

Deuxième partie : Gerhart Hauptmann sur les scènes française et allemande autour de 1900

Introduction

L'extrême fin du XIX^{ème} siècle en Europe est marquée par une révolution théâtrale. Elle voit la naissance de la mise en scène considérée comme un art à part entière et la création de toute une série de théâtres d'avant-garde, accueillant des œuvres inspirées des courants littéraires de l'époque. André Antoine, fondateur du Théâtre-Libre en 1887, aussi bien que Lugné-Poe, fondateur du Théâtre de l'Œuvre en 1893, sont les plus importants artisans du renouvellement de la scène française, le premier se réclamant d'une esthétique naturaliste, le deuxième d'une esthétique symboliste. Ils n'hésitent pas à emprunter à l'étranger un matériau dramatique neuf qu'ils ne trouvent pas en France et font ainsi du théâtre la tribune des littératures étrangères, un art de transmission par excellence. Gerhart Hauptmann, qui est à l'époque le grand nom du théâtre naturaliste allemand, tient une place plus qu'honorable dans leurs programmes, puisque sur les seize pièces qu'il a écrites entre 1889 et 1903, huit sont représentées sur les scènes du Théâtre-Libre (devenu Théâtre-Antoine à partir de 1894) et du Théâtre de l'Œuvre. En voici la liste :

- *Avant le lever du soleil (Vor Sonnenaufgang)* : 1889 au Théâtre-Libre ;
- *Les Tisserands (Die Weber/De Waber, dans la version dialectale)* : mai 1893 au Théâtre-Libre ;
- *Âmes solitaires (Einsame Menschen)* : décembre 1893 au Théâtre de l'Œuvre ;

• *L'Assomption d'Hannele Mattern (Hanneles Himmelfahrt)*: février 1894 au Théâtre-Libre ;

• *La Cloche engloutie (Die versunkene Glocke)*: mars 1897 à l'Œuvre ;

• *Michael Kramer*: février 1901 au Théâtre-Antoine ;

• *Le Voiturier Henschel (Fuhrmann Henschel)*: mai 1901 au Théâtre-Antoine ;

• *Pauvre Fille (Rose Bernd)*: mai 1905 au Théâtre-Antoine.

On constate un net recul dans la période qui va de 1905 à 1940, puisque la seule pièce à être ensuite représentée est *Die Ratten (Les Rats)* en 1911. Nous nous limiterons donc à la période qui va de 1889 à 1905, puisque c'est celle au cours de laquelle Hauptmann a eu sur la scène française une présence significative.

De nos jours, si certaines pièces de Hauptmann continuent à être représentées régulièrement sur les scènes allemandes, il semble être totalement méconnu en deçà de nos frontières. La renommée dont il a joui au tournant du siècle serait donc spécifiquement liée à une époque et plus particulièrement au cadre littéraire et théâtral dans lequel le jeune dramaturge a fait ses premières armes avec *Avant le lever du soleil (Vor Sonnenaufgang)*: le naturalisme. Au point qu'on en arrive à se poser la question suivante: Hauptmann ne peut-il passer la frontière qu'au prix d'une appartenance au naturalisme? Question importante tant sur le plan de l'esthétique littéraire et théâtrale que sur le plan d'une étude de la réception et des mentalités, quand on sait à quel point l'œuvre du dramaturge déborde de ce simple cadre.

Un rapide exposé des esthétiques littéraires et théâtrales du naturalisme de part et d'autre du Rhin permettra de mieux situer Hauptmann au sein des réseaux d'influence et d'échange franco-allemands. Nous pourrions dès lors nous intéresser au

travail de mise en scène, de traduction et d'adaptation des pièces et, pour finir, nous demander ce que leurs diverses fortunes nous apprennent sur les attentes respectives des publics français et allemand.

I - Hauptmann et les théories naturalistes des deux côtés du Rhin

1°) Le réseau d'influences en France et en Allemagne

En 1878, un célèbre écrivain français se plaint de ce que le théâtre est conservateur ; « *Das Theater ist konservativ* », remarque en 1891 un important critique allemand. Le premier, c'est Emile Zola⁸⁴ ; le deuxième, c'est Otto Brahm⁸⁵. La prise de conscience qui mènera à la révolution naturaliste au théâtre s'opère donc des deux côtés du Rhin. En France, les scènes traditionnelles comme le Théâtre-Français et l'Odéon ne donnent que des pièces classiques ou de facture classique (les « pièces bien faites » chères à Scribe comme au trio Augier-Dumas-Sardou). En Allemagne, le même type de répertoire jouxte, dans les théâtres classiques et commerciaux, les vaudevilles à la française. Il s'agit pour la nouvelle génération de secouer ce bastion du conservatisme littéraire qu'est le théâtre en créant un art dramatique nouveau. Une mise en scène moderne, recherchant la reproduction exacte du réel jusqu'à la minutie⁸⁶, se met au service de pièces participant de la même esthétique.

Il est incontestable que Berlin a une dette envers Paris dans le domaine de la pratique théâtrale. Brahm ne nie pas ce qu'il doit à Antoine et celui-ci peut écrire dans ses « *Souvenirs* » sur le Théâtre-Libre⁸⁷ du 16 octobre 1890 que la *freie Bühne* est « le Théâtre-Libre de là-bas ». Là-bas, c'est bien entendu Berlin. Il existe, en matière de

⁸⁴ Il se plaint à plusieurs reprises d'un manque d'innovation dans sa « Revue d'art dramatique » dans *Voltaire*, par exemple le 13 août 1878 (v. *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, t. 12, pp. 165-167).

