

Introduction

Jean-François CANDONI, Elisabeth KARGL,
Ingrid LACHENY et Marc LACHENY

Au terme de son fameux essai sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin dénonce une perversion du fascisme qui consiste à célébrer et à esthétiser la destruction de l'homme, entraînant ainsi l'humanité à se nier elle-même :

« *Fiat ars, pereat mundus* », dit le fascisme qui, de l'aveu de Marinetti, attend de la guerre la satisfaction artistique de la perception sensorielle modifiée par la technique. C'est manifestement le parachèvement de l'art pour l'art. L'humanité, qui jadis avait été chez Homère un objet de contemplation pour les dieux de l'Olympe, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son auto-alienation a désormais atteint le stade auquel elle vit sa propre destruction comme un plaisir esthétique de tout premier ordre. *Voilà ce qu'est l'esthétisation de la politique mise en œuvre par le fascisme. Le communisme lui répond par la politisation de l'art*¹.

Dans sa réflexion sur les rapports entre art et dictature, le philosophe place son lecteur face à une alternative dans laquelle il oppose à l'esthétisation de la politique et de la guerre – ultime dérive de l'art pour l'art, d'un art sans conscience politique – une politisation de l'art qui ferait de ce dernier un outil de critique et de protestation. Il ne faut pas perdre de vue le fait que l'ouvrage de Benjamin a été conçu dans un contexte bien particulier, celui de la dictature hitlérienne (lorsqu'il parle de fascisme, il

1. BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Gesammelte Schriften*, éd. par Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPEHÄUSER, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972-1999, vol. I.2, p. 508 : « *Fiat ars – pereat mundus* » sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege. Das ist offenbar die Vollendung des Art pour l'art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst. » (Traduction réalisée par nos soins).

pense en fait surtout au nazisme). Outre un mépris de la raison et une mise à l'écart de tout débat contradictoire, il y a dans la théâtralisation de la politique opérée par les fascistes et les nazis une force de séduction, un pouvoir quasi hypnotique qui contribuent à expliquer le consentement des populations allemande et italienne à la dictature totalitaire. Il s'agissait pour ces régimes, qui ne se sont pas imposés uniquement par l'intimidation et la violence physique, de « susciter le consentement, un consentement actif et approbateur » de la population (Johann Chapoutot²) qui en dit long sur le pouvoir de l'art mis au service d'une idéologie en soi indéfendable – il faut cependant admettre qu'on se situe ici moins dans le registre de la contemplation esthétique (laquelle suppose la liberté du spectateur) au sens où l'entendaient Kant et Schiller que dans un phénomène pathologique.

On pourra objecter à Benjamin que le pouvoir politique n'a pas attendu la propagande orchestrée par Goebbels pour se mettre en scène, même s'il est vrai qu'on ne saurait comparer un monarque absolu comme Louis XIV, qui a pratiqué de manière flamboyante la théâtralisation du pouvoir, à des dictateurs modernes tels que Hitler ou Mussolini. L'esthétisation de la politique (voire de la guerre) n'est pas l'apanage du fascisme, elle est un phénomène observé et théorisé au moins depuis la Renaissance et le fameux *Livre du courtisan* de Castiglione (1518). Et la théâtralisation de la vie politique, qui relève de ce que le politologue Carl Schmitt (dont les sympathies pour le régime hitlérien sont connues) appelait le *pathos* de l'État absolutiste³, n'a pas disparu, loin de là, dans le jeu démocratique des États modernes. Ce phénomène a été analysé à l'aide d'exemples récents par l'historien Herfried Münkler, qui y voit à la fois un danger et une composante nécessaire du fonctionnement démocratique⁴.

La spécificité de l'esthétisation de la politique par les régimes dictatoriaux, qui pratiquent la politique comme un spectacle, réside toutefois, comme le souligne très justement Benjamin, dans l'instauration d'un climat pseudo-religieux, dont la fonction est de légitimer le pouvoir. Légitimer l'ordre politique et l'idéologie qui l'accompagne, c'est, dans le cas de la dictature, les soustraire à tout discours critique, à toute discussion ; or, seul ce qui est sacré (ou présenté comme tel) est absolument indiscutable. L'esthétisation de la vie politique sert ainsi de support communicationnel à une sacralisa-

2. CHAPOUTOT Johann, *Fascisme, nazisme et régimes autoritaires en Europe (1918-1945)*, Paris, PUF, 2013, p. 192.

3. SCHMITT Carl, *Légalité et Légitimité* (1933), traduit par William Gueydan de Roussel, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1936, p. 49.

