventre ». (III, 34)	« Wir brauchen einen falschen Hühnerhof ». (28)		Suppression de la deuxième partie de la phrase	« Ich will einen künstlichen Geflügelhof um uns haben, und den müssen wir selber uns schaffen ». (18)		Termes concrets, disparition de la tonalité poétique
La Mère : « Je ne veux pas d'un coq abîmé ». (III, 34)	« Ein so komischer Hahn taugt zu nichts... » (28)		Disparition de l'image, (voix « abimée » du coq)	« Ich will keinen abgekämpften Hahn ». (18)		Remplacement par autre image
Habib : « Tu engloutissais les hirondelles, à force de bâiller, et il n'en restait plus pour avaler les pucerons. La vigne a souffert à cause de tes soupirs ». (IV, 39)	« Deine Rumseufzerei ? Mit deinem Maulaufreißen hast du alle Schwalben verschluckt. Nicht eine einzige ist übriggeblieben, um die Rebläuse aufzufressen. Der ganze Weinberg hat unter deinen Seufzern gelitten ». (32)	« Dein~~e~~ ~~Rumseufzerei~~ Gähnen ? »	Disparition de la tonalité poétique, remplacée par un style parlé et familier	« Du sperrst das Maul so weit auf, daß du sämtliche Schwalben verschluckt hast ; es ist keine mehr übrig, die die Blattläuse abfrisst. Die Weinpflanzung hat durch deine Seufzerei Schaden gelitten ». (22)	« […] ~~Die Wein-pflanzung hat durch deine Seufzerei Schaden gelitten~~ ».	Termes concrets, disparition de la tonalité poétique

Habib : « […] son sabot n'obligerait pas une tige de foin à se plier ». (IV, 40)	« […] so leichtfüßig, daß kein Grashalm geknickt wird » (33)		Disparition de l'image	« […] so leicht, daß ihr Huf keinen Heuhalm knicken könnte ». (23)	Barré	✓ image
Saïd : « […] je bâille et j'avale des compagnies d'hirondelles [...] » (IV, 42)	« Ich verschlucke ganze Schwärme von Schwalben... » (35)		Disparition du verbe « bâiller »	« […] ich verrenke mir den Mund beim Gähnen und verschlucke ganze Schwärme von Schwalben [...] » (24)	Barré	Termes concrets, disparition de la tonalité poétique
La Mère : « Dire qu'on pose, pierres sur pierres, les prisons au sommet des collines, et que ça monte pour arriver jusqu'à la porte ». (V, 44)	« Da baut man die Gefängnisse, Stein für Stein, oben auf die Hügel, nur damit unsereins sich mühselig am Stock bis zum Tor schleppen muß... » (37)	« […] ~~Stein für Stein~~ »	Référence à l'évangile de Saint Matthieu mal traduite, puis supprimée par Lietzau	« Da bauen sie, Stein auf Stein, die Gefängnisse oben auf die Hügel, und der Weg steigt an bis zum Tor ». (26)	« […] ~~und der Weg steigt an bis zum Tor~~ ».	✓ tonalité poétique
La Mère : « On peut avoir le souffle coupé, la langue arrachée, la vue embrouillée par une insulte juste. Alors que faire ? […] Je sais : les éblouir avec ma honte ». (V, 47)	« Eine begründete Schmähung nimmt einem den Atem, lähmt die Zunge, trübt den Blick. Und dann ? […] Ich weiß : blenden sollte ich sie mit meinen Schmähungen... » (39)	« Ich weiß : blenden ~~sollte~~ **werde** ich sie mit ~~meinen Schmähungen~~ **meiner Schande**... »	Disparition de la tonalité poétique	« Eine Beleidigung mit Grund. Kann einem den Atem verschlagen, die Zunge rausreissen und den Blick trüben. Ja, und dann ? […] Ich weiß : ich muss sie blenden mit meiner Unehre ». (27)	« […] ~~die Zunge rausreissen und den Blick trüben. Ja, und dann ? […] Ich weiß :~~ ich muss sie blenden mit meiner Unehre ».	Disparition de la tonalité poétique
Leïla : « Sous un coin de lune, tu veux me voir, Saïd ? » (V, 50)	« Bei dem bißchen Mondlicht willst du mich sehen, Saïd ? » (41)		Ponctuation change sens : la proposition de Leïla devient une question marquée par la surprise	« Bei einem bißchen Mondlicht willst du mich sehen, Said !!!? » [sic] (30)		Même traduction Ajout d'une ponctuation absurde

Le Cadi : « Dieu s'en est allé. Il vient, il s'en va, je me demande où ? Dans une autre tête ? Dans une guêpe au soleil ? Dans la courbe d'un chemin ? Dans une marmite pour y ajouter de la graisse ? » (VI, 65)	« Gott ist weg. Gott kommt, Gott geht... Wohin, frag' ich mich. In ein anderes Wesen ? In eine Wespe ? In eine Wegbiegung ? Oder als Fett in einen Kochtopf ? » (56)	Barré	✓ tonalité poétique	« Gott ist vollkommen weg. Er kommt, er geht, wohin bloß ? In einen andern Kopf ? In eine Wespe im Sonnenschein ? In eine Wegbiegung ? In einen Kochtopf, damit mehr Fett drin ist ? » (40)	« […] ~~In einen Kochtopf, damit mehr Fett drin ist ?~~ »	✓ tonalité poétique
La Mère : « En apportant avec moi une Bouche fraîche et rose, avec ses dents blanches, j'aurais donné l'impression de vouloir influencer la mort ». (VIII, 70)	« Wenn ich einen blühenden 'Mund' mitbringe, einen 'Mund' mit weißen Zähnen, dann könnte man meinen, ich wollte den Tod beeinflussen ». (59)	Barré	Ajout de guillements	« Hätte ich einen jungen, rosigen Mund mit weißen Zähnen mitgebracht, dann hätte es ausgesehen, als wollte ich den Toten beeinflussen ». (43)	Barré	✓ tonalité poétique
La Bouche : « Ce qui se balade par les rues du village c'est un manteau de misère tendu sur des os solide, mais... pas si solides ». (VIII, 76)	« Was da auf der Dorfstraße herumgeht, ist ein Unglücksmantel über kräftigen Knochen, aber... über nicht ganz so kräftige Knochen ». (64)	Barré	✓ tonalité poétique	« Was da in den Dorfstraßen herumbummelt, ist ein Mantel von Unglück, der sich über derbe Knochen spannt, aber... so derb sind sie nun auch wieder nicht ». (47)	Barré	Ajout de modalisateurs (« sogar », « da », « nun auch wieder »)
La Bouche : « […] mais les morts vous enveloppent dans leurs grandes ailes noires, ou blanches ». (VIII, 76)	« […] aber die Toten nehmen dich in ihre großen schwarzen oder weißen Fittiche ». (64)	Barré	Tutoiement	« […] aber die Toten hüllen in ihre großen schwarzen oder weißen Fittiche ». (47)	« […] hüllen **euch** in ihre großen schwarzen oder weißen Fitiche ».	Tutoiement, rectification par Lietzau
La Mère : « C'est la colère – ou si tu veux la rage – qui m'a portée, dans ses bras, jusque chez toi, la rage et rien d'autre ». (VIII, 77).	« Zorn, meinetwegen auch unsinnige Wut hat mich in die Arme genommen und hierher getragen, zu dir... Wut, nichts anderes ». (65)	Barré	Ajout de points de suspension	« Der Zorn – oder, wenn du willst, die kalte Wut – hat mich auf den Arm genommen und hergetragen bis zu dir, die Wut und nichts sonst ». (48)	Barré	✓ tonalité poétique

M. Blankensee : « Mes roses ! *(Lyrique)* Aux fortes, dures, triangulaires épines sur une tige sévère comme un sapeur au garde-à-vous ! » (X, 91)	« Meine Rosen ! (*Schwärmerisch*) Mit den starken, spitzen, dreikantigen Dornen am Stiel, ernst und streng wie ein strammstehender Soldat... » (77)		✓ Parodie d'une tonalité poétique	« Meine Rosen ! *(Lyrisch)* Mit den starken, harten, dreieckigen Dornen an einem Stengel, der steif ist wie ein Pionier in grader Haltung ! » (57)	Barré	✓ Parodie d'une tonalité poétique
Leïla : « Qui, à mon approche, ne tombe foudroyé ? Quand j'arrive, la nuit se replie ». (XI, 101)	« Ach, wenn ich ankomme – wer ist da nicht wie vom Donner gerührt ? » (87)		Suppression de la deuxième partie de la phrase	« Wer, wenn ich komme, fällt nicht um wie vom Blitz getroffen ? Wenn ich komme, macht die Nacht kehrt... » (64)		✓ tonalité poétique
Le Gardien : « […] Laissez donc un moment la nuit se reposer. Elle aussi a besoin de silence. D'un bout à l'autre de la terre musulmane, ce n'est que murmures dans l'ombre, bruits de branches cassées, pierres à briquets qui crépitent, un olivier qui flambe, des rôdeurs qui laissent une odeur de roussi, révoltes... et vous deux, vous deux, dans vos guenilles... vous n'arrêtez pas... de... chanter... » (XI, 107)	« Gönnt der Nacht doch wenigstens ein bißchen Ruhe. Auch sie braucht Ruhe. Von einem Ende der muselmanischen Erde bis zum andern ein einziges Geflüster im Dunkeln, das Rascheln abgebrochener Zweige, splitternde Ziegelsteine, ein brennender Ölbaum, Landstreicher, hinter denen es nach Brand und Aufruhr riecht... und ihr beide, ihr beide in eurem Plunderzeug... müßt... nur... immerfort...wispern... » (93)	« […] und ihr beide, ~~ihr beide~~ in eure~~m~~**n** ~~Plunderzeug~~ **Lumpen**... müßt... ~~nur~~... immrfort...~~wisp~~ ~~ern~~ **tuscheln**... »	Suppression des allitérations et des assonances Répétition du terme « Ruhe » au lieu de « Schweigen » (« silence »)	« Gönnt doch der Nacht ein Weilchen Ruhe. Die braucht nämlich auch Ruhe. Von einem Ende der muselmanischen Erde bis zum andern nichts als Geflüster im Dunkeln. Rascheln zerknickter Zweige, Feuerzeugsteine, die knistern, ein Olivenbaum, der aufflammt, Herumstreicher, hinter denen es nach Brand und Aufruhr riecht... und ihr beiden, ihr beiden in euern Lumpen... ihr hört nicht auf zu säuseln... » (68)		Suppression des allitérations et des assonances Répétition du terme « Ruhe » au lieu de « Schweigen » (« silence »)
Saïd : « Tes yeux fameux, tes yeux fumeux, l'un qui vise Rio-de-Janeiro et l'autre qui plonge dans le fond d'une tasse : ça c'est toi ». (XI, 107)	« Deine Stielaugen, deine Schielaugen : eins sucht Rio de Janeiro, das andere gründelt in einer Tasse – das bist du ». (93)		✓ Jeux de mots	« Deine Stielaugen, deine Schielaugen : das eine peilt Rio-de-Janeiro an, das andere gründelt in einer Tasse – so bist du ». (93)	Barré	✓ Jeux de mots

Kadidja : « Ils nous accusent et nous menacent, et vous pensez à être prudents. Et dociles. Et humbles. Et soumis. Et demoiselle. Et pain blanc. Et pâle cigarette. Et doux baiser et douce langue. Et poussière tendre sur leurs bottes rouges ! » (XII, 118)	« Wir werden angeklagt, wir werden bedroht – und du willst vorsichtig sein ? Und gehorsam ? Demütig ? Unterwürfig ? Und dann so ein kleines Fräulein – was ? Weißbrot... Pastete... Seidenschleier... Virginiazigaretten... Küßchen hier, Küßchen da... und die roten Schuhe leicht gepudert ! »	« ~~Wir werden angeklagt, wir werden bedroht~~ – **Sie klagen uns an, sie bedrohen uns -** und ~~du willst~~ **ihr wollt** vorsichtig sein ? […] **Ihr schmiert euch an, macht euch Liebkind und spielt die Unschuld-lämmer** ».	Ajout de termes Remplacement des points par des points d'interrogation Contre-sens Perte du rythme et disparition de la tonalité poétique Rectifications de Lietzau	« Die Fremden schieben uns die Schuld in die Schuhe und drohen uns, und Sie, Scheich, wollen vorsichtig sein ? Und gefügig. Und demütig. Und unterwürfig. Und fein. Und Herrenbrot. Ein reizender Mensch. Und Seidenschleier. Und englische Zigaretten. Und Küßchen, und Süßholzgeraspel. Und die roten Stiefel ein bißchen bestaubt ! » (76)	« Die Fremden […]. Und ~~Herren~~brot. ~~Ein reizender Mensch.~~ [….] Küßchen, ~~und Süßholzgeraspel~~. Und die roten Stiefel ein bißchen bestaubt ! »	Ajout de termes Remplacement du point par un point d'interrogation Ajout d'un terme (« Scheich »)
L'Académicien : « Sur le livre de l'Histoire posez votre joli doigt, il se brûle, car le mot France y est écrit en lettres de feu... » (XII, 120)	« Legen Sie Ihren hünschen Finger auf das Geschichtsbuch : Sie werden sich den Finger verbrennen. Warum ? Das Wort 'Frankreich' ist in feurigen Lettern geschrieben... » (102)	Barré	✓ tonalité poétique	« Legen Sie ihren Finger auf das Buch der Weltgeschichte : dann verbrennt er sich, denn das Wort 'Frankreich' steht darin in feurigen Lettern geschrieben […] » (77)		✓ tonalité poétique
La Vamp : « Pourquoi écrit-on quelquefois... 'la révolte gronde...' C'est le silence... » (XII, 121)	« Manchmal heißt es der Aufruhr grollt... Wieso ? Es ist doch ganz still... » (102)	« ~~Manchmal heißt es~~ **Warum schreibt man** der Aufruhr grollt... Wieso ? Es ist doch ganz still... »	Disparition du jeu de mot Remplacement des points de suspension par un point d'interrogation	« Warum wird dann und wann geschrieben : 'Der Aufruhr grollt...' Es ist doch alles still ». (78)		✓ tonalité poétique

Le Soldat : « Faut de l'os ! » La Vamp : « Bravosse ». (XII, 121)	Soldat : « Hart muß man sein ». Vamp : « Bravo ! Bravissimo ! » (103)	Barré	Disparition du jeu de sonorités	Soldat : « Knochen muss man haben ! » Vamp : « Bravo ! Bravissimo ! » (78)	Barré	Disparition du jeu de sonorités
Kadidja : « Si vous ne trouvez plus de crimes, volez des crimes au ciel, il en déborde ! » (XII, 135)	« Wenn ihr keine Verbrechen mehr findet, dann stehlt euch welche – aus dem Himmel : der läuft förmlich über davon ! » (114)	Barré	Ajout d'un tiret, d'un double point	« Wenn ihr kein Verbechen mehr findet, dann stehlt Verbrechen im Himmel, der quillt davon über ! » (87)		✓ tonalité poétique
Le Gendarme : « Quand la nuit sera venue. Elle commence déjà à s'égoutter... » (XIII, 141)	« Erst wenn's Nacht ist. Und die ist noch weit ». (119)	« Erst wenn's Nacht ist. ~~Und die ist noch weit~~ ».	Disparition de la tonalité poétique	« Erst, wenn's Nacht ist. Sie fängt schon an, niederzutröpfeln... » (91)	« Erst, wenn's Nacht ist. ~~Sie fängt schon an, niederzu tröpfeln~~ »	✓ tonalité poétique Suppression de Lietzau
Leïla : « Je ne sens plus mes jambes : elles sont devenues la route elle-même. À cause du soleil, le ciel est en zinc, la terre en zinc. La poussière de la route, c'est la tristesse de ma gueule qui retombe sur mes pieds ». (XIII, 142)	« Ich fühl' meine Beine gar nicht mehr. Meine Beine – die sind schon der Weg selber. Die Sonne ist schuld, daß der Himmel so dröhnt, und daß die Erde dröhnt... Der Straßenstaub ist trauer über mein häßliches Gesicht, die auf meine Füße fällt ! » (120)	Barré	Ajout d'un tiret de points de suspension	« Ich fühle meine Beine nicht mehr, sie sind zur Landstraße geworden. Durch die Sonne ist der Himmel aus Zinkblech, ist die Erde aus Zinkblech. Der Landstraßenstaub ist die Trauer über meine Visage ; sie fällt' runter auf meine Füße ». (91)	« Ich fühle meine Beine nicht mehr sie sind ~~zur Landstraße geworden~~ **schon die Straße selber**. ~~[Suite barrée]~~ ».	✓ tonalité poétique
Saïd : « Que ça se trouve sous nos pieds, juste en dessous, où il n'y aura jamais de soleil, puisque je te porte et te traîne t'es mon ombre ». (XIII, 142)	« Das liegt unter uns, genau unter uns, und dort wird nie Sonne sein, weil ich dich mitschleifen muß, weil du mein Schatten bist ». (120)		Termes concrets, disparition de la tonalité poétique	« Das liegt wohl unter unseren Füßen, genau drunter, und da wird nie Sonne sein, weil ich dich an dem Hals habe und mitschleppe ; weil du mein Schatten bist ». (91)	« […] weil ich dich ~~an dem Hals habe und~~ mitschleppe ; weil du mein Schatten bist ».	Ajout d'un modalisateur (« wohl ») Termes concrets, disparition de la tonalité poétique

Saïd : « Même morte, elle aura été ma misère, ma bancale » (XIII, 142)	« Selbst wenn ich tot bin, wird mein Unglück bei mir sein, mein Hinkefuß ». (120)		Contre-sens (l'adjectif « morte » renvoie à Leila)	« Sogar tot wäre sie noch mein Elend, die Krummbeinige ». (91)	« Sogar tot wäre sie noch mein ~~Elend~~ **Unglück**, die Krumm-beinige ».	Disparition de l'adjectif possessif (« ma ») Disparition de la tonalité poétique
Saïd : « Je veux que le soleil, que l'alfa, que les pierres, que le sable, que le vent, que la trace de nos pieds se retournent pour voir passer la femme la plus laide du monde et la moins chère : ma femme ». (XIII, 144)	« Ich will... die Sonne, das Wüstengras, die Steine, der Sand, der Wind, selbst unsere Fußspuren sollen sich nach uns umdrehn, damit sie die häßlichste und billigste Frau der Welt sehn : meine Frau ». (121)	Barré	Ajout de points de suspension	« Ich will, daß die Sonne, das Wüstengras, die Steine, der Sand, der Wind, die Spur unserer Füße sich umdrehn und zusehn, wie die häßlichste Frau der Welt, die billigste, vorübergeht : meine Frau ». (92)	Barré	✓ tonalité poétique
Leïla : « Je veux – c'est ma laideur gagnée seconde par seconde qui parle – que tu refuses l'éclat de la nuit, la douceur du silex, et le miel des chardons ». (XIII, 144)	« Ich will... ja – meine Häßlichkeit redet, die von Sekunde zu Sekunde häßlicher wird... ich will, daß du die Wonne der Nacht von dir weist und die Schmiegsamkeit der Kieselsteine und den Honigseim der Disteln ». (122)	« […] ich will, daß du ~~die Wonne~~ **den Glanz** der Nacht von dir weist […] ».	Ajout de points de suspension et de tirets Ajout d'une répétition (« Ich will »)	« Ich will – und aus mir spricht meine Häßlichkeit, die von Sekunde zu Sekunde wächst – daß du den Glanz der Nacht, die Weichheit der Kieselsteine, den Honig der Disteln von dir weichst ». (92)	« Ich will – ~~und~~ aus mir spricht meine Häßlichkeit, […] ».	✓ tonalité poétique
Leïla : « Ici, j'accroche... ma dignité. Ici..., ma tristesse. Ici..., ma gravité. Ici..., les tisanes : camomille, tilleul... Ici..., ma douceur ». (XIII, 145)	« So – da häng' ich meine Würde auf. Und da – meine Traurigkeit... Und da – meine Ernsthaftigkeit... Und da – den Gesundheitstee : Kamille und Lindenblüten... Und da – meine Sanftmut... ». (123)	« ~~So – da~~ **hier** häng' ich meine Würde auf. Und ~~da~~ **hier** – meine Traurigkeit... Und ~~da~~ **hier** – Und ~~da~~ **hier** –».	Ajout de tirets Ajout de modalisateurs (« so », « ja », « denn », « aber »)	« Hier hänge ich... meine Würde hin. Da... meine Traurigkeit... Hier... meinen Ernst. Da... die Teekräuter ; Kamille, Lindenblüten... Hier... Meine Sanftmut ». (93)	« […]. ~~Da... die Teekräuter ; Kamille, Lindenblüten.~~ Hier... ».	Répétition voulue (« ici ») rendue par deux synonymes (« hier » / « da ») Rectification par Lietzau

Le Fils : « Une grappe de grenades... un nid de mitrailleuses... un foyer d'infection... » (XIII, 147)	« Ein Bündel Handgranaten... ein Trommel-Magazin mit Maschinengewehr-Munition... ein ganzer Herd von ansteckenden Krankheiten... » (124)	Barré	Ajout de termes Disparition des images de la fusion entre croissance (« grappe » « nid » « foyer ») et destruction (« grenades » « mitrailleuses « infection »)	« 'Ne geballte Ladung... 'ne Maschinengewehrnest... ein Ansteckungsherd... » (94)	Barré	Disparition des images de la fusion entre croissance et destruction
La Vamp : « Oh ! Palmes ! » (XIII, 147)	« Oh, Palmen ! » (124)		✓ (Vers de Saint John Perse)	« Oh, Palmen ! » (94)		✓ (Vers de Saint John Perse)
Saïd : « Voici la nuit ». Leïla : « Déjà ? » Saïd : « Regarde. Et comme elle est sûre d'elle !... » (XIII, 148)	Said : « Die Nacht... » Leila : « Wieso ? Jetzt schon ? » Said : « Sieh doch ! Die Nacht in Person. Wie selbstsicher sie sich vorkommt ! » (125)	Said : « ~~Die~~ **Es wird** Nacht... » ~~Leila : « Wieso ? Jetzt schon ? »~~ Said : « Sieh doch ! ~~Die Nacht in Person.~~ Wie ~~selbst~~sicher ~~sie sich vorkommt~~ **ist** ! »	Ajout de termes et de points de suspension Suppression de points de suspension Disparission de la simplicité qui fait la beauté des phrases	Said : « Jetzt kommt die Nacht ». Leila : « Schon ? » Said : « Sieh doch. Und wie selbstsicher sie auftritt ! » (95)	Said : « Sieh doch. ~~Und~~ wie ~~selbst~~sicher sie auftritt ! »	Suppression de points de suspension ✓ tonalité poétique
La Mère (*elle semble appeler quelque chose d'invisible. Puis elle court après*): « Je suis donc le Rire	(*Scheint etwas anzurufen und ihm nachzulaufen*) « Komm... los doch, komm ! Los, los ! So	Barré	Ajout important de texte, d'éléments de	(*scheint etwas Unsichtbares anzurufen. Dann läuft sie hinterher).*	« Ich bin ~~doch~~ **also** das Lachen [...] ~~Gegrüßt~~	Contre-sens (« donc » ne signifie pas

posé sur deux grands pieds en pleine nuit et en pleine campagne. […] Salut ! Je suis le Rire, mais pas n'importe lequel : celui qui apparaît quand tout va mal ». (XIII, 149)	komm' doch schon ! (*Sie lacht zuerst leise, dann sehr laut*) Ich bin doch das Gelächter – auf zwei große Füße gestellt, in stockfinstrer Nacht, unter freiem Himmel. […] Seid mir gegrüßt ! Ich bin das Gelächter – jawohl ; aber nicht irgendeins : das Gelächter der Schadenfreude, wenn alles übel ausgeht » (126).		ponctuation : traduction trop libre Contre-sens (« donc » ne signifie pas « doch »)	« Ich bin doch das Lachen auf zwei großen Füßen, mitten in der Nacht und auf freiem Feld. Damit man mich besser sieht ! […] Gegrüßt ! Ich bin das Lachen, aber nicht dies oder jenes : das, was erscheint, wenn alles schiefgeht ».	**Guten Tag**! Ich bin das Lachen, aber nicht ~~dies oder jenes~~ **irgendeines** : das~~, was erscheint~~ **Lachen**, wenn alles schiefgeht ». (96)	« doch »)
La Mère : « Apprivoisées elles retenaient leur venin, elles rentraient leurs aiguilles. Dans leurs feuilles, je trempais mes mains délicates : la ciguë ne m'aurait pas glacé les veines. Ce qui est méchant dans le monde végétal m'était gagné. Passant au-dessus et parmi les orties, le vent s'irritait la peau, moi pas » (XIII, 149).	« Und so zahm waren sie... sie kannten meinen Schritt, sie sahen meinen Schatten, sie hörten mein Kommen, aber sie taten mir nichts, mich stachen sie nicht. Sie hielten ihr Gift zurück, sie zogen ihre Stacheln ein. Mit ihren Blättern rieb ich meine empfindlichen Hände ab. Nicht mal der Schierling hätte mir was getan. Alles was Böse in der Pflanzenwelt ist, mochte mich leiden. Der Wind – ja, der tat sich weh, wenn er über oder unter den Brennesseln hinstrich – ich aber nicht, ich tat mir nicht weh ». (126-127)	Barré	Ajout important de texte, d'éléments de ponctuation : traduction trop libre Contre-sens	« Als sie gezähmt waren, hielten sie ihr Gift zurück und zogen die Stachelhärchen ein. Ich tauchte meine empfindlichen Hände in ihre Blätter : ihr Gift hatte ja doch nicht mein Blut zum Stocken gebracht ! Was böse ist in der Pflanzenwelt, war mir gewogen. Wenn der Wind über die Brennesseln hin oder durch sie hindruchstrich, dann entzündete sich seine Haut, meine nicht ». (96)	« ~~Als sie gezähmt waren~~ **Ich zähmte sie**, **bei mir** hielten sie ihr Gift zurück und zogen ~~die~~ **ihre** Stachel-~~härchenn~~ ein. ~~[Suite barrée]~~ ».	✓ tonalité poétique