⁸⁵ « Der Naturalismus und das Theater », in *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*, juillet 1891.

⁸⁶ Et ce jusque dans les moindres détails du décor : ainsi celui du *Canard sauvage* d'Ibsen est construit en sapin de Norvège !

⁸⁷ V. « *Mes souvenirs* » sur le Théâtre-Libre, Paris, éd. Fayard, 1921, p. 192.

théâtre, un centralisme allemand, même s'il n'est pas aussi fort que le centralisme français ; la capitale allemande, en tous cas, aura la primeur des expériences les plus importantes à partir de la création de la *freie Bühne*. Il est tout aussi incontestable qu'en suivant la « méthode Antoine » aussi bien pour l'art des mouvements de foule que pour celui de la direction d'acteurs, Brahm et ses associés puisent largement à une source allemande : le fondateur du Théâtre-Libre a découvert la troupe des Meininger à Bruxelles en 1888 et s'est largement inspiré de leur esthétique.

A ce jeu d'échanges déjà complexe s'ajoute, comme on l'a dit, la nécessité pour des metteurs en scène français de puiser à des sources autres que françaises ; et la notoriété fulgurante de Hauptmann a certainement contribué au succès des spectacles auxquels ses pièces ont donné lieu sur les scènes parisiennes.

2°) Hauptmann et l'engagement naturaliste

La sympathie pour les idéaux socio-démocrates, la volonté de faire du théâtre un instrument didactique avant la lettre sont partagés par les naturalistes français et allemands. Les deuxièmes connaissent toutefois des difficultés particulières, liées aux règles très strictes de la censure impériale instituée depuis le milieu du siècle par l'impératrice Maria Theresa. Faire un théâtre libre à Berlin, c'est plus encore qu'à Paris lutter contre le monopole des classes bourgeoises et dominantes sur les salles et les scènes, c'est faire un acte politique. En témoigne la création, un an après celle de la *freie Bühne*, de la *freie Volksbühne*, la « scène libre du peuple », qui propose des places au prix très modique de 50 Pfennig et se veut le champion de la lutte contre les privilèges culturels d'une certaine classe.

Gerhart Hauptmann a été représenté sur ces deux scènes ; il a été acclamé comme le porte-drapeau des idéologies progressistes et même, au lendemain d'*Avant le lever du soleil*, catalogué comme le chef de file du naturalisme. Il est vrai que c'est « à Bjarne P. Holmsen, le plus conséquent des réalistes, auteur de *Papa Hamlet* » qu'est dédié sa première pièce (c'est-à-dire à Arno Holz et Johannes Schlaf, théoriciens du naturalisme) ; toutefois, Hauptmann a toujours conservé vis-à-vis du mouvement une relative distance. Son appartenance n'est pas d'ordre idéologique ; elle vient plutôt d'un choix esthétique qui est celui de l'observation, de la vérité, du détail. Pour lui le naturalisme se caractérise « par la forme au moyen de laquelle quelque chose est rendu », forme qui doit être « fidèle⁸⁸ » ; non par la chose décrite en elle-même. Mais le rôle de l'écrivain n'est certes pas de faire de la politique : cela, il l'affirme dans une interview parue dans le journal *Gil Blas* le 28 mai 1893, à la veille de la première des *Tisserands* au Théâtre-Libre⁸⁹).

« Nous sommes des naturalistes-démocrates [...]. Mais nous ne sommes pas des révolutionnaires.[...] Et c'est pourquoi nous autres, pauvres écrivains, nous nous bornons à accomplir de platoniques révolutions techniques. »

Révolutions techniques qui, par le pouvoir de ce formidable instrument de diffusion qu'est le théâtre, suscitent l'enthousiasme des foules et des intellectuels de gauche. Hauptmann se retrouverait donc, par une sorte de fatalité médiatique, auteur engagé malgré lui... C'est du moins l'interprétation que l'on peut faire à la lecture du toujours militant Otto Brahm :

⁸⁸ Cité in Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, vol.8, *Naturalismus und Impressionismus*, Salzburg, éd. Otto Müller, 1968, p. 46.

⁸⁹ « *Les Tisserands* et la jeune Allemagne littéraire ».

«Presque comme Byron, Hauptmann pouvait dire de lui-même : Je me réveillai un matin, et voici que j'étais célèbre – célèbre, ou tristement célèbre »⁹⁰,

ajoute Brahm qui fait allusion au scandale provoqué dans la bonne société par les premières pièces de Hauptmann.

C'est dans ce contexte d'harmonie esthétique et de relative dissension idéologique avec le groupe des naturalistes allemands qu'il nous faut dès lors considérer les mises en scène des pièces de Hauptmann, ainsi que leurs pendants de notre côté du Rhin.

⁹⁰ « Fast wie Byron konnte Hauptmann von sich sagen : Ich erwachte eines Morgens und fand mich berühmt », in « Der Naturalismus und das Theater », *art. cit.* - et un peu plus haut : « *Noch heute ist das Theater die große Kulturmacht.* » (« Aujourd'hui encore, le théâtre est la grande puissance culturelle »).

