

action poétique

Hans Magnus Enzensberger

Ferenc Juhász

Lionel Ray

Claude Adelen

Serge Andrieu

51-52

AGITPROP

LITTÉRATURE OUVRIÈRE

en ALLEMAGNE

Mao Tsé Toung et la littérature de propagande

Revue trimestrielle
LE PAVILLON
ROGER MARIA EDITEUR

La poésie doit avoir pour but la vérité pratique

51-52

action poétique

L'ensemble « Agitprop et Littérature ouvrière en Allemagne » a été réalisé par Alain Lance avec la collaboration de Françoise Lagier, Hélène Roussel, Henri Deluy, Jean Mortier, Maurice Regnaut. et le concours, pour la traduction et l'adaptation des textes, de Claude Adelen, Martin Graff, Joseph Guglielmi, Guillevic, Hilmar Rafalovich, Lionel Ray, Lionel Richard. (Les noms des traducteurs sont indiqués au sommaire par leurs initiales entre parenthèses).

Nous tenons à remercier l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (RDA) qui nous a aidés lors de la préparation de ce numéro, ainsi que Volker Braun, Peter Schütt, Gabriele Sprigath et Gerhard Wolf.

REDACTEUR EN CHEF : Henri Deluy **COMITE DE REDACTION** : Claude Adelen, Henri Deluy, Charles Dobzynski, Alain Lance, Pierre Lartigue, Lionel Ray, Maurice Regnaut, Mitsou Ronat, Paul Louis Rossi, Jacques Roubaud, Elisabeth Roudinesco, Bernard Vargaftig.

ADMINISTRATEUR : Michel Ronchin

DIFFUSION : Odéon Diffusion, 24, rue Racine, Paris (6^e).

LE PAVILLON, ROGER MARIA EDITEUR, 5, rue Rollin, Paris (5^e).

ABONNEMENT : France : 4 numéros : 30 F. Etranger : 36 F.

France : 8 numéros : 60 F. Etranger : 72 F.

Voir bulletin d'abonnement page 212.

C.C.P. : Action Poétique, 19, rue Emile-Dubois, Paris (14^e) 4.294.55 Paris

Gérant responsable : H. Deluy

Dépôt légal : 3^e trimestre 1972

Imprimerie SAUMURAMA. Varrains

51-52

	Pages
SOMMAIRE	1
PRESENTATION Alain Lance	3
POINTS DE REPERES	6
QUELQUES TITRES	13

UNE TRADITION

LARMES DE LA PATRIE A. Gryphius (G.)	15
LE PAYSAN A SON SERENISSIME TYRAN G.-A. Bürger (G.) ..	16
LE TRIBUNAL DU SANG Anonyme (G.)	18
DOCTRINE H. Heine (L. Ray)	20
DEUX POEMES G. Weerth (G.)	21
ENGELS SUR WEERTH	23
LE CHANT DU SOLDAT Anonyme (C.A.)	24
LA POESIE OUVRIERE Anonyme (C.A.)	26
L'ART ET LE PROLETARIAT F. Mehring (J.M.)	27
LE PROLETARIAT A LA RECHERCHE DU BEAU F. M. (J.M.)	32
UNE BANDE DESSINEE SOCIAL-DEMOCRATE (J.M.)	34

APRES OCTOBRE

L'ART, STADE SUPREME DU CAPITALISME ? A. Lance	37
LA CANAILLE ARTISTIQUE J. Heartfield - G. Grosz (A.L.-H.D.)	39
ARAGON SUR HEARTFIELD	44
L'AGITPROP SOUS LA REPUBLIQUE DE WEIMAR F. Lagier	45
LE WEDDING ROUGE (J.G.)	59
LE CANASSON MIRACLE (J.G.)	61
KUNST IST WAFFE ! d'après F. Wolf (F.L. et J.G.)	63
POEMES E. Weinert (A.L. et L. Richard)	68
KUHLE WAMPE (A.L.)	72
ERNST BUSCH CHANTEUR DES COURS	75
LE CHANT NE DANS LA LUTTE Hanns Eisler	76
1933 : JACQUES PREVERT	78
TEMOIGNAGE Asja Lacis	79
APRES 1933 A. Lance	80
INTERVENTION E. Weinert	82

DEPUIS 1945, A L'OUEST

PRENDS LA PLUME, OUVRIER Jean Mortier	83
POEMES G. Hinz et K. Kütber (J.M.)	95
LA NOUVELLE POESIE D'AGITPROP EN R.F.A. A. Lance	97
POEMES A. Astel (M.G.), C. Bredthauer, J. Büscher, E. Fried, K. Kuhnke, P. Maiwald, L. Rauner, P. Schütt, U. Timm, V. von Toerne, A. Troppmann, G. Vesper, T. Weissenborn (A.L., H.R., M.R. L. Ray et L. Richard)	101
OPINION E. Fried	125
TEMOIGNAGE A. Hüfner	126
DES CHANSONS POUR TRANSFORMER LE MONDE L. Richard	127
SUR F. J. DEGENHARDT A. Hilbolt	130
UN GROUPE DE CHANSON POLITIQUE V. Rohde (H.R.)	132
A PROPOS DU THEATRE DE RUE EN R.F.A. H. Roussel ..	135
LA RESTAURATION DU CAPITAL (H.R.)	140
PIECE D'AGITPROP : Roman Ritter et Uwe Timm (H.R.)	144
LES TACHES DU PARTI COMMUNISTE ALLEMAND H. Stütz (H.R.)	148
ENTRETIEN AVEC H.M. ENZENSBERGER Philippe Préaux	153
POEMES : H.M. Enzensberger (M.R.)	156
AGITATION - PROPAGANDE Henri Deluy	182
MAO TSE TOUNG ET LA LITTERATURE DE PROPAGANDE Elisabeth Roudinesco	186
MERE Ferenc Juhasz	191
POEMES Lionel Ray	197
MARCHES FORCEES Claude Adelen	201
POEMES Serge Andrieu	206
INFORMATIONS	210

En général, la poésie des révolutions passées (exception faite toujours pour La Marseillaise) exerce rarement une influence révolutionnaire aux époques postérieures, parce que, pour agir sur les masses, elle est obligée de refléter aussi les préjugés qu'ont à ce moment les masses.

Engels (lettre à Schlüter, 1885)

La poésie de combat, d'agression, comme le dessin ou la caricature révolutionnaires, l'art du tract en fin de compte, ne constituent qu'une des branches de la vaste couronne de l'art prolétarien. (...) Ephémères, ces dessins révolutionnaires, nés du besoin et pour le besoin de l'époque, peuvent conserver des siècles durant le souffle brûlant d'une saison révolutionnaire.

Karel Teige (le Nouvel Art Prolétarien, 1922)

A l'origine de ce numéro il y a une constatation faite voici trois ans lors d'une discussion portant sur des poèmes de mai 68. Ces textes ne nous avaient guère convaincus. Nous leur opposons les réussites indéniables d'autres formes d'intervention, comme celle de l'agitprop en Allemagne à la fin des années vingt. Pour appuyer cette affirmation, nous avons tout d'abord voulu livrer ici un certain nombre d'informations sur ce qui s'est fait pendant cette période-là. Nous venons de parler de réussite. Le mot est ambigu si l'on en demeure au constat suivant : jamais l'agitprop n'a empêché les Hitler de monter sur la scène de l'Histoire les grandes machines de leur opéra-boucherie. Cette observation, formulée comme un reproche, a quelque chose de saugrenu mais elle correspond sans doute à des illusions tenaces quant aux pouvoirs immédiats de l'art. Et pourtant il y a problème. Car il serait trop facile de dissocier la croyance en la fonction éclairante des productions culturelles et les succès que cette croyance engendre. Brecht, par exemple. L'illusion pédagogique n'est-elle qu'une illusion ? En tout cas cette illusion a la vie dure puisque nous assistons depuis quelques années, en République Fédérale, à une renaissance de l'agitprop par la chanson, le poème ou le théâtre de rue. L'im-

portance non négligeable de ce courant et son insertion dans les luttes politiques nous paraît justifier la place qui lui est faite ici. Mais à côté de ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle agitprop, existe un secteur qui ne s'identifie pas forcément à elle, c'est celui de la littérature ouvrière, avec la question que ce terme implique : littérature produite pour / par les ouvriers ?

Il devenait alors nécessaire d'indiquer quelques points de repère historiques afin de souligner les relations entre l'apparition du prolétariat en Allemagne et la littérature qui se veut partie prenante dans les luttes de la classe ouvrière, avec la série de questions qui alimentent les discussions dans le mouvement socialiste depuis plus d'un siècle : littérature et révolution, art nouveau et révolution sociale, prolétariat et héritage culturel, etc... L'énumération de ces quelques thèmes suffit pour montrer que l'investigation entreprise depuis plusieurs numéros dans *action poétique* se poursuit par la présente livraison.