La Mère : « La nuit, les arbres respirent, les fleurs sont plus belles, les couleurs plus chaudes et le village dort ». (XIII, 150)	« Die Nacht und die Bäume atmen, die Blumen sind schöner, die Farben wärmer, das Dorf schläft ». (129)	Barré	Contre-sens (« la nuit » indication temporelle et non début d'une énumération)	« Nachts atmen die Bäume, die Blumen sind schöner, die Farben wärmer, und das Dorf schläft ». (97)		✓ tonalité poétique
Pierre : « Leur coup fait, la métamorphose les happe ». (XIII, 152)	« […] und haben sich im Handumdrehen verwandelt ». (130)		Termes concrets, disparition de la tonalité poétique	« Ist ihnen ihr Handstreich gelungen, dann kommt die Verwandlung ». (98)	Barré	Termes concrets, disparition de la tonalité poétique
Le Lieutenant : « L'Orient déteint sur vous et y dépose ses tons pastels, n'est-ce pas, ses demi-teintes ? » (XIII, 154)	« Der Orient ~~ver~~färbt **ab auf** euch ». (131)	Barré	Termes concrets, disparition de la tonalité poétique	« Der Orient färbt auf euch ab und hinterläßt auf euch seine Pastelltöne, nicht wahr, seine Halbschatten ». (99)	Barré	✓ tonalité poétique
Le Lieutenant : « […] Je vous veux lisses. Poncés ». (XIII, 154)	« Jedenfalls haben Sie glattrasiert zu sein. Und wenn Sie's mit Bimsstein machen... » (131)		Ajouts de termes Disparition de la tonalité poétique	« […] glatt müßt ihr sein. Wie mit Bimsstein ». (99)	Barré	Ajouts de termes Disparition de la tonalité poétique
La Mère : « Tu ne voies pas mes jupes et qu'elles sont larges ? Pas chinoisé sur l'étoffe : quatre mètres de coton bleu. Écarte ! Que je passe. Dans mes jupes autant que dans les tiennes il y a de l'ombre, de la noblesse et même un vieux nid ». (XIII, 156)	« Siehst du denn nicht, wie weit meine Röcke sind ? Nein, keine Chinaseide, aber vier Meter blaue Baumwolle. Weg da ! Ich will vorbei. In meinen Röcken ist ebensoviel Dunkelheit wie in dir, auch ebensoviel Adel, auch ebenso ein altes Nest ». (133)	« […] ~~Nein, keine Chinaseide, aber vier Meter blaue Baumwolle.~~ Weg da ! Ich will vorbei ».	Ajout de termes Contre-sens (« chinoisé » ne signifie pas « Chinaseide »)	« Siehst du nicht meine Röcke, und wie weit sie sind ? Der Stoff ist echt. Vier Meter blaue Baumwolle. Beiseite ! Damit ich durch kann. In meinen Röcken ist genausoviel Dunkelheit wie in deinen, ebensoviel Adel, und sogar ein altes Vogelnest ». (101)	« […] ~~Der Stoff ist echt. Vier Meter blaue Baumwolle~~ ».	Contre-sens (« chinoisé » ne signifie pas « echter Stoff »)
La Mère : « Ton haleine va déboucher mes bronches, eucalyptus, gonfler mes poumons, mon souffle et mes phrases [...] » (XIII, 156)	« Dein Atem wird meinen Lungen gut tun, dein Eukalyptus-Atem, er wird meinen Atem beleben, und meine Rede [...] » (133)	Barré	Ajout de répétitions	« Dein Atem macht mir die Bronchien frei, Eukalyptus ; er schwellt mir die Lungen, meinen Atem und meine Worte [...] » (101)	Barré	✓ tonalité poétique

Le Lieutenant : « Une boucle dans la boucle d'en face ; le cœur dans le cœur d'en face ; le pied dans le pied ; le nez dans le nez ; le pied dans le nez ; l'œil dans les dents... *(il semble pris d'une véritable transe)* le foie dans le foie ; le sang dans le sang, le nez en sang ; la soupe au lait ; la soupe au sang [...] » (XIII, 158)	« Eine Locke in der Locke des andern, das Herz im Herzen des andern, Fuß in Fuß, Nase in Nase, Fuß in Nase, Auge in Zähnen... *(wie in einer Art Trance-Zustand)* Leber in Leber, Blut in Blut, Nase in Blut, Milchsuppe, Blutsuppe [...] » (135)	Barré	✓ Jeux de mots et de sonorités	« Eine Locke in der Locke gegenüber ; das Herz im Herzen gegenüber ; Fuß in Fuß, Nase in Nase, Fuß in der Nase ; Auge in den Zähnen... *(Er scheint tatsächlich von großer Angst gepackt zu sein)* Leber in Leber, Blut in Blut, Nase im Blut, Milchsuppe, Blutsuppe [...] » (102-103)	Barré	Contre-sens dans la didascalie (« transe » ne signifie pas « Angst ») ✓ Jeux de mots et de sonorités
La Mère : « On ne laisse aux fous que la parole ». (XIII, 159)	« Nur die Verrückten lässt man noch reden ». (135)	Barré	Contre-sens	« Verrückten läßt man nichts als das Wort ». (103)	Barré	✓
Une Voix : « Qui est-ce qui parle ? » La Mère : « Une ronce qui traîne... » (XIII, 159)	Stimme : « Wer spricht da ? » Mutter : « Ein Brombeerstrauch, der nicht von der Stelle kommt ».		Termes concrets, disparition de la tonalité poétique	Stimme : « Wer spricht da ? » Mutter : « Ein Brombeerstrauch, der sich hinschleppt ».		Verbe à la connotation trop lourde (« sich hinschleppen »,di sparition de la tonalité poétique
Pierre : « Et me voilà assis dans la nuit musulmane ! » (XIII, 160)	« Und sitz' jetzt hier in der mohammedanischen Nacht ! » (136)		Troncation du verbe (« sitz' ») ajoute un ton familier, disparition de la tonalité poétique	« Und nun sitz' ich hier in der musulmanischen Nacht ! » (136)		Troncation du verbe (« sitz' ») ajoute un ton familier, disparition de la tonalité poétique
La Mère : « Trahison... Trahison... le pauvre petit mot, l'oiseau tombé d'un fil télégraphique, le pauvre petit mot reste tout seul, perdu, sans personne pour le ramasser, pour le réchauffer ? » (XIII, 160)	« Verrat... Verrat... So ein armes kleines Wort, ein Vögelchen, das von einem Telegrafendraht fiel... ganz allein bleibt so ein armes kleines Wort, ganz verloren, keiner hebt es auf ? Keiner erwärmt es wieder ? » (137)	Barré	Ajout de termes et de points de suspension	« Verrat... Verrat... armes kleines Wort, vom Telegrafendraht gefallener Vogel, das arme kleine Wort bleibt ganz allein, verloren, und keiner hebt es auf und wärmt es ? » (104)	Barré	Ajout de points de suspension

La Mère : « Comme un geyser, jusqu'au ciel le sang n'a pas jailli, pourtant, d'un bord à l'autre du monde, que la nuit est rouge ! » (XIII, 163)	« Wie eine Springquelle... Na, rauf bis zum Himmel ist das Blut ja wohl nicht gespritzt, aber doch – so von einem Ende der Welt bis zum andern... damit die Nacht rot ist, blutrot ! » (139)		Ajout de modalisateurs (« na », « ja », « wohl », « doch ») et de points de suspension Ton familier, disparition de la tonalité poétique	« Na, das Blut ist gar nicht wie ein Geyser bis zum Himmel hochgespritzt, dabei ist die Nacht rot, von einem Rand der Welt zum andern ! » (106)	« […] von einem ~~Rand~~ **Ende** der Welt zum andern ! »	Ton familier, disparition de la tonalité poétique
Le Général : « On doit y aller. Armés, bottés, casqués, oui, mais aussi poudrés, cosmétiqués, fardés, ce qui tue c'est un fond de teint sur un squelette de gestes précis et quand la mort nous aura tués... » (XIII, 167)	« Man muss so weit gehen. Bewaffnet, gestiefelt und gespornt – jawohl... aber auch gepudert, geschminkt und glatt rasiert... Wer tötet, verfügt in erster Linie über haargenaue Bewegungen, und wenn dann der Tod uns getötet haben wird... » (142)	Barré	Ajout de termes et de points de suspension Contre-sens	« Man muß so weit gehen. Bewaffnet, gestiefelt, den Helm auf, jawohl, aber auch gepudert, kosmetisch hergerichtet, geschminkt, was tötet, ist ein Untergrund von Schminke auf einem Skelett haargenauer Bewegungen, und wenn der Tot uns erledigt hat... » (108-109)	Barré	Contre-sens
Warda : « J'en ai mal au ventre jusqu'au centre de la terre. Le dernier qui viendra – s'il vient – va chavirer au bord d'un lac. Pauvre jupons d'or ! J'ai cherché qu'un jour, au lieu d'être parure, vous soyez à vous seuls la putain dans sa gloire ». (XIV, 169)	« Und Bauchschmerzen hab' ich – wer weiß wie toll. Der Letzte wird – wenn er überhaupt kommt – vor einem Klumpen rohen Fleisch wieder umkehren. Armes Goldbrokat ! Ich dachte : statt Schmuck zu sein, wirst du einmal ganz allein die berühmte Hure Wanda machen ». (145)	Barré	Termes concrets, disparition de la tonalité poétique	« Bauchschmerzen hab' ich bis zum Mittelpunkt des Unterleibs. Der letzte, der kommt – wenn überhaupt einer kommt – muß ersaufen, so naß ist alles. Arme Goldröcke ! Ich habe gewollt, statt eines bloßen Zubehörs, solltet ihr eines Tages ganz allein die Hure in voller Pracht sein ». (110)	« Bauch-schmerzen hab' ich ~~bis zum Mittelpunkt des Unterleibs~~. Der letzte, der kommt ~~– wenn überhaupt einer kommt –~~ muß ersaufen, so naß ist alles ».	Termes concrets, disparition de la tonalité poétique

Warda : « Dans le brocart un volet qui ouvre sur le centre de la terre ! » (XIV, 169)	« Am besten im Rock eine offene Stelle : direkter Zugang zum Mittelpunkt der Erde... »	Barré	Ajout de points de suspension Termes concrets, disparition de la tonalité poétique	« Im Brokat ‘ne Klappe, direkter Zugang zum Glück auf Erden ! » (110)	« Im Brokat ~~‘ne~~ **eine** Klappe, direkter Zugang zum Glück auf Erden ! » (110)	Ajout de termes
Warda : « La nuit ?... Elle est partie. La nuit qui nous entourait, qui l’a soufflée ? » (XIV, 172).	« Die Nacht ? Die ist weg. Die Nacht, die um uns war – wer hat sie weggeweht ? » (148)		Ajout d’un tiret Ton familier	« Die Dunkelheit, die um uns war, wer hat sie fortgeweht ? » (112)		✓ tonalité poétique
Warda : « Mais qu’on prenne garde à ma tristesse. C’est elle qui va me faire inventer le malheur qu’on m’a retiré... » (XIV, 181)	« Aber mein Zorn wird immer größer und meine Traurigkeit auch, dabei muß ich meine Traurigkeit pflegen ; denn ihr allein verdank’ ich das Unglück, in das ich geraten bin ». (156)	« […] **aber man hüte sich vor meiner Traurigkeit** ».	Ajout de termes Contre-sens	« Aber man hüte sich vor meiner Traurigkeit. Durch sie kann ich mir nämlich das Unglück ausmalen, das mir erspart geblieben ist... » (119)	« […] **aber man hüte sich vor meiner Traurigkeit !**»	✓ tonalité poétique
Djemila : « En plus d’un corset rembourré j’ai les reins solides. Et vifs, travaillés sur un lit plus dur qu’un banc d’église [...] » (XIV, 182).	« Ich trag’ zwar ein Korsett, hab’ aber feste Brüste. Und flink bin ich auch... hab’ auf einem Bett gearbeitet, das härter als eine Kirchenbank ist ». (157)	« Ich ~~trag’ zwar ein Korsett, hab’ aber feste Brüste~~ **bin kräftig genug**. Und flink bin ich auch... ».	Ajout de termes	« Außer einem gut vollgestopften Büstenhalter hab’ ich solide Lenden. Und regsame : wurden bearbeitet auf einem Bett, härter als ‘ne Kirchenbank... » (119)	Barré	Troncation du verbe (« hab’») et de l’article indéfini (« ’ne ») ajoute un ton familier, disparition de la tonalité poétique
La Mère : « … et de l’océan !... Rois du monde et de l’océan... De rubis, vous traînez sous vos couronnes de rubis, un chariot d’épluchures... » (XV, 188)	« … und des Ozeans !... Könige der Welt und des Ozeans... Rubine, Rubine tragt ihr unter euren Kronen, einen ganzen Müllwagen voller Rubine... » (161)	Barré	Ajout de termes Contre-sens	« Und der Ozean !... Könige der Welt und des Ozeans... Rubinkronen tragt ihr, und zieht dabei einen Karren voll Kehricht ». (124)		✓

Lalla : « Ma langue, ma langue est aiguë, mon gosier sonore, ma méchanceté saine ». (XVI, 215)	« Meine Zunge – die ist spitz, meine Kehle ist rauh, meine Boshaftigkeit ist gesund... » (183)	Barré	Ajout d'un tiret et de points de suspension	« Meine Zunge, die ist spitz, meine Stimme klingend, meine Gehässigkeit gesund ». (142)	Barré	✓ tonalité poétique
Le Sergent : « Leur œil : vidé. Pas vide : vidé, é accent aigu, é, vidé ». (XVI, 219)	« Nicht einfach leer, sondern leer *geworden*... » (187)	Barré	Traduction insuffisante du jeu de mot	« Ihr Auge : ausgeleert. Nicht leer : ausgeleert. Mit zwei 'e' ». (144)		✓ jeux de mots
Ommou : « Poussez la nuit... repoussez les roues des planètes jusqu'au bord de la roue du ciel et qu'elles tombent dans le néant pour nous faire place nette ! » (XVII, 245)	« Schiebt auch die Nacht beiseite... verlegt die Bahnen der Sterne an den Horizont, auch wenn sie dabei ins Nichts fallen... wir brauchen enorm viel Platz ! » (207)	Barré	Ajout de termes et de points de suspension	« Schiebt die Nacht weg... schiebt die Bahnen der Sterne bis an den Rand des Himmelsrunds, und meinetwegen mögen sie ins Nichts fallen, um uns freien Raum zu schaffen ! » (161)		✓ tonalité poétique
Ommou : « Et si un jour le soleil tombait en pluie d'or sur notre monde, on ne sait jamais, réservez dans un coin, un petit tas de boue... Que le soleil réfléchisse et ses rayons, qui me font si mal à la tête, à ma pauvre tête criblée de flèches... » La Mère *(en écho)* : « ...lèche ! » Saïd *(même jeu)* : « J'ai la langue sèche ». (XVII, 248-249)	« Und wenn eines Tages die Sonne als Regen von Gold auf die Erde fällt – man kann nie wissen : in irgendeinem Winkel verwahrt immer ein Häufchen Abfall. Und die Sonne möge ein Einsehen haben, und ihre Strahlen, die mir soviel Kopfschmerzen bereiten und meinen armen Schädel zermatern mit ihren Pfeilen... » Die Mutter *(als Echo)* : « ... die nur eilen... » Said *(ebenso)* : « ... niemals heilen... » (210)	Barré	Ajout d'un tiret et de points de suspension Contre-sens (verbe « réfléchir ») ✓ Jeux de mots	« Und wenn eines Tages die Sonne als goldner Regen auf unsere Erde niedergefallen ist, man kann nie wissen, dann müßt ihr in einem Winkel ein Häufchen Dreck aufheben. Wenn doch die Sonne nachdächte und ihre Strahlen, die meinem Kopf so wehtun, meinem armen, von Pfeilen durchsiebten Kopf... Ihr ist es einerlei...» Die Mutter *(als Echo)* : « Speichelleckerei ! » Said *(ebenso)* : « Meine Kehle ist Wüstenei ». (164)	« [...] ~~Wenn doch die Sonne nachdächte und ihre Strahlen, die meinem Kopf so wehtun, meinem armen, von Pfeilen durchsiebten Kopf...~~ »	Contre-sens (verbe « réfléchir »)

Bachir : « Sa voix est cent mille trompettes son odeur tous les nuages de l'Univers ». (XVII, 251)	Bachir : « Seine Stimme – hunderttausend Trompeten... sein Geruch – alle Wolken des Weltalls... » (212)		Ajout de tirets et de points de suspension	Bachir : « Seine Stimme hunderttausend Trompeten, sein Geruch alle Wolken des Weltalls ». (165)	Barré	✓ tonalité poétique
Ommou : « J'ai la tête en feu et, dans le feu des cloches, pas mes yeux dans tes poches, le vent dans mon fémur, de la glace sous mon cotillon [...] » (XVII, 251)	« Mein Kopf brennt, lauter Glocken läuten in meinem Kopf, nicht meine Augen in deinen Taschen sind's, sondern der Wind in meinem Gebein, eiskalt, unter meinem Rock [...] » (213)	Barré	Ajout de termes et de points de suspension Disparition des rimes (« cloches » / « poches »)	« Ich hab' Feuer im Kopf und im Feuer klingen Glocken, aber nicht meine Augen in deinen Taschen, sondern den Wind in meinen Schenke-Knochen und Eis unter meinem Unterrock [...] »		Ajout de termes Disparition des rimes (« cloches » / « poches »)
Le Surveillant : « J'ai appris à chanter comme eux, du mollet, du jarret, et même de l'intestin ! […] Vous n'avez jamais entendu chanter l'intestin des condamnés à mort ? » (XVII, 253)	« Ich hab' singen gelernt – wie die Säge, wie das Kniegelenk, wie das Gedärm ! […] Habt ihr nie das Gedärm der Todeskandidaten singen hören ? » (214)	Barré	Suppression de termes	« Ich habe singen gelernt wie sie, mit der Wade, mit der Kniekehle, sogar mit dem Gedärm ! […] Habt ihr nie das Gedärm zu Tode Verurteilter singen hören ? » (166)		✓ tonalité poétique
Ommou : « […] on s'épuise ici à épuiser nos misères de toutes sortes [...] » (XVII, 254)	« Seitdem wir hier all unser Unglück auskosten müssen [...] » (215)	Barré	Contre-sens	« [...] seit wir uns hier erschöpfen, unsere Nöte jeglicher Art auszuschöpfen [...] » (167)		✓ jeux de mots
La Mère : « […] leur dorures, c'est pas du bidon ? » Le 1er combattant : « La dorure a du bon ». (XVII, 258)	Pas traduit			« Hältst du ihre goldenen Kinkerlitzechen für Talmi... ? » « So goldene Kinkerlitzchen haben ihr Gutes ». (170)	Barré	Disparition du jeu de mot

Le Sergent : « […] ma beauté servait d'écrin à ma cruauté, ce bijou ! » (XVII, 260)	« [...] nun wurde meine Schönheit das Schmuckkästchen meiner Grausamkeit, eine Kostbarkeit ! » (220)	Barré	✓ tonalité poétique	« […] meine Schönheit war das Schmuckkästchen meiner Grausamkeit, dieses Kleinods ! » (171)		✓ tonalité poétique
Le Sergent : « Ma beauté grandissait avec ma cruauté, l'une épaulant l'autre. Et les rayons de leur amour, quand je me déculottais, venaient me dorer les fesses ». (XVII, 260)	« Meine Schönheit wuchs mit meiner Grausamkeit, die eine beflügelte die andere. Und wenn ich die Hosen runterließ, vergoldeten mich die Strahlen ehrlicher Zuneigung ». (220)	Barré	✓ Mélange tonalité poétique / vocabulaire grossier	« Meine Schönheit wuchs mit meiner Grausamkeit, die eine hat die andere gedeckt. Und wenn ich die Hose 'runterließ, vergoldeten die Strahlen ihrer Liebe mir die Arschbacken ! » (172)	Barré	✓ Mélange tonalité poétique / vocabulaire grossier

2.2.4 Champ lexical de spécificités françaises et maghrébines

Texte de Genet (Éditions de l'Arbalète, 1961)	**Traduction par Brenner (Merlin Verlag, 1960)**	**Corrections de Lietzau**	**Commentaires**	**Traduction par Sander (Merlin Verlag, 1968)**	**Corrections de Lietzau**	**Commentaires**
Habib : « Il n'a pas encore été en France. Il ne connaît ni la tour Eiffel ni Massy-Palaiseau ». (IV, 38)	« Er war noch nicht in Frankreich, kennt noch nicht den Eiffelturm... » (31)		✓ Suppression	« Er war noch nicht in Frankreich. Er kennt weder den Eifelturm noch die vielen Paläste ». (21)	« [...] Er kennt ~~weder~~ **noch nicht** den Eifelturm ~~noch die vielen Paläste~~ ».	✓ Remplacement
Nedjma : « Ils ont inventé la Javel Lacroix pour nous décrasser ». (VI, 52)	« Sie haben Desinfektionsmittel erfunden, aber ihr... » (43)		Suppression	« Die Fremden, die haben Reinigungsmittel erfunden, damit wir sauber werden ». (31)		✓
Une voix : « Elles ronflent autour du trou aussi fort qu'une deux chevaux Citroën [...] » (VI, 53)	« Und am Grab schnaufen sie wie ein alter Citroën [...] » (44)		✓	« So brummen so laut um das Grab herum wie ein kleiner Citroën [...] » (32)		✓
Madani : « [...] je vais visiter mes oliviers, ou le musée des Invalides... » (VIII, 71).	« [...] seh' ich nach meinen Ölbäumen, oder ich geh' ins Zeughaus... » (60)	Barré	Faux-sens	« [...] seh' ich nach meinen Ölbäumen, oder ich geh' ins Musée des Invalides... » (44)		✓
Le Gendarme : « C'est déjà beau qu'avec vos hommes on fraternise en parlant des drapeaux, en parlant des combats, de l'Argonne et du Chemin-des-Dames [...] » (IX, 86)	« Ist ja ganz schön, wenn man mit euch Packzeug kameradschaftlich verkehrt, von Fahnen spricht, von Schlachten, vom Argonner Wald und vom Chemin des Dames » (74).	« ~~Ist ja ganz schön, wenn~~ **Schlimm genug dass** man mit euch Packzeug kameradschaft-lich verkehrt, **wenn man** von Fahnen spricht ».	✓	« Es genügt schon, daß man mit euern Männern fraternisiert und mit ihnen von der Militärzeit redet, von Kämpfen, vom Argonner Wald, vom Chemin-des-Dames ». (54)	« [...] ~~von Kämpfen~~, vom Argonner Wald, vom Chemin-des-Dames ».	✓

Le Gendarme : « Les musulmanes ! Si je les connais, vos astuces ! Un jour – ah, le Morbihan, ce qu'on y rigole ! – un jour de carnaval, avec un drap et un torchon, je m'étais déguisé en moukère, en fatma ; d'un coup, d'un seul j'ai compris votre mentalité. Tout dans l'œil. Et si les circonstances m'y obligent, malgré ma blessure et mes deux filles, je reprends le voile ». (IX, 89)	« Oh – diese Mohammedaner ! Euch muß man nur erst auf die Schliche kommen ! Einmal in der Bretagne – war das ein Spaß – hab' ich mich beim Karneval mit einem Bettlaken und mit einem Strohwisch in eins von euren Geschöpfen verwandelt ; da hatte ich euch im Handumdrehen verstanden... dachte wie ihr, fühlte wie ihr und sah alles mit euren Augen... Wenn's sein muß, geh' ich ins Kloster – trotz meiner Verwundung, trotz meiner beiden Töchter... » (p. 76)	« […] **als Araberfrau verkleidet** ; […] Wenn's sein muß, ~~geh' ich ins Kloster – trotz meiner Verwundung, trotz meiner beiden Töchter...~~ **verstecke ich mich wieder hinter dem Schleier »**.	Remplacement inapproprié Contre-sens	« Die Mohammedaner ! Euch muß man auf die Schliche kommen ! Einmal – in der Bretagne, da versteht man sich auf Jux ! – beim Karneval, da hab' ich mich mit 'nem Bettlacken und 'nem Scheuerlappen als arabische Hure verkleidet, als 'ne richtige Puffnutte ; und da hab' ich eure Mentalität im Handumdrehen kapiert. War ganz leicht. Und wenn's sein muß, dann mach' ich, trotz meiner Verwundung und meiner beiden Töchter, denselben Zirkus nochmal... » (p. 56)		Remplacement inapproprié Contre-sens
Sir Harold : « C'est un Arabe comme les autres ». (X, 92)	« […] er ist ein Araber wie ihr ». (79)		Contre-sens (« les autres » ne signifie pas « ihr »)	« […] er ist ein Araber wie ihr auch ». (58)		Contre-sens (« les autres » ne signifie pas « ihr »)
Sir Harold : « Vous êtes... ? » M. Blankensee : « Batave. Mon arrière-arrière grand-papa ».	Sir Harold : « Sind Sie etwa... » Blankensee : « Lothringer. Schon von Urururgroßvater her ». (80)		Remplacement	Sir Harold : « Sie sind... ? » Blankensee : « Holländer. Schon vom Urgroßvater her ». (59)	Barré	Remplacement inapproprié
Lieutenant : « […] les Bicots sont des rats ». (XI, 105)	Pas traduit			« Aber die Zwiebackvisagen sind nun mal Ratten » (67)		✓