II - Jouer Hauptmann en France et en Allemagne

1°) Hauptmann sur la scène naturaliste

Hauptmann sur la scène naturaliste : en quoi est-ce une évidence ? Ses premières pièces, tout au moins, paraissent conçues en fonction des visées et des techniques scéniques du naturalisme. *Avant le lever du soleil*, *Âmes solitaires* ou *Les Tisserands* sont à l'opposé de la « pièce bien faite » chère à Scribe et au « trio Audusar⁹¹ », et honnie par Otto Brahm aussi bien que par Antoine. Elles répondent à une esthétique statique, où les événements ne viennent pas d'une nécessité extérieure, suivant la règle classique des péripéties, mais naissent des nécessités intérieures liées aux psychologies et aux situations des personnages, qu'elles soient d'ordre individuel ou collectif comme dans *Les Tisserands*. Le principe directeur de la « pièce d'atmosphère » fait du milieu dans lequel évoluent les personnages la condition de possibilité de leur existence - et le soin apporté au décor par les metteurs en scène naturalistes ne peut que réjouir le sculpteur de formation qu'est Hauptmann. Il n'est pas jusqu'aux principes de diction des acteurs qui ne soit reproduit dans ses pièces, et l'un des grands acteurs de la *freie Bühne*, Emmanuel Reicher, s'exclame à la lecture d'*Avant le lever du soleil* :

« Combien de temps cela fait-il que j'essaye d'introduire ce style dans l'art du comédien ! Combien de discours de gens, stylisés avec élégance, ai-je volontairement hachés afin de les rendre naturels ! Ici, je trouve tout cela déjà tout prêt ! »⁹².

⁹¹ Augier, Dumas et Sardou ; la formule est d'Yves Chevrel. V. notamment « Comment traduire Ibsen au pays de l'Oncle Sarcey », in actes du colloque *Théâtre traduit, théâtre transmis : la scène française et l'Europe autour de 1900*, Lille, janvier 1998.

⁹² Cité in Kindermann, *Theatergeschichte Europas, op. cit.*, vol. 8, *Naturalismus und Impressionismus*, p. 69.

Hauptmann lui-même, les premiers temps, assistait d'ailleurs aux répétitions de ses pièces et insistait pour que la diction des acteurs correspondît à ce qu'on aurait entendu dans la réalité, quitte à rendre certaines de leurs répliques incompréhensibles. Cela va jusqu'à l'hermétisme dans les cas de pièces écrites en dialecte silésien comme *Les Tisserands* ou *Le Voiturier Henschel*, qu'il a d'ailleurs dû traduire en allemand standard pour des soucis d'intelligibilité.

● Splendeur et misère de Brahm

Cette belle harmonie, toutefois, a ses limites. D'abord parce que l'écriture de Hauptmann évolue rapidement hors du cadre esthétique strict du naturalisme. Pour ne citer que les pièces qui ont été représentées en France et en Allemagne entre 1889 et 1905, *L'Assomption d'Hannele Mattern*, *La Cloche engloutie* ou même *Le Voiturier Henschel* participent également du merveilleux ou d'un symbolisme diffus. L'incapacité de Brahm à s'adapter à cette variété de tons, le caractère de vraisemblance sobre et prosaïque qui accompagne toujours les mises en scène de la *freie Bühne* (et qui seraient même, selon Peter Sprengel, à l'origine de certains « fours » de Hauptmann sur la scène allemande⁹³) aboutissent parfois à une trahison de l'esprit original du texte. Deux facteurs peuvent l'expliquer.

L'un est le choix volontaire d'un critique idéaliste et politiquement engagé. Pour Brahm, le théâtre naturaliste est un théâtre pour le peuple, un théâtre de révolte fait pour montrer aux classes défavorisées l'étendue de leur misère et pour les inciter à réagir. Fût-ce au prix du respect du texte. C'est ainsi qu'il supprime des *Tisserands*

« toutes les phrases susceptibles d'atténuer la sympathie du public pour les tisserands : l'allusion à leur ivresse, l'évocation du vol et de la tromperie, leur athéisme, leurs débordements. A l'opposé, tous les traits humains [sont] ôtés au personnage de Dreißiger. »⁹⁴

... Dreißiger, c'est-à-dire le fabriquant pour qui travaillent les ouvriers, et qui dans le texte original apparaît beaucoup plus comme un homme dépassé par les événements mais capable de compassion que comme un bourreau et un exploiteur. A déformer ainsi un texte nuancé et relativement objectif, on en arrive à de la récupération politique.

L'autre facteur est tout simplement une absence de compétences techniques : Otto Brahm est un critique et un homme de lettres, pas un praticien comme Antoine ou comme Hachmann, qui dirigea la *freie Volksbühne* à ses débuts. Il assiste aux répétitions, mais son travail se borne à faire des critiques aux acteurs sur leur jeu et à donner une idée d'ensemble. Pour le reste, la troupe ne reçoit que des directives de la part des techniciens. Celles-ci manquent donc parfois de largeurs de vue, d'une inspiration véritablement artistique. Ainsi celles qu'Emil Lessing, ancien acteur ordinairement chargé des lumières, composa pour *Le Voiturier Henschel* :

« Hanne pose sur la table une soupière contenant du chou et des boulettes de viande, et prend trois fourchettes dans le tiroir de la table. Hanne prend trois assiettes dans le buffet, les pose sur le bahut, va chercher une casserole bleue, prend trois fourchettes et du pain dans le tiroir, met deux assiettes sur la table, prépare le chou dans une soupière avec une cuillère qui était sur le rebord du poêle, pose la casserole bleue sur le rebord du poêle, va chercher la casserole noire, d'où elle verse les boulettes dans la deuxième

⁹³ V. Gerhart Hauptmann, *Epoche, Werk, Wirkung*, München, éd. Beck, 1984, p. 33.