Allemagne, Allemagne entre autres. Dans ce pays saigné par l'écrasement de la révolte des paysans, ravagé par la guerre de trente ans puis morcelé en féodalités, dans ce pays qui ne voit bien souvent de la révolution française que ses baïonnettes (1), dans ce pays où le sursaut patriotique contre l'invasion napoléonienne est dévoyé par la réaction, dans ce pays enfin où la bourgeoisie ne réalise qu'une révolution partielle mais où se développe, avec Marx et Engels, sa critique la plus radicale, nous avons voulu poser quelques jalons d'une tradition que nous, français, méconnaissons souvent, tradition qui éclaire l'histoire plutôt sombre de la misère allemande.

Que l'on nous entende bien : nous n'avons pas voulu faire courir un fil rouge à travers les siècles, épinglez les œuvres et les auteurs dans de strictes lignées. En outre, le choix nécessairement restreint des textes que nous publions n'échappe pas à l'arbitraire. Par exemple, il eût été intéressant de comparer *L'Enquête Ouvrière* de Marx à ce genre qu'on appelle aujourd'hui reportage. De même, les constantes du courant protestataire apparaîtraient mieux à la relecture des discours de Thomas Müntzer ou du *Courrier Hessois* de Georg Büchner. La poésie satirique, elle aussi, mériterait qu'on y revienne tout spécialement avec Wedekind ou Klabund, que Brecht n'a pas ignorés. Pourtant, et dans les limites de ce numéro, nous avons souhaité donner à lire quelques auteurs peu connus en France, comme Georg Wœrth ou Erich Wehnert. Dans ce choix, il a fallu écarter un certain nombre de textes soit en raison de leur liai-

(1) En dépit de toute une poésie jacobine dont le livre de Hans Werner Engels : *Gedichte und Lieder deutscher Jakobiner*, J.B. Metzler, 1971, nous révèle la richesse.

son trop exclusive avec l'actualité soit en raison de leur spécificité: c'est le cas de la plupart des chansons, qui résistent mal à l'amputation du support musical.

Les rapports entre la littérature et la politique, en particulier depuis l'essor du mouvement ouvrier, ne sont pas plus simples en Allemagne que chez nous et sans doute plus orageux, plus riches peut-être.

Avec une véhémence qui rappelle les accents désespérés de Hoelderlin dans *Hyperion*, Heinrich Mann dénonçait en 1910 l'abîme séparant l'écrivain de son peuple. Il accusait le **Literat**, l'homme de lettres, « **d'œuvrer depuis des décennies à embellir ce qui est l'ennemi de l'esprit, à justifier l'injustice par des sophismes** » (2). Neuf ans plus tard, dans l'écho proche encore d'octobre 17 et de la Révolution spartakiste, l'expressionniste Ludwig Rubiner assignait au poète la mission de libérer le monde du passé capitaliste dans le domaine des sentiments tandis que le prolétaire libère le monde du passé économique du capitalisme. Dans les années qui suivirent, la réflexion entreprise au sein de la **Ligue des Écrivains Révolutionnaires Prolétariens** permit de dépasser des conceptions aussi vagues et aussi volontaristes. Après 1933, cette réflexion s'est poursuivie et enrichie dans l'émigration à travers les débats sur le réalisme ou la littérature de parti marqués par les interventions de Lukacs, de Brecht ou Benjamin. Avec bien des aléas, la discussion a repris au cours des années cinquante dans le premier Etat socialiste allemand alors qu'elle était pratiquement inexistante en République fédérale.

Or depuis quelque temps, l'horizon littéraire ouest-allemand **bleuit de propagande** pourrions-nous dire, reprenant un vers du poète néerlandais Herman Gorter. Le courant politique n'est pas exempt de traits ambigus : certaines formes anciennes (comme le théâtre de rue) sont réactivées dans un contexte historique différent ; par ailleurs, et malgré le travail sérieux effectué autour du parti communiste, la tentation est encore forte d'opposer une « contre - littérature » ouvrière à l'hégémonie culturelle de la bourgeoisie, ou encore la rue, comme lieu privilégié de l'expression démocratique, aux circuits des média. Cette conception étroite reculera encore dans la mesure où les forces progressistes ouest-allemandes sortiront de leur isolement. La politisation excessive en art **conduit à la barbarie en esthétique**. Par delà cette mise en garde, toujours actuelle, de Hanns Eisler, il s'agira de préciser comment intervient la littérature dans le combat politique sans perdre de vue le rôle de substitut qu'on est toujours tenté de lui faire jouer.

(2) *Geist und Tat*, DTV p. 12

Points de repère

	EVENEMENTS HISTORIQUES	ECRITS, EVENEMENTS CULTURELS
1844	<i>Soulèvement des tisserands Silésiens</i>	<i>Das Blutgericht</i> (anonyme) <i>Les Tisserands Silésiens</i> (Heine)
1845		<i>Situation de la classe laborieuse en Angleterre</i> (Engels) Weerth à Bradford écrit ses articles sur la vie politique et sociale des Anglais
1847	<i>1^{er} Congrès de la Ligue des Communistes</i>	Weerth publie des poèmes dans l'anthologie <i>Album</i> de Püttmann
1848	<i>Manifeste du Parti Communiste</i>	
1849	<i>Révolution en Allemagne</i>	Weerth tient la rubrique littéraire de <i>La Nouvelle Gazette Rhénane</i>
1859		Schillérisation ou Shakespearisation (débat sur le <i>Sickingen</i> de Lassalle)
1863	<i>Fondation du ADAV (Association Générale des Travailleurs Allemands)</i>	<i>Bundeslied</i> de Herwegh (qui devait être l'hymne du parti de Lassalle). On lui préfère le texte de Audorf
1864	<i>Première Internationale</i>	
1867	<i>Parution du premier volume du CAPITAL</i>	
1869	<i>Fondation à Eisenach du SDAPD et de son organe, le VOLKSSTAAT</i>	
1870	<i>Guerre Franco-Prussienne</i>	
1871	<i>Commune de Paris</i>	Le <i>Volksstaat</i> , qui avait publié en avril le programme de la Commune, publie le poème d'August Geib <i>La Commune</i> (17 juin)
1875	<i>Congrès de Gotha, unification des Partis Socialistes, fondation du SPD</i>	
1876	<i>Premier numéro du VORWAERTS</i>	
1878	<i>Lois anti-socialistes</i>	
1880		<i>Enquête ouvrière</i> (Marx)

1885		<i>Réalisme et tendance dans l'art</i> (Engels)
1889	<i>Seconde Internationale</i>	
1892		<i>Les tisserands</i> (Hauptmann)
1893		Première anthologie de poésie ouvrière, chez Dietz à Stuttgart
1896		Débat sur le naturalisme au sein du SPD
		Cycles de Kaethe Kollwitz sur les tisserands (1895-1898) et sur la guerre des paysans (1903-1908)
1911		Premier numéro de la revue expressionniste <i>Die Aktion</i>
1914	<i>Début de la première guerre mondiale</i>	
1915	<i>Rencontre de Zimmerwald</i>	
1916	<i>Grèves et manifestations contre la guerre</i>	<i>Lettres de Spartakus</i>
1917	<i>Révolution en Russie</i>	
1918	<i>Révolution en Allemagne (9-10 novembre)</i> Ebert : VIVE LA RÉPUBLIQUE ! Liebknecht : VIVE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE !	
1919	<i>Janvier : assassinat de K. Liebknecht - R. Luxemburg</i> <i>Fondation du KPD et de son organe DIE ROTE FAHNE</i> <i>République des Conseils en Bavière</i>	<i>Arbeiterdichtung</i> , anthologie parue à Hambourg <i>Dada</i> à Berlin: Grosz, J. Heartfield, W. Herzfelde, etc... Ernst Toller et Erich Mühsam proposent l'art nouveau comme base de la nouvelle civilisation humaine <i>Camarades de l'humanité</i> , anthologie de poètes expressionnistes de gauche (Becher, Rubiner, Toller, Hasenclever, Werfel, Jouve, etc... <i>La canaille artistique</i> (Grosz et Heartfield)
1920	<i>Putsch Kapp-Lutwitz</i>	<i>Théâtre prolétarien</i> de Piscator <i>L'estropié</i> (K. A. Wittfogel) <i>Devant la porte</i> (A. Gabor), <i>Jour de la Russie</i> (L. Barta), <i>Les ennemis</i> (M. Gorki), <i>Le Prince Hagen</i> (U. Sinclair), <i>Les Canaques et Combien de temps encore</i> (F. Jung)