Didascalie : « *Les premières mesures de la Marseillaise éclatent.* […] *Des faisceaux de drapeaux tricolores montent au sommet des paravents* ». (XII, 119)	« […] *da erklingen die ersten Takte der Marseillaise.* […] *Oben auf der Mauer im Hintergrund werden bündelweise kleine Trikoloren sichtbar* ». (102)			« […] *aber die ersten Takte der Marseillaise erschallen.* […] *Fächerbündel von Trikoloren steigen oben auf den Wänden auf* ». (76)		✓
Le Général : « Et plus au sud encore, nos territoires sahariens : un jour ce sera notre Beauce ». (XII, 122)	« Um unser Sahara-Gebiet immer weiter südwärts aufzudehnen. Eines Tages ist das hier unsere fruchtbarste Provinz ». (104)		Suppression de la spécificité	« Und unsere Gebiete in der Sahara noch weiter nach Süden auszudehnen : die werden eines Tages unsere Beauce ». (78)	« ~~Und unsere Gebiete in der Sahara noch weiter nach Süden auszudehnen : die werden~~ eines Tages **ist das hier** ~~unsere~~ **eine neue** Beauce ».	✓
L'Académicien : « Et Chartres au loin se détachant. J'en vois briller les verrières. Et des pèlerinages de jeunes musulmans lisant Péguy dans le texte ». (XII, 122)	« Eine neue Beauce, mit einem neuen Chartres. Ich sehe schon leuchtende Glasmalereien. Und Pilgerzüge junger Muselmanen, die unsere Dichter im Original lesen wollen ». (104)	« ~~Eine neue Beauce~~ […] Und Pilgerzüge junger Muselmanen, die ~~unsere Dichter~~ **Claudel** im Original lesen wollen ».	Remplacement, auteur français plus connu par le lecteur allemand	« Und in der Ferne hebt sich Chartres ab. Ich sehe die Glasfenster schimmern. Und ganze Pilgerzüge junger Muselmanen lesen Péguy im Original ». (78)		✓

La Femme : « Donne-moi la croix de la Splendeur boréale et du Sacré Nom. Je vais la piquer au-dessus des Palmes académiques ». (XII, 124)	« Jetzt den Nordstern und das Heiligenkreuz ... die kommen über die Akademischen Palmen ». (105)	« […] das ~~Heiligenkreuz~~ **Kreuz vom heiligen Namen**... […] ». (105)	Contre-sens ✓	« Jetzt das Kreuz vom Nordlicht und vom heiligen Namen ». (80)		Suppression
La Femme : « Et aussi la médaille commémorative de l'érection du pont du Centre... » (XII, 127)	« Auch die Medaille zur Erinnerung an die Invasion... »		Remplacement, ajout d'une image militaire	« Auch die Erinnerungsmedaille an den Bau des Pont du Centre... » (82)		✓
Didascalie : « *On entend une musique très douce. Peut-être* Tannhauser *ou* La Vie en rose ». (XII, 127)	« *Sehr leise Musik, vielleicht aus* 'Tannhäuser' ». (108)	« Sehr leise Musik, vielleicht aus 'Tannhäuser' **oder 'La Vie en rose'** ».	Suppression, rectification de Lietzau	« *Man hört eine sehr leise Musik. Vielleicht* 'Tannhäuser' *oder* 'La Vie en rose' ». (82)		✓
Le Gendarme : « Mes déguisements en moukère au carnaval et mes années de service m'ont fait connaître la femme ! » (XIII, 141)	« Bei meinen Dienstjahren kennt man die Frauen in- und auswendig ». (119)		Suppression	« Meine Verkleidungen als Araberhure beim Karneval und meine Dienstjahre haben mich die Weiber kennen gelernt ! » (90)	« ~~Meine Verkleidungen als Araberhure beim Karneval und~~ […] »	Faux-sens
La Mère : « À travers les Mortemarts, Joyeuse, la Tour d'Auvergne, remontez jusqu'à la Fée et jusqu'à la Vierge [...] » (XIII, 149)	« Ihr – mit euren Stammbäumen, mit euren alten Burgen und alten Schlössern... auf die gute Fee mögt ihr euch zurückführen oder auf die Heilige Jungfrau... » (126)	Barré	Remplacement Faux-sens	« Über die Mortemarts, die Joyeuses und die la Tour d'Auvergne mögt ihr euch von der Fee und meinethalb der heiligen Jungfrau ableiten ». (96)	Barré	✓
Le Lieutenant : « Je demande si vous êtes Arabe ? »	Leutnant : « Ob Sie Araber sind, frag' ich ».		✓	Leutnant : « Ich habe Sie gefragt, ob Sie Araber sind ? »		✓

Pierre : « Moi ? De Boulogne, mon Lieutenant ». (XIII, 154)	Pierre : « Ich ? Aus Boulogne, Herr Leutnant ». (131)			Pierre : « Ich ? Aus Boulogne, Herr Leutnant ». (99)		
Le Lieutenant : « Nous représentons une France nette, précise ». (XIII, 154)	« Vergeßt nicht : ihr habt ein unverfärbtes Frankreich zu repräsentieren ». (131)	Barré	✓	« Wir repräsentieren ein sauberes, ein tadeliges Frankreich ». (99)	Barré	✓
Pierre : « Dire que moi je suis de Boulogne, où eut lieu le Camp du Drap d'Or ! » (XIII, 160)	« Jawohl, ich stamm' aus Boulogne... » (136)		Suppression	« Wenn ich bedenke, daß ich aus Boulogne stamme, wo das Goldstoff Lager stattgefunden hat ! » (104)	« […] ~~wo das Goldstoff Lager stattgefunden hat~~ ! »	✓
Le Général : « [...] il n'y aura plus de Coloniale, puisque plus de colonies, plus de Légion étrangère, puisque plus d'étrangers ». (XIII, 163)	« Wird keine Kolonialarmee geben, auch keine Kolonien mehr, keine Fremdenlegion, keine Fremden ». (139)		✓ Faux-sens : structure de la phrase changée (suppression conjonction)	« Aber in der Kolonial-Armee […] die gibt es dann nicht mehr ; weil es keine Kolonien mehr gibt, und keine Fremdenlegion, weil es keine Fremden mehr gibt ». (106)		✓
Brahim : « Et lui, il était scaphandrier dans la rade de Cherbourg ». (XV, 187)	« Der da war Taucher im Hafen von Cherbourg ». (160)		✓	« Der war Taucher im Hafen von Cherbourg ». (123)	Barré	✓
Roger : « Pour qu'elle m'environne, je lâche un pet. Ceux du Lot-et-Garonne, les gars s'ils font tous comme moi, et ceux de la Gironde, ceux du Tarn, et cetera, c'est dans un air de Guyenne et Gascogne qu'on pourra dire qu'on se cogne ». (XV, 195)	« Wenn ich es um mich haben will, muß ich einen fahren lassen. Wenn's alle Leute aus Lot-et-Garonne so machen, auch die Leute aus der Gironde, die Leute aus Tarn usw., dann lassen wir uns sozusagen in heimatlicher Luft die Schädel einschlagen ». (166)	Barré	✓ Rimes disparaissent	« Damit es um mich ist, lasse ich einen fahren. Wenn es die Jungs aus dem Lot-et-Garonne alle ebenso machen, und die aus der Gironde und aus dem Tarn auch, dann schlagen wir uns sozusagen in die Luft der Guyenne und der Gascogne ». (128)	Barré	✓ Rimes disparaissent

Roger : « Que ça embaume la Gascogne jusqu'à deux lieues à la ronde ». (XV, 198)	Pas traduit			« Es muß auf zwei Meilen in der Runde nach Gascogne duften ». (130)	Barré	✓
Roland : « Moi, je suis des Ardennes ». (XV, 199)	« Ich bin aus den Ardennen » (169).	Barré	✓	« Ich bin aus den Ardennen » (130).		✓
Roger : « Un petit air de France... » (XV, 199)	« Ein Lüftchen aus Frankreich... » (170)	« ~~Ein Lüftchen aus Frankreich...~~ Ein bißchen Heimatluft... »	✓ Lietzau supprime	« Ein Lüftchen aus Frankreich... » (131)		✓
Le Sergent : « […] à Cahors mon nom est donné à une impasse où mon oncle est matelassier ». (XVI, 220)	« […] in Cahors, wo mein Onkel Polstermacher ist, wird eine Sackgasse nach mir benannt ». (187)	Barré	✓	« […] in Cahors ist eine Sackgasse nach mir benannt, in der ist mein Onkel Matrazenmacher... » (145)	« […] ~~in der ist~~ **wo** mein Onkel Matrazen-macher **ist**... »	✓
L'Académicien : « À Poitiers. Charles Martel est encore invincible en chacun de nous ». (XVII, 225)	« Nach Poitiers. Karl Martell ist noch in jedem von uns unbesiegt ». (196)		✓	« Nach Poitiers. In jedem von uns ist Karl Martell nach wie vor unbesiegt ». (152	Barré	✓
Ommou : « Légion d'honneur : virgule sur la chaux des latrines !... » (XVII, 252)	« Ehrenlegion : das Tüpfelchen Scheiße auf dem Chlor der Latrinen ! » (213)	Barré	Remplacement inutilement vulgaire	« Die Ehrenlegion : ein Tüpfel auf dem Latrinenkalk ! » (166)		✓

3. Tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes

Les tableaux de statistiques de créations ouest-allemandes ont été agencés sous forme chronologique pour chaque auteur du corpus. Ils donnent des informations sur la date de la première, le lieu de représentation, les noms du directeur du théâtre, du metteur en scène et du scénographe. Ces tableaux sont suivis d'une liste des premières créations dans d'autres pays germanophones (RDA, Suisse, Autriche), établie à titre informatif puisque ces pays n'ont pu être examinés au sein de ce travail.

Ces listes de représentation sont inédites. Elles ont été élaborées à partir de la lecture de divers périodiques de statistiques de créations qui recensent les pièces représentées chaque jour dans les pays germanophones : *Die deutsche Bühne. Monatsschrift des deutschen Bühnenvereins* (parution mensuelle entre 1909-1935 et depuis la saison théâtrale 1956-1957), *Der Spielplan der deutschen Bühnen. Die monatliche Theatervorschau* (parution mensuelle entre 1954 et 1964), renommé à partir de 1965 *Der Spielplan. Die monatliche Theatervorschau*, ainsi que l'ouvrage synthétique *Was spielten die Theater ? Bilanz der Spielpläne in der BRD 1947-1975*, qui pourtant ne donne pas de détails quant aux dates et lieux des diverses représentations de pièces. Enfin, le mémoire de maîtrise de Sabine Hertwig et Heike Praetor datant de 1989, *Analyse der Spielpläne deutscher Schauspielbühnen zwischen 1945-1956*, non publié mais disponible aux archives de l'Université Libre de Berlin, a permis de collecter de précieuses données pour la période allant jusqu'en 1954.

Les périodiques de statistiques procèdent de façon alphabétique selon le nom des villes. Il a donc fallu repérer à l'œil nu les titres des pièces d'Adamov, Beckett, Genet et Ionesco, et de ce fait il est difficile d'éviter des oublis. Les tableaux sont par ailleurs incomplets en raison du manque d'assiduité des théâtres, qui n'envoyaient pas toujours régulièrement leur programmation aux périodiques. Les noms du directeur du théâtre, metteur en scène et scénographe n'apparaissent pas de façon systématique dans les listes, ainsi de nombreuses cases des tableaux sont laissées en blanc. De même, les dates se limitent parfois au mois ou bien à l'année seulement. En outre, lorsque différents périodiques couvrent la même période, des dissemblances quant aux dates des premières représentations ont pu être observées et notées entre parenthèse. Enfin, toutes autres sources permettant de compléter ces tableaux ont été utilisées, allant d'informations issues d'articles de presse jusqu'à des listes de représentations provenant des maisons d'éditions.

3.1 Adamov

Date de la première	Pièce	Ville, théâtre (salle)	Directeur du théâtre	Metteur en scène	Scénographe
29/2/52 création allemande	*L'Invasion* *Invasion*	Pforzheim Stadttheater	Franz Otto	Franz Peter Wirth	Hans Tonndorf
1952	*L'Invasion* *Invasion*	Heidelberg Zimmertheater			
1953	*L'Invasion* *Invasion*	Frankfurt am Main Kleine Bühne			
1953	*L'Invasion* *Invasion*	Darmstadt Landestheater			
1953	*L'Invasion* *Invasion*	Freiburg Stadttheater			
20/11/53 création allemande	*Tous contre tous* *Alle gegen alle*	Pforzheim Stadttheater	Franz Otto	Franz Peter Wirth	Ulrich Elsässer
5/12/55 création allemande	*Le Ping-Pong* *Ping-Pong*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Hans Lietzau	H.W. Lenneweit
1956	*L'Invasion* *Invasion*	Kiel Studentenwerk			
08/1957	*Le Ping-Pong* *Ping-Pong*	Heidelberg Theater im Gewölbe			
22/9/57 (1/10/1957) création allemande	*Comme nous avons été* *Wir sind, wie wir waren*	Berlin Tribüne	Frank Lothar	Walter Tappe	Alfred Franke
1958	*L'Invasion* *Invasion*	Braunschweig Staatstheater			
15/3/58 création allemande	*La Parodie* *Das Rendezvous*	Celle Schloßtheater	Hannes Razum	Hannes Razum	Hans Günther Spornitz
17/4/58	*L'Invasion* *Invasion*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Hermann Kühn		
1959	*La Parodie* *Das Rendezvous*	Reutlingen Theater in der Tonne			
14/2/59 création allemande	*Paolo Paoli* *Paolo Paoli*	Hannover Landestheater (Ballhof)	Kurt Erhardt	Franz Reichert	Rudolf Schulz
16/9/59	*Le Ping-Pong* *Ping-Pong*	Bremen Zimmertheater			
7/11/59	*Paolo Paoli* *Paolo Paoli*	Augsburg Städtische Bühnen (Kleiner Goldener Saal)	Karl Bauer		
21/11/59 création mondiale	*Les Âmes mortes* *Die toten Seelen*	Stuttgart Staatsschauspiel	Walter Erich Schäfer	Dietrich Haugk	
12/1959	*Paolo Paoli* *Paolo Paoli*	Gelsenkirchen Tribüne			
1959/60	*Le Ping-Pong* *Ping-Pong*	Bremen			
7/5/60 création allemande	*Le Professeur Taranne* *Professor Taranne*	Kassel Theater am Goetheplatz	Walther Krausbauer	Erwin Apel	
11/1960	*Le Professeur Taranne* *Professor Taranne*	München Intimes Theater		Dieter Giesing	

1961	*Le Professeur Taranne* *Professor Taranne*	Berlin Technische Universität Studentenbühne			
13/6/61 création allemande	*La grande et la petite manœuvre* *Der Appell*	Frankfurt am Main Johann-Wolfgang-Goethe-Universität (Studio-Bühne)		Wolfgang Stammler, Konrad Höller, Wolfgang Wiens	
1962	*La Parodie* *Das Rendezvous*	Göttingen Junges Theater			
1962	*Tous contre tous* *Alle gegen alle*	Berlin Forum Theater		Lothar Kompatzki	Lothar Kompatzki
5/5/62 création allemande	*Les Retrouvailles* *Das Wiederfinden*	Bielefeld Städtische Bühnen (Studio am Alten Markt)	Joachim Klaiber	Gerhard Jelen	
1962	*Les Retrouvailles* *Das Wiederfinden*	Berlin Tribüne			
1967	*Les Retrouvailles* *Das Wiederfinden*	München Modernes Theater			
1969	*Le Ping-Pong* *Ping-Pong*	München Modernes Theater		Uta Emmer	
1971	*Le Ping-Pong* *Ping-Pong*	Bremen Zimmertheater			
30/9/72 création allemande	*Off Limits* *Off Limits*	Düsseldorf Schauspielhaus (Kleines Haus)	Ulrich Brecht	Klaus Michael Grüber	Eduardo Arroyo
1977	*Les Retrouvailles* *Das Wiederfinden*	München Off-Off-Theater			
1980	*Les Retrouvailles* *Das Wiederfinden*	Singen Theater Die Farbe			
25/10/81	*Les Retrouvailles* *Das Wiederfinden*	Frankfurt am Main Schauspiel (Kammerspiel)		Bernd Rainer Krieger	Peter Schulz
1985	*Off Limits* *Off Limits*	Bielefeld			

3.2 Beckett

Date de la première	Pièce	Ville, théâtre (salle)	Directeur du théâtre	Metteur en scène	Scénographe
8/9/53 création allemande	*En attendant Godot* *Wir warten auf Godot*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Karl Heinz Stroux	Karl Gröning
12/9/53	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Karlsruhe Badisches Staatstheater		Karl-Heinz Caspari	
6/10/53	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Konstanz Stadttheater			
11/53	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Köln Studio		Friedrich Siems	
29/11/53	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kassel Staatstheater		Albert Fischel	
10/1/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Wuppertal Städtische Bühnen	Helmut Henrichs	Aloys Garg	Hannah Jordan
15/1/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)		Helmut Geng	
19/1/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Düsseldorf Kammerspiele (Brücke)		Hans Jörg Utzerath	
02/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Heidelberg		Wolfgang von Stas	
03/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Flensburg Städtische Bühnen		Wolfgang Hessler	
03/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Freiburg Zimmertheater (Kleines Theater am Wallgraben)	Claus Günther	Claus Günther	
5/3/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hamburg Zimmer-Theater	Helmuth Gmelin	Günther Rennert	Ita Maximowna
27/3/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	München Kammerspiele	Hans Schweikart	Fritz Kortner	
9/4/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Osnabrück Kammerspiele			
10/4/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kiel Bühnen der Landeshauptstadt			
17/4/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Dortmund Städtische Bühnen			
1954-55	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Cuxhaven Das Schauspiel			
1954-55	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Detmold Lippisches Landestheater			
1954-55	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Iserlohn Schauspielstudio			
1954-55	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Mainz Städtisches Theater			
23/10/54	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Trier Stadttheater (Simeonstift)			
2/2/55	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Rheydt Stadttheater			
4/6/55	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Oldenburg Staatstheater			

24/3/56	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Münster Städtische Bühnen (Neues Theater)			
30/9/57 créations allemandes	*Fin de partie* *Endspiel /* *Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Hans Bauer, John Beckett	Werner Kleinschmidt
13/11/57	*Fin de partie* *Endspiel*	Köln Bühnen der Stadt (Studio)	Herbert Maisch		Walter Gondolf
1957/58 (4/1/58)	*Fin de partie* *Endspiel*	Freiburg Kleines Theater am Wallgraben	Claus Günther		
1958	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Dortmund			Harry Breuer
12/1/58 (5/3/58)	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Münster Städtische Bühnen (Kammerspiele in der Annette-Schule)	Leon Epp	Günther Fleckenstein	Carl Wilhelm Vogel
19/1/58	*Fin de partie* *Endspiel*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Harry Buckwitz		
3/10/58	*Fin de partie* *Endspiel*	Braunschweig Schauspielstudio der Evangelischen Akademie	Horst Kaiser		
12/12/58	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hannover Landesbühne – Ratsgymnasium	Walter Heidrich		
7/3/59	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Mario Chiari
1959/60	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein	Joachim von Groeling		
12/9/59	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hildesheim Stadttheater (Studio)	Walter Zibell		
28/9/59 création allemande	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Walter Henn	H.W. Lenneweit
23/10/59	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Baden-Baden			
27/11/59	*Fin de partie* *Endspiel*	Krefeld-Mönchen Gladbach Probebühne	Herbert Decker		
9/12/59	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Bochum Kammerspiele	Hans Schalla		
6/1/60	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Kiel		Hans Niederauer	
17/1/60	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Rendsburg			
23/1/60	*Fin de partie* *Endspiel*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Kleines Haus)	Friedrich Schramm	Jakob Jenisch	Ruodi Barth
27/1/60	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bonn			
21/2/60	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Bremen Zimmertheater			

8/4/60	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Darmstadt Landestheater (Studio im Schloß)	Gustav Rudolf Sellner		
3/6/60	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Düsseldorf Kammerspiele	Hansjörg Utzerath		
2/10/60	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Walter Henn	
8/10/60	*Fin de partie* *Endspiel /* *Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I*	Kiel Schauspielhaus (Studiobühne)	Hans-Georg Rudolph		
11/12/60	*Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I*	Karlsruhe Badisches Staatstheater (Kleines Haus)	Paul Rose		
25/2/61	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Köln Kammerspiele	Oscar Fritz Schuh	Hans Karl Zeiser	
22/3/61 création allemande (*Acte sans paroles II*)	*Fin de partie* *Endspiel /* *Acte sans paroles II* *Akt ohne Worte II*	Bielefeld Städtische Bühnen – Studio am Alten Markt	Joachim Klaiber	Christof Bitter	Rolf Gerhardt
1961-62	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Lübeck		Ulrich Brecht	Matthias Kralj
1961-62	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Münster Das Zimmertheater (Studio)			
12/9/61	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bamberg Theater am Schillerplatz	Gerd Gutbier		
16/9/61	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Bremerhaven Stadttheater (Kleines Haus)	Erich Thormann		
26/9/61	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Saarbrücken Stadttheater (Kammerspiele)	Hermann Wedekind		
30/9/61 création allemande	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Walter Henn	H.W. Lenneweit
2/10/61	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Würzburg			
5/10/61	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bochum Schauspielhaus (Kammerspiele)	Hans Schalla		
12/10/61	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Mannheim Nationaltheater (Studiobühne)	Hans Schüler		
5/11/61	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Köln Kammerspiele	Oscar Fritz Schuh		
2/12/61	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Kassel Staatstheater (Studio im Hermann-Schafft-Haus)	Hermann Schaffner		
3/12/61	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Memmingen			
17/12/61	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Darmstadt Landestheater (Theater im Schloß)	Gerhard F. Hering		
17/12/61	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Düsseldorf Schauspielhaus (Tribüne)	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Pit Fischer

1962	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Kiel		Rolf Christiansen	
27/3/62	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hof / Saale Städtebundtheater – (Studio Haus der Jugend)	Hanns Jessen		
1/6/62	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Oberhausen Städtische Bühnen (Studio 99)	Christian Mettin		
11/9/62	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Hof / Saale Städtebundtheater	Hans Jessen		
19/9/62	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Pforzheim Stadttheater (Studio im Reuchlinhaus)	Horst Alexander Stelter		
6/1/63	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Nürnberg / Furth Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Karl Pschigode		
16/2/63	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	Hans Schweikart		
18/2/63	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Gelsenkirchen Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Hans Hinrich		
26/3/63	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Aachen Grenzlandtheater	Karl Bauer		
11/4/63	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Kassel Staatstheater (Kleines Haus)	Günter Skopnik		
3/5/63	*Fin de partie* *Endspiel*	Darmstadt Landestheater (Theater im Schloß)	Gerhard Friedrich Hering		
14/6/63 création mondiale (*Comédie*)	*Acte sans paroles II* *Akt ohne Worte II /* *Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I /* *Comédie* *Spiel*	Ulm Ulmer Theater	Ulrich Brecht	Deryk Mendel	Michael Raffaelli
23/6/63	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Hans-Erich Kreibig	Helmut Geng	Karl Kneidl
11/9/63	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hannover Landestheater (Ballhof)	Kurt Erhardt		
10/10/63	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Pforzheim Stadttheater (Studio im Reuchlinhaus)	Harry Niemann		
20/10/63	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Wuppertal Studio-Theater am Malersaal			
2/11/63	*Comédie* *Spiel*	Dortmund Schauspielhaus	Hermann Schaffner		
16/11/63	*Comédie* *Spiel*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Deryk Mendel	Hans-Martin Erhardt
27/11/63 (2/12/63)	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Saarbrücken Stadttheater (Kammerspiele)	Hermann Wedekind		