⁹⁴ V. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, op. cit.*, vol. 8, *Naturalismus und Impressionismus*, p. 53.

soupière, met la casserole dans le four, après l'avoir remplie d'eau puisée dans le seau (qui est sur le rebord du poêle) ; elle met les deux soupières sur la table, pose une cuillère à côté, puis va chercher sa propre assiette et un tabouret...⁹⁵ »

Cela se passe de commentaires. Un Hauptmann défiguré, donc, dont les pièces sont idéologiquement réorientées, dont le souci d'atteindre à l'essence de la vérité humaine est réduit à une esthétique de vraisemblance la plus simpliste et la plus prosaïque ? Oui, mais il faut nuancer. D'une part, les mises en scène de la *freie Bühne* étaient dans l'ensemble suffisamment réussies pour assurer le succès de ses pièces - notamment, l'art de la direction d'ensemble et du mouvement de groupe dans *Les Tisserands* ont été profondément admirés par le public et par les critiques de l'époque. Les leçons des Meininger ont porté leurs fruits. Et, au demeurant, Hauptmann ne s'en est jamais plaint, qui a toujours acquiescé aux coupes ou autres adaptations de ses pièces, au nom de la « *Bühnenfähigkeit* » (« représentabilité »). D'autre part, certains techniciens font parfois preuve d'une inspiration qui va au-delà de leurs compétences - voire de leurs prérogatives : ainsi, le décorateur du théâtre royal de Berlin (le *Königliches Schauspielhaus*), Eugen Quaglio fait pratiquer une ouverture au plafond de la salle à l'occasion de la première d'*Hannele*. Ainsi est suggérée l'irruption des forces surnaturelles qui viennent parler à l'enfant mourante pendant sa vision. C'était, pour l'époque, à la fois très audacieux et très astucieux. Particulièrement pour un théâtre si attaché au réalisme concret !

⁹⁵ V. *ibid.*, p. 123.

☉ La *freie Volksbühne*, ou la déviation complète

Si le sens de l'œuvre hauptmannienne a pu être dévié par les adaptations et les mises en scène de la *freie Bühne*, l'autre grande troupe naturaliste berlinoise, la *freie Volksbühne*, n'a guère fait mieux. Plus populiste, plus agitatrice que Brahm et ses collaborateurs, elle a tendance à ne plus voir dans l'œuvre de Hauptmann qu'un matériau de propagande et à en oublier les visées esthétiques. Après le départ de Cord Hachmann, son premier metteur en scène, ses représentations reviennent à la conventionalité ; notamment, on y déclame à l'ancienne manière. Le *Berliner Zeitung* rapporte à propos de leur représentation des *Tisserands* en 1893 que :

« Kadelburg lit par exemple le chant des tisserands avec l'aisance d'un comédien chevronné, alors que Reicher (lors de la première) et plus tard Rittner, conformément à la directive de l'écrivain, avaient renoncé à en faire un passage déclamatoire et lisaient les vers exactement comme un illettré lit des vers : de façon laborieuse et hachée.⁹⁶ »

Ici l'on est en droit de dire que la représentation aboutit à une trahison de l'œuvre originelle : trahison de son sens premier, qui est celui de la compassion pour tous les personnages décrits, qu'ils fassent ou non partie des révoltés (qu'on pense au vieux Hilse qui meurt pathétiquement à la fin de l'acte V après avoir condamné l'insurrection des ouvriers tisserands contre les gros fabricants), au profit d'un sens politique ; trahison de son esthétique qui est, elle, résolument avant-gardiste et vise à porter sur la scène la langue, voire le dialecte populaires avec toutes les difficultés d'audition et de compréhension qu'ils peuvent poser.

☉ Antoine ou un Parisien à Berlin

Face à ces « déviances » germaniques, le metteur en scène français fait quant à lui preuve d'un souci d'intégrité fort honorable. En voici un exemple :

Hauptmann, qui fait confiance à celui auquel il doit en partie sa renommée en France, lui confie *L'Assomption d'Hannele Mattern* en 1893, alors qu'il vient à peine de terminer la pièce ; c'est lui donner le champ libre pour une interprétation et une adaptation scéniques personnelles. Or, Antoine choisit d'aller assister à des répétitions au théâtre impérial de Berlin, afin de bien pénétrer la pensée et les intentions du jeune maître allemand. Remarquons au passage que, dans l'esprit du metteur en scène français, l'interprétation de la *freie Bühne* et celle de Hauptmann, ici, ne font qu'une... supposition qui, on l'a vu, serait à nuancer ! Jean Thorel, le traducteur de la pièce, l'accompagnera à Berlin⁹⁷, autre preuve d'un attachement à l'esprit original du texte.

Antoine et sa troupe ont contre eux l'inconvénient des troupes d'amateurs : un manque de moyens et, pour certains interprètes, d'expérience. La troupe d'Otto Brahm, à l'inverse, bénéficie de scènes vastes, bien équipées, et d'acteurs professionnels voire de célébrités. Conscient de ce handicap⁹⁸, le directeur du Théâtre-Libre met une sorte de fierté à le compenser par toutes les ressources de son inventivité et de sa créativité. Chez lui, l'esthétique réaliste va jusqu'au souci du réel : les ouvriers figurants des *Tisserands*, par exemple, sont des hommes du peuple recrutés dans la rue et sans aucune formation théâtrale. Et, pour éviter un statisme ou un manque de naturel qui seraient gênants sur scène, Antoine leur enseigne à se

⁹⁶ V. *ibid.*, p. 40.

⁹⁷ V. « Mes souvenirs » sur le Théâtre-Libre, 12-20 novembre 1893, p. 295.