- 1922 *Tambours dans la nuit* (B. Brecht)
Chœur parlé central du KPD de Gross-Berlin
L'histoire littéraire bourgeoise et le prolétariat (M. H. Neisse)
- 1923 *Inflation*
Occupation de la Ruhr par les Français. Résistance passive
Echec du putsch de Hitler à Munich
Acceptation du plan Dawes
- 1924 *Chœur du travail* (G. von Wangenheim)
Ruhrland anthologie ouvrière à Essen
 Création du mouvement des correspondants ouvriers
 Pantomime de masse avec chœurs parlés de Wangenheim : manifestation contre la guerre interdite par le Ministre de l'Intérieur Severing. *Le Chœur parlé central* se dissout.
Revue de la Révolution Rouge (Piscator et Gasbarra, avec la participation d'acteurs ouvriers)
 Première étude sur la littérature ouvrière, de Julius Bab
- 1925 *Malgré tout*, revue historique de Piscator pour les élections au Reichstag
Groupe 25 (Brecht, Doebelin, Becher, Kisch, Frank, etc...)
- 1926 *Campagne contre l'indemnisation des princes (déposés en 1918)*
Hiver 1926-27 : 2 millions de chômeurs
 A cette occasion se développe l'agitation dans les cours des maisons
 Revue satirique *Prenez à l'empereur ce qui est au peuple.*
- 1927 *Lors de son congrès, le Parti Communiste Allemand définit pour la première fois une ligne dans le domaine culturel*
Revue Alarme - Hambourg - Schanghai (ou plus tard *Bas les pattes devant la Chine* par la première troupe d'Agitprop du KJVD)
 Tournée des Blouses Bleues
K.O. un combat de boxe, le canasson-miracle, l'armée du salut, par les Fusées Rouges
Sur la littérature révolutionnaire prolétarienne en Allemagne (J.R. Becher)

- 1928 *Mise en chantier du cuirassé A. Gouvernement de coalition avec le social-démocrate H. Müller*
Grèves
- Hello, jeune collègue ouvrier, première pièce d'agit-prop du Porte-voix rouge*
- Numéro de l'avion par les Riveurs*
- Fondation de la ligue des Ecrivains Révolutionnaires Proletariens (BPRS)*
- 1929 *Mai sanglant à Wedding. Crise économique américaine*
Décembre : 3 millions de chômeurs
- Troisième Internationale, du Porte-voix rouge*
- Formation de la troupe le Wedding rouge dont le chant d'entrée devient le chant de lutte ouvrière*
- Film, texte de Damerius, Musique de H. Hauska, joué par la troupe Colonne gauche*
- Regroupement de toutes les organisations culturelles progressistes dans l'IFA*
- 1930 *Gouvernement Brüning. Fin du régime parlementaire ; 2^e loi pour la protection de la République : fournit les fondements juridiques à toutes les mesures prises contre le théâtre ouvrier révolutionnaire*
Grèves
Montée du parti national-socialiste aux élections au Reichstag
- Nous sonnons l'alarme*
Troupe d'assaut alarme
- Hello, les forces de l'ordre, la Forge rouge*
- Pour le pouvoir des soviets, montage du Porte-voix rouge*
- Nazis entre eux, texte d'Arno*
- Revue de la libre pensée, Blouses rouges*
- Deuxième Conférence internationale des écrivains révolutionnaires prolétariens*
- 1931 *Krach financier allemand*
Loi d'urgence de Brüning sur la répression des infractions politiques. Interdiction des troupes d'agit-prop
Hiver : 6 500 000 chômeurs
- Chant du front unique rouge, ballade scénique du Porte-voix rouge et montage de Grève de masses par la même troupe*
- Discussion dans la Linkskurve (organe du BPRS) sur Bredel et Ottwalt. Intervention de Lukács*
- 1932 *Réélection d'Hindenburg*
Elections au Reichstag : succès du parti national-socialiste
Nouvelles élections au Reichstag : le NSDAP perd 2 millions de voix
- Par où passent les fronts, pièce d'agit-prop de F. Wolf, avec la Troupe de jeu Sud-ouest*
- Scène électorale par la troupe d'enfants Jeunes pionniers rouges*

*Malgré tout, les Rats rouges,
de Dresde*

*De New-York à Schanghai,
F. Wolf*

Paysan Baetz, F. Wolf

Sortie du film *Kuhle Wampe*
(Dudow, Brecht et Eisler)

30 janv. *Hitler chancelier*
1933

APRÈS 1945, QUELQUES ÉTAPES DANS LE DÉVELOPPEMENT DE LA LITTÉRATURE OUVRIÈRE EN ALLEMAGNE FÉDÉRALE

- | | | |
|------|---|---|
| 1947 | | Publication d' <i>Almanachs de la mine à Recklinghausen</i> |
| 1949 | <i>Naissance des deux Etats allemands</i>
<i>Fondation du DGB</i> | <i>Nouvelle poésie de la mine (à Bochum)</i> |
| 1955 | | Fondation du <i>Arbeitskreis für Amateurkunst</i> |
| 1956 | <i>Interdiction du KPD</i> | |
| 1958 | <i>Début du mouvement de protestation contre l'armement atomique</i> | <i>Les Archives de la littérature sociale et ouvrière, dont Fritz Hüser est le fondateur, s'installent à Dortmund dans la Bibliothèque Municipale</i> |
| 1959 | <i>Congrès de Bad-Godesberg : le SPD abandonne le principe de la lutte des classes et devient Parti du Peuple</i> | 24.7.59 : article d'Alfred Andersch dans la <i>Frankfurter Allgemeine Zeitung</i> : la littérature moderne et le monde du travail
En RDA : première conférence de Bitterfeld |
| 1960 | <i>Début du mouvement des Marches de Paques</i> | Septembre :
Essai de Walter Jens dans <i>Die Kultur</i> (n° 115)
F. Hüser - W. Koepping éditent une anthologie de poésie de la mine, ancienne et récente (<i>Nous portons un flambeau dans la nuit</i>) |
| 1961 | <i>13 août : construction du mur de Berlin</i> | Constitution du <i>Groupe 61 de Dortmund</i> (31 mars) |

- 1962 *Edition des Lieder gegen die Bombe*
Parution de *Männer in zweifacher Nacht*, de Max von der Grün, en feuilleton dans les *Ruhrnachrichten*
- 1963 Fritz Hüser édite une anthologie intitulée *Neue Arbeiterdichtung* (7 volumes, de 63 à 66)
- 1964 Bruno Gluchowski : *Der Durchbruch* (roman)
Auf allen Strassen, Industriedichtung (Josef Büscher)
Irrlicht und Feuer (Max von der Grün) à Recklinghausen
Premier festival international de la chanson (à Burg Waldeck)
- 1965 Parution dans *Metall* (organe du syndicat des métallos) des *Industriereportagen* de G. Wallraff
Der Honigkollon, de Bruno Gluchowski, paraît dans *Einheit* (organe du Syndicat des mineurs)
Fahrtunterbrechung (Max von der Grün)
- 1966 *Récession économique* *Aus der Welt der Arbeit* (Almanach du Groupe 61) édité par M.v.d. Grün et F. Hüser, chez Luchterhand
Début de la campagne contre les lois d'urgence Walter Koepping édite un recueil de poésies, *Unter Tage, über Tage* (au fond en surface)
- 1967 *Gouvernement de grande coalition (CDU-SPD)*
- 1968 *Reprise de l'expansion* *Bottroper Protokolle* (Erika Runge) chez Suhrkamp
Lois d'exception *Zwei Briefe an Pospieschiel* (Max von der Grün)
Négociation sur les salaires A la session d'automne du Groupe 61 se constitue un groupe assez lâche,
Fondation du DKP *Le Werkkreis ..*
Début du mouvement de Théâtre de rues

- 1969 *Grandes grèves, notamment dans la métallurgie*
Arrivée du SPD au pouvoir *Notstand, oder das Strassentheater kommt*
(Etat d'urgence, ou voilà le théâtre de rues)
pièce de Max von der Grün
Concours de reportages ouvriers (150 contributions)
Comment on organise une grève (pièce didactique de Peter Schütt)
- 1970 *Flambée des prix*
Willy Brandt signe les traités avec l'URSS et la Pologne *Constitution à Cologne du Werkkreis Literatur der Arbeitswelt, indépendant du Groupe 61*
Une grue s'effondre
(reportages primés par le Werkkreis) paraît au Piper-Verlag
Juin 70 : *Le Arbeitskreis für Amateurkunst* prend le nom de *Arbeitskreis progressive Kunst*
- 1971 *Lauter Arbeitgeber*, deuxième recueil de reportages publié par l'atelier de Tübingen chez Piper-Verlag
Ihr aber tragt das Risiko, reportages édités par le Werkkreis chez Rowohlt
- 1972 *Ratification des traités avec l'URSS et la Pologne* *Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele*
(G. Wallraff) chez Kiepenheuer und Witsch à Cologne

Quelques Titres...