30/11/63 (27/5/64)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Bremen Theater der freien Hansestadt (Kammerspiele in der Böttcherstraße)	Kurt Hübner		
6/1/64	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Flensburg Städtische Bühnen (Kammerspiele im Deutschen Haus)	Benno Hattesen		
23/2/64	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kiel Schauspielhaus	Joachim Klaiber	Helmut Geng	Heinz Hansen
14/3/64	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Würzburg Städtisches Theater (Dauthendey-Saal)	Hans Scherer		
25/4/64	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Berlin Renaissance-Theater		Hans-Karl Zeiser	Roger von Moellendorff
11/6/64	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Ulm Ulmer Theater (Podium)	Ulrich Brecht		
28/6/64	*Comédie* *Spiel /* *La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Kassel Staatstheater (Kleines Haus)		Horst Antlitz	
23/9/64	*Fin de partie* *Endspiel*	Münster Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Erich Sistig		
29/11/64	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Studio-Souterrain)	Claus Helmut Drese		
30/1/65	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Verden Landesbühne Niedersachsen-Mitte	Hannes Loges		
6/2/65	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Mainz Städtisches Theater (Kleine Bühne)	Georg Aufenager		
17/2/65 (25/2/65)	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Deryk Mendel, Samuel Beckett	H. W. Lenneweit
1965/66	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Frankfurt am Main			Franz Mertz
1965/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Frankfurt am Main			Franz Mertz
30/9/65	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Rheydt Stadttheater (Studio)	Knut Roennecke		
1/10/65	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Frankfurt am Main Kammerspiel	Harry Buckwitz	Stavros Doufexis	Franz Mertz
2/10/65	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Heidelberg Städtische Bühnen	Hans Peter Doll		
10/10/65	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Oberhausen Städtische Bühnen (Studio 99 auf der Probebühne)	Christian Mettin		
23/10/65	*Comédie* *Spiel*	Lübeck Bühnen der Hansestadt (Kammerspiele)	Walter Heidrich	Rudolf Birkemeyer	

27/10/65	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Essen Bühnen der Stadt (Humboldt-Aula)	Erich Schumacher		
14/11/65	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Esslingen Württembergische Landesbühne	Joachim von Groeling		
1/1/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bremerhaven Stadttheater (Kleines Haus)	Erich Thormann		
14/1/66 création mondiale	*Va-et-vient* *Kommen und Gehen*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	August Everding	Dieter Giesing	
14/1/66 création mondiale (*Va-et-vient*) création mondiale (*Tous ceux qui tombent*)	*Acte sans paroles II* *Akt ohne Worte II /* *Va-et-vient* *Kommen und Gehen /* *Tous ceux qui tombent* *Alle die da fallen*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Deryk Mendel	Matias
14/1/66	*Fin de partie* *Endspiel*	Hannover Landestheater (Studio im Künstlerhaus)	Reinhard Lehmann		
21/1/66	*Fin de partie* *Endspiel*	Pforzheim Stadttheater	Harry Niemann		
3/2/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Wilhelmshaven Landesbühne im Stadttheater	Rudolf Stromberg		
4/3/66	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Tübingen Zimmertheater	W. Kolneder		
11/5/66	*Fin de partie* *Endspiel*	Kassel Staatstheater (Kleines Haus)	Günter Skopnik		
12/5/66	*Fin de partie* *Endspiel /* *Comédie* *Spiel*	Detmold			
27/5/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Gießen Stadttheater	Willi Kowalk		
18/6/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Trier Theater der Stadt (Deutsch- Amerikanische Bücherei)	Rudolf Meyer		
24/9/66	*Va-et-vient* *Kommen und Gehen*	Kassel Staatstheater (Podium)	Ulrich Brecht		
25/9/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bielefeld Städtische Bühnen (Studio am Alten Markt)			
15/10/66	*Fin de partie* *Endspiel*	Celle Schloßtheater	Hannes Razum	Hanns Menninger	
6/11/66	*Comédie* *Spiel*	Kiel Schauspielhaus	Joachim Klaiber		
14/11/66	*Va-et-vient* *Kommen und Gehen*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Paul Mundorf		
17/11/66	*Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I /* *Acte sans paroles II* *Akt ohne Worte II*	Kassel Stadttheater (Kleines Haus)	Ulrich Brecht		

9/12/66	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Regensburg Stadttheater (Podium-Bühne)	Volker von Collande		
1967	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Krefeld			Ekkhard Kröhn
4/1/67	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Pforzheim Stadttheater	Harry Niemann		
16/1/67	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Karl Bauer		
16/4/67	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Studio-Souterrain)	Claus Helmut Drese		
26/9/67	*Fin de partie* *Endspiel*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Samuel Beckett	Matias
4/10/67	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Köln Zimmertheater (Das Zimmer)	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger		
22/10/67 (5/11/67)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Karl Bauer	Hermann Kleinselbeck	Hans-Ulrich Schmückle
11/67	*Fin de partie* *Endspiel*	München Büchner-Theater		Jan Gorzkula	
3/12/67	*Comédie* *Spiel*	Schleswig Nordmark Landestheater	Heinz Rippert		
6/12/67	*Comédie* *Spiel*	Hof / Saal Städtebundtheater	Hannes Keppler		
5/1/68	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Hannover Landestheater (Studio im Künstlerhaus)	Franz Reichert		
12/5/68	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Ingolstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	Hans Joachim Klein		
2/7/68	*Comédie* *Spiel /* *La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Stuttgart Theater der Altstadt	Klaus Heydenreich		
9/11/68	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Köln Zimmertheater (Der Keller)	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger		
10/11/68	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Peter Ebert		
6/12/68	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Hans Peter Doll		
15/2/69	*Fin de partie* *Endspiel*	Schleswig Nordmark-Landestheater (Studio)	Toni Graschberger		
1/3/69	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Bremerhaven Stadttheater (Kleines Haus)	Jürgen-Dieter Waidelich		
27/4/69	*Fin de partie* *Endspiel*	Konstanz Stadttheater	Wilhelm List-Diehl		

16/5/69	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Trier Theater der Stadt (Studio)	Walter Pohl		
15/7/69	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Stuttgart Theater der Altstadt	Klaus Heydenreich		
4/10/69	*Acte sans paroles II* *Akt ohne Worte II*	Darmstadt Landestheater (Mathildenhöhe)	Gerhard Friedrich Hering		
4/10/69	*Fin de partie* *Endspiel*	Tübingen Landestheater	Ernst Seiltgen		
5/10/69	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Samuel Beckett	Matias
9/11/69	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Konstanz Stadttheater	Wilhelm List- Diehl		
24/2/70	*Fin de partie* *Endspiel*	Köln Zimmertheater	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger		
5/4/70	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Celle Schloßtheater (Studio im Malersaal)	Hannes Razum		
21/4/70	*Fin de partie* *Endspiel*	Hof / Saale Städtebundtheater	Hannes Keppler		
9/5/70	*Fin de partie* *Endspiel*	Nürnberg / Fürth Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Karl Pschigode		
22/6/70	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Coburg Landestheater	Hannsjoachim Worringen		
31/8/70	*Fin de partie* *Endspiel*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kammerspiel)	Ulrich Erfurth		
4/9/70	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Koblenz Theater der Stadt	H. W. Wolff		
17/9/70	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Trier Theater der Stadt	Walter Pohl		
25/9/70	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Bielefeld Städtische Bühnen	Hans-Walther Deppisch		
27/9/70	*Fin de partie* *Endspiel*	Kaiserslautern			
8/10/70	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Heidelberg Städtische Bühnen (Zimmertheater)	Gillis van Rappard		
25/10/70	*Fin de partie* *Endspiel*	Kiel Bühnen der Landeshauptstadt (Studio)	Joachim Klaiber		
5/12/70 création allemande	*Souffle* *Atem*	Hamburg Deutsches Schauspielhaus			
4/2/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Memmingen Schwäbisches Landesschauspiel	Bernd Hellmann	Helge Schupp	
9/2/71	*Fin de partie* *Endspiel*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Hans Peter Doll		
11/2/71	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Mönchengladbach Vereinigte Städtische Bühnen	Joachim Fontheim	Peter Lüdi	
13/2/71	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Bonn Theater der Stadt (Im Landesmuseum)	Hans-Joachim Heyse		

20/2/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Stuttgart Staatstheater	Walther Erich Schäfer	Palitzsch	
27/2/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Blaubeuren Theater in der Westentasche			
20/3/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Paderborn Westfälische Kammerspiele (Theater am Rathausplatz)	Siegfried Bühr	Ferdinand Ludwig	
28/3/71 (27/3)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Esslingen Württembergische Landesbühne (Kellertheater)	Elert Bode	Volkmar Clauß, Jürgen Wolfram	
4/4/71	*Comédie* *Spiel*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Studio-Souterrain)	Alfred Erich Sistig		
10/4/71	*Souffle* *Atem*	Wuppertal Schauspielhaus	Arno Wüstenhöfer		
16/5/71	*Fin de partie* *Endspiel*	München Staatsschauspiel	Helmut Henrichs	Urs Jenny	
2/6/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Coburg Landestheater	Hannsjoachim Worringen	Wolfgang Schön	
4/9/71	*Fin de partie* *Endspiel*	Bremerhaven Stadttheater (Kleines Haus)	Jürgen-Dieter Waidelich	Neidhardt Nordmann	
9/9/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hannover Niedersächsisches Staatstheater (Ballhof)	Franz Reichert	Stavros Doufexis	
11/9/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Heilbronn Heilbronner Theater (Studiobühne)	Walter Bison		
17/9/71	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Samuel Beckett	Matias
18/9/71	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Verder Landesbühne Niedersachsen-Mitte	Hans W. Loges	J. Lawrence	
15/10/71	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Bochum Schauspielhaus (Kammerspiele)	Hans Schalla		
29/10/71	*Fin de partie* *Endspiel*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen (Podium)	Volker von Collande		
31/10/71	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Tübingen Zimmertheater	Salvatore Poddine		
23/11/71	*Fin de partie* *Endspiel*	Wuppertal Schauspielhaus	Arno Wüstenhöfer		
19/3/72 (29/4/72)	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kaiserslautern Pfalztheater	Wolfgang Blum	R.W. Vespermann	
15/4/72	*Fin de partie* *Endspiel*	Reutlingen Theater in der Tonne		Rolf-Harald Kiefer	
22/4/72	*Fin de partie* *Endspiel*	Oldenburg Staatstheater	Harry Niemann	Victor Warsitz	
6/5/72	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Essen Bühnen der Stadt (Studiobühne)	Erich Schumacher	Claus Leininger	Erwin W. Zimmer
4/10/72	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Paderborn Westfälische Kammerspiele	Siegfried Bühr		

12/10/72	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Osnabrück Städtische Bühnen	Jürgen Brock	Lothar Trautmann	
19/10/72	*Fin de partie* *Endspiel*	Bonn Theater im Bonn-Center			
21/10/72	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hamburg Thalia Theater	Boy Gobert	U. Haupt	
27/10/72	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Kaiserslautern Pfalztheater	Wolfgang Blum	K. Götte	
2/11/72	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kleve Theater am Niederrhein		M. Röder	
12/11/72	*Fin de partie* *Endspiel*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Peter Maßmann	K. Engeroff	
12/12/72 (4/1/73)	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Würzburg Stadttheater	Joachim von Groeling		
15/12/72	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Hamburg Deutsches Schauspielhaus		H. Schweikart	
13/1/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Lüneburg Stadttheater (Studiobühne im Museum)	Hannes Houska		
20/1/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Karlsruhe Schauspielhaus	Hans Georg Rudolph	W. Rohde	
21/4/73	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Ingolstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	Heinz Joachim Klein	W. Trauwein	
9/5/73 création allemande	*Textes pour rien* *Texte um Nichts*	Torturmtheater Sommerhausen (Studio)	Luigi Malipiero		
16/5/73 (16/6/73)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Bremen Theater der Freien Hansestadt (Großes Haus am Goetheplatz)	Kurt Hübner	Klaus Michael Grüber	Klaus Michael Grüber
3/7/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Göttingen Junges Theater	Hans Gunther Klein	W.-D. Pahlke	
6/9/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Neuwied Landesbühne Rheinland-Pfalz	Conrad Dahlke	M. Oelrich	
28/9/73	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Münster		P. von Wiese	
6/10/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Peter Maßmann	K. Engeroff	
9/10/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bruchsal Badische Landesbühne	Alf André	J. Nix	
13/10/73	*Fin de partie* *Endspiel*	Köln Bühnen der Stadt (Kammerspiele)	Claus Helmut Drese		
30/10/73 création allemande	*Pas moi* *Not I*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Hans Lietzau	Ernst Wendt	Johannes Schütz
13/11/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bremen Theater der Freien Hansestadt	Peter Stolzenberg		

11/12/73	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kassel Schauspielhaus (Podium)	Peter Löffler		
13/2/74	*Fin de partie* *Endspiel*	Koblenz Theater der Stadt (Studiobühne im Mittelrheinmuseum am Florinsmarkt)	H.W. Wolff		
18/2/74	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Hamburg Deutsches Schauspielhaus	Ivan Nagel	K. M. Güber	
20/3/74	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kiel Schauspielhaus	Joachim Klaiber	H. Geng	
1974	*Pas moi* *Not I*	Braunschweig Staatstheater	Christoph Groszer	Hartmut H. Forche	
21/5/74	*Fin de partie* *Endspiel*	Coburg Landestheater	Hannsjoachim Worringen	G. Iffland	
14/9/74	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Darmstadt Staatstheater (Kleines Haus)	Günther Beelitz	W. Müller	
26/9/74	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Münster Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Frieder Lorenz		
7/11/74	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Chur Stadttheater	Reinhardt Spörri		
12/1/75	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Hannover Niedersächsisches Staatstheater (Theater im Künstlerhaus)	Günther Roth		
23/1/75	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Peter Maßmann		
23/1/75	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	München Staatsschauspiel (Theater Marstall)	Kurt Meisel		
8/2/75	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Schleswig Schleswig-Holsteinisches Landestheater	Horst Mesalla		
15/2/75	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Nürnberg Städtische Bühnen (Schauspielhaus)			
19/2/75 (1/3/75)	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Oldenburg Staatstheater (Spielraum im neuen Foyer)	Harry Niemann		
27/2/75	*Fin de partie* *Endspiel*	Rottweil Zimmertheater			
03/1975	*« ausgespielt spielen ».* *Soirée à thème sur Beckett.*	Frankfurt am Main Schauspiel (Kleines Haus)	Peter Löscher		
8/3/75	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Hans Lietzau	Samuel Beckett	Matias
16/3/75	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Heidelberg Städtische Bühnen (Im Zimmertheater)	Horst Statkus	H. Kurzenberger	
20/3/75	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Bonn Theater Central		A. Krebs	

11/4/75	*Fin de partie* *Endspiel*	Gießen Stadttheater (Theater-Studio in der Zigarrenfabrik)	Dietrich Taube		
22/4/75	*Fin de partie* *Endspiel*	Lüneburg		M. Löhlein	
8/5/75	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Köln Theater Der Keller	Dieter Janke, Franz Josef Michels, Karl Reichmann		
10/5/75	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Hof/Saale Städtebundtheater (Studio Freiheitshalle)	Toni Graschberger		
26/5/75	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Karlsruhe		W. Rohde	
12/9/75	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Peter Maßmann		
19/9/75	*Fin de partie* *Endspiel*	Lüneburg Stadttheater (Studiobühne im Museum)	Franz Göd		
9/10/75	*Fin de partie* *Endspiel*	Hamburg Theater im Zimmer		C. Roethel	
5/12/75	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Hildesheim Stadttheater (Studio)	Herbert Adler		
7/2/76	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Flensburg Schleswig-Holsteinisches Landestheater	Horst Mesalla		
22/2/76	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Trier Theater der Stadt Trier (Studio)	Manfred Mützel	D. Troescher	
18/3/76	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Oldenburg Staatstheater (Spielraum im Neuen Foyer)	Harry Niemann		
30/3/76	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Frankfurt am Main Die Katakombe	Marcel Schilb	U. Heister	
14/5/76	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Frankfurt am Main Die Katakombe Frankfurter Kellertheater	Marcel Schilb		
25/9/76	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Lübeck Bühnen der Hansestadt (Studio)	Karl Vibach		
22/9/76 (2/10/76)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band /* *Pas* *Tritte*	Baden-Baden Komödie am Leopoldsplatz		W. Ruch	
1/10/76 création allemande	*Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Hans Lietzau	Samuel Beckett	Frida Parmeggiani
5/10/76	*Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte*	Düsseldorf Schauspielhaus (Kleines Haus)	Günther Beelitz	Peter Löscher	Erich Wonder
16/10/76 (21/10/76)	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Saarbrücken Saarländisches Landestheater	Karl-Heinz Noblé	B. H. Reutler	

26/10/76	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Osnabrück Städtische Bühnen (Studio 99)	Jürgen Brock	W. Nitsch	
30/10/76	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Karlsruhe Badisches Staatstheater (Kleines Haus)	Hans Georg Rudolph		
12/11/76	*Comédie* *Spiel /* *La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Essen Bühnen der Stadt (Bühne 3 Studio)	Jürgen-Dieter Waidelich		
25/11/76	*Fin de partie* *Endspiel*	Marburg Marburger Schauspiel		H. Buchmann	
27/11/76	*Fin de partie* *Endspiel*	Paderborn Westfälische Kammerspiele		P. Lüdi	
27/11/76	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Tübingen Tübinger Zimmertheater		H. Vogel	
1/12/76	*Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	Hans- Reinhard Müller		
3/12/76	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Esslingen Württembergische Landesbühne	Achim Thorwald	G. A. Matten	
29/1/77	*Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte*	Saarbrücken Saarländisches Staatstheater (Kammerspiele)	Günther Penzoldt	Günther Penzoldt	
24/2/77	*Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte*	Trier Theater der Stadt Trier (Studio)	Manfred Mützel		
1/3/77	*Va-et-vient* *Kommen und Gehen /* *Oh les beaux jours* *Glückliche Tage /* *Pas* *Tritte*	Heidelberg Städtische Bühne (Zimmertheater)	Horst Statkus		
7/4/77	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Hamburg Tik (Theater im Künstlerhaus)			
27/5/77	*Comédie* *Spiel*	Moers Schloßtheater		H. Freytag	
18/9/77	*Pas moi* *Nicht ich /* *Acte sans paroles I* *Spiel ohne Worte I*	Ulm Ulmer Theater (Podium)	Peter Borchardt		
27/9/77	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Akademie der Künste Berlin		Rick Cluchey, Samuel Beckett	Richard Riddell, Tere Garcia
14/1/78	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Rudolf Stromberg	H. D. Lehmann	
6/3/78	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Heidelberg Städtische Bühne (Zimmertheater)	Gilis van Rappard		
13/3/78	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Frankfurt am Main Schauspiel			

22/3/78	*Fin de partie* *Endspiel*	Münster Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Frieder Lorenz	K.-A. Bock	
23/3/78	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Ingolstadt Stadttheater	Ernst Seiltgen	M. Peter	
22/4/78	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Düsseldorf Schauspielhaus (Kleines Haus)	Günter Beelitz	Peter Löscher	Peter Löscher
14/9/78	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Münster Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Frieder Lorenz	G. Moniac	A. Maschmann
16/9/78	*Fin de partie* *Endspiel*	St.-Matthäus-Kirche am Tiergarten		Rick Cluchey, Samuel Beckett	Rick Cluchey, Tere Garcia
6/10/78	*Comédie* *Spiel /* *Va-et-vient* *Kommen und Gehen*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Hans Lietzau	Samuel Beckett	Hans Bohrer
20/10/78 (4/11/78)	*Fin de partie* *Endspiel*	Stuttgart Württembergische Staatstheater (Kleines Haus)		A. Kirchner	A. Manthey
26/10/78	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Göttingen Junges Theater	Hans-Gunther Klein	E. Gallwitz	M. Holler
2/11/78 (4/11/78)	*Fin de partie* *Endspiel*	München Kammerspiele	Hans- Reinhard Müller	V. Hesse	W. Hutterli
29/11/78	*La Dernière Bande* *Das letzte Band /* *Pas* *Tritte*	Koblenz Theater der Stadt (Studiobühne im Mittelrheinmuseum am Florinsmarkt)	Hannes Houska	W. Regentrop	R. Cofflet
21/3/79	*Pas moi* *Nicht ich*	Kiel Bühnen der Landeshauptsadt	Horst Fechner	C. Roethel	
5/5/79	*Fragment de Théâtre I* *et II* *Bruchstücke I und II*	Hamburg Thalia Theater			
13/5/79	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Augsburg Städtische Bühnen (Studio im Oskar)	Rudolf Stromberg		
9/6/79	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Kassel Schauspielhaus	Peter Mertz		
29/9/79	*Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte /* *Pas moi* *Nicht ich*	Darmstadt Staatstheater (Werkstattbühne)	Kurt Horres	W. D. Asmus	J. Dreier
4/10/79 (21/10/79)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Münster Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Frieder Lorenz	F. Miska	M. Marks
8/11/79	*Cette fois* *Damals /* *Pas moi* *Nicht ich*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kammerspiele)		H. Klett	D. Niefind
12/1/80	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Nürnberg Schauspielhaus		H. Utzerath	G. Wiener
16/4/80	*Comédie* *Spiel /* *La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Gießen Stadttheater (Theater-Studio)	R. Heissler- Remy	G. Lannan	C. Copenhaver

30/5/80	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Dortmund Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Paul Hager	A. Weißert	B. Höken
9/10/80	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Hamburg Theater im Zimmer		C. Roethel	N. Baginski
17/10/80	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Köln Schauspielhaus	M. Hampe	Luc Bondy	R. Glittenberg
15/11/80	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Mario Krüger	A. Weißert	D. Schoras
23/11/80	*Cette fois* *Damals*	Kiel Bühnen der Landeshauptsadt (Studio)		V. Conradt, L. Kornitzer	
4/12/80	*Beckett Evening I*	München Atlas-Circus		George Tabori	
10/1/81	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Konstanz Stadttheater (Podium 99)	Hans J. Ammann	G. Burger	D. Hahn
5/2/81	*Fragment de Théâtre I et II* *Bruchstücke I und II*	Lüneburg Stadttheater (Treffpunkt Neues Theater)	A. de Montléart		
10/2/81	*Fin de partie* *Endspiel*	Hamburg Deutsches Schauspielhaus	Niels-Peter Rudolph	P. Löscher	E. Wonder
7/3/81	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Karlsruhe Theater Die Insel		J. Hörner	F. Schneiders-mann
4/4/81	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Coburg Landestheater (Studio)	T. Kleen	T.H. Kleen	
12/4/81	*Souffle* *Atem*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boy Gobert	Klaus Engeroff	Hans Bohrer
18/5/81	*Mercier et Camier* *Mercier und Camier* *(Szenische Lesung)*	Berlin Freie Volksbühne (Kassenhalle)		Christian Bertram	
1/7/81	*Le Dépeupleur* *Der Verwaiser*	Bochum		George Tabori	
3/10/81	*Souffle* *Breath /* *Va-et-vient* *Kommen und Gehen /* *Pas* *Tritte*	Ulm Theater in der Westentasche (Theater im Fundus)		C. Peinert	
13/11/81	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen (Podium)	Manfred Beilharz	P.-J. Valentin	W. Perdacher
1982	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Köln			Joachim Streubel
7/2/82	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Paderborn Westfälische Kammerspiele	Friedrich Bremer	Friedrich Bremer	
8/2/82 création allemande (*Ohio Impromptu*)	*Ohio Impromptu* *Ohio Impromptu /* *Mercier et Camier* *Mercier und Camier* *(lecture)*	Berlin Schaubühne am Lehniner Platz		Fritz Bertram	

13/3/82	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Würzburg Stadttheater (Studio in den Kammerspielen)	J. von Groeling	H. Andersen	
7/4/82	*Fin de partie* *Endspiel*	Mainz Städtische Bühnen (Kammerspiele)	D. Taube	G. Reinesch	
23/5/82	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Memmingen Landestheater Schwaben	P. H. Stöhr	St. Schön	H. Buckmiller
9/10/82	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Darmstadt Staatstheater (Werkstattbühne)	Kurt Horres	J. Pesel	E. Richter
15/10/82	*« Play Beckett »*	Reutlingen Theater in der Tonne		S. Rist	
4/11/82	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Marburg Marburger Schauspiel	Franzjosef Dörner	A. von Reumont	A. von Reumont
18/11/82	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Göttingen Deutsches Theater (Altes Rathaus)		M. Müller-Elmau	
21/11/82 (27/11/82)	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Marburg Marburger Schauspiel (Stadthalle)	Franzjosef Dörner	Franzjosef Dörner	G. Kleinbacher
28/11/82	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Lübeck Bühnen der Hansestadt (Studio)		R. Luxem	J.-D. Papalexopulu
6/12/82	*« Beckett-Projekt »* *Catastrophe* *Katastrophe /* *Ohio Impromtu* *Ohio Impromtu /* *Berceuse* *Rockaby /* *La Dernière Bande* *Das letzte Band /* *Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I /* *Acte sans paroles II* *Akt ohne Worte II /* *Souffle* *Atem /* *Cette fois* *Damals /* *Pas* *Tritte /* *Fragment de Théâtre I* *Bruchstücke I /* *Pas moi* *Nicht Ich*	Frankfurt am Main Theater am Turm		E. Lang, J. Weisser, C. Robinson, G. Czabó, L. Kompenhans, B. Kleber, M. Davies, V. Newport, M. Bergelt, I. Jansen, G. Uhlig	
3/3/83	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Gütersloh Theater der Stadt	Günter Ochs		
5/3/83	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Hamburg Thalia-Theater	Peter Striebeck	B. Norden	K. Stantin
5/3/83 (7/4/83)	*Pas moi* *Nicht Ich*	Hamburg Theater im Zimmer		C. Roethel	G. Blonski
31/3/83	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Heidelberg Theater der Stadt	P. Stolzenberg	D. Mouchtar-Samorai	E. Fischer
9/4/83	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Ulm Ulmer Theater (Podium)	V. Clauß	R. Milde	F. Hess