4. MÜNKLER Herfried, « Die Theatralisierung der Politik », in FRÜCHTEL Josef et ZIMMERMANN Jörg (dir.), *Ästhetik der Inszenierung*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2001, p. 162 : « Eine Enttheatralisierung der Politik würde in der gegenwärtigen Situation bloß zur Folge haben, daß die Politik noch stärker von Spezialisten, Interessengruppen und Parteien dominiert würde ».

tion pernicieuse du régime dictatorial et de son chef charismatique – d'où le recours à un certain nombre de mythes archaïques. En catalysant le culte de la personne ou de l'idéologie qu'elle incarne, la théâtralisation de la politique fait naître un contexte pseudo-religieux dans lequel on peut voir une variante corrompue de la *Kunstreligion* chère aux romantiques allemands et à Richard Wagner. L'esthétisation de la politique permet *in fine* de légitimer la dictature en la nimbant de l'aura du sacré. En d'autres termes, on dira – pour reprendre la terminologie de Max Weber⁵ – que la dictature substitue au caractère sacré du pouvoir traditionnel (la monarchie de droit divin) l'aura du héros charismatique (le dictateur), auquel l'art et les rituels mis en place offrent un simulacre de sacralité pour mieux susciter l'acclamation de la foule. La spectaculaire théâtralisation de la pratique politique mise en œuvre par la dictature nazie consacre le règne de la fascination de l'image et neutralise la réflexion et la discussion argumentée. Il peut donc sembler nécessaire, pour ramener le théâtre à la raison, que l'art se départisse de son aura et perde sa dimension sacrée pour être en mesure, non plus d'être instrumentalisé par la dictature, mais de s'élever contre elle, de la dénoncer et de lui résister. Plusieurs attitudes sont possibles, depuis l'opposition frontale jusqu'à la fausse soumission au régime afin d'en contester la légitimité par des voies détournées. Doit-on pour autant se résoudre à un théâtre dénué de la magie de la représentation, à un art purement rationnel? Faut-il, pour reprendre la formule de Jacques Rancière, que l'art « supprime son propre mensonge pour avérer le mensonge et la violence de la société qui le produit⁶ »?

On se demandera dès lors si une forme d'art qui renoncerait à son pouvoir de fascination n'encourrait pas le risque de se transformer en théâtre d'idées n'ayant plus qu'une faible résonance artistique. Charles Baudelaire se moquait de ce fameux « art philosophique », selon lui propre aux Allemands, qui aurait « la prétention de remplacer le livre, c'est-à-dire de rivaliser avec l'imprimerie pour enseigner l'histoire, la morale et la philosophie⁷ ». Ne serait-il pas dès lors plus pertinent, pour dire et dénoncer la dictature, de laisser la parole aux seuls historiens? Opposer la pure rationalité scientifique du discours historique, seule apte à rendre compte avec justesse de phénomènes politiques complexes, à l'émotion parfois incontrôlable suscitée par l'art et le théâtre, serait terriblement réducteur. D'une part, on sait, au moins depuis les travaux d'Hayden White, que le discours de

5. WEBER Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, fünfte, revidierte Auflage, éd. par Johannes Winckelmann, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1976, vol. I, p. 122 sq.