⁹⁸ *Ibid.*, 16 octobre 1890, p. 192.

mouvoir selon la méthode adoptée par la troupe des Meiningen. Il réussit ainsi le tour de force de styliser le réel, d'obtenir un effet de vie qui frappe la critique de l'époque, en joignant l'impétuosité naturelle de ces figurants emportés par leurs rôles à la maîtrise d'ensemble indispensable au déroulement des scènes de masse.

Tout cela fournit un premier élément de réponse à la question de l'adaptation double, du texte écrit au texte joué, et du texte allemand au texte français – même si, on le verra, la traduction ne va pas sans quelques déformations. Antoine apporte en effet aux pièces de Hauptmann le savoir-faire et l'inspiration d'un vrai metteur en scène, chose que les techniciens souvent besogneux de la *freie Bühne* ou *a fortiori* d'autres théâtres n'ont pas toujours su faire. Il est temps d'élargir notre réflexion à l'ensemble des processus de passage qui se sont opérés de la scène française à la scène allemande.

2°) La scène française, un lieu d'ouverture

La scène française, comparativement avec la scène allemande, apparaît comme un lieu d'ouverture. Tout d'abord parce qu'outre-Rhin, à partir de 1904 et jusqu'à la mort d'Otto Brahm en 1912, Hauptmann a signé avec la *freie Bühne* un contrat d'exclusivité. Le contraste avec la France est d'autant plus frappant que l'auteur de *L'Assomption d'Hannele Mattern* et de *La Cloche engloutie* figure, comme je l'ai dit, aussi bien sur le programme du Théâtre-Libre que sur une scène d'inspiration symboliste comme le Théâtre de l'Œuvre. Celui-ci, rappelons-le, dans la lignée de Paul Fort et Lugné-Poe, cherche à dépasser la plate reproduction de la vie au profit du symbole et du mystère.

☉ Antoine symboliste...

Il n'est dès lors pas étonnant que Lugné-Poe, son directeur, se soit chargé de la mise en scène de *La Cloche engloutie*, pièce en vers qui fait apparaître de nombreux personnages merveilleux inspirés du folklore germanique. Il est plus étonnant, en revanche, que ce soit Antoine qui ait monté *L'Assomption d'Hannele Mattern*, que son sous-titre, « *Traumdichtung* » (« œuvre onirique », ou « poème onirique ») range explicitement dans la catégorie des pièces non réalistes. Toute la deuxième partie est centrée sur les visions célestes qui apparaissent à Hannele, une petite fille martyrisée par son ivrogne de père, qui a fini par se jeter dans le lac, et qu'on recueille dans un hospice alors qu'elle est à moitié morte. Ce n'est pourtant pas qu'Antoine se méprenne sur le caractère à la fois onirique, mystique et poétique de la pièce. De fait, tous les moyens techniques dont il dispose – lumières verdâtres, jeux d'ombres et de lanternes chinoises, transformations à vue des personnages réels en créatures célestes... – il en jouera pour plonger le public dans une atmosphère surnaturelle.

☉ ...et Lugné-Poe naturaliste ?

Dans la même logique, et à l'autre extrémité de l'éventail des tendances esthétiques, on peut s'étonner que ce soit Lugné-Poe qui ait mis en scène *Ames solitaires*. Ce drame intime et bourgeois, s'il n'est pas susceptible d'être perçu comme révolutionnaire, se range dans ce qu'on appellerait aujourd'hui un théâtre du quotidien. On y voit appliqué le principe de la « tranche de vie » cher aux dramaturges naturalistes : Johannes Vockerat, le héros, est un intellectuel de génie qui souffre de l'incompréhension de sa famille et de sa femme, qui l'entourent d'une affection assez bornée. Quand apparaît Anna Mahr, une jeune femme d'une rare

intelligence, il conçoit pour elle une sorte de passion qu'il croit platonique. Mais la situation au sein de la famille devient vite intenable, Anna doit partir et Johannes, se sentant désormais seul au monde, se suicide. Tout se passe à l'intérieur de la maison Vockerat, et l'on n'y voit ni fantômes ni allégorie. Cependant, il s'agit bien aussi d'un drame psychologique, le « drame d'âme » atemporel des symbolistes ; que Darwin et Nietzsche y soient évoqués n'y change rien – ces références aux courants d'idée contemporains apparaissent plutôt comme emblématiques de la lutte entre l'obscurantisme intellectuel (la religion naïve et bornée de la famille Vockerat) et le progressisme (la science et les idées de Johannes).

☉ Entre-deux

On s'aperçoit en fin de compte que beaucoup de pièces de Gerhart Hauptmann se situent dans cet entre-deux qui rend impropre toute tentative d'étiquetage. En montant des pièces de lui qui ne correspondaient pas strictement à leur ligne esthétique déclarée, Antoine tout comme Lugné-Poe ont su s'adapter à l'éclectisme du dramaturge allemand et peut-être, en ce sens, mieux l'interpréter et mieux le servir que les *scènes libres* allemandes. Par un intéressant mouvement de balancier, Hauptmann leur a également permis de s'ouvrir à d'autres expériences scéniques, au-delà des parti-pris de genre. Toutefois, ce bilan globalement positif ne doit pas masquer les distorsions qui accompagnent inévitablement le passage d'un pays à un autre, et notamment les problèmes de traduction.

3°) Les problèmes de traduction

Ils sont particulièrement importants concernant deux types de pièces. D'une part, les pièces en dialecte, d'autre part, les pièces en vers.