7/10/83	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Moers Schloßtheater		W. Engelhardt	H. Kunitzberger
10/10/83	*Catastrophe* *Katastrophe /* *Fin de partie* *Endspiel*	Krefeld Vereinigte Städtische Bühnen	J. Fontheim	H.G. Wagner	W. Sakowitz
15/10/83	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Ingolstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	E. Seiltgen	H. Andersen	C. Pape
23/10/83	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Gießen Stadttheater	R. Heißler-Remy	H. Hohenemser	D. Bode
7/11/83	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Coburg Landestheater (Theater am Hexenturm)	Tebbe Harms Kleen	P. Dolder	H.B. Thor
19/11/83	*Pas moi* *Nicht Ich /* *Catastrophe* *Katastrophe*	Freiburg im Breisgau Wallgraben-Theater		I. Steiert	H.J. Gafert
12/83	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Moers Schloßtheater		Wilhelm Engelhardt, Hans-Christian Seeger	
10/12/83	*Fin de partie* *Endspiel*	Ulm Ulmer Theater (Podium)	V. Clauß	R. Milde	H.M. Böken
14/12/83	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Baden-Baden Theater am Goetheplatz (Im alten Bahnhof)	Frieder Lorenz	F. Lorenz	H. Weygold
29/12/83	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	Dieter Dorn	George Tabori	Kasuko Watanabe
01/84	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Karlsruhe Badisches Staatstheater		Walter D. Asmus	
23/2/84	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hamburg Theater im Zimmer		Christoph Roethel	Masuth
21/3/84 (27/3/84)	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Oldenburg Staatstheater (Großes Haus)	Harry Niemann	K.-H. Eschrich	J. Streubel
26/4/84 créations allemandes (*Solo / Berceuse*)	*Solo* *Ein Stück Monolog /* *Berceuse* *Rockaby /* *Catastrophe* *Katastrophe*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)		Klaus Engeroff	Andrea Kleber
19/5/84	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	München Theater der Jugend		H. Betschart	L. Edenhofer
25/9/84	*Fin de partie* *Endspiel*	Heidelberg Theater der Stadt – Studio	P. Stolzenberg	J. Wieler	P. Bohl
5/10/84	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hannover Niedersächsisches Staatstheater (Theater am Aegi)	Hans-Peter Lehmann	U. Reiher	D. Stegmann
5/10/84	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Wuppertal Schauspielhaus (Foyer)	Jürgen Fabritius	R.W. Kunze	C. Doderer

11/10/84	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Bochum Schauspielhaus		V. Jeker	T. Dreißigacker
12/10/84	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Wiesbaden Hessisches Theater (Studio)	C. Groszer	F. Rosa	R. Wust
9/11/84	*Catastrophe* *Katastrophe*	Bremen Schauspielhaus	Arno Wüsenthofer	G. Krämer	F. Firmbach
13/11/84	*Fin de partie* *Endspiel*	Pforzheim Stadttheater (Podium)	M. Berben	P. Löwenheck	K. Abendroth
17/11/84	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Köln Schauspielhaus	Volker Canaris	J. Gosch	A. Manthey
9/1/85	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Berlin Vaganten-Bühne	Rainer Behrend, Jens-Peter Behrend	B. Meise	R. Terweg
12/1/85	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bremerhaven Stadttheater (Großes Haus)	Siegfried Wittig	R. Zollner	A. Fanken-Wassilewa
30/1/85 (31/1/85)	*Fin de partie* *Endspiel*	Hannover Niedersächsisches Staatstheater (Ballhof)	Hans-Peter Lehmann	D. Hufschmidt	H. Schrader
10/3/85	*Fin de partie* *Endspiel*	Esslingen Württembergische Landesbühne (Podium)	Achim Thorwald	V. Mugur	H. Stürmer
29/3/85	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Erlangen Markgraftheater (Theater in der Garage)			
13/4/85	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Konstanz Stadttheater	Hans-J. Amann	P.J. Valentin	P. Schlösser, P.J. Valentin
18/5/85	*Fin de partie* *Endspiel*	Dortmund Städtische Bühnen (Studio)	Dieter Geske	H. Florin	G. Howland
1/6/85	*Fin de partie* *Endspiel*	Bonn Bühnen der Stadt (Dresdener Bank)	Jean-Claude Riber	N. Büchel	H. Günther
4/6/85	*Fragment de Théâtre I et II* *Bruchstücke I und II / Cette fois* *Damals*	Frankfurt am Main Theater am Turm	Michael Gielen	G. Thomas	D. Thomas
22/6/85	*Fin de partie* *Endspiel*	Nürnberg Städtische Bühnen (Neue Kammerspiele)	Willi Eck	Hansjörg Utzerath	
10/9/85	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Paderborn Westfälische Kammerspiels (Foyer)	Friedrich Bremer	E. Riuf	E. Ruf
21/9/85	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)		S. Horn, D. Jacobsen	H.-J. Tilke
25/10/85	*Fin de partie* *Endspiel*	München Kammerspiele (Werkraum)	Dieter Dorn	T. Schulte-Michels	S. Thaler
2/11/85	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Frankfurt am Main Schauspiel (Kammerspiele)	Günther Rühle	V. Jeker	T. Dreißigacker
10/1/86	*Fragment de Théâtre I et II* *Bruchstücke I und II*	Berlin Freies Schauspiel		D. Goergen	A. Selski

12/1/86	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Krefeld Vereinigte Städtische Bühnen (Theaterzelt Peterssche Fabrik)	Eike Gramss	C. Trafic	C. Wagenknecht
17/1/86 (18/1/86)	*Fin de partie* *Endspiel*	Bremen Schauspielhaus	Tobias Richter	H. Falár	A. Reinhardt
25/1/86	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Gießen Stadttheater (Theaterstudio Zigarrenfabrik)	R. Heißler	F. Winter	T. Pekny
31/1/86	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kaiserslautern Pfalztheater (Studio Kik)		G. Burger	W. Hardt
5/2/86	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Mainz Theater der Landeshauptsadt (Theater in der Schillerstraße)	D. Taube	G. Reinesch	P. Boysen
1/3/86	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Münster Wilhelm-Borchert-Theater		D. Zimmer	
4/3/86	*Fin de partie* *Endspiel*	Coburg Landestheater (Theater in der Reithalle)	Tebbe Harms Kleen	P. Dolder	J. Janecek
8/3/86	*Fin de partie* *Endspiel*	Karlsruhe Badisches Staatstheater (Kleines Haus)	G. Könemann	K. Weise	G. Rohde
9/3/86 (13/4/86)	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	München Münchner Kammerspiele (Werkraum)	Dieter Dorn	George Tabori	Jürgen Rose
26/3/86	*Fragment de Théâtre I et II* *Bruchstücke I und II*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Heribert Sasse	Frank Arnold	Gert Rohde
12/4/86	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kassel Schauspielhaus	Manfred Beilharz	V. Jeker	B. Holzapfel
22/5/86	*Fin de partie* *Endspiel*	Göttingen Deutsches Theater (Tiefgarage)		D. Gravenhorst	S. Kloiber
13/6/86	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Paderborn Westfälische Kammerpiele (Studio)	Friedrich Bremer	E. Ruf	E. Ruf
8/11/86	*Mercier et Camier* *Mercier und Camier* *(Szenische Lesung)*	Mannheim Nationaltheater (Studio Werkhaus)		R. Kowalski	H. Tröger
21/1/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Aachen Stadttheater (Großes Haus)	Klaus Schultz	F. Matthiae	T. Dreißigacker
1/2/87	*Catastrophe* *Katastrophe*	Dortmund Theater (Museum Hansastraße)	Horst Fechner	A. Weissert	
13/3/87	*Pas* *Tritte /* *Berceuse* *Rockaby /* *Souffle* *Atem*	Köln Severins-Burg-Theater (Im Atelier)		B. Schmiester	P. Strohrer, B. Schmiester

5/5/87	*Acte sans paroles I* *Akt ohne Worte I /* *Berceuse* *Rockaby*	München Theater am Sozialamt		W. Osborne	W. Osborne
15/5/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Landshut Südostbayrisches Städtetheater	Klaus Schlette	K. Schlette	K. Schlette
15/5/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Stuttgart Theater der Altstadt (Studio)		W. Baer	W. Baer
21/5/87	*Fin de partie* *Endspiel*	Darmstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	Peter Brenner		
13/6/87	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Konstanz Stadttheater (Theatercafé)		H.J. Ammann	H.G. Schäfer
4/10/87	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Frankfurt am Main Schauspiel (Kammerspiel)	Gary Bertini	Klaus Michael Grüber	Klaus Michael Grüber, Max von Vequel-Westernach
12/10/87	*Comédie* *Spiel /* *Cette fois* *Damals*	Heidelberg Theater der Stadt (Studio)	P. Stolzenberg	C. Hechler	A. Steiner
23/10/87	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Lüneburg Statdttheater (Studio)	Thomas Bayer	K. Carius	G. Wehnert
17/11/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Heilbronn Theater Heilbronn (Kammerspiel)	Klaus Wagner	H. Adamec	T. Pekny
26/11/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Göttingen Deutsches Theater	Heinz Engels	K. Kusenberg	G. Hellweg
15/12/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Marburg Marburger Schauspiel	Fj. Dörner	Fj. Dörner	V. Benninghoff
18/12/87	*Fin de partie* *Endspiel*	Darmstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	Peter Brenner	D.W. Hübsch	J. Dreier
22/12/87	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Hamburg Thalia-Theater	Jürgen Flimm		
10/1/88	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Coburg Landestheater (Theater in der Reithalle)	T.H. Kleen	T.H. Kleen	J. Janecek
26/1/88	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Stuttgart Staatstheater (Kammertheater)	Wolfgang Gönnenwein	P. Palitzsch	H. Kapplmüller
30/1/88 (4/2/88)	*Fin de partie* *Endspiel*	Stuttgart Staatstheater (Kleines Haus)	Wolfgang Gönnenwein	N.P. Rudolph	L. Hegi
4/2/88	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Ingolstadt Stadttheater (Studio im Herzogskasten)	E. Seiltgen	L- Prütting	C. Pape
5/3/88	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Celle Schloßtheater	Eberhard Johow	C. Gutbier	E. Schweitzer
19/3/88	*Souffle* *Atem /* *La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Moers Schloßtheater (Studio)	Holk Freytag	M. Lachmann	M. Lachmann

26/4/88 (18/5/88)	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Krefeld-Mönchengladbach Vereinigte Städtische Bühnen (Studio)	Eike Gramss	F. Winter	W. Groß
26/4/88	*Fin de partie* *Endspiel*	Memmingen Landestheater Schwaben (Studio)		J. Charvat	J. Charvat
24/6/88	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Düsseldorf Schauspielhaus (Kleines Haus)	Volker Canaris	Gabriele Jakobi	Florian Etti
12/9/88	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Paderborn Westfälische Kammerspiele (Foyer)	Friedrich Krämer	W. Hünnemeyer	E. Ruf
15/9/88	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Pforzheim Stadttheater (Podium)	M. Berben		
30/9/88	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Mainz Theater der Landeshauptsadt (Theater in der Schillerstraße)	D. Taube	H.-C. Wächter	G. Spahlinger
27/10/88	*La Dernière Bande* *Das letzte Band*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Heribert Sasse		
7/1/89	*Pas* *Tritte*	Köln Schauspiel (Kammerspiel)		J. Weisser	H. Neubecker
10/1/89	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Mülheim Theater an der Ruhr (Stadthalle)		R. Ciulli	G.-E. Habben
10/3/89	*Oh les beaux jours* *Glückliche Tage*	Hof Städtebundtheater (Studio)	Reinhold Röttger	M. Ritz	G. Bahnmüller
12/3/89	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Düsseldorf Schauspielhaus	Volker Canaris	Fred Berndt	Fred Berndt
15/3/89	*Fin de partie* *Endspiel*	Mannheim Nationaltheater (Kleines Haus)	A. Petersen	B. Klimek	T. Armster
19/5/89	*Va-et-vient* *Kommen und Gehen /* *Quoi où /* *Was wo /* *Pas moi* *Nicht ich*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kammerspiel)	Gary Bertini		
20/9/89	*Fin de partie* *Endspiel*	Lübeck Bühnen der Hansestadt (Studio)			
14/10/89	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Bamberg E.T.A.-Hoffmann-Theater	Rainer Lewandowski	W. Bauschmidt	W. Clausnitzer
8/12/89	*En attendant Godot* *Warten auf Godot*	Kiel Schauspielhaus	Volkmar Clauß	S. Richter	R. Schachte-beck

3.3 Genet

Date de la première	Pièce	Ville, théâtre (salle)	Directeur du théâtre	Metteur en scène	Scénographe
30/7/57 création allemande	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bonn Kontra Kreis Theater	Karl Pempelfort	Kurt Hoffmann	
10/57	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Düsseldorf Kammerspiele		Hans Jürgen Utzerath	Frank Ulrich Schmidt
1/10/58	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Berlin Tribüne		Hermann Herrey	Hermann Herrey
6/12/58	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Braunschweig Schauspielstudio der Evangelischen Akademie	Horst Kaiser	Horst Kaiser	
10/12/58	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Hof / Saale Städtebundtheater (Studio)	Hans Jessen		
01/59	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Freiburg Wallgrabentheater			
02/59	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Hamburg Theater 53			
03/59	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen		Anton Krilla	
1/3/59	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kassel Kleines Theater am Goetheplatz	Walther Krausbauer		
8/3/59	*Jean-Genet-Matinée*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog		
18/3/59 création allemande	*Le Balcon* *Der Balkon*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Hans Lietzau	A. N. Vargas
2/5/59	*Les Bonnes* *Die Zofen*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	Hans Schweikart	Ernst Seiltgen	Jörg Zimmer-mann
3/5/59	*Les Bonnes* *Die Zofen*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	Hans Schweikart	Ernst Seiltgen	
6/1/60 création allemande	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Kiel Bühnen der Landeshauptstadt (Studiobühne im Schauspielhaus)	Rudolf Meyer	Hans Niederauer	
2/2/60	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Berlin Vaganten-Bühne (Delphi Haus)	Horst Behrend	Paul Albert Krumm	Paul Albert Krumm
6/3/60	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Iserlohn Schauspiel (Studio)	Ferdinand Held-Magney		
9/4/60	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Mainz Dachbodenbühne		Lothar Köster	Hans-Joachim Strehlow
1/6/60	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Bremen Zimmertheater			
24/9/60	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bremerhaven Stadttheater (Kleines Haus)	Hans Herbert Pudor		
26/12/60	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kiel Schauspielhaus (Studio Bühne)	Hans-Georg Rudolph		Rolf Christiansen

15/1/61	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Heidelberg Städtische Bühnen (Zimmertheater)	C. Helmut Drese		
19/5/61 création mondiale	*Les Paravents* *Wände überall*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Hans Lietzau	Hans-Heinrich Palitzsch
18/6/61	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Ulm Städtische Bühnen (Podium in der Max-Wieland-Galerie)	Kurt Hübner		
8/10/61	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Bielefeld Städtische Bühnen (Studio am Alten Markt)	Joachim Klaiber		
8/12/61	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kiel Schauspielhaus (Studio)	Hans-Georg Rudolph		
31/3/62	*Le Balcon* *Der Balkon*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen		Erwin Piscator	Johannes Waltz, Elisabeth Urbancic
04/62	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Sommerhausen Torturmtheater		Luigi Malipiero	
8/9/62	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Lübeck Kammerspiele (Studio)	Arno Wüstenhöfer		
9/2/63	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Hildesheim Stadttheater (Studio)	Walter Zibell	Ekkehard Boesche	
9/2/63	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Mannheim Nationaltheater (Kunsthalle)	Hans Schüler		
21/3/63	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Nürnberg / Furth Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Karl Pschigode		
5/11/63	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Ulm Städtische Bühne (Podium in der Max-Wieland-Galerie)	Ulrich Brecht		
12/63	*Les Bonnes* *Die Zofen*	München Theater 44		Kelle Riedl	
21/1/64	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Pforzheim Stadttheater (Studio im Reuchlinhaus)	Harry Niemann		
14/2/64	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Cuxhaven Das Schauspiel	Toni Graschberger		
31/5/64 création allemande	*Les Nègres* *Die Neger*	Darmstadt Landestheater (Orangerie)	Gerhard F. Hering	Gerhard F. Hering, Samy Molcho	Ruodi Barth
12/12/64 création allemande	*'adame Miroir* *'adame Miroir*	Münster Städtische Bühnen	Alfred Erich Sistig	Gise Furtwängler	Günter Kupfer
17/1/65	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Paul Mundorf		
27/2/65	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Wuppertal Schauspielhaus (Kammerspiele)	Arno Wüstenhöfer	Günter Ballhausen	

03/65	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Berlin Forum-Theater		Judith Malina	Julian Beck, Jim Tiroff
22/9/65	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Münster Zimmertheater	Hans-Louis Metelmann		
29/10/65	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein	Hans-Walther Deppisch	Werner Hildenbrand	Nina Riechetoff
02/66	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Frankfurt am Main Katakombe	Marcel Schilb	Frederik Ribell	
3/6/66	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Köln Zimmertheater (Der Keller)	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger		
11/66	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Düsseldorf Intimes Theater		Peter Thomas Heydrich	
14/2/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Köln Zimmertheater (Das Zimmer)	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger	Marianne Jentgens (acteurs féminins)	Marianne Jentgens
15/2/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Köln Zimmertheater (Das Zimmer)	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger	Lutz Schulze (acteurs masculins)	Marianne Jentgens
16/3/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Helmut Matiasek		
6/5/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Göttingen Deutsches Theater	Günther Fleckenstein	Martin Ankermann	Hans- Heinrich Palitzsch
2/6/67	*Le Balcon* *Der Balkon*	Darmstadt Landestheater (Orangerie)	Gerhard F. Hering		
10/9/67	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Mannheim Nationaltheater (Kunsthalle)	Ernst Dietz		
10/10/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Berlin Schiller-Theater	Boleslaw Barlog	Johannes Schaaf	
23/10/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Günter Fischer	H. W. Lenneweit
4/11/67	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Celle Schloßtheater (Studio im Malersaal)		Hans Menninger	Hans Menninger
18/11/67	*Les Paravents* *Die Wände*	Essen Bühnen der Stadt	Erich Schumacher	Roger Blin	André Acquart
23/1/68	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht /* *Les Bonnes* *Die Zofen*	Darmstadt Landestheater (Theater im Schloß)	Gerhard F. Hering		
2/2/68	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bielefeld Städtische Bühnen (Studio am Alten Markt)			
9/2/68	*Les Paravents* *Die Wände*	München Residenztheater	Helmut Henrichs	Hans Lietzau	Jürgen Rose
9/4/68	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bielefeld Studio		Manfred Raymund Richter	Karl Ernst Herrmann
28/4/68	*Le Balcon* *Der Balkon*	Köln Schauspielhaus	Arno Assmann		
24/9/68	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Saarbrücken Stadttheater (Kammerspiele)	Hermann Wedekind		

11/68	*Les Bonnes* *Die Zofen*	München Zimmertheater		Hedi Kullmann-Fenn	
14/3/69	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kleve Theater am Niederrhein	Josef Wirtz		
15/3/69	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Wilhelmshaven Landesbühne im Stadttheater	Rudolf Stromberg		
26/3/69	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Trier Theater der Stadt (Studio)	Walter Pohl		
15/6/69	*Les Bonnes* *Die Zofen*	München Residenztheater	Helmut Henrichs	Hans Lietzau	Jürgen Rose
8/9/69	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Oldenburg Staatstheater (Spielraum Kleines Augusteum)	Harry Niemann		
18/10/69	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Schleswig Nordmark-Landestheater (Studio)	Toni Graschberger		
26/4/70	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Flensburg Städtische Bühnen	Benno Hattesen		
22/6/70	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Coburg Landestheater	Hannsjoachim Worringen		
7/11/70	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Studio-Souterrain)	Alfred Erich Sistig		
30/1/71	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Esslingen Württembergische Landesbühne (Kellertheater)	Elert Bode	Jürgen Wolfram	
27/2/71	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Stuttgart Staatstheater	Walther Erich Schäfer	Helm Bindseil	
7/4/71	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Münster Zimmertheater	Hans-Louis Metelmann	Herbert Vogt	
26/4/71	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Coburg Landestheater	Hannsjoachim Worringen	Wolfgang Schön	
12/5/71	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Essen Bühnen der Stadt (Studio)	Erich Schumacher		
25/9/71	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Krefeld Vereinigte Städtische Bühnen	Joachim Fontheim		
27/4/72	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Peter Ebert	Horst Braun	
25/8/72	*Le Balcon* *Der Balkon*	Kiel Schauspielhaus	Joachim Klaiber	Dieter Reible	
13/9/72	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Wuppertal Schauspielhaus (Kammerspiele)	Arno Wüstenhöfer	Wolfgang Eisenbach	
7/1/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Hannover Staatstheater (Studio im Künstlerhaus)	Franz Reichert		

22/3/73	*Le Balcon* *Der Balkon*	Hamburg Das junge Theater		K. Paryla	
30/3/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Berlin Schloßpark-Theater	Hans Lietzau	Dieter Dorn	Wilfried Minks
8/9/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Rottweil Zimmertheater	Friedhelm Bärsch		
29/9/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Mainz Städtische Bühnen (Theater im Gutenberg-Museum)	Wolf-Dieter Ludwig	J. Kaehler (acteurs féminins)	
2/10/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Lüneburg Stadttheater (Studio im Museum)	Hannes Houska	M. Kiesewetter	
6/10/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Mainz Städtische Bühnen (Theater im Gutenberg-Museum)	Wolf-Dieter Ludwig	R. Lenkey (acteurs masculins)	
25/10/73	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bonn Theater Central		C. Krones	
27/1/74	*Le Balcon* *Der Balkon*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Kleines Haus Studio-Souterrain)	Alfred Erich Sistig	G. Büch	
27/1/74	*Le Balcon* *Der Balkon*	Mannheim Nationaltheater (Kleines Haus)	Michael Hampe	K. Hack	
15/5/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Baden-Baden Theater der Stadt	Günther Penzoldt	J.U. Jensen	
10/9/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Pforzheim Stadttheater (Podium)	Heiner Bruns		
14/9/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen (Podium)	Volker von Collande		
12/10/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kiel Schauspielhaus	Joachim Klaiber		
20/11/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Münster Das Zimmerthteater	Hans-Louis Metelmann	H. G. Wagner	
29/11/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Regensburg Stadttheater (Podium-Bühne)	Horst Alexander Stelter		
14/12/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kiel Bühnen der Landeshauptsadt	Joachim Klaiber		
19/12/74	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Kaiserslautern Pfalztheater	Wolfgang Blum		
25/1/75	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Verden Landestheater Niedersachsen-Mitte	Hans W. Lodges		
6/2/75	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Hamburg Thalia-Theater	Boy Gobert		
13/2/75	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Hildesheim Stadttheater (Studio)	Walter Zibell		
1/9/75	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Detmold Landestheater (Studio-Bühne)	Otto Hans Böhm		

11/9/75 (9/10/75)	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Köln Bühnen der Stadt (Kammerspiele)			
20/2/76	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Moers Schloßtheater		H. Freytag	
15/4/76 (17/4/76)	*Le Balcon* *Der Balkon*	Bochum Schauspielhaus		Wilfried Minks	Wilfried Minks
3/10/76 (6/10/76)	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bonn Theater der Stadt (Werkstattbühne)	Hans-Joachim Heyse	A. Gerstenberg	
20/10/76	*Le Balcon* *Der Balkon*	München Kammerspiele	Hans-Reinhard Müller	Ernst Wendt	Johannes Schütz
22/10/76	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Landshut Südostbayrisches Städtetheater		F. Fink	
3/3/77	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Karlsruhe Theater Die Insel	Werner Wedekind		
24/3/77	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Ingolstadt Stadttheater		A. Goetze	
15/10/77	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Koblenz Theater der Stadt (Studiobühne im Mittelrheinmuseum am Florinsmarkt)	Hannes Houska	W. Regentrop	
20/1/79	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Kiel Jugendtheater (Theater in der Kneipe)	Horst Fechner	M. Repp	M. Repp
2/3/79	*Le Balcon* *Der Balkon*	Saarbrücken Saarländisches Landestheater		A. Krämer	W. Heisig
31/3/79 (5/4/79)	*Le Balcon* *Der Balkon*	Stuttgart Württembergisches Staatstheater (Kleines Haus)	Hans-Peter Doll	Christoph Nel	Ilona Freyer
5/7/79	*Les Bonnes* *Die Zofen*	München Kammerspiele (Werkaumtheater)	Hans-Reinhard Müller	W. Gropper	J. Lageder
12/7/79	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kammerspiele)		L. Stefanek, G. Jakobi	V. Dorn
4/3/80	*Le Balcon* *Der Balkon*	Oldenburg Staatstheater (Großes Haus)	H. Niemann	Gerhard Jelen	
11/7/80	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Mannheim Nationaltheater (Studio Werkhaus)		M. Mierswa	S. Titze
26/9/80	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Lüneburg Stadttheater		R. Kämper	G. Wehnert
7/12/80	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Rendsburg Schleswig-Holsteinisches Landestheater (Werkstatt-Studio)		W. Ehrler	M. Roscher
5/9/81	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Hamburg Theater im Künstlerhaus	Peter Striebeck	J. Kauenhowen	F. Lehr
11/9/81	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Saarbrücken Saarländisches Staatstheater (Theater im Stiefel)	M. Kuntsch		