6. RANCIÈRE Jacques, *Figures de l'histoire*, Paris, PUF, 2019, p. 73.

7. BAUDELAIRE Charles, *L'Art philosophique* (1868), in *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 563. L'auteur parle ici de la peinture allemande, mais sa remarque nous semble aisément transposable à une bonne partie de la production dramatique allemande, notamment au XIX^e siècle.

l'historien, même s'il travaille sur des faits et des documents authentiques, repose néanmoins sur un substrat poétique et s'organise en une figuration discursive dont les affinités avec le drame sont évidentes⁸. D'autre part, on ne peut nier que le théâtre, ne serait-ce que par le biais de sa dimension intermédiaire (interaction du texte et de figures visuelles et sonores), est capable de rendre compte et de présenter un point de vue critique (à la fois rationnel et émotionnel) d'une infinie richesse et complexité sur l'objet dont il s'empare, sans que sa dimension esthétique soit suspecte d'une quelconque complaisance envers cet objet. On peut même penser, à l'instar de Jacques Rancière, que seul l'art est en mesure d'évoquer et de figurer de manière adéquate les conséquences les plus extrêmes de la barbarie totalitaire. Prenant le contre-pied d'Adorno et de sa fameuse remarque sur l'impossibilité d'écrire un poème après Auschwitz⁹, Rancière affirme en effet : « Après Auschwitz, pour montrer Auschwitz, seul l'art est possible, parce qu'il est toujours la présence d'une absence [...], parce qu'il est ainsi seul propre à rendre sensible l'inhumain¹⁰ ».

Le présent ouvrage propose justement une réflexion sur la capacité des arts de la scène (théâtre, danse, opéra, cirque) à montrer et à figurer les différentes facettes de la dictature et de ses conséquences. Il interroge la manière dont les arts de la scène, non seulement au niveau du texte mais aussi et peut-être même surtout au niveau de la mise en scène, donc tant au plan de la production qu'au plan de la réception (envisagées dans un rapport dialectique)¹¹, s'emparent de ce qui peut apparaître de prime abord comme une contradiction profonde, à savoir le lien entre dictature politique et libre épanouissement de l'art :

Quiconque endoctrine les têtes des citoyens avec sa propre idéologie et veut les immuniser contre l'idée de résistance envoie les artistes – hommes et femmes – en exil, empêche le théâtre (musical) d'avant-garde, entrave ou proscrit même la réception d'œuvres dont les créateurs, pour des raisons esthétiques ou raciales, ne s'inscrivent pas dans le concept des dirigeants en question¹².

8. WHITE Hayden, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, aus dem Amerikanischen von Peter Kohlhaas*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1991, p. 19 : « Dann wird die Chronik durch eine weitere Aufbereitung der Ereignisse zu Bestandteilen eines "Schauspiels" oder Geschehniszusammenhangs, in dem man klar einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß glaubt unterscheiden zu können, in eine Fabel umgewandelt. »

9. ADORNO Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, t. 10/1, p. 30 : « nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch ».

10. RANCIÈRE Jacques, *Figures de l'histoire*, op. cit., p. 48

11. Voir à ce sujet : PAVIS Patrice, « Production et réception au théâtre », in *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène* (4^e édition revue et augmentée), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 337-409.

12. MÜLLER Ulrich, « Vorwort », in Peter CSOBADI et al. (dir.), *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, Anif/Salzburg, Verlag Mueller-Speiser, 2005, p. 9-11, ici p. 9 : « Wer die Köpfe der Staatsbürger mit der eigenen Ideologie indoktriniert