Jean Thorel, le principal traducteur de Hauptmann, est conscient de la difficulté que représente la transposition des parties écrites en dialecte silésien (dans *Les Tisserands* et *Le Voiturier Henschel*). La première version de ces deux pièces, entièrement en dialecte, était d'ailleurs incompréhensible pour le public allemand, et Hauptmann dut les réécrire en allemand standard. Thorel opte pour une solution qui tient de l'adaptation, puisque la littéralité est impossible : il choisit de faire parler à ses tisserands à lui une langue populaire, inspirée de l'argot des banlieues parisiennes. La lettre cède le pas à l'esprit... Et c'était sans doute la meilleure solution, si l'on en juge par la réaction enthousiaste du public.

Le problème des pièces versifiées s'avère plus délicat. Concernant *L'Assomption d'Hannele Mattern*, par exemple, dans laquelle les apparitions parlent en vers, à la manière de chœurs célestes, on reproche au texte français d'être incompréhensible (ainsi Francisque Sarcey, qui était certes peu favorable aux scènes avant-gardistes ; il ajoute qu'un Allemand lui a dit « Ah ! Monsieur, si vous pouviez lire le texte original : ce sont des vers sublimes...⁹⁹»). Un témoignage intéressant est celui de l'Allemande Lou Andréas-Salomé qui rapporte dans *Ma vie* :

« ... La langue desservait la poésie de Hauptmann ; par exemple, quand Hannele devait dire, pour traduire le mot allemand *Flieherduft* : "Je sens le parfum de lilas" »¹⁰⁰.

⁹⁹ *In Le Temps* du 5 février 1894, « Chronique Théâtrale ».

¹⁰⁰ *Lebensrückblick*, Paris, éd. Puf, 1977, coll. « Perspectives critiques », trad. Dominique Miermont et Brigitte Vergne.

Parallèlement, *La Cloche engloutie* bénéficie, elle, de la traduction d'un véritable poète, André-Ferdinand Hérold, un symboliste. Son choix prouve que Lugné-Poe tient à donner à cette pièce une tonalité semblable à celle des œuvres qu'il monte ordinairement. Hérold fait preuve de beaucoup d'ingéniosité pour trouver non seulement des équivalents poétiques, mais aussi des équivalents de l'inspiration poétique qui est à l'œuvre dans la pièce. Ainsi, comme il le souligne lui-même dans un article du *Mercure de France* (22 avril 1897), la ballade de la fée Rautendelein peu avant son suicide (elle vient d'être abandonnée par son amant, Maître Henri), ballade qui est « très émouvante » en allemand, est difficilement traduisible ou adaptable en français. La ballade est en effet une forme typique de la poésie allemande et ne connaît pas d'équivalent. Hérold choisit de lui en donner un qui s'aligne sur l'horizon d'attente typique du public français d'une scène symboliste : la « ballade française » au sens de Paul Fort, écrit-il. Mais il s'avoue peu satisfait du résultat et craint, de façon générale, que sa traduction ne soit un facteur de l'insuccès de la pièce sur la scène parisienne¹⁰¹.

On constate que, dans le domaine de la traduction comme dans celui de l'adaptation scénique, Hauptmann a bénéficié en France d'une sensibilité ouverte aux caractéristiques de ses diverses pièces, voire d'un souci de fidélité qui ne va pas sans quelques nécessaires distorsions. L'horizon d'attente du public français n'est pas le même que celui du public allemand, comme nous allons le voir en examinant maintenant l'image de Hauptmann auprès de ses publics.

¹⁰¹ V. Sophie Lucet, « André-Ferdinand Hérold : un poète-traducteur à l'Œuvre », in les actes du colloque *Théâtre traduit, théâtre transmis : la scène française et l'Europe autour de 1900*, Lille, janvier 1998.

III - Hauptmann face à ses publics

L'image que les publics français et allemand ont de Hauptmann évolue entre 1889 et 1905. On passe du succès de scandale commun aux premières pièces à des réactions de plus en plus différenciées de part et d'autre du Rhin.

1°) Les « pièces sociales » : des succès à peu près parallèles

On pourrait aussi parler de « pièces naturalistes », puisque *Avant le lever du soleil* et *Les Tisserands* sont, parmi les premières pièces de Hauptmann, celles qui sont le plus proche des idées socio-démocrates des metteurs en scène naturalistes – toutes deux mettent en scène des personnages issus de milieux sociaux défavorisés (paysans pour la première, ouvriers tisserands pour la deuxième). Mais c'est surtout la deuxième qui a été perçue comme idéologiquement révolutionnaire.

☉ *Vor Sonnenaufgang...*

... a bénéficié d'un succès de scandale dû aux audaces d'une esthétique réaliste jusqu'à être choquante. Ainsi, lorsque la femme d'Hoffmann, le propriétaire de la ferme, accouche (dans l'espace hors scène), la didascalie stipule qu'on entend les cris de la mère à l'arrière-plan. Le metteur en scène allemand avait prudemment supprimé ce détail, mais il se trouvait dans le public de la première à Berlin un gynécologue assez renommé, le docteur Kastan, qui, ayant lu la pièce à l'avance, avait apporté ses forceps et les jeta sur la scène au moment fatidique... Selon les différents

témoignages qu'on a sur cette représentation¹⁰², elle fut extrêmement agitée et fit date, une sorte de bataille d'Hernani allemande. Le bruit de ce scandale était parvenu jusqu'en France, et la pièce y eut, de fait, un succès de curiosité, servi par la publicité que les naturalistes français ne manquèrent pas de lui faire.