I - En français

1) revues

Le groupe 61 ou Monde du travail et littérature, par Gilbert Badia dans **Allemagne d'aujourd'hui**, n° 7, mars avril 1967

Littérature du monde du travail, le groupe 61, dans **Documents**, n° 6, 1967

L'écrivain et la politique, dans **Documents**, n° 2, 1969

L'Allemagne et la Révolution d'Octobre, par Lionel Richard, dans **Europe**, sept.-oct. 1967

Les écrivains allemands et la Révolution spartakiste, par Lionel Richard, dans **Le Magazine Littéraire**, n° 23, nov. 1968

La chanson protestataire, Lionel Richard dans **Le Magazine Littéraire**, n° 15, février 1968

Musée ou promesse d'avenir ? (le théâtre prolétarien d'amateur sous la République de Weimar), par André Gisselbrecht, dans **Théâtre populaire**, n° 46, 1962

2) livres

Gilbert Badia, **Histoire de l'Allemagne Contemporaine** en 2 tomes, Editions Sociales, 1962

Karl Marx, Friedrich Engels, **Sur la littérature et sur l'art**, présentation de Jean Fréville, Editions Sociales, 1954

Lionel Richard, **Nazisme et Littérature**, Maspéro, Cahiers Libres, 1971 (notamment pour le chapitre : Problèmes de l'émigration)

Bertolt Brecht, **Poèmes et écrits théoriques** aux Editions de l'Arche Piscator, **Le Théâtre politique**, aux Editions de l'Arche

II - En allemand

1) revues

En Allemagne fédérale, on consultera avec intérêt les revues suivantes :

Kursbuch, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 31, Jenaer Str. 9

Kürbiskern, 8, München 13, Hohenzollernstrasse 144

(particulièrement le numéro spécial **Songbuch** 1968)

Alternative, 1 Berlin 30, Steinmetzstrasse 13 v (voir le n° 51 **Industrieromane in Westdeutschland**)

Marxistische Blätter, Arbeiterklasse und kultur, n° 6, 1971 Frankfurt
En RDA, la revue **Sinn und Form** a consacré en 1964 un numéro

spécial à H. Eisler. Citons également les études publiées dans les **Weimarer Beiträge**, 108 Berlin Französische Strasse 32 DDR : **Bemerkungen zum liter. Schaffen der Dortmunder Gruppe** - 61 n° 5, 1965. Interview mit Peter Schütt, n° 2, 1972. Interview mit H.M. Enzensberger, n° 5, 1971

2) livres

Literatur im Klassenkampf, Carl Hanser Verlag, 1971.

Proletarisch · revolutionäre Literatur (1918-1933), Volk und Wissen 1962

Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland, Aufbau 1967

Ein Lied, ein gutes Wort, aus fünf Jahrzehnten sozialistischer Lyrik, Neues Leben 1960

Mit Spott gegen Kaiser und Reich, Rütten und Løning, 1971

Agitprop, Lyrik, Thesen, Berichte, Quer Verlag, 1970

Für eine andere Deutschstunde, Asso Verlag, Oberhausen, 1972

Degenhardt, Neuss, Hüsch, Süverkrüp : **Da habt ihr es!** RoRoRo, 1970

Deutsches Arbeitertheater 1918-1933, eine Dokumentation (Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann-Ostwald) Henschel Verlag, 1961

Auf der roten Rampe (1924-1933) Daniel Hoffmann-Ostwald und

Ursula Behse VEB Friedrich Hofmeister Leipzig, 1960

Asja Lacis : Revolutionär im Beruf, Berichte über proletarisches Theater

Herausgegeben von Hildegard Brenner, Passagen (Rogner und Bernhard)

Revolution und Literatur, Reclam, Leipzig, 1971

Literarische Intelligenz und Klassenkampf, Lothar Peter, Pahl-Rugenstein Verlag, 1972

DISQUES :

Voir le catalogue de Verlag « Pläne » GmbH

46 Dortmund Ruhrallee 62

Signalons l'excellente collection Aurora, en RDA, pour laquelle Ernst Busch a enregistré des chansons de Brecht, Kästner, Klabund, Mühsam, Tucholski, Wedekind, Weinert, etc...

QUELQUES ADRESSES :

Editions Quer-Verlag, Uwe Wandrey 2 Hamburg 22 Oberaltenallee 72

Asso-Verlag, Anneliese Althoff 42 Oberhausen

Damokles-Verlag, Ahrensburg - Holstein Parkallee 37

Arbeitskreis für Amateurkunst, 42 Oberhausen Josefplatz 3

Agitprop - Textdienst, Hermann Gruber 8 München 82, Zehntfeldstr. 144

Andréas GRYPHIUS (1616 - 1664)

Larmes de la patrie

**Nous voici maintenant, oui, plus que ravagés.
Les peuples effrontés, la furieuse trompette,
L'épée grasse de sang, le canon qui tempête.
Notre peine est perdue et nos vivres mangés.**

**Les tours en feu, l'hôtel de ville saccagé,
Les plus forts abattus, les églises défaltes,
Les vierges dans la honte ; où nous tournons la tête
C'est la peste et le feu que nous voyons bouger.**

**Toujours coule un sang frais par la ville et les terres.
Voilà trois fois six ans que vers les estuaires
Toujours nos fleuves vont presque engorgés de corps.**

**Et je ne parle pas de cela qui est pire
Que la peste et le feu, la famine et la mort,
De tout ce que dans l'âme on a pu nous détruire.**

Gottfried-August BUERGER (1747-1794)

Le Paysan à son Sérénissime Tyran *

Qui es-tu, Prince, que sans gêne
M'écrasent tes roues de carosse,
Que m'écartèle ton cheval ?

Qui es-tu, Prince, qu'en ma chair,
Impuni, ton ami, ton chien
Peut enfoncer griffes et gueule ?

Qui, pour que par bols et semailles
Ton hourra de chasse me traque
Essoufflé comme du gibier ?

Semilles que foule ta chasse,
Ce qu'avaient cheval et chien
Et toi, Prince ; à moi est le pain.

Prince sans charrue et sans herse,
Tu n'as pas sué la moisson,
A moi le travail et le pain,

Ah ! tu serais l'homme de Dieu ?
« Il vous bénit » ; tu pillas, toi ;
Pas homme de Dieu, toi tyran.

(*) Ce poème, paru pour la première fois en 1776, reçut sa forme définitive en 1789. Dans les années 1792-1794, Bürger écrivit une quarantaine de poèmes politiques prenant fait et cause pour la révolution française ; une bonne partie d'entre eux ne sera publiée qu'après sa mort.

Le tribunal du sang

A la suite de la Révolution de juillet en France, une vague révolutionnaire secoue les Etats allemands dans les années 1830-1831. C'est avant tout un mouvement anti-féodal. Dans les années de réaction qui succèdent, de nombreux artisans allemands viennent travailler en Suisse et en France. Ils se regroupent dans des associations démocratiques au sein desquelles la chanson politique joue un rôle important. Souvent d'ailleurs, un cercle de lecture, une chorale servent de couverture à l'association. Heine, visitant en 1840 les ateliers d'un faubourg parisien où travaillent des ouvriers allemands, décrit ce qu'il a vu : « *des écrits qui avaient une odeur de sang ; j'entendis des chansons qui semblaient avoir été composées en enfer et dont les refrains témoignaient d'une colère sauvage. Non, il est impossible d'imaginer dans notre univers délicat les accents diaboliques de ces chants ; il faut les avoir entendus de ses propres oreilles (...)* Rien que flamme et passion ! » (1)

De nombreux recueils de chants patriotiques paraissent, en Suisse notamment. Il est intéressant de voir les transformations que subissent ces chants : les attaques contre le tyran étranger (datant des guerres de libération contre Napoléon) font place aux attaques contre les princes allemands. Et les revendications sociales accompagnent ou complètent les revendications libérales : « *les mots République et Constitution / Si beaux soient-ils ne suffisent pas / Le pauvre peuple n'a rien dans l'estomac Rien sur le dos, souffre de privations / C'est pourquoi la prochaine Révolution / Devra, pour mieux faire, être sociale* ».

Parmi les auteurs de l'époque, on retiendra le nom de Wilhelm Weitling, partisan d'un communisme utopique, travaillant à organiser les compagnons artisans, qui écrivit des pamphlets (*Le secret de l'exploitation* 1834), des poèmes et des chansons révolutionnaires. Son *Evangile du pauvre pêcheur* lui vaudra même la prison en 1843 où il compose les *Poésies du cachot*.

C'est l'année suivante qu'éclate le soulèvement des tisserands silésiens. La Silésie est à cette époque un important centre textile. Certaines fabriques emploient jusqu'à des milliers d'ouvriers dont la condition ne cesse de se dégrader en raison de la concentration : les patrons diminuent le salaire déjà maigre qu'ils octroient aux travailleurs à la suite de la crise de marché des années 43 et 44. La détresse est telle, la haine accumulée est si forte que des soulèvements éclatent en juin 44. La troupe tire dans la foule assemblée devant la maison du directeur à Langenbielau. Il y a 11 morts, dont des femmes et des enfants, et 24 blessés graves. Pour réprimer la révolte des tisserands, l'armée occupe la région et procède à des arrestations en masse. Un tribunal spécial prononce de nombreuses condamnations à la détention ou au fouet. C'est dans les semaines qui précèdent ces événements que fut composé *Das Blutgericht*, chant de ralliement des tisserands silésiens.