Par « figurations de la dictature », nous entendons ici tous les moyens mis en œuvre par les arts de la scène – metteurs en scène, compositeurs, chorégraphes, comédiens, interprètes – pour dire ou montrer la dictature et, plus généralement, la violence du politique sur scène, pour tenter d’apporter une réponse artistique aux interventions et à la pression exercée d’en haut. Il peut s’agir de mettre la dictature à distance en s’opposant à elle, dans la mesure du possible bien sûr (comme dans la Vienne de Joseph II, où la discussion de Da Ponte avec le monarque éclairé put avoir lieu), ce qui pose la question d’un théâtre engagé, « de résistance » ou de combat : pensons ici aux pièces antinazies de Friedrich Wolf, comme *Le Professeur Mamlock* (*Professor Mamlock*), de Johannes R. Becher, comme *La Bataille d’hiver* (*Winterschlacht*), ou de Bertolt Brecht, dont *La Résistible Ascension d’Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) et *Grand-peur et misère du III^e Reich* (*Furcht und Elend des Dritten Reiches*), mais aussi aux principaux représentants du théâtre documentaire ou de la « littérature des ruines » (*Trümmerliteratur*) choisissant pour thèmes le Troisième Reich et l’Holocauste, comme Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardt, Peter Weiss ou encore Wolfgang Borchert, sans oublier le théâtre populaire critique d’Ödön von Horváth et Marieluise Fleisser ainsi que ses actualisations chez Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr et Rainer Werner Fassbinder. Il peut également s’agir de s’adapter à la dictature en privilégiant une critique non pas frontale mais oblique pour en montrer les rouages, notamment sous la forme du camouflage, du déplacement, de l’encodage ou encore de la parabole. C’est le cas d’*Emilia Galotti* de Lessing, d’*Arturo Ui* de Brecht, mais aussi de *La Flûte enchantée* de Mozart ou d’*Orphée aux Enfers* d’Offenbach, qui recourt à l’actualisation parodique du mythe pour s’opposer à Napoléon III. On peut encore se placer au service de la dictature d’État (théâtre de propagande), ou bien opter pour le silence comme forme ultime de réaction, voire comme impuissance de l’art face à la dictature : évoquons ici Hanns Eisler refusant de composer son *Docteur Faustus*, ou bien le célèbre poème « Qu’on ne me demande pas... » (*Man frage nicht...*) de Karl Kraus disant l’impuissance de la satire débordée par la violence de la réalité. Qu’en est-il par ailleurs des artistes eux-mêmes victimes de dictatures (nazie, communiste ou autre), comme les compositeurs Egon Wellesz, Erich Wolfgang Korngold, Franz Schreker ou Jacques Offenbach, dont les œuvres furent bannies de la scène musicale dans l’Allemagne nazie ?

und gegen widerständiges Gedankengut immunisieren will, der treibt Künstler und Künstlerinnen ins Exil, verhindert avantgardistisches (Musik-)Theater, hemmt oder verbietet aber auch die Rezeption von Werken, deren Schöpfer aus ästhetischen oder rassistischen Gründen nicht in das Konzept der jeweiligen Machthaber passen. »

Mais la question de l'adversité et des enjeux paradoxaux entre arts de la scène, dictature et exil se pose évidemment déjà bien avant le xx^e siècle, par exemple dès l'Antiquité (Euripide, Cicéron, Sénèque), dans le théâtre des Jésuites, dans les opéras de Mozart ainsi qu'au xix^e siècle (Heine).

Il est nécessaire d'opérer, au plan théorique, des distinctions entre un certain nombre de notions qu'on associe spontanément à la dictature, telles que celles de tyrannie, de despotisme ou de totalitarisme. Dans la *Flûte enchantée* de Mozart et Schikaneder, le personnage de Sarastro est certes une figure du despote (à la fois despote éclairé, sur le modèle de Joseph II, et esclavagiste), mais il n'est pas pour autant un dictateur, dans la mesure où il soumet ses décisions à l'avis et à l'approbation de ses pairs. Néron, quant à lui, était bien un tyran, mais son désintéret pour l'exercice du pouvoir ne permet pas de le comparer à un dictateur moderne, même si la contemplation de Rome en proie aux flammes à laquelle il s'adonne avec délectation fait indubitablement écho à l'analyse de Benjamin sur l'esthétisation de la folie destructrice. Néron cherche à soumettre le monde avant tout à ses désirs, et non à un principe idéologique dont il serait l'incarnation : « Le dictateur totalitaire, à la différence du tyran, ne se considère pas comme un agent libre qui peut exécuter sa volonté arbitraire mais, au contraire, comme l'exécutant de lois qui lui sont supérieures¹³ », explique Hannah Arendt. La philosophe invite par ailleurs à ne pas assimiler la domination totalitaire, qui s'immisce dans tous les domaines de la vie publique et privée, à la dictature, dans laquelle une seule personne dicte et commande : dans des États totalitaires comme l'URSS de Staline ou l'Allemagne nazie, « aucun groupe, aucune institution du pays ne demeurent intactes, non seulement en ce sens qu'il leur faut "s'articuler" au régime et soutenir celui-ci de l'extérieur [...], mais au sens littéral où, à long terme, ils ne sont pas supposés survivre du tout¹⁴ ».