☉ *Die Weber*

L'itinéraire des *Tisserands* est beaucoup plus politique. Contrairement à *Avant le lever du soleil*, il y est question d'une révolte ; l'audace n'est plus seulement d'ordre esthétique, elle est aussi d'ordre idéologique. En Allemagne, la censure interdit immédiatement la pièce, craignant que par la puissance évocatrice de ses descriptions elle n'entraîne des manifestations social-démocrates. On n'arrive à la faire représenter (le 26 février 1893) qu'en contournant l'interdiction : la *freie Bühne* étant un club, seul ses membres assistent aux représentations ; celles-ci sont donc considérées comme privées et à ce titre, ne sont pas touchées par l'interdiction officielle. Celle-ci ayant été levée dès la fin de l'année, Hauptmann parvient à faire représenter sa pièce sur d'autres scènes ayant un public plus populaire, et se voit applaudi par le social-démocrate Karl Liebknecht et son équipe de la *rote Fabne*. Ainsi *Les Tisserands* apparaissent, avec ou sans les coupures apportées par Otto Brahm, comme une pièce incitant à la révolte par le simple fait qu'elle décrit la misère du peuple.

De manière frappante, Antoine reçoit lui aussi les félicitations d'un grand nom du socialisme français, Jean Jaurès, qui, écrit-il¹⁰³, lui a « fait dire qu'un tel spectacle fait plus de besogne que toutes les campagnes et les discussions politiques ». La pièce

¹⁰² Notamment celui d'Otto Brahm, « Deutsches Theater : *Der Schatten - Freie Bühne : Vor Sonnenaufgang* », in *Theater, Dramatiker, Schauspieler*, Berlin, éd. Henschel, 1961 ; v. aussi Hans Knudsen, *Deutsche Theater-Geschichte*, Stuttgart, éd. Alfred Kröner, 1970, ou Georg Hensel, *Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*, München, éd. Paul List, 1992.

est aussi perçue en France comme avant-gardiste et révolutionnaire, et elle est aussi interdite pendant un an (elle ne pourra être représentée publiquement qu'en 1894). Cependant, la censure française fait apparaître une réaction nationale assez typique : l'interdiction est due en partie à la crainte que la vision d'uniformes allemands sur la scène ne pousse le public à des débordements anti-germaniques ! C'est une donnée importante, car on ne peut comprendre la réception de Hauptmann en France si on ne prend pas en compte l'image assez déplorable qu'a chez nous l'envahisseur prussien ; la guerre de 1870-1871 n'est pas très éloignée. Aussi la presse française, *Gil Blas*¹⁰⁴ en l'occurrence, défend-elle l'auteur des *Tisserands* en le présentant comme le champion des libertés d'expression outre-Rhin ; dans son interview, au demeurant, Hauptmann ne manque pas de critiquer le « militarisme prussien ».

Si la France a pu admirer ces pièces à tendance sociale, au fond assez conformes aux idées d'un naturalisme paneuropéen, on va voir qu'il n'en va pas de même pour des pièces participant d'une esthétique différente.

2°) Les pièces d'inspiration nationale (*völkisch*) : le refus ou l'échec

● Les oubliées

Les praticiens du théâtre naturaliste ou symboliste font leur profit du matériau contemporain que leur fournit Hauptmann, dans la seule mesure où celui-ci correspond, même dans un sens très large, au genre de pièces que le public s'attend à

¹⁰³ In « Mes souvenirs » sur le Théâtre-Libre, *op.cit.*, mai 1893, p. 290.

¹⁰⁴ « Les *Tisserands* et la jeune Allemagne littéraire », *art.cit.*

voir. Sur les huit pièces de Hauptmann qui n'ont pas été représentées en France entre 1889 et 1905, presque toutes sont des pièces inspirées de l'histoire de l'Allemagne, telles que *Florian Geyer*, ou des pièces inspirées du genre typiquement allemand de la *Volksstück*, la « pièce populaire » : ainsi *Der Biberpelz* (*La Peau de castor*) ou *Der rote Hahn* (*Le Coq rouge*), sortes de comédies satiriques qui sont encore aujourd'hui appréciées du public d'outre-Rhin.

Dans un cas comme dans l'autre, les théâtres avant-gardistes parisiens ont dû juger que le public français rejeterait ces pièces comme trop éloignées de leur sensibilité nationale. L'exemple de la seule pièce de ce genre qu'une scène française ait osé monter, *Die versunkene Glocke* (*La Cloche engloutie*), l'illustre bien.

☉ L'incomprise : *La Cloche engloutie*

Cette pièce, qui obtint un succès immense en Allemagne, peut-être encore supérieur à celui des *Tisserands*, fut, pour parler l'argot théâtral, un « four complet » en France. C'était l'histoire d'un fondeur de cloches qui, égaré dans la montagne, rencontre une fée (Rautendelein) et décide d'abandonner femme et enfants pour aller vivre avec elle dans la nature, où il puise une nouvelle force d'inspiration. Mais son *hybris* l'amène à l'oubli de celle qui l'aime, qui finit par se suicider, et à sa propre mort. Merveilleux chrétien et merveilleux païen inspiré des légendes germaniques s'y rencontrent, ... laissant indifférent le public du Théâtre de l'Œuvre. André-Ferdinand Hérold, dans l'article que nous avons cité, en rend sa traduction en partie responsable. Toutefois, il est également conscient de l'incompréhension que devait rencontrer dans le public français le vieux fonds germanique. Il va même plus loin en suggérant que les Français sont moins sensibles à la poésie du merveilleux, et ne

crain pas de comparer à cet égard la pièce de Hauptmann au deuxième acte du *Siegfried* de Wagner.