4/10/81	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Coburg Landestheater (Studio)		J. Biesewig	J. Janecek
4/10/81	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Moers Schloßtheater (Studio)		J. Martin	C. Walter
2/6/82	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Stuttgart Staatstheater	H.-P. Doll	E. Lang	E. Lang
19/3/83	*Le Balcon* *Der Balkon*	Berlin Schiller-Theater	Boy Gobert	Hans Neuenfels	Hans Neuenfels
11/6/83	*Les Nègres* *Die Neger*	Berlin Schaubühne am Lehniner Platz	J. Schitthelm, K. Weiffen- bach	Peter Stein	Karl-Ernst Herrmann
7/12/83	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bamberg E.T.A.-Hoffmann- Theater	Harry Walther	M. Buckup	M. Engel
9/2/84	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bamberg E.T.A.-Hoffmann- Theater	Harry Walther	P.-C. Gerloff	M. Engel
25/2/84	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen (Kammertheater)	Ulrich Brecht	M. Guindani	L. Lindenmaier
3/10/84	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Marburg Schauspiel (Theater im Afföller)		S. Roon	V. Benninghoff
2/3/86	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Frankfurt am Main Schauspiel (Kammerspiele)	Gary Bertini	F. Moritz	G. Jäkel
8/3/86	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Köln Theater im Bauturm		C. Krones	C. Krones
21/4/88	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Oberhausen Theater Oberhausen (Studio 99)	F. Gerhards	J.E. Krämer	I. Lazarus
27/5/88	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Münden Theater in der Altstadt (Welfenschloß)		S. Rist	
4/6/88	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Bremen Schauspielhaus	Tobias Richter	B. Maier	A. Reinhardt
26/11/88	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Dortmund Schauspielhaus (Studio)	Horst Fechner	L. Hemmleb	D. Payen
19/1/89	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Stuttgart Theater im Westen		C. Mayer	C. Mayer
10/2/89	*Le Balcon* *Der Balkon*	Düsseldorf Schauspielhaus	Volker Canaris	Axel Manthey	Axel Manthey
23/2/89	*Haute surveillance* *Unter Aufsicht*	Karlsruhe Theater Die Insel (Studio)	W. Wedekind		
8/10/89	*Les Bonnes* *Die Zofen*	Würzburg Stadttheater (Kammerspiele)	T.H. Kleen	M. Balaun	E. Wegenast

3.4 Ionesco

Date de la première	Pièce	Ville, théâtre (salle)	Directeur du théâtre	Metteur en scène	Scénographe
25/3/56 création allemande	*Amédée ou Comment s'en débarrasser* *Wie wird man ihn los*	Bochum Schauspielhaus Kammerspiele	Hans Schalla	Friedrich Siems	Max Fritzsche
06/56 création allemande	*La Leçon* *Die Nachhilfestunde*	Mainz Zimmerspiele (Haus am Dom)		Rudolf Jürgen Bartsch	
5/5/57	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde / Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Darmstadt Landestheater (Orangerie)	Gusatv Rudolf Sellner	Gusatv Rudolf Sellner	Franz Mertz
7/7/57 création allemande	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Mainz Zimmerspiele (Haus am Dom)		Rudolf Jürgen Bartsch	Ernst Birkheimer
22/9/57 création allemande	*Les Chaises* *Die Stühle*	Berlin Tribüne	Frank Lothar	Herrmann Herrey	
8/12/57 (15/12/57) création allemande (*Le Nouveau Locataire*)	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter / Les Chaises* *Die Stühle*	Hannover Landestheater (Studio Leibnizschule)	Kurt Erhardt		
1958	*Les Chaises* *Die Stühle*	Freiburg Stadttheater			
1958	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Essen Städtische Bühnen			
1958	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Hamburg Kammerspiele			
01/58	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Tübingen Thespiskarren			
19/1/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Flensburg	Heinrich Steiner		
18/1/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Harry Buckwitz		
2/2/58	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Harry Buckwitz		
03/58	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Heidelberg Theater im Gewölbe			
03/58	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Freiburg Studiobühne			
6/3/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Heidelberg Zimmertheater			
13/3/58	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter / Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Karlsruhe Die Insel	Werner Wedekind		
16/3/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bonn			
26/3/58 (29/3/58) création allemande	*Le Tableau* *Das Gemälde*	Stuttgart Staatstheater			

11/4/58 création allemande (*Impromptu de l'Alma*)	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu - Die Erziehung eines Autors oder Der Hirt und sein Chamäleon /* *Les Chaises* *Die Stühle*	München Kammerspiele – Werkraumtheater	Hans Schweikart	Hans Schweikart	Hannes Meyer
14/4/58 création mondiale	*Tueur sans gages* *Mörder ohne Bezahlung*	Darmstadt Landestheater (Orangerie)	Gustav Rudolf Sellner	Gustav Rudolf Sellner	Franz Mertz
19/4/58	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Braunschweig Schauspielstudio der Evangelischen Akademie	Horst Kaiser		
20/4/58	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Ulm Städtische Bühnen (Podium in der Max-Wieland-Galerie)	Peter Wackernagel		
24/5/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Gießen Stadttheater	Friedrich Brandenburg		
7/6/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Lübeck			
1958/59	*Les Chaises* *Die Stühle*	Essen			Fritz Huhnen
09/58	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Bremen Zimmertheater			
10/58	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Freiburg Kleines Theater			
1/10/58 (2/10/58) création allemande	*Jacques ou la Soumission* *Jacques oder Sich fügen*	Berlin Tribüne		Hermann Herrey	
4/10/58	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Berlin Hebbel-Theater Städtische Bühnen		Heinrich Koch	
11/58	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Mainz Zimmerspiele			
19/11/58	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /* *Les Chaises* *Die Stühle*	Kiel Studio-Bühne	Rudolf Meyer		
23/11/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Münster Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Leon Epp		
5/12/58	*Les Chaises* *Die Stühle*	Freiburg Städtische Bühnen (Kammertheater)	Reinhard Lehmann		
1959	*Les Chaises* *Die Stühle*	Mainz Stadttheater			
16/1/59	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder der Gehorsam*	Darmstadt Landestheater (Orangerie)	Gustav Rudolf Sellner		
18/1/59	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bielefeld Theater am Alten Markt	Joachim Klaiber		

20/1/59	*Les Chaises* *Die Stühle*	Saarbrücken Stadttheater (Kammerspiele)	Günther Stark		
28/2/59	*Les Chaises* *Die Stühle*	Ulm Städtische Bühne (Podium in der Max-Wieland-Galerie)			
21/3/59	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Wiesbaden			
4/4/59	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /* *Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Münster Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Leon Epp		
11/4/59	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	H. Boehm
24/5/59	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *Les Chaises* *Die Stühle*	Oldenburg Schloßtheater	Ernst Dietz		
27/9/59	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bremerhaven Stadttheater (Kleines Haus)	Hans Herbert Pudor		
10/59	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder der Gehorsam*	Aachen Stadttheater			
10/59	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Kiel Bühnen der Stadt			
2/10/59	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Paul Mundorf		
31/10/59 création mondiale	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Mario Chiari
5/11/59	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Stuttgart Theater der Altstadt			
2/12/59 création allemande (*L'avenir est dans les oeufs*)	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder der Gehorsam /* *L'avenir est dans les œufs* *Die Zukunft liegt in den Eiern*	Köln Theater am Dom			
1960	*Les Chaises* *Die Stühle*	Hamburg Theater 53			
1960	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Darmstadt Landestheater			
1960	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Studiotheater			
01/60	*Amédée ou Comment s'en débarrasser* *Amédée oder Wie wird man ihn los*	Hamburg Theater im Zimmer			
01/60	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Würzburg Städtisches Theater			

5/2/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Großes Haus)	Harry Buckwitz		
18/2/60	*Le Tableau* *Das Gemälde*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Karl Bauer		
17/3/60	*Tueur sans gages* *Mörder ohne Bezahlung*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus am Stadtpark)	Hermann Kühn		
22/3/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hannover Landestheater (Ballhof)	Kurt Erhardt	Kurt Erhardt	Friedhelm Strenger
26/3/60	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Lübeck Kammerspiele	Arno Wüstenhöfer		
30/3/60	*Les Chaises* *Die Stühle*	Hof / Saale			
3/4/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Karlsruhe Staatstheater			
6/4/60	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bamberg			
21/4/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Bremen Kammerspiele	Albert Lippert		
5/5/60 (12/5/60)	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen	Reinhard Lehmann		
18/5/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Gießen Stadttheater	Wolf Dietrich von Winterfeld		
30/5/60	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Hamburg Theater 53			
11/6/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Göttingen Deutsches Theater	Heinz Hilpert		
19/6/60	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Bremen Zimmertheater			
5/7/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Nürnberg – Fürth Schauspielhaus	Karl Pschigode		
7/7/60	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Berlin Theater A 18			
2/9/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Braunschweig Staatstheater (Großes Haus)	Hermann Kühn		
20/9/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Bielefeld Städtische Bühnen (Theater am alten Markt	Joachim Klaiber	Harry Niemann	
22/9/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Kassel Staatstheater	Hermann Schaffner		
23/9/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	München Residenztheater	Helmut Henrichs	Kurt Meisel	Kurt Hallegger
2/10/60	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Karlsruhe Kammertheater			
14/10/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Münster Städtische Bühnen	Alfred Erich Sistig		
27/10/60	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Stuttgart Theater der Altstadt			
30/10/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Schleswig Nordmark-Landestheater	Karl Vibach		

3/11/60	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	München Intimes Theater		Dieter Giesing	
3/11/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Augsburg Stadttheater	Karl Bauer	Ernst Seiltgen	Heinz Gerhard Zircher
4/11/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Baden-Baden Theater der Stadt	Hannes Tannert		
10/11/60	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Mannheim Kellertheater			
11/11/60	*Les Chaises* *Die Stühle*	Stuttgart Württembergische Staatstheater (Studioabend im Kammertheater)	Walter Erich Schäfer		
12/11/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Heidelberg Städtische Bühnen	C. Helmut Drese		
27/11/60	*Les Chaises* *Die Stühle*	Karlsruhe Badisches Staatstheater	Paul Rose		
27/12/60	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Kiel Schauspielhaus	Hans-Georg Rudolph		Philipp Blessing
1961	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Rheydt Stadttheater (Studio)		Knut Roenneke	Roswitha Bormann-Schubert
1961	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Lübeck Bühnen der Hansestadt			
1961	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Baden-Baden Theater der Stadt			
1961	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Göttingen Deutsches Theater			
1961	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Münster Zimmertheater			
6/1/61	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Berlin Vaganten-Bühne	Horst Behrend	Georg Müller	Günther Naumann
8/1/61 création allemande	*La Jeune Fille à marier* *Das heiratsfähige Mädchen*	Bremerhaven Stadttheater			
15/1/61	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Heidelberg Städtische Bühnen (Zimmertheater)	C. Helmut Drese		
21/1/61	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Hildesheim Stadttheater (Studio)	Walter Zibell		
26/1/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Lübeck Bühnen der Hansestadt (Kammerspiele)	Arno Wüsten-höfer		
29/1/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Oldenburg Staatstheater (Schloßtheater)	Ernst Dietz	Jochen Bernauer	Irmgard Weiher
4/2/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Kleines Haus)	Friedric Schramm		
18/2/61	*Les Chaises* *Die Stühle*	Trier Theater der Stadt (In der Deutsch-Amerikanischen Bücherei)	Rudolf Meyer	Helmut Kissel	Jo Giersch

22/2/61	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein	Joachim von Groeling		
25/2/61	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /* *La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *Rhinocéros* *Die Nashörner*	Wilhelmshaven Landesbühne Niedersachsen-Nord	Rudolf Stromberg	Werner Baer-Boutin	
11/3/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hamburg Thalia-Theater	Willy Maertens	Franz Reichert	Fritz Brauer
15/3/61 (21/4/61)	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Detmold Landestheater	Otto Will-Rasing		
19/3/61	*Les Chaises* *Die Stühle*	Schleswig Nordmark-Landestheater	Karl Vibach		
5/4/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Flensburg Stadttheater	Benno Hattesen		
11/4/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hof / Saale Städtebundtheater	Hanns Jessen		
12/4/61	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Ulm Städtische Bühne (Podium in der Max-Wieland-Galerie)	Kurt Hübner		
28/4/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Tübingen Landestheater Württemberg-Hohenzollern	Fritz Herterich		
14/5/61	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Gießen Stadttheater	Wolf Dietrich von Winterfeld	Rainer Hauer	Hans Hamann
06/61	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Frankfurt am Main Studio-Bühne der Johann Wolfgang-Goethe-Universität			
14/6/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Bonn Theater der Stadt (Theater in der Kronprinzenstraße)	Karl Pempelfort		
30/6/61	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	München Intimes Theater		Jean Launay	
07/61	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Berlin Freie Universität (Die andere Bühne)		Harald Kristian Reinke	
1/9/61	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /* *La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Konstanz Stadttheater (Studio Foyer)	Theo Stachels		Paul Josef Komanns
6/9/61	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Göttingen Junges Theater			
10/61	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Frankfurt Studiobühne			
3/10/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Marburg			
7/10/61	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Trier Theater der Stadt (Studio)	Rudolf Meyer		
17/11/61	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Klagenfurt Stadttheater			
10/12/61	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Oberhausen Städtische Bühnen	Christian Mettin		

28/12/61	*Les Chaises* *Die Stühle*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein (Studio)	Joachim von Groeling		
1962	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bochum Schauspielhaus			
1962	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Tübingen Zimmertheater			
1/1/62	*Les Chaises* *Die Stühle*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein (Studio)	Joachim von Groeling	Joachim von Groeling	
15/1/62	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Berlin Theater am Kurfürstendamm (Haus der Freien Volksbühne)		Wolfgang Spier	Ekkhard Grübler
26/1/62	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Pforzheim Stadttheater	Horst Alexander Stelter		
26/1/62	*Les Chaises* *Die Stühle*	Düsseldorf Schauspielhaus (Tribüne)	Karl Heinz Stroux	Jean-Pierre Ponnelle	Jean-Pierre Ponnelle
28/1/62	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Dortmund Städtische Bühnen (Theater am Ostwall)	Walter Jacob	Heinz Wilhelm Schwarz	Adolf Mahnke
03/62	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Kiel Bühnen der Landeshauptstadt (Studio)		Hans Pabst	Rolf Christiansen
15/3/62	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Cuxhaven Das Schauspiel	Toni Graschberger	Toni Graschberger	Melchior Schedler
28/3/62	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Kiel Städtische Bühnen			
25/8/62	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Nürnberg-Fürth Städtische Bühnen			
31/8/62	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Ulm Städtische Bühne (Theater in der Wagnerschule)	Ulrich Brecht		
1962-63	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Osnabrück Theater am Domhof		Rainer Lübbren	Rolf Cofflet
11/9/62	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Hof / Saale Städtebundtheater	Hans Jessen		
15/9/62	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Frankfurt am Main Katakombe			
14/10/62	*La Jeune Fille à marier* *Das heiratsfähige Mädchen*	Ulm Städtische Bühne (Theater in der Wagnerschule)	Ulrich Brecht		
11/11/62	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bielefeld Städtische Bühnen (Studio am Alten Markt)	Joachim Klaiber		
14/11/62	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Göttingen Junges Theater			

29/11/62	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Reutlingen Theater in der Tonne			
15/12/62 création mondiale	*Le Piéton de l'air* *Fußgänger der Luft*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Teo Otto
28/12/62	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Berlin Vagantenbühne	Horst Behrend		
1963	*La Jeune Fille à marier* *Das heiratsfähige Mädchen*	Freiburg Zum Wallgraben			
1963 création allemande	*Le Maître* *Der Meister*	Berlin Theater A 18			
1963	*La Jeune Fille à marier* *Das heiratsfähige Mädchen*	München Theater 44			
1963	*La Jeune Fille à marier* *Das heiratsfähige Mädchen*	Verden Landesbühne			
1963	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Lübeck Stadttheater			
1963	*Les Chaises* *Die Stühle*	Dinslaken			
1963	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Münster Zimmertheater			
1963	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Mannheim Kellertheater			
1963	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bonn Theater der Stadt			
1963	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Sommerhausen Torturm Theater			
1963	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Blaubeuren Theater in der Westen-tasche			
1963	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Theater 44			
20/1/63	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Berlin Vaganten-Bühne		Moritz Milar	Günther Naumann
31/1/63 (5/2/63)	*Le Piéton de l'air* *Fußgänger der Luft*	Berlin Schiller-Theater	Boleslaw Barlog	Walter Henn	H. W. Lenneweit
6/4/63	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder der Gehorsam*	Bremen Zimmertheater			
28/5/63	*Le Piéton de l'air* *Fußgänger der Luft*	Nürnberg / Fürth Schauspielhaus	Karl Pschigode		
12/6/63	*Les Chaises* *Die Stühle*	Tübingen Landestheater (Zimmertheater)	Fritz Herterich		
1963-64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	München Kammerspiele		Detlef Sierck	
12/9/63	*Les Chaises* *Die Stühle*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Studio-Souterrain)	Claus Helmut Drese		

2/10/63	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Wilhelmshafen Landesbühne Nieder-sachen Nord	Rudolf Stromberg		
16/11/63 création allemande	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Teo Otto
17/11/63	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Hamburg Schauspielhaus	Oscar Fritz Schuh	Hans Lietzau	Paul Flora
23/11/63	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Wiesbaden Hessisches Staatstheater (Kleines Haus)	Claus Helmut Drese		
2/12/63	*Les Chaises* *Die Stühle*	Gelsenkirchen Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Hans Hinrich	Rolf Niehus	
3/12/63	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Hannover Hochschule für Theater			
5/12/63	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen (Kammertheater)	Hans-Reinhard Müller		
14/12/63 création allemande	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Dortmund Schauspielhaus	Hermann Schaffner		
1964 créations allemandes	*Les Salutations* *Die Begrüßung /* *Scène à quatre* *Szene zu viert*	Berlin Studentenbühne			
1964	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Tübingen Landestheater			
1964	*Délire à deux* *Delirium zu zweit /* *Les Chaises* *Die Stühle*	Oberhausen Stadttheater			
1964	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Gelsenkirchen Stadttheater			
1964	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen			
1964	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Landhut Städtebundtheater			
1964	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Kaiserslautern			
1964	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Baden-Baden			
1964	*Les Chaises* *Die Stühle*	Münster Stadttheater			
1964	*Amédée ou Comment s'en débarrasser* *Amédée oder Wie wird man ihn los*	München Theater Leopoldstraße			
1964	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Kreuznach Neues Theater			
1964/65	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Marburg			
2/2/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Hannover Landestheater (Ballhof)	Kurt Erhardt	Walter Knaus	Walter Gondolf
2/2/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Köln Schauspielhaus	Arno Assmann	Gerhard Klingenberg	
5/2/64	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /*	Tübingen Zimmertheater	Helmut Allischewski		

	L'Impromptu de l'Alma *Impromptu*				
8/2/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Göttingen Deutsches Theater	Heinz Hilpert		
13/2/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Augsburg Städtische Bühnen (Komödie)	Karl Bauer	Rolf Johanning	Heinz-Gerhard Zircher
21/2/64	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Berlin Vagantenbühne	Horst Behrend		
21/2/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Ulm Ulmer Theater	Ulrich Brecht		
29/2/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	München Residenztheater	Helmut Henrichs	Detlef Sierck	Siegfried Stepanek
1/3/64	*Les Chaises* *Die Stühle*	Esslingen Württembergische Landesbühne	Joachim von Groeling	Joachim von Groeling	Dieter Klonk
10/3/64	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Tübingen Landestheater (Studio III)	Fritz Herterich		
13/3/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Heidelberg Städtische Bühnen (Zimmertheater)	Hans Peter Doll		
21/3/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Mannheim Nationaltheater (Kleines Haus)	Ernst Dietz		
1964	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Bonn Kammerspieltheater der Universität		Olaf Tschierschke	Sibille Alken-Markus
7/4/64	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Rheydt Stadttheater (Studio)	Fritz Kranz		
10/4/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Gießen Stadttheater	Willi Kowalk		
11/4/64	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Gelsenkirchen Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Hans Hinrich		
11/4/64	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Würzburg Städtisches Theater	Hans Scherer		
14/4/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Heribert Esser		
15/4/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Kaiserslautern Pfalztheater	Willie Schmitt		
05/64	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Castrop-Rauxel Landestheater		Jürgen Brock, Ekkerhard Dittrich, Wolfgang Krebs	
3/5/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Berlin Schloßpark-Theater	Boleslaw Barlog	Vlado Habunek	Boska Rasika
10/5/64	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Gelsenkirchen Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Hans Hinrich		

23/5/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Karlsruhe Badisches Staatstheater (Probebühne)	Hans Georg Rudolph		
27/5/64	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bremen Theater der freien Hansestadt (Kammerspiele in der Böttcherstraße)	Kurt Hübner		
12/6/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Nürnberg / Fürth Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Karl Pschigode		
15/6/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Coburg Landestheater	Kurt Erlich		
18/9/64	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Wuppertal Theater am Malersaal (Opernhaus)	Arno Wüstenhöfer		
20/10/64	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kammerspiel)	Harry Buckwitz	Jean-Pierre Ponnelle	Jean-Pierre Ponnelle
30/10/64	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Verden Landesbühne Niedersachsen-Mitte	Hannes Loges		
30/12/64 création mondiale	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Teo Otto
1965	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Kiel Stadttheater			
1965	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Bremen Zimmertheater			
1965	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Bochum Schauspielhaus			
1965	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Bremen Bremerhaven			
1965	*Les Chaises* *Die Stühle*	München Theater 44			
21/1/65	*L'avenir est dans les œufs* *Die Zukunft liegt in den Eiern*	Bremen Hochschule			
30/1/65	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Düsseldorf Kammerspiele			
6/2/65	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Nürnberg Neues Theater			
13/4/65	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)	Paul Mundorf		
13/4/65	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Würzburg Städtisches Theater	Hans Scherer		
12/5/65	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Ulm Ulmer Theater (Podium)	Ulrich Brecht		
1/9/65	*Amédée ou Comment s'en débarrasser* *Wie wird man ihn los*	Berlin Forum-Theater		Horst Köppen	Hans A. Redlbach
21/10/65	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Berlin Galerie Diogenes			
1966	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Iserlohn Schauspiel			

1966 création allemande	*La Lacune* *Die Lücke*	Berlin Galerie Diogenes			
01/66	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder der Gehorsam /* *L'avenir est dans les œufs* *Die Zukunft liegt in den Eiern*	Marburg Studiobühne			
14/1/66 création allemande	*Le Salon de l'automobile* *Der Automobilsalon*	München Kammerspiele (Werkraumtheater)	August Everding	Dieter Giesing	Dieter Bußmann
25/2/66	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Kiel Bühnen der Stadt			
6/3/66	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein	Hans-Walther Deppisch		
8/3/66	*Le Tableau* *Das Gemälde*	Schabing Büchner Theater		Gulden	
22/3/66	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Stuttgart Theater der Altstadt			
5/4/66	*Les Chaises* *Die Stühle*	Darmstadt Landestheater	Gerhard F. Hering		
27/4/66	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Neuwied Landesbühne			
13/5/66	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Berlin Vagantenbühne			
25/5/66	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bremen Zimmertheater			
11/7/66	*Le Salon de l'automobile* *Der Automobilsalon*	Hamburg Studentenbühne			
21/9/66	*Les Chaises* *Die Stühle*	München Residenztheater	Helmut Henrichs	Hans Lietzau	Jürgen Rose
24/9/66	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Saarbrücken Staatstheater	Hermann Wedekind		
24/9/66	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Kassel Staatstheater (Podium)	Ulrich Brecht		
8/10/66	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Rendsburg Landesbühne Schleswig-Holstein	Volker von Collande		
16/10/66	*Les Chaises* *Die Stühle*	Kaiserslautern Pfalztheater	Günter Könemann		
26/10/66	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Lüneburg Stadttheater	Heinz Zimmermann		
6/11/66	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Bregenz Theater für Vorarlberg			
17/11/66	*Les Chaises* *Die Stühle*	Kassel Stadttheater (Kleines Haus)	Ulrich Brecht		

4/12/66	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Mannheim Nationaltheater (Kleines Haus)	Ernst Dietz		
7/12/66	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	München Modernes Theater			
1967	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Würzburg Stadttheater			
1967	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Bremen Zimmertheater			
1967	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Schleswig-Holstein Landestheater			
1967	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Detmold Landestheater			
1967	*Les Chaises* *Die Stühle*	Celle Schloßtheater			
1967	*Les Chaises* *Die Stühle*	Aachen Grenzlandtheater			
1967	*La Lacune* *Die Lücke*	Karlsruhe Die Insel			
12/1/67	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Marburg Marburger Schauspiel	Heinrich Buchmann		
17/1/67 (20/1/67)	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen (Kammerspiele)	Harry Buckwitz		
18/1/67	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Esslingen Württembergische Landesbühne	Joachim von Groeling		
29/1/67	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Nürnberg Städtische Bühnen			
12/2/67	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Bonn Contra Kreis Theater			
1/3/67	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Hannover Neues Theater	James v. Berlepsch		
16/3/67	*Les Chaises* *Die Stühle*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Helmut Matiasek		
6/4/67	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bochum Schauspielhaus (Kammerspiele)	Hans Schalla		
3/6/67	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Frankfurt am Main Katakombe			
1967-68	*Les Chaises* *Die Stühle*	Konstanz			Paul Josef Komanns
29/9/67	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Büchnertheater			
5/10/67	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Ingolstadt Stadttheater	Heinz Joachim Klein		
3/12/67	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Schleswig Nordmark Landestheater	Hannes Keppler		
6/12/67	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Hof / Saale Städtebundtheater			
31/12/67	*Le Tableau* *Das Gemälde*	Karlsruhe Die Insel			
1968	*Le Salon de l'automobile* *Der Automobilsalon*	Lübeck			
1968	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Hof Landestheater			
4/1/68	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hildesheim Stadttheater	Walter Zibell	Willi Rohde	Philipp Blessing