Néanmoins, la notion de dictature telle que nous la comprenons dans le présent ouvrage est prise dans un sens large et ne renvoie pas nécessairement à un régime politique spécifique – pris pour cible ou pour modèle –, elle peut également s'orienter *via* l'espace scénique vers une critique des médias, dont l'empire peut apparaître comme une nouvelle forme de dictature à interroger (Karl Kraus, Elfriede Jelinek, Falk Richter par exemple) : il s'agit d'en étudier différentes déclinaisons, non seulement au xx^e siècle, mais également au xix^e siècle (c'est essentiellement après la dissolution du Saint-Empire que se pose dans le monde germanique la question de la mise en place de nouvelles formes d'autorité, et en particulier la question du chef

13. ARENDT Hannah, *La Nature du totalitarisme*, Paris, Payot, 1990, p. 52-53.

14. *Ibid.*, p. 54.

charismatique) et au XXI^e siècle, où le danger du totalitarisme prend des formes inattendues. Une lecture en synchronie aussi bien qu'en diachronie longue, du XIX^e siècle à l'extrême contemporain et aux approches postdramatiques de la dictature¹⁵, permet en outre de montrer ces phénomènes à l'aide d'exemples précis de mises en espace : le centre de gravité de cet ouvrage est donc la période contemporaine, mais on n'y oublie pas non plus le XIX^e siècle, les œuvres elles-mêmes ainsi que leurs représentations aux XX^e et XXI^e siècles. Le présent ouvrage pose également la question de savoir s'il existe des façons comparables ou, au contraire, divergentes de figurer la dictature sur les scènes germanophones, par exemple au Burgtheater de Vienne et au Berliner Ensemble, et s'interroge à l'aide de corpus précis de mises en scène sur le degré de conservatisme ou de radicalité des représentations proposées.

L'interrogation porte, en outre, sur la pertinence et l'actualité mêmes de la confrontation parfois brutale entre dictature et arts de la scène, sur la question du traitement des masses sur scène (théâtre épique, nouveau théâtre populaire, théâtre postdramatique), sur le rôle de la provocation et du scandale dans la mise en scène de la dictature (voir le scandale retentissant provoqué par la mise en scène de *Place des héros* (*Heldenplatz*) de Thomas Bernhard par Claus Peymann au Burgtheater de Vienne en 1988), sur le jeu d'acteur et le rôle des corps – notamment de la sexualité – dans la monstration de la dictature (Elfriede Jelinek, Werner Schwab, George Tabori par exemple), sur l'intégration des techniques et des nouvelles technologies (Max Reinhardt), sur les notions d'ordre et de chaos sur scène dans leurs interactions avec la notion de dictature. Il s'agit, enfin, de déterminer comment les arts de la scène participent à leur manière (différente de celle des historiens, car plus incarnée) de l'écriture des dictatures¹⁶, contribuant ainsi à une mémoire tout à la fois active et critique de la dictature et des dictatures.

S'il est admis que les notions de dictature et de totalitarisme ne sont pas interchangeables, il n'en reste pas moins que toute dictature, en imposant une voix unique et exclusive, celle de celui qui dicte et commande, est soumise à la tentation du totalitarisme, dont Johann Chapoutot remarque par ailleurs à juste titre qu'il fut « plus une ambition qu'une réalité univoque, plus un idéal qu'un fait¹⁷ ». Le propre du totalitarisme étant de s'immiscer

15. Cf. par exemple : THIÉRIOT Gérard (dir.), *Le Théâtre postdramatique – Vers un chaos fécond?*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, et surtout LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999, traduction française : *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

16. Cf. par exemple : VASQUEZ Carmen et al. (dir.), *Écritures des dictatures, écriture de la mémoire. Roberto Bolaño et Juan Gelman*, Paris, INDIGO & Côté-femmes éditions, 2007.