L'insuccès de Hauptmann proviendrait donc, tout simplement et selon une idée très en vogue au tournant du siècle, d'un fossé culturel entre les peuples... En dehors de toute querelle entre courants naturaliste et symboliste, ou entre conservateurs et modernistes.

3°) Hauptmann social-traître ?

La question de l'engagement ou non de Hauptmann dans la cause naturaliste reste pourtant au cœur du problème au fil des années 1890-1900. La variété de ton de ses pièces et les différents milieux dans lesquels elles se déroulent en sont la cause – nous l'avons déjà signalé à propos des mises en scène naturalistes. Hauptmann bénéficie pourtant, là encore, d'une analogie de circonstances des deux côtés du Rhin : Otto Brahm, le marginal d'hier, devient en 1894 le directeur du *Deutsches Theater*, une grande scène officielle, puis en 1904 celui du *Lessing-Theater*. Le public en est fort différent de celui de la *freie Bühne* des débuts, ou de celui de la *freie Volksbühne*, et on a pu y voir la fin de la phase « révolutionnaire » de la dramaturgie naturaliste, et son établissement dans le domaine de la culture bourgeoise. Ce qui permet à Hauptmann d'aborder plus librement un genre de naturalisme différent, fondé sur l'observation du réel au sens large, non pas forcément sur celle de la misère. Parallèlement, Antoine sort progressivement du cadre intellectuel gauchiste qui était celui du Théâtre-Libre pour diriger le Théâtre-Antoine et se retrouver en 1912 directeur de l'Odéon. Lui aussi conserve sa confiance à Hauptmann.

Celui-ci, après les *Tisserands*, se consacre de plus en plus au genre du drame intime (*Michael Kramer, Kollege Crampton...*), ce qui lui vaut les louanges de la presse anti-naturaliste. Ainsi Ola Hansson écrit (nous traduisons) :

« Hauptmann en a assez de la copie pédante de la réalité, du naturalisme-des-petites-gens moralisateur. Il a gagné cette distance vis-à-vis de la réalité à partir de laquelle la littérature commence. »¹⁰⁵

Revers de la médaille : auprès d'une partie de la critique pour qui le nouveau champion de la lutte des classes est Sudermann, Hauptmann passe désormais pour une sorte de social-traître, un ancien démocrate embourgeoisé.

Ce combat paraît trop se jouer entre les deux grands noms de la dramaturgie allemande de l'époque, Hauptmann et Sudermann, pour atteindre la France. Les critiques formulées à l'encontre de ses drames intimes y sont plutôt d'ordre esthétique – pourtant, le principe de la pièce statique, du drame d'analyse où les événements viennent du seul cheminement intérieur du personnage, le principe de la « tranche de vie » enfin (*Lebensausschnitt*), étaient aussi à l'œuvre dans *Avant le lever du soleil* et *Les Tisserands*. Peut-être ces succès n'étaient-ils que des succès de scandale, comme nous l'avons suggéré ; peut-être la sensibilité française n'était-elle prête à recevoir favorablement cet Allemand qu'au prix de son appartenance à un courant international, en tous cas européen, et marqué par la doctrine française. La dernière œuvre de Hauptmann jouée après *Rose Bernd* (1905) et avant la rupture irréparable de la Première Guerre Mondiale fut *Les Rats (Die Ratten)* en 1911 ; aucune des deux

¹⁰⁵ Cité dans Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, op.cit.*, vol. 8, *Naturalismus und Impressionismus*, p. 49.

pièces ne fit un gros succès¹⁰⁶. Faut-il voir dans ce désintéret progressif de la France la marque d'un repli sur soi ?...

¹⁰⁶ En témoignent ces phrases sans appel de Pierre Comert dans « Le Feuilleton » du *Temps* du 24 juillet 1911 : « Une production excessive semble stériliser le poète auquel le moderne théâtre allemand doit le chef-d'œuvre des *Tisserands*. Peu de destinées littéraires sont aussi tragiques que celle de ce grand écrivain, qui pour des coups d'essai fit des coups de maître, et reste depuis comme étourdi de ses triomphes prématurés. ».

Conclusion

L'histoire de Hauptmann sur les scènes allemandes et françaises est celle d'un échange triple.

Tout d'abord, un échange fructueux entre un dramaturge moderne, audacieux, et des révolutionnaires du théâtre qui trouvent dans ses œuvres le matériau idéal pour leurs expériences avant-gardistes.

Ensuite, un échange plus contraignant en Allemagne entre des naturalistes engagés épris d'idées sociales et un auteur qui ne tient au naturalisme que par l'esthétique de l'observation et du réalisme.

Un échange plus hasardeux, enfin, avec une France qui lui ouvre des scènes de diverses sensibilités artistiques, mais dont le public ne peut l'accepter que sous le couvert d'une esthétique naturaliste faisant office de « code littéraire commun » - une France où le Hauptmann allemand doit céder le pas au Hauptmann européen.

L'histoire des pièces de Hauptmann est, à cet égard, caractéristique de courants de pensée qui ont traversé l'Europe au tournant du siècle, notamment grâce à ce formidable instrument de diffusion qu'est le théâtre. L'histoire de son incompréhension, quant à elle, est pour le chercheur une incitation supplémentaire à la prudence, s'agissant des étiquettes d'écoles et de courants. Naturalisme et symbolisme cèdent tous deux le pas à la sensibilité personnelle d'un auteur – l'exemple d'August Strindberg le montrera également.