31/1/68	*Les Chaises* *Die Stühle*	Köln Kammerspiele	Arno Assmann		
20/2/68	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Braunschweig Staatstheater (Kleines Haus)	Hermann Kühn		
2/3/68	*Les Chaises* *Die Stühle /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Göttingen Deutsches Theater	Günther Fleckenstein		
20/4/68	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Düsseldorf Kellertheater			
8/6/68	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	München Off-Off-Theater			
9/7/68	*Scène à quatre* *Szene zu viert*	Darmstadt Landestheater (Theater im Schloß)	Gerhard F. Hering		
29/9/68	*Les Chaises* *Die Stühle*	Ingolstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	Heinz Joachim Klein		
6/10/68 (24/11/68)	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Bochum Schauspielhaus	Hans Schalla		
30/10/68	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Flensburg Städtische Bühnen (Studio)	Benno Hattesen		
20/11/68	*Les Chaises* *Die Stühle*	Kiel Bühnen der Landeshauptstadt (Studio)	Joachim Klaiber		
1969	*Le Salon de* *l'automobile* *Der Automobilsalon*	Köln			
4/1/69	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Celle Schloßtheater	Hannes Razum		
30/1/69	*Les Chaises* *Die Stühle*	Osnabrück Theater am Domhof (Kammerspiele im Schlo	Jürgen Brock		
4/2/69	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Neuwied Landesbühne Rheinland- Pfalz			
13/3/69	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Köln Zimmertheater (Das Zimmer)	Marianne Jentgens, Heinz Opfinger		
5/5/69	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Theater für Bayern			
7/5/69	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	München Büchnertheater			
28/5/69	*Le Tableau* *Das Gemälde*	Iserlohn Landesbühne			
06/69	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Heilbronn Theater 68			
5/9/69	*Les Chaises* *Die Stühle*	Hildesheim Stadttheater	Walter Zibell		
21/9/69	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Ingolstadt Stadttheater			

5/10/69	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Berlin Schiller-Theater (Werkstatt)	Boleslaw Barlog	Ottokar Runze	Yanita Cless
30/10/69	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Kleve Theater am Niederrhein	Josef Wirtz		
31/10/69	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Kreuzlingen Theater an der Grenze			
3/11/69	*Scène à quatre* *Szene zu viert*	Köln Städtische Bühnen			
28/11/69	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Dortmund Städtische Bühnen			
29/11/69	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	München Pro-Theater			
9/12/69 (26/12/69)	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Stuttgart Theater der Altstadt	Klaus Heydenreich		
1970	*Les Chaises* *Die Stühle*	München Lore-Bronner-Bühne			
1970	*Les Chaises* *Die Stühle*	Pforzheim Stadttheater			
20/1/70	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Hof / Saale Städtebundtheater	Hannes Keppler		
24/1/70 création mondiale	*Jeux de massacre* *Triumph des Todes*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Karl Heinz Stroux	Jacques Noël
25/1/70	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Klagenfurt Stadttheater			
12/2/70	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Hamburg Theater im Zimmer			
9/3/70	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hannover Landesbühne			
26/3/70	*Jeux de massacre* *Triumph des Todes*	Braunschweig Staatstheater (Großes Haus)	Hans Peter Doll		
25/4/70	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /* *Jacques ou la Soumission* *Jacques oder Sich fügen*	Düsseldorf Schauspielhaus	Karl Heinz Stroux	Eugène Ionesco	Jean-Pierre Ponnelle
23/5/70	*Jeux de massacre* *Triumph des Todes*	Göttingen Deutsches Theater	Günther Fleckenstein		
26/6/70	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder Der Gehorsam*	Bonn Theater der Jugend			
4/9/70	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Neuss Landestheater			
3/10/70	*Jeux de massacre* *Triumph des Todes*	Mannheim Nationaltheater (Kleines Haus)	Ernst Dietz		
1971	*Scène à quatre* *Szene zu viert*	Köln Der Keller			
1971	*Les Chaises* *Die Stühle*	Sommerhausen Torturm Theater			
1971	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bonn Center			

21/2/71 (24/2/71)	*Les Chaises* *Die Stühle*	Münster Zimmertheater	Hans-Louis Metelmann	Herbert Vogt	
11/3/71	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Bamberg Bamberger Theater	Gerd Gutbier		
18/4/71	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Klagenfurt Stadttheater			
24/5/71 (7/6/71)	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Würzburg Stadttheater	Joachim von Groeling	Joachim von Groeling	
23/6/71	*Scène à quatre* *Szene zu viert*	Düsseldorf Kammerspiele			
27/10/71	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Bielefeld Städtische Bühnen (Theater am Alten Markt	Bernhard Conz	Wolfgang Regentrop	
4/12/71	*Le Tableau* *Das Gemälde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Heilbronn Heilbronner Theater			
1972	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Bonn Theater Central			
1972	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Rottweil Zimmertheater			
20/1/72	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Esslingen Württembergische Landesbühne (Studio)	Elert Bode	Klaus-Dieter Wilke	
19/2/72	*Les Chaises* *Die Stühle*	Nürnberg Schauspielhaus		Luc Bondy	
3/3/72	*Les Chaises* *Die Stühle*	Berlin Vaganten-Bühne	Horst Behrend		
13/4/72	*Jeux de massacre* *Triumph des Todes*	Detmold Landestheater	Otto Hans Böhm	Franz Wirtz	
24/6/72	*Les Chaises* *Die Stühle*	Baden-Baden Theater der Stadt	Günther Penzoldt		
13/10/72	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	München Freies Theater			
6/11/72	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Berlin Tribüne			
14/12/72	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	München Residenztheater			
1973	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bremen Zimmertheater			
1973	*Les Chaises* *Die Stühle*	Karlsruhe Sandkorn			
14/2/73	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin /* *La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Dinkelsbühl Städtetheater			
24/2/73	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Ulm Ulmer Theater (Podium)	Detlof Krüger	J. v. Goeling	
20/3/73	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Bruchsal Badische Landesbühne	Alf André		
24/3/73 création allemande	*Macbett* *Macbett*	München Kammerspiele	Liviu Ciuelei	Liviu Ciulei	
1/4/73	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Frankfurt am Main Städtische Bühnen			

7/5/73 (7/6/73)	*Les Chaises* *Die Stühle*	Wuppertal Schauspielhaus	Arno Wüstenhöfer	M. Ankermann	
2/6/73	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Flensburg Städtische Bühnen	Benno Hattesen		
2/6/73	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Kaiserslautern Pfalztheater	Wolfgang Blum		
1/9/73	*Macbett* *Macbett*	Berlin Tribüne	Hugo Affolter	Rainer Behrend	Waltraut Mau
5/9/73	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Heilbronn Heilbronner Theater			
19/9/73	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Remscheid Westdeutsches Tournéetheater			
30/9/73	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bremerhaven		M. Truthmann	
1974	*La Jeune Fille à marier* *Das heiratsfähige* *Mädchen*	Remscheid			
1974	*Les Chaises* *Die Stühle*	Lüneburg Stadttheater			
1974	*Les Chaises* *Die Stühle*	Neuenburg Gymnasium			
1974	*Les Chaises* *Die Stühle*	Heilbronn			
1974	*Les Chaises* *Die Stühle*	Marburg Schauspiel			
1974	*Les Chaises* *Die Stühle*	Münster Stadttheater			
24/1/74	*Macbett* *Macbett*	Hamburg Ernst-Deutsch-Theater (Das junge Theater)	Friedrich Schütter, Wolfgang Borchert	T. Toelle	Günter Ulikowski
17/2/74	*Les Chaises* *Die Stühle*	Flensburg Städtische Bühnen	Benno Hattesen	G. M. Ebert	
23/2/74	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Heilbronn Heilbronner Theater (Studio-Bühne)	Walter Bison		
9/11/74 création allemande	*Ce formidable bordel !* *Welch gigantischer* *Schwindel !*	Lübeck Kammerspiele	Karl Vibach	T. H. Kleen	
21/11/74 (26/11/74)	*Ce formidable bordel !* *Welch gigantischer* *Schwindel !*	Dortmund Städtische Bühnen (Kleines Haus Hiltropwall)	Gert Omar Leutner	E.A. Klusen	
5/12/74	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Stuttgart Staatstheater		Alfred Kirchner	
21/12/74	*Les Chaises* *Die Stühle*	Münster Städtische Bühnen (Kleines Haus)	Frieder Lorenz		
11/1/75	*Les Chaises* *Die Stühle*	Osnabrück Städtische Bühnen (Studio 99)	Jürgen Brock		
9/4/75	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Münster Das Zimmertheater	Hans-Louis Mettelmann	H. Mentzel	
12/4/75 (13/4/75)	*Ce formidable bordel !* *Welch gigantischer* *Schwindel !*	Nürnberg Schauspielhaus		H.-A Karbe	

10/6/75	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bonn Theater Central		A. Krebs	
9/9/75	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bonn Theater der Stadt (Werkstattbühne)	Hans-Joachim Heyse		
19/9/75	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bremen Theater der Freien Hansestadt (Concordia)	Peter Stolzenberg		
19/9/75	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Göttingen Junges Theater		G. Krämer	
18/10/75	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Off-Off-Theater			
6/11/75	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Darmstadt Staatstheater (Kleines Haus)	Günter Beelitz		
1976	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	München Theater 44			
1976	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Essen Kleines Theater			
9/1/76	*Les Chaises* *Die Stühle*	Karlsruhe Kellertheater		G.-H. Seebach	
10/1/76	*Les Chaises* *Die Stühle*	Koblenz Theater der Stadt (Studiobühne im Mittelrheinmuseum am Florismarkt)	Hannes Houska		
4/2/76 (5/2/76)	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Köln Theater Der Keller	Dieter Janke, Franz Josef Michels, Karl Reichmann	J. von Groeling	
11/2/76	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Hilden Werkraumtheater			
12/2/76	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Saarbrücken Saarländisches Landestheater		H. Baumgarten	
30/5/76	*La Photo du colonel* *Das Photo des Colonel*	Oldenburg Staatstheater (Großes Haus)	Harry Niemann		
10/76	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Hamburg Piccolo Theater			
8/10/76	*Les Chaises* *Die Stühle /* *Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Heidelberg Städtische Bühne	Horst Statkus	F. Günther	
30/10/76	*Les Chaises* *Die Stühle*	Karlsruhe Badisches Staatstheater (Kleines Haus)	Hans Georg Rudolph		
7/12/76	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Koblenz Theater der Stadt	Hannes Houska		
30/1/77	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Saarbrücken Blaue Maus			
19/2/77	*Le Tableau* *Das Gemälde*	Bremerhaven Stadttheater			

24/3/77	*Les Chaises* *Die Stühle*	Köln Theater Der Keller	Dieter Janke, Franz Josef Michels, Karl Reichmann	J. von Groeling	
15/4/77	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Rendsburg Schleswig-Holsteinisches Landestheater		R. Schmitz	
1/5/77	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Krefeld Städtische Bühnen			
4/5/77 (29/6/77)	*Les Chaises* *Die Stühle*	Stuttgart Theater der Altstadt	Klaus Heydenreich	G. Weber	
11/5/77	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Ulm Theater in der Westentasche			
17/9/77	*Les Chaises* *Die Stühle*	Frankfurt am Main Die Katakombe	Marcel Schilb		
30/9/77	*Les Chaises* *Die Stühle*	Saarbrücken Saarländisches Landestheater (Werkstadt)	Karl-Heinz Noblé	M. Liptow	
15/10/77	*Les Chaises* *Die Stühle*	Hamburg Thalia-Theater	Boy Gobert	J. Flimm	
18/10/77	*Les Chaises* *Die Stühle*	Würzburg Stadttheater (Studio in den Kammerspielen)	Joachim von Groeling	Joachim von Groeling	
26/10/77	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Theater am Einlass			
1978	*Les Chaises* *Die Stühle*	Villach			
1978	*Les Chaises* *Die Stühle*	Rottweil Zimmertheater			
17/1/78	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Köln Theater Der Keller	Dieter Janke, Franz Josef Michels, Karl Reichmann		
21/1/78	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Moers Schloßtheater		H. P. Kurr	
28/1/78	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Kiel Bühnen der Landeshauptsadt (Studio)	Claus H. Henneberg	R. Geske	
10/2/78	*Les Chaises* *Die Stühle /* *La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Landshut Südostbayrisches Städtetheater		W. Schröter	
23/2/78	*Macbett* *Macbett*	Bamberg E.T.A.-Hoffmann Theate		H. Wolff	
30/3/78	*Amédée ou Comment s'en débarrasser* *Amédée oder Wie wird man ihn los*	Hamburg Theater im Zimmer		D. Munck	R. Meisel
4/4/78 création allemande	*L'Homme aux valises* *Der Mann mit den Koffern*	München Kammerspiele		Peter Lotschak	
7/9/78	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hamburg Ernst-Deutsch-Theater		E. Zbonek	
14/10/78	*Les Chaises* *Die Stühle*	Düsseldorf Schauspielhaus (Kleines Haus)	Günter Beelitz	K. Koch	W. Schwab
18/10/78	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Münster Zimmertheater	Hans-Louis Metelmann	W. Trautwein	

12/11/78	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Bremen Theater der Freien Hansestadt (Kammerspiele in der Böttcherstraße)	Arno Wüsenthofer	Wilfried Grimpe	A. Heller
1979	*Les Chaises* *Die Stühle*	Augsburg Städtische Bühnen			
1979	*Les Chaises* *Die Stühle*	Memmingen Landestheater			
1979	*Les Chaises* *Die Stühle*	München Theater am Einlass			
5/2/79	*Jeux de massacre* *Triumph des Todes*	Konstanz Universitätsbühne			
18/4/79	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Nürnberg Schauspiel	H. Utzerath	H. Utzerath	P. Heyduck
29/8/79	*Les Chaises* *Die Stühle*	Münster Zimmertheater		W. Trautwein	B. Nielebock
27/9/79	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Mainz Städtische Bühnen (Kammerspiele)		G. Reinesch-Royer	U. Meid
13/10/79	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Coburg Landestheater		G. Hünseler	H. Braune
28/10/79	*Le Salon de l'automobile* *Der Automobilsalon*	Heidelberg Theater der Stadt		H.-C. Scherzer, J. Kresnik	J. Weissenow
17/11/79	*Les Chaises* *Die Stühle*	Köln Schauspiel		J. Flimm	E. Wonder
9/12/79	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Trier Theater (Studio)	M. Mützel	A. Alihn	L. Piso
20/2/80	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Neuwied Landesbühne Rheinland-Pfalz		M. Luxemburger	M. Luxemburger
22/2/80	*Les Chaises* *Die Stühle*	Aachen Stadttheater (Kammerspiele)		W. Nitsch	A. Heraeus
20/9/80	*Les Chaises* *Die Stühle*	Schleswig Stadttheater	H. Mesalla	R. Schmitz	C. Hewitt
14/11/80	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Münster Zimmertheater	W. Trautwein	W. Trautwein	K. Spanhak
30/11/80	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	München Neue Schaubühne (Stadttheater Schweinfurt)		K. Zanussi	E. Starowieyska
1981	*Les Chaises* *Die Stühle*	Stuttgart Staatstheater			
26/2/81	*Les Chaises* *Die Stühle*	Freiburg im Breisgau Städtische Bühnen (Podium)		P. Siefert	H. Lukas-Lindenmeier

27/2/81 (13/3/81)	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Berlin Vaganten-Bühne	Rainer Behrend, Jens-Peter Behrend	H. Köller	
13/3/81	*Zwischen Himmel und Erde. Ein Kinderstück nach Geschichten und Erzählungen von Eugène Ionesco*	Oberhausen Theater Oberhausen (Studio)	F. Gerhards	F. Gerhards	G. Feuerstein
17/5/81	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Regensburg Stadttheater	H. A. Stelter	J. Thau	U. Hüstebeck
6/6/81	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	München Off-Off-Theater			
15/10/81	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Unna Werkstatt-Theater			
14/1/82	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Gütersloh Theater der Stadt	Günter Ochs		
12/2/82	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bremgarten Theater am Spittel			
25/2/82	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Düsseldorf Schauspielhaus (Kleines Haus)	Günter Beelitz	Jossi Wieler	Günther Walbeck
18/8/82	*Jacques ou la Soumission* *Jacob oder Der Gehorsam*	München Theaterwerkstatt Riedl			
9/9/82	*Les Chaises* *Die Stühle*	Tübingen Landestheater (Werkstatt)	K. Pierwoß, H. Tränkle		
29/10/82	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Ensemble Kelle Riedl			
12/2/83	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Oldenburg Staatstheater (Schloßtheater)	H. Niemann		
13/5/83	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Bonn Theater Central			
21/5/83	*Les Chaises* *Die Stühle*	Mannheim Nationaltheater (Kleines Haus)	A. Petersen	H. Falár	D. Kroner
4/11/83	*Les Chaises* *Die Stühle*	Darmstadt Staatstheater (Werkstattbühne)	Kurt Horres	J. Pesel	A. Kimminus, J. Pesel
8/11/83	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Dortmund Städtische Bühnen			
14/12/83	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Karlsruhe Sandkorn Theater (Kellertheater)		E. Conway	E. Conway, L. Benedict
1984	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	München Theater 44			
3/2/84	*Les Chaises* *Die Stühle*	Ingolstadt Stadttheater (Werkstattbühne)	E. Seiltgen	M. Bleiziffer	K. Kuhle

12/2/84	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Hannover Niedersächsische Staatstheater (Theater am Aegi)	Hans-Peter Lehmann	D. Hufschmidt	R. Rischer
22/3/84 (1/4/84)	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Bremen Theater der Freien Hansestadt (Kammerspiel Böttcherstraße)	Arno Wüsenthofer	S. Roon	G. Kupfer
26/3/84	*L'Impromptu de l'Alma* *Impromptu*	Hannover Niedersächsische Staatstheater			
5/5/84	*Les Chaises* *Die Stühle*	Berlin Vaganten-Bühne	Rainer Behrend, Jens-Peter Behrend	D. Heiland	A. Mews
8/5/84	*Les Chaises* *Die Stühle*	Freiburg im Breisgau Wallgraben-Theater		B. Maier	T. Fischer
18/10/84	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Münster Wolfgang-Borchert-Theater		H.-P. Kurr	V. Magnus
29/12/84	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Kiel Die Komödianten			
9/1/85	*Les Chaises* *Die Stühle*	Baden-Baden Theater am Goetheplatz (Im alten Bahnhof)	Frieder Lorenz	F. Lorenz	H.-J. Weygold
22/9/85	*Rhinocéros* *Die Nashörner*	Essen Theater Essen (Opernhaus)	Manfred Mützel	G. Ballhausen	E. Kröhn
29/9/85	*L'avenir est dans les œufs* *Die Zukunft liegt in den Eiern*	Bonn Bühnen der Stadt			
25/10/85	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Nürnberg Theater im Altstadthof			
9/11/85	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Frankfurt am Main Theater in der Brotfabrik			
21/11/85	*Macbett* *Macbett*	München Theater Scaramouche			
30/1/86 (1/2/86)	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Freiburg Freiburger Theater (Podium)	Ulrich Brecht	H. Wiesner	F. Parbs
2/4/86	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Düsseldorf Palindrom Theater			
18/4/86	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	München Freies Theater			
5/10/86	*Les Chaises* *Die Stühle*	Bonn Bühnen der Stadt (Möbellager Ochel)	Jean Claude Riber		
19/10/86	*Victimes du devoir* *Opfer der Pflicht*	Saarbrücken Landestheater			
9/11/86	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Köln Comoedie Colonia			
27/11/86	*Les Chaises* *Die Stühle*	Mainz Theater in der Schillerstraße	D. Taube	H.G. Wagner	P. Boysen
10/3/87	*Macbett* *Macbett*	Frankfurt am Main Theater-Turm			

23/4/87	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	Hamburg Kellertheater			
05/87	*Délire à deux* *Delirium zu zweit*	Berlin Studiobühne			
2/9/87	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde*	München Theaterwerkstatt Riedl			
15/9/87	*La Leçon* *Die Unterrichtsstunde /* *La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Stuttgart Theater im Westen			
27/10/87	*Le Tableau* *Das Gemälde*	München Theater 44			
13/11/87	*La Soif et la Faim* *Hunger und Durst*	Bonn Bühnen der Stadt			
2/7/88	*Le Nouveau Locataire* *Der neue Mieter*	Heidelberg Stadttheater	P. Stolzenberg		
23/9/88	*Les Chaises* *Die Stühle*	Neuss Rheinisches Landestheater		N. Bauer	G. Kammerer
20/10/88	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Celle Schloßtheater	Eberhard Johow	G. Lürssen	O. Baldszun
19/11/88	*Les Chaises* *Die Stühle*	Köln Schauspielhaus	K. Pierwoss	T. Schulte- Michels	W. Müntzer
20/1/89	*Les Chaises* *Die Stühle*	Gießen Stadttheater (Theaterstudio Zigarrenfabrik)	Jost Miehlbradt		
22/2/89	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Dinkelsbühl Fränkisch- Schwäbisches Stadttheater	Klaus Troemer	G. Baumann	
28/4/89	*Les Chaises* *Die Stühle*	Krefeld- Mönchengladbach Vereinigte Städtische Bühnen (Studio)	Eike Gramss	M.K. Hoffmann	C. Wagenknec ht
10/6/89	*Les Chaises* *Die Stühle*	Köln Urania Theater	Kurt Lambrigger	A. Sommer	
22/10/89	*Le roi se meurt* *Der König stirbt*	Freiburg Städtische Bühnen (Podium)	Friedrich Schirmer	C. Bodinus	P.A. Schulz
3/11/89	*La Cantatrice chauve* *Die kahle Sängerin*	Köln Urania Theater	Kurt Lambrigger	V. Busmann	N. Müller
1/12/89	*Les Chaises* *Die Stühle*	Saarbrücken Saarländisches Staats- theater (Kleines Haus)	Helmut Beckamp		
15/12/89	*Jacques ou La Soumission* *Jacob oder Der Gehorsam*	München Schauburg (Theater der Jugend)		P. van der Pas	I. Schwab

Index des noms

A

Acquart, André · 160, 163, 171, 529
Adamov, Arthur · 17, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 36, 39, 41, 43, 44, 61, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 119, 133, 134, 135, 156, 159, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 248, 250, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 351, 353, 357, 358, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 384, 385, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 413, 415, 427, 428, 429, 430, 503, 504, 557, 558, 563, 590
Adorno, Theodor W. · 48, 179
Andersch, Alfred · 188, 189, 192, 193, 194, 366, 391, 427
Anouilh, Jean · 21, 56, 97, 100, 118, 124, 165, 285, 349, 358, 363, 384, 413
Arden, John · 56
Ardrey, Robert · 56
Arnheim Rudolf · 333, 336, 395
Asmus, Walter. D. · 177, 178, 183, 185, 186, 198, 371, 376, 426, 519, 522
Audiberti, Jacques · 27, 28, 83, 98, 112, 189, 427

B

Barbezat, Marc · 82, 83, 105, 115, 378
Barlog, Boleslaw · 48, 74, 106, 107, 108, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 136, 137, 165, 175, 176, 202, 204, 210, 365, 366, 368, 376, 389, 413, 414, 504, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 527, 528, 529, 541, 543, 548
Barrault, Jean-Louis · 84, 136, 146, 149, 150, 153, 160, 163, 418, 419
Barthes, Roland · 25, 26, 374, 383
Bartsch, Rudolf Jürgen · 101, 102, 534
Bauer, Hans · 108, 127, 504, 507, 509, 512, 537, 538, 543, 556
Becher, Johannes R. · 54
Beckett, Samuel · 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 41, 44, 62, 63, 64, 67, 74, 78, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 89, 93, 98, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 140, 141, 142, 152, 156, 159, 161, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 212, 221, 224, 225, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 248, 250, 285, 319, 320, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 369, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 378, 382, 383, 384, 385, 389, 395, 405, 409, 410, 413, 414, 415, 417, 425, 426, 427, 428, 431, 432, 503, 506, 507, 510, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 557, 559, 561
Beelitz, Günther · 247, 516, 517, 519, 551, 552, 554
Benjamin, Walter · 70, 230, 231, 336, 350, 359, 388, 395
Bernhard, Thomas · 133
Beßler, Albert · 115, 116, 118, 120, 128, 137, 256, 366, 368, 412, 413
Blin, Roger · 35, 65, 80, 112, 117, 124, 126, 127, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 171, 201, 251, 341, 353, 359, 367, 368, 420, 421, 529, 557, 583
Boëglin, Jean-Marie · 70, 400
Bollmann, Horst · 176, 177, 183, 427
Bondy, François · 218
Bondy, Luc · 211, 520, 549
Brecht, Bertolt · 28, 47, 48, 50, 61, 71, 73, 76, 110, 152, 167, 184, 200, 201, 202, 207, 214, 237, 246, 357, 360, 374, 382, 383, 430, 433
Brecht, Ulrich · 140, 210, 213, 505, 508, 509,