17. CHAPOUTOT Johann, *Fascisme, nazisme et régimes autoritaires en Europe (1918-1945)*, op. cit., p. 189.

tendanciellement dans toutes les sphères de l'existence, publique comme privée, économique, spirituelle, artistique, il requiert une réponse qui mobilise tous les domaines de la création artistique, d'où l'intérêt particulier que présentent les arts de la scène. Il s'agit bien d'explorer les multiples possibilités de l'intermédialité : la tentation du *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale ») propre à la culture germanique – et dont la proposition de l'artiste plasticien et homme de théâtre Jonathan Meese d'imposer la dictature d'un art qui serait « la vision totale la plus radicale de tous les temps¹⁸ » et même « la vie totale¹⁹ » constitue en quelque sorte l'aboutissement ultime et radical – pourrait être en ce sens une réponse pertinente à la démarche totalitaire. De totale, l'œuvre d'art ne risque-t-elle pas *in fine* de devenir elle-même totalitaire en cherchant à se substituer à ce contre quoi elle se révolte ? C'est un pas que n'hésite pas à franchir Jonathan Meese lorsqu'il tente de sortir de l'alternative esthétisation de la politique *versus* politisation de l'art en esquissant le projet d'une prise de pouvoir par l'art (*nota bene* : pas par l'artiste) dont l'objectif ultime serait l'établissement d'une véritable « dictature de l'art ». Il s'agit pour l'art de se substituer au politique (sous sa forme totalitaire, celle qui s'immisce dans les moindres replis de la vie et de l'activité humaines) pour devenir lui-même une totalité englobante, l'« archi-art²⁰ », dans laquelle la politique, la religion et les idéologies seraient abolies (ou « dépassées » au sens hégélien). Le but de Meese n'est pas tant de dénoncer la dictature – même si celle-ci est ramenée au passage à un pur phénomène théâtral sans prise sur le réel (« Adolf Hitler était l'homme théâtral total, il n'aurait pas dû être transposé dans la réalité²¹ ») – que de se substituer à elle pour établir une nouvelle réalité dans laquelle les désirs individuels sont abolis dans l'art total :

Être au service total de l'art, ce n'est pas « PRIER », l'art n'est pas un dieu, l'art n'est pas un homme, l'art est neutralité, aucune idéologie humaine n'est donc érigée en loi, plus aucun « je » humain n'est le critère répugnant, aucun « parti humain » ne règnera plus. L'art lui-même est chef de parti, l'art est le « commandement total » (commandement au lieu d'expression) et l'art est l'éternel n° 1²².

18. MEESE Jonathan, *Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2012, p. 505 : « Die "Diktatur der Kunst" ist die ultraradikalste Totalvision aller Zeiten. »

19. *Ibid.*, p. 481 : « Die "Diktatur der Kunst" ist kein todessehnsüchtiges Ritual, Kunst ist "TOTALES LEBEN". »

20. *Ibid.*, p. 490 : « *Erzkunst* ». »

21. *Ibid.*, p. 631 : « *Adolf Hitler war der totale Bühnenmensch und durfte nicht in die Realität gezogen werden.* »

22. *Ibid.*, p. 492 : « *Der Totaldienst an der Kunst ist kein "BETEN", die Kunst ist kein Gott, die Kunst ist kein Mensch, die Kunst ist Neutralität, also keine Menschenideologie wird zum Gesetz erhoben, kein "Menschen-Ich" ist mehr der ekelregende Maßstab, keine "Menschenpartei" wird mehr herrschen.* »

Différentes formes d'approche des arts de la scène sont logiquement représentées dans le présent volume, notamment l'approche interdisciplinaire, mais sans exclusive : la rencontre de plusieurs arts à l'intérieur de la représentation ou de la performance (l'interartistique) ; le théâtre, par contraste avec les médias (l'intermédialité) ; le théâtre et les autres pratiques spectaculaires dans le cadre des *cultural performances* (l'interculturalité) ; l'application au théâtre et aux spectacles des méthodologies employées par les *cultural studies* ou les *performance studies* par exemple²³.