Dans les années qui aboutissent aux secousses révolutionnaires de 48-49, on assiste à un processus de fusion entre la tradition des chants de révolte des ouvriers et la poésie oppositionnelle de la bourgeoisie. Georg Weerth nous en fournit un bon exemple.

A. L.

(1) Heinrich Heine, *Werke und Briefe in Baenden*, T. 6 page 268. Berlin 1962.

Anonyme (1844)

Das Blutgericht

(Le Tribunal du Sang)

Dans ce lieu est le tribunal
Bien pire que la Sainte-Vehme,
Où l'on ne juge pas d'abord
Avant de vous prendre la vie.

Ici, l'on torture longtemps,
Ici, la chambre de question,
Ici, nombreux sont les soupirs
Qui témoignent de l'affliction.

Coquins, engeance de Satan,
Vous les Infernaux, les infâmes,
Vous prenez tout le bien des pauvres,
Être maudits est votre lot.

Source de toute la misère
Par quoi le pauvre est écrasé,
C'est vous jusque devant sa bouche
Qui lui arrachez le pain sec.

Peu vous importe que les pauvres
Ne mangent que des épluchures,
Quand vous pouvez à tout moment
Vous goinfrer du meilleur rôti,

**Si vient un pauvre tisserand
Faire vérifier son travail
Et s'y trouve la moindre faute,
Il n'est pas sorti de l'auberge.**

**Ici, rien ne sert de prier,
De supplier ni de se plaindre :
Si ça ne vous plaît pas, allez
Ronger le drap noir du carême.**

**Alors, pensez à la misère,
A la détresse de ces pauvres ;
Chez soi pas un morceau de pain,
Et ça ne ferait pas pitié ?**

**Pitié ! Ah, le beau sentiment !
Cannibales, vous, étrangers !
Un chacun connaît votre but :
La chemise et la peau des pauvres.**

Heinrich HEINE (1797-1856)

Doctrine

**Sans t'inquiéter bats du tambour
Et embrasse la cantinière !
Voilà des sciences le discours,
Voilà des livres la lumière !**

**Frappe et réveille les gens
Et bats la diane comme un sourd !
Marche en avant toujours battant,
Voilà des sciences le discours !**

**Voilà d'Hegel tout le message,
Voilà des livres la lumière !
Je l'ai compris : Je suis un sage,
Je suis un tambour de première !**

Georg WEERTH (1822-1856)

Employé de commerce, journaliste à la *Nouvelle Gazette Rhénane*, romancier, poète, militant politique (il accompagne Marx à Londres en 1847 au Congrès de la Ligue des Communistes), Georg Weerth se distingue des autres écrivains de 1848 par une clairvoyance politique qui dépasse les limites de l'idéologie libérale, du républicanisme sentimental.

Il meurt à La Havane, âgé de 34 ans.

La chanson de la faim (vers 1845)

Honoré Seigneur et Roi,
Connais-tu la triste histoire ?
Lundi on a peu mangé
Et le mardi rien du tout.

Le mercredi fut pareil,
Le jeudi c'était misère,
Et le vendredi, ah ! c'est
Qu'on est presque mort de faim.

C'est pourquoi, le samedi
Laisse cuire le bon pain,
Sinon dimanche c'est toi
Qu'on prendra et bouffera.

Travaille !

Toi, l'homme en pauvre blouse bleue,
Travaille, fais du pain, du sel !
Le travail, c'est un bon moyen
Contre misère et pestilence.

Travaille ! Fais aller tes bras !
Travaille ainsi pendant seize heures !
Travaille ! La nuit, te sourit
Ta couche de paille pourrie.

Travaille ! Durs sont tes besoins.
Travaille ! Dans la hutte, un corps
T'attend en pleurs. C'est une femme
Blanche et belle comme un cadavre.

Travaille ! Tel le front des bœufs,
Epais et gros, ton front à toi.
Travaille ! Tout nus tes enfants
T'embrassent lorsque tu reviens.

Travaille et qu'en cognent tes veines !
Travaille et qu'en craquent tes côtes !
Travaille et fais suer tes tempes
Toi qui es fait pour le travail !

Travaille à en perdre la tête !
Travaille à en perdre tes forces !
Travaille, le repos viendra
Quand dans la tombe tu seras.

Engels sur Weerth

Je l'ai appelé le premier et le plus important poète du prolétariat allemand. En effet, ses poèmes socialistes et politiques surpassent de beaucoup ceux de Freiligrath par leur originalité, leur humour et surtout leur ardeur sensuelle. Il se servait souvent des formes employées par Heine, mais uniquement pour les remplir d'un contenu original, tout à fait indépendant. De plus, il se distinguait de la plupart des poètes en ce que ses poésies, une fois écrites, lui devenaient totalement indifférentes. (...) Ce en quoi Weerth était passé maître, ce en quoi il surpassait Heine (parce qu'il était plus sain et plus vrai), ce en quoi il n'a été surpassé dans la littérature allemande que par Goethe, c'est dans l'expression d'une sensualité et d'appétits charnels sains et robustes. Quelques-uns des lecteurs du *Social-Démocrate* seraient horrifiés si je me mettais à reproduire ici certains feuillets de *La Nouvelle Gazette Rhénane*. Mais je n'y pense même pas. Cependant je ne peux m'empêcher de penser de remarquer que pour les socialistes allemands aussi viendra le moment où ils devront rejeter ouvertement ce dernier préjugé phillistin allemand, l'hypocrite pruderie morale petite-bourgeoise qui ne sert d'ailleurs qu'à recouvrir des obscénités secrètes. Quand on lit par exemple les poèmes de Freiligrath, on pourrait vraiment croire que les hommes n'ont pas d'organes sexuels. Et pourtant personne n'aimait les grivoiseries racontées sous le manteau autant que Freiligrath dont les poèmes sont ultra-pudiques. Il est vraiment temps que les ouvriers allemands, tout au moins, s'habituent à parler des choses naturelles, nécessaires et extrêmement agréables qu'ils font eux-mêmes le jour et la nuit, avec une liberté aussi grande que les peuples latins, Homère et Platon, Horace et Juvénal, l'Ancien Testament et *La Nouvelle Gazette Rhénane*. D'ailleurs Weerth a aussi écrit des choses moins répréhensibles et je me permettrai d'en envoyer de temps à autre quelques pages pour le feuillet du *Social-Démocrate*.

(*Der Sozial-Demokrat*, Zurich, 7 juin 1883)

C'est pourquoi retentit, rage et plainte noire,
Mon salut de mal au-delà des frontières.

Hedwig Henrich Wilhelmi (1873)

En mars 1870 parut dans le journal socialiste *Der Volksstaat*, *Le Chant du soldat*. Il fut à nouveau publié après le déclenchement de la guerre et même distribué sous forme de tract dans la ville de Crimmitchau. Ce qui valut un procès à l'imprimeur. Nous présentons ce chant anonyme comme témoignage de toute une poésie d'inspiration socialiste, antimilitariste, internationaliste, qui se développe en Allemagne après la défaite de la Commune de Paris et la fondation du Reich. Le poème *La Commune* de August Geib est publié le 17 juin 1871 dans *Der Volksstaat*.

Dans la petite anthologie *La Commune de Paris dans le poème allemand* (Dietz Verlag, Berlin, 1958) présentée par Bruno Kaiser, qui rassemble des poèmes de Geib à Brecht, on relève 16 auteurs et 36 textes pour la seule période de 1871-1901.

A. L.

Le chant du soldat

Soldat je suis contre ma volonté ;
on m'a jeté au fond de la caserne,
on m'a saisi sans rien me demander,
enfermé là comme bête qu'on cerne.
Pays des miens et toi mon tendre cœur,
à vous adieu, adieu à tous mes chers ;
que penser à vous me brise le cœur !
Au fond de moi brûle quelle colère !

**Soldat Je suis contre ma volonté ;
maudite soit la rouge vie de guerre
et l'habit bleu que le roi m'a donné ;
pour me défendre un bâton fait l'affaire !
Nous, peuples, c'est douceur et paix rêvées ;
ah dites-nous pourquoi ces gens de guerre
qui ensanglantent les moissons dorées,
rois, sinon pour régner et nous méfaire ?**

**Je suis soldat ! de nuit de jour marcher ;
au lieu de travailler monter la garde,
voir, dents serrées, la morgue triompher,
libre jamais, toujours présenter armes.
A ceux qui sont nos frères de travail
apporter massacre et assassinat
pour après traîner béquilles, médailles,
rubans sur ventre creux, Je suis soldat !**

**D'Allemagne, de France, de Hongrie,
frères ! du Danemark, de la Hollande,
que vert ou bleu ou blanc soit votre habit,
mais que vos mains fraternelles se tendent !
Seuls les tyrans veulent faire les guerres
frères, debout ! retournons au pays
pour délivrer notre peuple des fers,
pour notre liberté soyons conscrits !**

Anonyme (1893)

La poésie ouvrière

Langue nouvelle, nais !
au ventre des colères.
Vous, tartuffes, niais,
ça ne peut pas vous plaire !