510, 511, 528, 533, 540, 543, 544, 545, 555
Bremer, Claus · 84, 89, 94, 131, 142, 158, 226, 358, 359, 365, 411, 520, 523, 524
Brenner, Hans Georg · 90, 162, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 378, 436, 440, 457, 463, 479, 497, 525
Büchner, Georg · 61, 70, 72, 74, 75, 93, 95, 200, 369, 373, 399, 545
Buckwitz, Harry · 48, 153, 166, 169, 170, 210, 358, 367, 368, 423, 424, 425, 507, 510, 534, 537, 544, 546

C

Camus, Albert · 21, 22, 23, 24, 56, 98, 253, 349, 395, 435
Castagne, Helmut · 121, 167, 168, 358, 367, 424
Chaplin, Charlie · 21, 110, 330, 360
Chéreau, Patrice · 217
Claudel, Paul · 27, 56, 97, 109, 152, 160, 499
Cluchey, Rick · 179, 518, 519
Cocteau, Jean · 19, 56, 65, 101, 110, 116, 147, 174, 191, 387, 418, 557, 570
Curth, Johannes · 205

D

Dorn, Dieter · 211, 234, 522, 523, 524, 531, 532
Drews, Berta · 116, 127, 138, 271, 412, 416
Düggelin, Werner · 89, 111, 430
Dürrenmatt, Friedrich · 48, 105, 152, 285, 395

E

Eisenstein, Sergeï · 330
Eliot, T. S. · 56
Engel, Erich · 202, 444, 533
Enzensberger, Hans Magnus · 69, 189, 190, 193, 194, 313, 328, 329, 367, 369, 428
Erpenbeck, Fritz · 52, 392
Esslin, Martin · 17, 21, 22, 24, 30, 131, 133, 179, 344, 350, 383, 385

F

Fehling, Jürgen · 48
Fischer, Samuel · 18, 79, 80, 97, 99, 119, 121, 234, 359, 382, 384, 386, 389, 405, 408, 433, 508, 521, 529, 555
Flimm, Jürgen · 210, 234, 525, 552, 553
Flora, Paul · 158, 159, 367, 368, 420, 542
Först, Irmgard · 197
Frechtmann, Bernard · 82, 114, 171, 251
Frisch, Max · 48, 75, 152, 285, 373
Furtwängler, Gise · 174, 175, 528

G

Gatti, Armand · 27
Genet, Jean · 17, 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 39, 41, 43, 44, 63, 64, 65, 66, 67, 74, 78, 81, 82, 83, 90, 91, 102, 103, 104, 105, 106, 114, 115, 116, 117, 133, 136, 137, 138, 139, 147, 156, 159, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 189, 190, 191, 200, 212, 213, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 272, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 317, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 371, 372, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 395, 397, 398, 403, 409, 412, 416, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 427, 430, 431, 436, 440, 463, 479, 497, 503, 527, 557, 580, 583, 585, 588, 592
Ghelderode, Michel de · 27, 28, 92, 383, 406
Gide, André · 93, 94, 407, 409
Giesing, Dieter · 142, 504, 511, 538, 545
Giraudoux, Jean · 21, 56, 97, 285, 349
Girnus, Wilhelm · 207, 208, 357
Gobert, Boy · 210, 515, 520, 531, 533, 552
Goethe, Johann Wolfgang von · 53, 63, 68, 225, 227, 285, 313
Gogol, Nicolas · 55, 74, 87, 134, 135, 194, 356
Gorki, Maxime · 51, 55, 74, 205, 429
Gosch, Jürgen · 211, 523
Gottschalk, Hans · 193
Grassi, Paolo · 214
Greuèl, Herbert · 78, 79, 92, 193, 203, 367
Gribojedow, Alexandre · 55
Grüber, Klaus Michael · 111, 136, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 224, 225, 226, 227, 349, 370, 505, 515, 525, 557, 590
Gründgens, Gustaf · 48, 118, 124, 144, 159, 285

H

Haerdter, Michael · 177, 178, 377
Handke, Peter · 90, 133, 212, 246, 285, 349, 385
Harnack, Falk · 52
Haugk, Dietrich · 134, 415, 504
Hauptmann, Gerhard · 68, 113, 184, 270, 271, 467
Hebbel, Christian Friedrich · 52, 53
Heißenbüttel, Helmut · 135, 189, 193, 194,

195, 203, 204, 312, 313, 355, 366, 367, 391, 428
Held, Martin · 181, 190, 193, 369, 426
Henn, Walter · 127, 507, 508, 541
Henrichs, Helmut · 164, 210, 230, 231, 350, 359, 506, 514, 529, 530, 537, 543, 545
Hensel, Georg · 122, 128, 143, 164, 165, 172, 176, 179, 183, 184, 218, 219, 224, 227, 231, 359, 377, 392, 427, 430
Hering, Gerhard Friedrich · 48, 111, 170, 172, 191, 508, 509, 513, 528, 529, 545, 547, 557, 580
Herm, Klaus · 176
Herrey, Hermann · 108, 527, 534, 535
Heyme, Hansgünther · 210
Hildesheimer, Wolfgang · 141, 384
Hochhuth, Rolf · 156
Hoffmann, Kurt · 103, 104, 230, 370, 409, 527, 552, 556
Holtzmann, Thomas · 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 432, 433
Hübner, Alfred · 182, 426
Hübner, Kurt · 140, 214, 225, 227, 294, 295, 300, 304, 359, 375, 377, 386, 510, 515, 528, 539, 544

I

Iden, Peter · 186, 225, 227, 360
Ihering, Herbert · 52, 74, 110, 117, 203, 285, 360
Illig, Nancy · 196
Ionesco, Eugène · 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 39, 40, 41, 44, 67, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 108, 111, 112, 113, 114, 125, 133, 134, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 189, 191, 192, 200, 212, 213, 214, 245, 246, 247, 248, 249, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 308, 309, 310, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 404, 406, 408, 410, 411, 417, 418, 419, 420, 425, 427, 428, 434, 435, 436, 437, 438, 503, 534, 548, 554, 557, 564, 566, 567, 569, 570, 571, 574, 576, 578, 579, 582, 589

J

Jacobi, Johannes · 110, 124, 143, 144, 162, 180, 360
Jarry, Alfred · 21, 28, 83, 190, 191
Jouvet, Louis · 57, 97
Jung, Carl Gustav · 74, 373

K

Kafka, Franz · 24, 61, 69, 87, 106, 107, 152, 191, 361, 399, 409
Kaiser, Joachim · 124, 144, 150, 152, 179, 180, 188, 191, 193, 233, 237, 311, 360, 382, 507, 527, 535
Karasek, Hellmuth · 140, 178, 181, 360
Karge, Manfred · 211
Karsch, Walther · 108, 117, 122, 139, 148, 180, 181, 282, 283, 360
Keaton, Buster · 21, 330
King, Marna · 173, 231, 370
Kipphardt, Heinar · 202, 285
Kleist, Heinrich von · 53, 74, 75, 285, 373, 419
Koch, Heinrich Georg · 48, 118, 169, 187, 188, 195, 391, 413, 535, 552
Kornell, Lore · 89, 405
Kortner, Fritz · 47, 68, 123, 124, 125, 227, 359, 389, 506, 557, 561
Kroetz, Franz Xavier · 133, 385
Kupfer, Günter · 174, 425, 528, 555

L

Langhoff, Matthias · 211
Langhoff, Thomas · 211
Langhoff, Wolfgang · 47, 53
Lessing, Gotthold Ephraim · 19, 53, 387
Lietzau, Hans · 35, 41, 43, 88, 106, 107, 108, 114, 116, 136, 139, 156, 158, 159, 164, 165, 166, 176, 210, 221, 251, 253, 256, 257, 260, 261, 262, 265, 268, 270, 273, 275, 277, 279, 361, 363, 366, 367, 368, 370, 390, 403, 410, 412, 416, 420, 422, 436, 440, 441, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 497, 500, 502, 504, 515, 516, 517, 519, 527, 528, 529, 530, 531, 542, 545, 557, 563, 578, 585, 588
Löscher, Peter · 184, 516, 517, 519, 520
Luft, Friedrich · 50, 55, 99, 107, 121, 122, 123, 127, 136, 137, 138, 139, 150, 152, 167, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 219, 294, 300, 359, 361, 377, 382, 388, 390, 398, 404, 406, 408, 409, 414, 416, 422, 425, 434, 435, 501, 541
Lühr, Peter · 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 432, 433

M

MacGowran, Jack · 126
Martin, Karl Heinz · 17, 21, 22, 30, 123, 131, 133, 173, 179, 181, 193, 195, 285, 344, 350, 369, 383, 385, 386, 426, 529, 533
Mauclair, Jacques · 112, 146, 156, 157, 158, 389
Meisel, Kurt · 210, 516, 537, 552
Melchinger, Siegfried · 131, 143, 362, 386
Mendel, Deryk · 140, 141, 142, 175, 196, 509, 510, 511
Meyer, Andreas J. · 42, 43, 66, 81, 82, 83, 103, 136, 166, 172, 173, 223, 228, 252, 253, 355, 368, 403, 416, 422, 511, 527, 535, 538, 539
Michaelis, Rolf · 130, 181, 182, 183, 186, 222, 362, 385
Minetti, Bernhard · 116, 127, 224, 225, 226, 227, 322, 357, 370, 390, 432
Mittler, Leo · 114, 115, 116, 366, 368, 412
Müller, Artur · 193, 366
Müller, Hans-Reinhard · 210, 223, 234, 518, 519, 532, 538, 542, 556

N

Nagel, Ivan · 164, 198, 210, 516
Neuenfels, Hans · 211, 213, 217, 218, 219, 220, 371, 431, 533
Neukirchen, Alfons · 113, 148, 157, 214, 362
Noël, Jacques · 152, 304, 306, 309, 548

O

Osborne, John · 56, 525
Ostrowski, Nicolas · 55
Otto, Franz · 91, 407, 504
Otto, Teo · 149, 151, 156, 158, 294, 295, 296, 298, 299, 309, 420, 541, 542, 544

P

Page, Anthony · 197, 255
Pagnol, Marcel · 56
Palitzsch, Peter · 210, 514, 525, 528, 529
Peymann, Claus · 210, 211, 227, 234
Pilowski, Paul · 205
Pinter, Harold · 29, 56, 383, 384, 385
Pirandello, Luigi · 98, 113, 333, 413
Piscator, Erwin · 47, 54, 61, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 123, 163, 166, 167, 168, 169, 170, 203, 204, 209, 222, 366, 367, 368, 370, 373, 389, 390, 400, 401, 402, 403, 420, 423, 424, 528
Planchon, Roger · 61, 70, 71, 74, 75, 110, 112, 135, 207, 313, 357, 374, 399
Ponnelle, Jean-Pierre · 118, 144, 540, 544, 548
Ponnelle, Mia · 118, 119, 413
Prüfer, Guntram · 72, 73, 368, 400, 401

R

Razum, Hannes · 42, 69, 108, 109, 210, 355, 368, 389, 504, 511, 513, 547
Regnier, Charles · 69, 70, 366, 399
Reichert, Franz · 110, 504, 512, 514, 530, 539
Reuter, Gerhard · 111, 134, 368, 415
Richter, Hans Michael · 205, 206, 337, 368, 423, 429, 430, 521, 524, 526, 529, 533
Rilke, Rainer Maria · 75, 373
Rilla, Paul · 52
Rischbieter, Henning · 55, 71, 123, 124, 131, 134, 135, 153, 211, 212, 386
Rolland, Romain · 56
Rose, Jürgen · 83, 165, 378, 508, 524, 529, 530, 538, 545
Rühmann, Heinz · 123, 124, 125

S

Salacrou, Armand · 21, 56
Salmony, George · 165, 222, 363
Sander, Ernst · 90, 162, 212, 235, 251, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 333, 378, 395, 436, 440, 463, 479, 497
Sartre, Jean-Paul · 21, 22, 23, 56, 97, 103, 104, 114, 116, 117, 166, 253, 285, 349, 379, 395, 409
Schale, Hans-Jochen · 193, 194, 195, 368, 464
Schalla, Hans · 48, 68, 97, 210, 507, 508, 514, 534, 546, 547
Schiller, Friedrich · 53, 210, 285
Schleef, Einar · 211
Schley, Karl Maria · 145, 149, 151, 152, 156, 298, 299, 434
Schmidt, Hannes · 101, 102, 103, 104, 162, 215, 216, 246, 295, 301, 363, 384, 388, 391, 394, 409, 527
Schneider, Alan · 182, 208, 330, 386
Schröder, Ernst · 123, 124, 179, 386
Schuh, Oscar Fritz · 48, 159, 210, 427, 508, 542
Schulze Vellinghausen, Albert · 101, 112, 147, 152, 189, 364, 382, 390, 410, 418
Schumacher, Erich · 160, 210, 236, 420, 421, 511, 514, 529, 530
Schwab-Felisch, Hans · 144, 154, 155, 163, 213, 215, 216, 217, 237, 238, 246, 342, 364, 388, 419

Schweikart, Hans · 48, 506, 509, 515, 527, 535
Schwerin, Christoph · 89
Seelmann-Eggebert, Ulrich · 89, 93, 94, 95, 143, 193, 364
Sellner, Gustav Rudolf · 35, 41, 48, 68, 111, 112, 113, 142, 143, 170, 210, 382, 389, 410, 411, 417, 508, 534, 535, 557, 564, 566, 567
Shakespeare, William · 21, 28, 53, 157, 285, 432, 435
Siems, Friedrich · 97, 99, 125, 369, 506, 534
Simonischek, Peter · 230
Simonov, Constantin · 55
Spies, Werner · 196, 198
Stauffacher, Hans Rudolf · 42, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 96, 97, 102, 111, 112, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 156, 245, 355, 367, 368, 372, 382, 404, 405, 410, 411, 417, 418, 419
Stauffer, Serge · 89
Stein, Peter · 65, 90, 173, 183, 210, 211, 212, 217, 221, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 370, 427, 452, 482, 533
Steinbeck, John · 56, 83, 285
Strehler, Giorgio · 214, 431
Strindberg, August · 74, 93, 98, 107, 373, 409, 418
Stroux, Karl Keinz · 33, 34, 39, 41, 42, 47, 48, 53, 56, 57, 67, 68, 85, 89, 90, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 210, 211, 213, 214, 245, 246, 247, 249, 284, 285, 286, 287, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 355, 356, 358, 359, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 380, 381, 389, 405, 413, 414, 417, 418, 419, 420, 434, 435, 436, 437, 438, 506, 507, 508, 536, 540, 541, 542, 544, 548, 557, 559, 560, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 579, 582, 589
Suhrkamp, Peter · 32, 33, 68, 79, 80, 118, 119, 130, 178, 196, 233, 236, 239, 240, 243, 330, 333, 336, 375, 376, 377, 378, 384, 385, 386, 387, 390, 395, 405

T

Tabori, George · 33, 41, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 243, 244, 342, 347, 369, 370, 371, 389, 390, 432, 433, 520, 522, 524
Tardieu, Jean · 26, 27, 28, 83, 101, 102, 191, 384
Tchekhov, Anton · 55, 74, 93
Tolstoï, Léon · 71, 72
Tophoven, Elmar · 69, 86, 87, 88, 89, 90, 119, 196, 198, 201, 202, 313, 366, 369, 405
Tophoven, Erika · 32, 42, 62, 63, 69, 86, 87, 88, 89, 90, 119, 120, 355, 404, 405, 413
Tragelehn, Bernhard Klaus · 211
Trappe, Walter · 108

U

Unseld, Siegfried · 32, 79, 80, 81, 119, 390
Urbancic, Elisabeth · 168, 528

V

Vallentin, Maxim · 51, 203
Vauthier, Jean · 27, 87, 112, 140
Vielhaber, Gerd · 154, 173, 216, 245, 294, 298, 299, 304, 365
Viertel, Berthold · 47, 123
Vilar, Jean · 70, 71, 72, 73, 74, 75, 369, 399, 400, 401

W

Walser, Martin · 133, 193, 386
Waltz, Johannes · 168, 424, 528
Wanderscheck, Hermann · 100, 101, 110, 116, 123, 138, 365, 408, 410
Wangenheim, Gustav von · 53
Watanabe, Kazuko · 236, 522
Wedekind, Frank · 69, 113, 508, 509, 529, 532, 533, 534, 545
Weisenborn, Günther · 54
Weiss, Peter · 125, 153, 385
Wendt, Ernst · 158, 164, 165, 211, 221, 222, 223, 361, 365, 385, 390, 422, 431, 515, 532, 557, 592
Whitelaw, Billie · 197
Wilder, Thornton · 56, 285
Wilimzig, Irmfried · 313, 329, 369, 371
Williams, Tennessee · 92, 406
Wilms, Bernd · 236
Wirth, Franz Peter · 88, 92, 93, 94, 95, 407, 408, 504, 558
Wolf, Friedrich · 47, 54, 71, 474, 537, 539

Z

Zadek, Peter · 103, 114, 210, 227
Zeiser, Hans Karl · 224, 226, 508, 510
Zuckmayer, Carl · 47, 54, 56

Index des pièces du corpus

A

Acte sans paroles I (Samuel Beckett) · 140, 341, 346, 372, 507, 508, 509, 511, 513, 518, 521, 525
Acte sans paroles II (Samuel Beckett) · 140, 346, 372, 508, 509, 511, 513, 521
Amédée ou Comment s'en débarrasser (Eugène Ionesco) · 84, 85, 89, 96, 97, 98, 99, 101, 125, 157, 289, 346, 348, 369, 371, 404, 534, 536, 542, 544, 552

B

Berceuse (Samuel Beckett) · 346, 521, 522, 524, 525

C

Catastrophe (Samuel Beckett) · 346, 521, 522, 523, 524
Ce formidable bordel ! (Eugène Ionesco) · 89, 247, 346, 550
Cette fois (Samuel Beckett) · 128, 178, 184, 185, 225, 346, 517, 518, 519, 520, 521, 523, 525
Comédie (Samuel Beckett) · XII, 28, 61, 70, 75, 128, 140, 141, 178, 185, 195, 285, 313, 345, 346, 372, 417, 509, 510, 511, 512, 514, 518, 519, 525
Comme nous avons été (Arthur Adamov) · 108, 345, 504

D

Délire à deux (Eugène Ionesco) · 85, 89, 346, 542, 543, 546, 549, 551, 554, 556

E

En attendant Godot (Samuel Beckett) · XIII, 33, 41, 80, 89, 93, 101, 105, 106, 107, 117, 118, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 140, 141, 144, 159, 175, 176, 177, 178, 182, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 242, 243, 285, 319, 320, 342, 344, 346, 347, 348, 370, 372, 376, 413, 432, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 557, 559, 561

F

Fin de partie (Samuel Beckett) · 33, 108, 126, 127, 128, 141, 160, 177, 178, 179, 181, 233, 341, 346, 372, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526
Fragment de Théâtre I et II (Samuel Beckett) · 346, 519, 520, 523, 524

H

Haute Surveillance (Jean Genet) · 90, 346

J

Jacques ou La soumission (Eugène Ionesco) · 85, 346
Jeux de massacre (Eugène Ionesco) · XII, XIV, 89, 132, 144, 152, 153, 284, 287, 288, 290, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 346, 370, 417, 438, 439, 548, 549, 553, 557, 589

L

L'Invasion (Arthur Adamov) · 17, 25, 44, 87, 92, 93, 94, 95, 129, 193, 311, 345, 348, 358, 359, 362, 364, 365, 372, 399, 407, 408, 500, 504, 558
La Cantatrice chauve (Eugène Ionesco) · 89, 101, 102, 190, 245, 247, 346, 369, 370, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556
La Grande et la petite manœuvre (Arthur Adamov) · 111, 160, 345
La Leçon (Eugène Ionesco) · V, 84, 85, 89, 101, 102, 112, 113, 114, 142, 145, 247, 346, 404, 534, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 564
La Parodie (Arthur Adamov) · 17, 25, 69, 87, 108, 109, 311, 345, 372, 382, 484, 504, 505
La Politique des restes (Arthur Adamov) · 70, 79, 195, 206, 346, 369, 372, 403
La Soif et la faim (Eugène Ionesco) · XIV, 292, 346, 370
Le Balcon (Jean Genet) · XIII, 30, 90, 103, 114, 115, 116, 117, 131, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 213, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 283, 346, 370, 421, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 557, 592
Le Dépeupleur (Samuel Beckett) · 233, 346, 520
Le Maître (Eugène Ionesco) · 85, 89, 346, 541
Le Nouveau Locataire (Eugène Ionesco) · 89, 142, 289, 346, 534, 535, 536, 538, 540, 541, 547, 548, 549, 551, 556
Le Piéton de l'air (Eugène Ionesco) · XII, XIV, 89, 90, 144, 149, 150, 157, 284, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 309, 346, 370, 417, 418, 437, 438, 439, 541, 557, 574
Le Ping-Pong (Arthur Adamov) · 74, 88, 106, 107, 108, 201, 345, 356, 363, 372, 410, 504, 505, 557, 563
Le Professeur Taranne (Arthur Adamov) · XIV, 17, 75, 88, 111, 193, 250, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 345, 372, 504, 505
Le Roi se meurt (Eugène Ionesco) · 40, 85, 156, 157, 286, 371, 434, 435, 579
Le Salon de l'automobile (Eugène Ionesco) · 85, 346, 545, 546, 547, 553
Le Tableau (Eugène Ionesco) · 89, 346, 534, 537, 545, 546, 547, 549, 551, 556
Les Âmes mortes (Arthur Adamov) · XII, 87, 111, 134, 135, 193, 195, 344, 345, 372, 415, 504
Les Bonnes (Jean Genet) · 41, 82, 83, 90, 102, 103, 104, 105, 114, 116, 129, 165, 190, 200, 217, 346, 348, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 557, 588
Les Chaises (Eugène Ionesco) · 85, 89, 108, 144, 247, 346, 435, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556
Les Nègres (Jean Genet) · XIII, 30, 35, 65, 82, 90, 114, 165, 170, 171, 172, 173, 217, 221, 227, 228, 229, 232, 279, 346, 370, 371, 380, 397, 528, 533, 557, 580
Les Paravents (Jean Genet) · XII, XIII, XV, 30, 35, 39, 43, 82, 90, 114, 136, 159, 160, 164, 165, 217, 229, 249, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 261, 263, 264, 271, 272, 278, 279, 282, 283, 344, 346, 370, 372, 379, 416, 421, 436, 440, 528, 529, 557, 583, 585
Les Retrouvailles (Arthur Adamov) · 111, 345, 372, 505

M

Macbett (Eugène Ionesco) · 89, 247, 346, 549, 550, 552, 555
Mercier et Camier (Samuel Beckett) · 235, 346, 520, 524

O

Off Limits (Arthur Adamov) · XIII, 111, 136, 192, 213, 214, 217, 345, 505, 557, 590
Oh les beaux jours (Samuel Beckett) · 31, 32, 127, 128, 141, 178, 181, 185, 233, 346, 372, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526
Ohio Impromptu (Samuel Beckett) · 346, 520

P

Paolo Paoli (Arthur Adamov) · XIII, 70, 79, 110, 111, 134, 191, 193, 194, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 345, 356, 372, 402, 403, 410, 428, 429, 504
Pas (Samuel Beckett) · 128, 178, 184, 185, 198, 246, 275, 338, 346, 372, 441, 445, 446, 447, 453, 454, 455, 460, 461, 466, 469, 474, 478, 490, 494, 495, 498, 502, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 526, 556
Pas moi (Samuel Beckett) · 185, 198, 246, 346, 372, 515, 516, 518, 519, 521, 522, 526

Q

Quoi où (Samuel Beckett) · 186, 195, 198, 330, 333, 346, 371, 526

R

Rhinocéros (Eugène Ionesco) · XII, XIV, 34, 84, 89, 96, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 157, 200, 247, 284, 286, 287, 288, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 344, 346, 349, 358, 370, 381, 417, 418, 434, 438, 439, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 552, 554, 555, 557, 569, 570, 571

S

Solo (Samuel Beckett) · 346, 522
Souffle (Samuel Beckett) · 185, 346, 372, 513, 514, 520, 521, 524, 525

T

Textes pour rien (Samuel Beckett) · 346, 515
Tous ceux qui tombent (Samuel Beckett) · 142, 190, 346, 372, 511
Tous contre tous (Arthur Adamov) · 87, 88, 92, 95, 96, 345, 504, 505
Tueur sans gages (Eugène Ionesco) · XII, 34, 89, 142, 143, 145, 146, 287, 289, 346, 535, 537, 557, 567

V

Va et vient (Samuel Beckett) · 128, 142, 185, 346, 372
Victimes du devoir (Eugène Ionesco) · 84, 89, 96, 102, 105, 111, 112, 113, 114, 129, 142, 245, 247, 346, 404, 534, 535, 536, 537, 539, 540, 541, 546, 547, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 557, 566

© Marie-Christine Gay, 2016