Les contributions du présent ouvrage apportent une série d'éclairages témoignant de la diversité des approches scéniques possibles de la dictature et du totalitarisme. Elles sont réparties en trois chapitres dont la progression tend de manière asymptotique vers des formes d'art totalisantes. La première partie met en avant les modalités de figuration scénique et corporelle du problème de (la résistance à) la dictature, la deuxième partie insiste sur l'utilisation de l'intermédialité dans les réponses apportées par les artistes, quant à la dernière partie, elle est consacrée à l'opéra, conçu, depuis le XIX^e siècle au moins, comme une œuvre totalisante (le *Gesamtkunstwerk*²⁴ ou, pour reprendre le titre de l'exposition qui s'est tenue à Metz en 2019, l'œuvre monde).

La première partie de cet ouvrage, intitulée « Quand la critique de la dictature se fait chair », s'ouvre sur une contribution, due à Ingrid Lacheny, portant sur les diverses relectures et adaptations du *Casse-noisette* (*Der Nussknacker*) d'E.T.A. Hoffmann jusqu'au ballet de Simonov/Chemiakin (2001), qui pose avec acuité la question de la possible résistance à la tyrannie (tant politique que sociale) par l'hybridité formelle, le grotesque et le burlesque. Se penchant ensuite sur les performances dansées sous la République de Weimar, Marie-Thérèse Mourey montre que les artistes ont su s'approprier divers espaces et modalités d'expression corporelle visant à figurer le politique et à faire œuvre de résistance face aux différentes formes de dictature. Daniel Soulié, abordant trois pièces récentes de Jo Fabian, traite des images de la dictature produites par cet auteur et interroge la façon dont ce dernier, par son « théâtre spectral », s'est approprié le concept de « dictature des arts », dont il questionne fondamentalement les contours. Puis Frédéric Teinturier, examinant *La Folie ou le Diable à Boston* (*Wahn oder der Teufel in Boston*) de Lion Feuchtwanger, voit dans cette pièce écrite aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale une représentation paradoxale

Die Kunst selbst ist Parteichef, die Kunst ist "Totalführung" (Führung statt Ausdruck) und die Kunst ist die ewige NR.1. »

23. Voir AUSLANDER Philip (dir.), *Performance: critical concepts in literary and cultural studies*, Londres, Routledge, 2003.

24. Voir à ce sujet l'article « Gesamtkunstwerk » in PICARD Timothée (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 794-798.

de la dictature essentiellement centrée sur la psychologie du dictateur en puissance. Nicole Colin étudie « un certain discours antifasciste » sur les scènes allemandes des années 1960, à l'exemple de la réception croisée en RFA et RDA du théâtre documentaire de Peter Weiss (*L'Instruction – Die Ermittlung – et Discours sur le Viêt Nam – Vietnam Diskurs –*). Enfin, Juliette Rupp traite de « l'enfermement infernal » (enfermement spatial, linguistique et sonore, corporel) dans la pièce *Anticlima(x)* (1994) de Werner Schwab, qui se présente comme un combat poétique contre la dictature de la norme et l'uniformisation de la pensée.

La deuxième partie de l'ouvrage, « Dictature et résistance : l'intermédialité à l'œuvre », débute par une contribution de Stefan Keym portant sur la dictature dans le théâtre musical allemand après 1945 à l'exemple de *La Rose blanche* (*Weisse Rose*) d'Udo Zimmermann, dont il montre qu'il s'agit d'une réflexion sur un moment-clé de la dictature nazie, mais aussi d'un miroir pour le régime de RDA. Priscilla Wind présente ensuite le travail du collectif *Scholl 2017* (*Zentrum für Politische Schönheit*) et, plus particulièrement, la performance *75 Jahre Weisse Rose*, moyen de réinterroger, notamment par l'usage de *fake news*, la résistance à la dictature aujourd'hui. Sibylle Goepfer montre de son côté comment Jan Faktor rend compte des mécanismes de la dictature à travers des diapos-conférences faisant intervenir divers objets du quotidien ou des notices explicatives sur lesquels se projettent les relations et réalités sociales propres à la RDA. Analysant l'*Europa Trilogie* de Milo Rau, Emmanuel Béhague prouve quant à lui la pertinence d'une approche intermédiaire dans le traitement de la dictature : contrairement à ce qui se produit dans le théâtre documentaire « historique » où la dictature était d'abord envisagée comme système, celle-ci est ici vue « d'en bas », par le prisme du récit de vie. Puis Elisabeth Kargl, abordant les fictionnalisations filmiques de l'austro-fascisme, retrace la construction d'une mémoire collective autrichienne après 1945 et ses « zones d'ombre », précédant sa déconstruction par le médium film, notamment dans *Ce cher Monsieur Karl* (*Der Herr Karl*) de Carl Merz/Helmut Qualtinger ou dans des productions plus récentes. Michael Braun, étudiant les figurations de la dictature dans le film *L'Œuvre sans auteur* (*Werk ohne Autor*, 2018) de Florian Henckel von Donnersmarck, y voit une *fiction of memory* interrogeant à sa façon la mémoire culturelle des dictatures (national-socialisme, RDA) en Allemagne. Catherine Mazellier-Lajarrige, abordant ensuite la tragédie *Les Otages* (*Geiseln*, 1948) de Rudolf Leonhard, met au jour une autre figuration de la résistance, française cette fois, à la dictature nazie et les composantes d'une pièce d'actualité à la réception décalée. Enfin, Clemens Pornschlegel, nous proposant une ouverture originale vers « Faust comme