Au front du peuple, tonne !
fier chant de liberté.
Montre sa route à l'homme,
nuage incendié !

Gante ta main de fer,
sois un rempart d'acier,
et morde la poussière
qui ose te braver !

Ni faveurs qui abaissent,
ni fleurs qu'on prostitue !
Qu'au combat tu nous presses
Œuvre du peuple issue !

Franz MEHRING (1846-1919)

*Important dirigeant du mouvement ouvrier allemand.
Historien et historien de la littérature.
Cofondateur du Parti Communiste Allemand*

L'Art et le Proletariat (1889)

Entre autres moyens pour essayer de gagner à leur cause les milieux ouvriers, les *Jungen* (1) tentèrent de se les attacher par le biais du divertissement artistique. Si, dans sa lutte pour son émancipation, en Allemagne notamment, la bourgeoisie avait livré bon nombre de ses batailles décisives dans le domaine artistique, la lutte que mena le prolétariat pour son émancipation se déroula d'emblée - et ce ne fut pas une mauvaise chose - dans les domaines économique et politique. L'évolution historique le voulut ainsi. Dans la première moitié du 19^e siècle il y avait pour autant dire absence totale de cette liberté économique et politique dont il existera malgré tout une parcelle dans la seconde moitié du siècle ; le prolétariat en lutte se trouva immédiatement au contact de l'ennemi et n'eut pas à emprunter le détour de l'art. De plus, dans la société bourgeoise contemporaine l'art repose intégralement sur les données qui sont celles du capitalisme, c'est le cas de tous les arts plastiques, c'est le cas de la musique et du théâtre il n'y a guère somme toute que dans la poésie et le récit que le prolétariat a eu le loisir de mettre en œuvre son esprit de classe et d'ailleurs il ne s'en est pas privé.

Mais il a toujours considéré que si la muse sait être une compagne, elle n'a pas à prétendre jouer les guides. L'art « tendancieux » du prolétariat a été au fond plus sincère et plus authentique que l'« art pur » de la bourgeoisie qui n'a jamais existé nulle part et qui n'est qu'une invention réactionnaire dirigée contre les grands poètes révolutionnaires de la bourgeoisie qui tous ont été « tendancieux » au sens où leur classe l'entendait. Depuis les multiples plaintes pleurant la mort précoce de Lassalle, combien de modestes et sobres cantilènes sont venues fleurir l'histoire de la social-démocratie, « tantôt pâte lissée et tantôt vin bourru, tantôt fleuve paisible ou torrent déchaîné » : Audorf, Hasenclever, Frohme, Geib et combien d'autres encore, braves artisans du vers, mirent à profit les moments de répit que laissait la lutte politique quotidienne pour polir leurs rimes ; d'autres comme Max Kegel, Leopold Jacoby, Rudolf Lavant, tout en étant plus éloignés de la politique et plus proches de la poésie n'avaient pas l'ambition eux non plus d'inaugurer une ère artistique nouvelle. Comme l'a dit d'eux un jour celui qui savait le mieux manier la forme, ils n'avaient d'autre but que de dire toute la colère, toute l'amertume ou toute l'allégresse qui alternativement, selon les aléas de la lutte, habitaient le cœur du prolétariat, ils n'avaient d'autre but que d'ouvrir leur cœur pour donner libre cours à toute cette profusion de sentiments que leur poitrine ne parvenait plus à contenir. Quant à savoir s'ils trouveraient jamais place dans une de ces multiples cases prévues par les historiens patentés de la littérature, voilà bien une chose qui n'a jamais troublé leur sommeil une minute.

Un magazine littéraire du parti (2), journal récréatif fondé peu avant la loi antisocialiste (3), fut indirectement la victime de cette loi.

Paris Dietz, secondé par Rudolph Lavant et Blos créa avec le « Wahrer Jakob » (4), un pôle d'attraction nouveau pour la vie littéraire du parti. Conçu à l'origine pour être un journal humoristique, le « Wahrer Jakob », après avoir au début avancé prudemment sur un terrain mouvant, étoffa au fil des années texte et illustration, se fit des centaines de milliers de lecteurs et devint le journal du Parti le plus lu : compagnon joyeux et tonique, il avait la carrure assez large pour assumer aussi un sérieux travail de militant. A côté on trouvait le florissant « Süddeutscher Postillon » de Munich. Et à cela il faut ajouter les almanachs du parti à qui Robert Schweichel eut l'immense mérite de donner un visage nouveau en y développant ses talents de nouvelliste. Ancien quarante-huitard, Robert Schweichel (5), qui homme mûr, alors qu'il passait ses jours de proscrit au milieu de ces paysans des Alpes simples et solitaires, trouva dans la muse une compagne zélée, elle qui d'ordinaire affectionne les tempes bouclées de la jeunesse, Robert Schweichel resta toujours fidèle aux idéaux de sa jeunesse. Lors du congrès de Nuremberg (6) de 1868, au cours d'une journée capitale pour l'orientation du parti, l'étonnant discours-programme qu'il prononça fit de lui l'un des artisans de la victoire ; comme nos aînés il pensait que pour être complet, il faut au poète non seulement une tête et un cœur, mais qu'il faut aussi avoir les épaules solides. D'une facture toujours séduisante et limpide, ses nombreux récits pour les almanachs du parti, et en premier lieu ses merveilleuses chroniques de la guerre des paysans, fruits d'un authentique talent poétique, respirent la fermeté et la conviction.

Autant de qualités dont hélas la révolte artistique qui prit naissance dans les années 80-90 au sein de la bourgeoisie allemande ne portait guère la trace. Elle a, cette révolte, incontestablement constitué un progrès face à la servilité des poètes et des artistes qui dans les années 70-80 venaient s'asseoir à la table des requins de la finance et manger dans leur assiette regorgeant de victuailles. Mais le capitalisme ayant de manière si éhontée passé les bornes de l'indécence et de la ganacherie, c'en fut tout de même assez de l'humiliation : de même que les impressionnistes avaient secoué les chaînes qui entravaient l'art plastique, les naturalistes secouèrent celles qui paralysaient l'art littéraire ; ils entendaient échapper aux miasmes d'une société gangrénée en se jetant à corps perdu dans les bras de la nature. Ce faisant, un aspect capital des choses leur échappait complètement : ils ne comprirent pas qu'à mal social il ne peut y avoir que remède social et qu'on ne peut s'arracher au marais capitaliste qu'en se plaçant résolument sur le terrain stable de la vision prolétarienne des choses. Mais à cela, ceux qu'on a appelé les modernes ne pouvaient se résoudre. Ils se refusaient à quitter le terrain de la société bourgeoise, comme si la restitution la plus fidèle possible de la fange capitaliste pouvait inaugurer une ère artistique nouvelle. Ils ne virent que le vieux monde qui craquait, ils ne virent point le monde nouveau qui naissait. Ce qu'ils rencontrèrent, c'est le *Lumpenproletariat* au bordel ou au tripot, mais ils ignoraient où travaille et où lutte le prolétariat conscient. C'est pourquoi ils n'ont jamais été autre chose qu'une école littéraire décadente qui, par rapport à la décomposition de la classe bourgeoise, tient historiquement sensiblement le même rôle que naguère l'école romantique dans la décomposition de la classe féodale.

L'école romantique a eu son Kleist et son Uhland ; les modernes eurent eux aussi quelques grands poètes lyriques, tels que Liliencron et surtout Arno Holz qui au nom des idéaux artistiques pour lesquels ils luttèrent, affrontèrent crânement la misère ; ils eurent aussi quelques talents dramatiques comme Hauptmann et Halbe. Mais dans l'ensemble ils souffrirent de faiblesses analogues à celles des romantiques jadis : ils étaient trop tributaires des modèles étrangers qui les surpassaient,

ils étaient outrageusement imbus d'eux-mêmes, le battage publicitaire auquel ils se livraient avait quelque chose d'écœurant, de convictions politiques ils n'en avaient point, ils privilégiaient abusivement la forme et les raffinements de style qui révélaient plus qu'il ne la masquait l'absence de don créateur réel). L'évolution suivie par leur figure de proue fut assez caractéristique du mouvement. Lorsqu'avec ses « *Tisserands* » Hauptmann, dont la plume s'était trouvée guidée et les pensées conduites par la force même du sujet, sembla comme avoir reçu le baptême du feu révolutionnaire, ses amis éplorés se répandirent dans les sentiers de la bourgeoisie en proclamant : ce n'est pas ce qu'Hauptmann a voulu dire, jamais Hauptmann ne s'est proposé d'écrire autre chose qu'un mélodrame plein de bons sentiments et de miséricorde chrétienne ; puis tout ce qu'il y avait de puissance chez ce poète vint se briser sur le roc infrangible de la guerre des paysans et il finit par devenir avec la *Versunkene Glocke* (La cloche engloutie), une de ces fabulations mystificatrices tout à fait dans l'ancien style romantique, l'enfant chéri de la bourgeoisie qui lui fit fête. Tels étaient les poètes, tels furent aussi les critiques, tenants de cette école : adversaires prétendus de la coterie Lindau (9), ils firent cause commune avec elle dès qu'il s'est agi de défendre la corruption capitaliste. Les quelques formules clinquantes qu'ils agitaient, ils les avaient empruntées à Nietzsche, créateur de la philosophie capitaliste du « surhomme » - qui pour sa part d'ailleurs avait pillé les vieux grimoires de Leo et de Treitschke (10) - et ce pour pouvoir dire un petit quelque chose sur le socialisme, même s'ils n'étaient pas susceptibles d'en dire plus que le premier requin de la finance ou le premier caméléon de la politique venus. Des disciples de Nietzsche, des gens doués devinrent les flagorneurs, les séides de Bismarck de l'espèce la plus vile, se mirent à célébrer outrageusement les mérites du knout russe, se firent des cals aux mains, à force d'échanger des poignées de main avec les pires filcards de la loi anti-socialiste.

Tant qu'à travers ces modernes c'est la vie réelle qui s'exprima et qu'on sentit chez eux réellement le défi lancé à la société capitaliste, ils rencontrèrent, dans un premier temps, un certain écho dans les couches évoluées de la classe ouvrière. Rien ne pourra étouffer cette ardente soif d'art enracinée au cœur du prolétariat conscient, lequel est résolu et lequel est apte à conquérir, pour son compte propre, tout l'immense patrimoine culturel de l'humanité. Mais très vite les ouvriers décelèrent les incurables faiblesses du naturalisme littéraire et préférèrent en revenir aux auteurs classiques bourgeois chez qui ils trouvaient ce que les modernes ne pouvaient leur offrir, cette ardeur combattive, cette volonté d'aller de l'avant qui sont les attributs de la vraie culture. Le prolétariat refuse de s'enflammer pour un art qui suivait des voies bien étrangères à l'art en restant obstinément fermé à ce qui fait l'essence et la raison d'être du prolétariat. Le prolétariat devrait-il faire preuve de plus d'humilité que la bourgeoisie qui, à l'époque de sa grandeur, n'a pas cessé elle non plus de repousser tout art qu'elle n'ait pas inspiré. C'est en vain que les modernes, pour se venger de la rebuffade, tentèrent de brocarder l'esprit rétrograde des ouvriers : le prolétariat répondit par la froideur et l'impassibilité, non point qu'il fût incapable de comprendre leurs vénérables et secrètes intentions, mais parce que leur art était loin de s'élever à la grandeur historique de la lutte que le prolétariat mène pour son émancipation.

L'unique trace laissée par cette école littéraire dans la classe ouvrière, ce fut la *Freie Volksbühne* [Théâtre populaire libre] qu'elle fonda à Berlin. Cette petite institution vit le jour au moment où la loi anti-socialiste fut levée et ce sont les *Jungen* et les modernes qui en assurèrent la direction dans un esprit de « pédagogie populaire ». Mais

les ouvriers ne furent pas longs à secouer cette déplaisante tutelle et à assurer eux-mêmes la direction de leur théâtre qui après avoir vivoté au début, prit un essor prodigieux, tandis qu'un établissement-frère ne tardait pas à se créer à Hambourg. Toutefois il ne faut pas surestimer l'intérêt de telles institutions culturelles pour le mouvement ouvrier moderne. Elles sont d'emblée circonscrites au périmètre de quelques grandes villes et même là l'existence qu'elles mènent est précaire, car le théâtre est l'un des bastions du capitalisme. Sans cesse elles doivent veiller attentivement à ne pas sombrer dans une sorte de badinage sans conséquence dont pâtirait le prolétariat qui a des tâches plus importantes à accomplir, un peu à l'image de ce que voulait faire cet officier prussien dans les années 70-80 lorsqu'il préconisait la création d'un théâtre populaire de la cour royale de Prusse pour « éduquer » et « calmer » le prolétariat. Sa renaissance, l'art ne doit l'espérer que de la victoire économique et politique du prolétariat ; il n'est pas susceptible d'avoir une incidence profonde sur la lutte que le prolétariat mène pour son émancipation.

1 Les *Jungen* représentaient une fraction anarchisante au sein de la social-démocratie dont ils furent exclus au congrès d'Erfurt de 1890. Ils avaient conservé toutefois un poids non négligeable dans l'organisation des *Volksbühnen* [Scènes populaires] et c'est à leur initiative que fut créée en 1890 à Berlin la *Freie Volksbühne* [Théâtre populaire libre]. Très liés aux naturalistes et en particulier au cercle littéraire de Friedrichshagen, les *Jungen* avaient pour devise : « L'art au peuple » et ils entendaient propager dans le prolétariat la connaissance de « L'art nouveau », c'est-à-dire des pièces naturalistes qu'ils tenaient pour le nec plus ultra de la littérature progressiste et qui vu leur relatif contenu progressiste, ne parvenaient pas à être montées par les théâtres bourgeois.

Franz Mehring fut l'un des principaux artisans de la scission qui intervint en octobre 92 et mit un terme aux activités anti-parti et purement « pédagogiques » des *Jungen*. Sous la houlette de Mehring, la *Freie Volksbühne* connut un essor remarquable qui inquiéta le pouvoir prussien au point que en 1895 la *Freie Volksbühne* préféra se saborder plutôt que de se censurer, comme l'exigeait le pouvoir.

2 Sans doute Mehring songe-t-il à *Die neue Welt* magazine littéraire et artistique qui parut à Leipzig de 1876 à 1882.

3 **Loi anti-socialiste** : Lois d'exception votées en 1878 à l'encontre du parti socialiste et qui visait à entraver ses activités. Malgré ces lois le parti continua à connaître un développement remarquable. Le gouvernement fut contraint d'en suspendre l'application (1890).

4 *Der Wahre Jakob* : Magazine mensuel fondé en 1879 par H.W. Dietz qui dirigeait l'imprimerie coopérative de Hambourg. Interdit en 1889 il reparaitra en 1884 à Stuttgart. Durant la « loi anti-socialiste » son tirage s'éleva à 100 000 exemplaires. Il s'éleva en 1903 à 240 000 et à 300 000 en 1911.

5 **Robert Schweichel (1821-1907)** : auteur méconnu de nouvelles et de romans. On cherche vainement son nom dans la plupart des histoires de littérature ouest-allemandes.

6 Il s'agit du 5^e congrès de la fédération des associations de travailleurs allemands qui se tint à Nuremberg du 5 au 7 septembre 1868 et qui préleva à la fondation du parti ouvrier social-démocrate d'Allemagne à Eisenach en 1869. Le point le plus important inscrit à l'ordre du jour était la question du programme. A. Bebel et W. Liebknecht chargèrent Robert Schweichel de proposer le programme de l'Internationale. Schweichel s'acquitta brillamment de cette tâche en prononçant un discours qui fit grande impression : « Il faut enfin qu'au cœur de la lutte des classes actuelle un emblème soit planté autour duquel le parti ouvrier tout entier pourra se regrouper... [Nous] proposons... le programme de l'Association Internationale des Travailleurs parce qu'il pose avec vigueur et avec clarté les revendications des travailleurs... ».

7 *Les Tisserands*. 1892

8 *La cloche engloutie*, 1896

9 Paul Lindau qu'on appelait le « Literatursultan » était un critique littéraire à la mode extrêmement influent.

10 Leo et Treitschke : Historiographes et apologistes de la Prusse.

Le prolétariat et la recherche du beau

L'idée qui fut celle de Goethe et de Schiller de promouvoir le règne du beau et de la culture jusqu'à son plus haut degré d'achèvement, cette idée qui jadis avait constitué un progrès, représenta une régression dès l'instant où il y eut une possibilité de lutte sur le terrain politique et social. L'idéal de beauté, d'harmonie et de perfection qui se réaliserait dans la sphère des belles apparences, cet idéal qui autrefois avait été celui des meilleurs esprits devint la devise et l'antienne du bourgeois réactionnaire soucieux de son repos et fermé à toute idée de progrès historique et lui servit à rejeter ce que d'une formule il appela poésie politique tendancieuse qui dans son esprit serait totalement étrangère à l'art. Face à de telles balivernes rétrogrades, il est une chose qu'il ne faut jamais perdre de vue : ce qui est mauvais en art, ce n'est pas d'exprimer honnêtement et ouvertement sa tendance, ce n'est pas la tendance politique et sociale, c'est uniquement l'expression de cette tendance par des moyens artistiques qui ne sont pas à la hauteur. C'est un point de vue dont la classe ouvrière notamment ne doit pas démordre, car sinon elle ferait sienne cette idée aberrante que tout ce qui constitue le meilleur d'elle-même ne peut devenir objet littéraire ou artistique.