Führer », voit dans le *Faust* de Goethe une préfiguration des nouvelles formes d'esclavage aux XIX^e et XX^e siècles.

Le titre de la troisième et dernière partie de l'ouvrage, « Du monde de l'opéra à l'«opéra-monde» », est une référence directe à l'exposition « Opéra-Monde. La quête d'un art total » organisée par Stéphane Ghislain Roussel au Centre Pompidou-Metz du 22 juin 2019 au 27 janvier 2020. Il est donc logique que cette partie s'ouvre sur l'entretien inédit que le commissaire de l'exposition a accepté de nous accorder. Cette partie se poursuit par une étude d'Élise Petit sur *L'Empereur d'Atlantis* (*Der Kaiser von Atlantis*, 1943-1944) de Viktor Ullmann, opéra composé dans le camp-ghetto de Theresienstadt qu'elle lit comme un véritable manifeste de résistance esthétique et intellectuelle au nazisme par la musique. Laurent Feneyrou traite ensuite de l'apocalypse militaire dans *Les Soldats* (*Die Soldaten*, 1965) de Bernd Alois Zimmermann, relecture de la célèbre pièce de Jakob Michael Reinhold Lenz ; il précise notamment que ce qui est historial dans cette œuvre, c'est non pas ce qui prend place dans l'histoire mais ce qui ouvre une histoire, ce qui fait l'Histoire. Sur la base d'un corpus de sept adaptations ayant vu le jour au XIX^e siècle, Jean-François Candoni retrace pour sa part l'ascension et la chute du « héros charismatique » romain Cola di Rienzo sur les scènes allemandes, en particulier le basculement progressif du personnage vers la dictature. Pierre Degott examine ensuite la nazification des opéras et oratorios de Haendel dans l'Allemagne des années 1920-1930, dont il montre les enjeux à la fois scéniques, politiques et textuels : il semble bien qu'il y ait eu instrumentalisation et détournement idéologiques, peut-être également afin de « récupérer » au profit de l'Allemagne nazie la figure musicale emblématique de Haendel. Enfin, la dernière étude de l'ouvrage, due à Jean-Jacques Velly, a pour objet l'opéra *Jour de paix* (*Friedenstag*, 1938) de Richard Strauss, une production ambiguë oscillant entre œuvre de résistance au nazisme (une œuvre prônant la paix) et œuvre d'allégeance au national-socialisme.



Il nous est agréable de conclure cette introduction en remerciant tous nos partenaires, sans lesquels ni la tenue du colloque « Figurations de la dictature dans les arts de la scène », ni la publication du présent ouvrage dont il est issu n'auraient été possibles : l'université de Lorraine – site de Metz (laboratoire CEGIL et pôle TELL), l'université de Nantes (laboratoire CRINI) et l'université Rennes 2 (laboratoire CELLAM), sans oublier la Société Goethe de France. Qu'ils en soient ici vivement remerciés.