L'homme ne vit pas que de pain, mais il ne vit pas non plus d'art uniquement. Avant qu'il puisse vivre dans le beau, c'est son existence même qu'il doit assurer. La classe ouvrière détient aujourd'hui tout au moins une parcelle de cette liberté économique et politique qui faisait encore défaut à la classe bourgeoise du 18^e siècle. Elle peut entrer directement en contact avec l'ennemi, elle n'a pas à emprunter le détour de l'art. Ce n'est pas pour le prolétariat une mauvaise chose, c'est au contraire une bonne chose que, dans sa lutte pour son émancipation, il puisse - et donc doive - concentrer ses forces d'abord sur le terrain politique et social et que sans pour autant renoncer à son aspiration à l'éducation esthétique, il la fasse passer en second.

Nos ennemis, malintentionnés et bornés comme toujours, en infèrent que l'art est l'apanage d'une élite et c'est à eux que revient l'honneur d'avoir établi cette sorte de dogme cynique selon lequel les masses, incapables qu'elles sont de soutenir le trop grand éclat de l'art, ne pourraient guère en supporter que le pâle reflet. C'est là une thèse qui peut s'étaler au grand jour aussi longtemps qu'il y a des classes dominantes, aussi longtemps que les masses opprimées, contraintes de lutter pour pourvoir tout bonnement à leurs besoins matériels ne peuvent se permettre de songer à édifier une existence de beauté tant que ces besoins matériels ne sont pas satisfaits. Seulement il n'est rien de plus insensé que d'imaginer que la chute des classes dominantes sonnera le glas de l'art ; quelque chose prendra fin, c'est vrai, mais ce n'est l'art, c'est le privilège. L'art se libérera de la gangue dans laquelle il s'étiole et c'est alors seulement qu'il deviendra ce qu'il devrait être par essence : un bien imprescriptible des hommes.

(Extrait de *Deutsche Geschichte vom Ausgange
des Mittelalters* paru en 1910)

Le rôle des Journaux Satiriques sous l'Empire

C'est particulièrement dans les années 1878-1890, quand Bismarck déclencha la répression contre les socialistes, que se développa la satire politique. Pour tourner la censure impériale, le genre satirique offrait bien des possibilités dans la lutte contre le chauvinisme, le militarisme et la toute-puissance du Kaiser. Les sociaux-démocrates créent dès 1871 *Der Nussknacker* (Le casse-noix) comme supplément hebdomadaire de la *Chemnitzer Freie Presse*. D'autres publications naissent, à Dresde, à Leipzig ou même à Zürich (*Der rote Teufel*, 1888) mais les deux principaux journaux satiriques proches de la social-démocratie sont *Der Süddeutsche Postillon* (Münich, 1882) et surtout *Der Wahre Jakob*, dont le premier numéro paraît en 1882 à Stuttgart. Ce dernier journal compte jusqu'à 300 000 abonnés et compte parmi ses collaborateurs politiques August Bebel, Wilhelm Liebknecht, Kurt Eisner, Eduard Bernstein et Franz Mehring. Les formes satiriques vont des ballades aux récits en passant par les bouts rimés, les gloses, les épigrammes, sentences, proverbes, dialogues, saynètes, ou bandes dessinées. Si l'ambition du *Wahre Jakob* était d'être, au-delà d'une feuille satirique, « un journal de combat pour les camarades », il n'échappa pourtant pas à des confusions idéologiques qui l'amèneront à entonner les hourras patriotiques après le déclenchement de la première guerre mondiale (1). La tradition de la satire révolutionnaire sera reprise après 1918 par les publications du parti communiste allemand : *Der Eulenspiegel* ou *Der Knüppel* (la matraque), revue à laquelle collaboraient John Heartfield et George Grosz.

A. L.

(1) On peut observer le même retournement avec un autre journal satirique, le *Simplificissimus*.

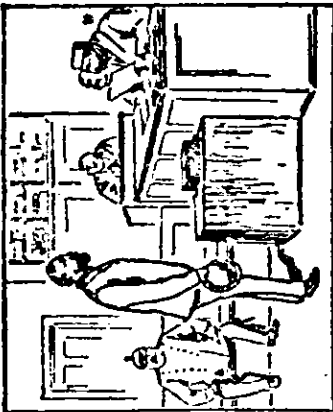
Karl Lüh's wunderbare Erlebnisse unterm Sozialistengesetz im Jahre 1889.

Januar.



Staubloch verbreiten sollst du nicht,
Gonk geht mit dir man in's Gericht.

Mai.



Karl Lüh hält fremden beim Hilfigen Stand,
Drei Monat kriegt er aufgebrennt.

September.



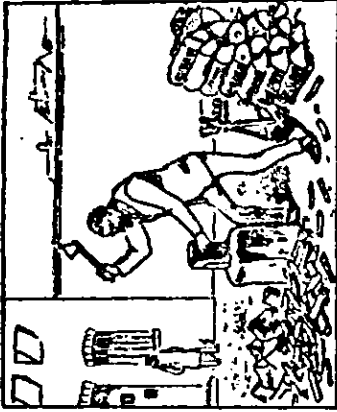
Die „Freiheit“ muß beschnitten werden,
Des wackern Pönschen so auf Erden.

Februar.



Deß Lüh verbreitet front und frei,
Dafür pecht ihn die Polizei.

Juni.



Wenn's auch in Pönschen recht siglich,
Deß macht sich Lüh noch kräftern müßig.

Oktober.



Vom Arbeitsschuh Lüh referirt,
Des Lühens ihn empfindenirt.

Strombett.



Doch laum gebacht, laum gebacht,
Mirb der Fuß ein End' gemacht.

Begrunder.



Son Laufen Nit Barf Fuß schon wieder,
Und Dichter klingen Freigeistlicher.

Stuhl.



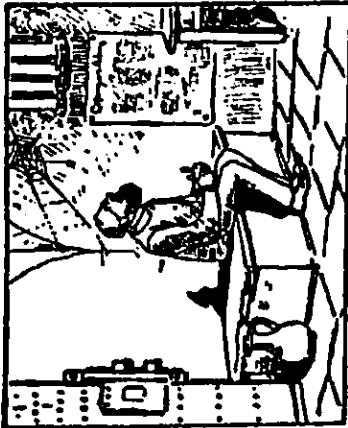
Et amantet zulezt zum Koch,
Da gicht es Gestrappeln noch!

Krauß.



Und emölich darf er heimwärts ziehn,
Mit Note I befolgt man ihn.

Stuhl.



Seit Nit Barf Fuß im Becke bin,
Es führt ihn manchet durch den Ginn.

Kiprit.



Die wazntz Becke Nit er schon,
Das is stromoch ein Bürrer Sohn.

Comment, en 1889, au temps de la loi anti-socialiste, Karl Lùth fit de bien singulières expériences

1. Tracts point ne distribueras
Au prétoire sinon iras.
2. Mais Lùth distribuant sans vergogne
La police alors le harponne.
3. Pauvre Lùth au violon.
De méditer, belle occasion !
4. 9 semaines de prévention
Elle est salée, la punition !
5. Devant le magistrat, restant ferme comme un roc,
Trois mois de cabane il écope.
6. La taule, c'est pas d'la rigolade
Lùth pourtant se rend indispensable.
7. Promu à la popote et au rata
Du rab il a en veux-tu en voilà.
8. Chez lui enfin il peut rentrer
Bien noté et complimenté
9. La liberté, ça doit s'arroser
Et les amis n'y ont pas manqué.
10. La protection de l'ouvrier
Telte est la cause qu'il vient plaider.
11. Mais sitôt dit, sitôt réglé,
C'est une farce qui doit cesser.
12. Tandis qu'au bloc Karl Lùth est retourné
On s'en vient vous chanter, devinez quoi ?
[La liberté !

L'art, stade suprême du capitalisme ?

Pendant les dernières années de l'empire on assiste au sein de la social-démocratie allemande à des débats sur la culture, notamment sur le rôle des classiques, l'héritage et les chances d'un art prolétarien dans la société bourgeoise. Dans le courant de gauche du parti, Franz Mehring avance déjà des thèses qui préfigurent la ligne culturelle du parti communiste allemand : la tradition humaniste bourgeoise doit être sauvegardée et prise en charge par la classe ouvrière ; il n'est pas possible de développer un art prolétarien dans les conditions du système capitaliste. Ces conceptions seront combattues par les jeunes écrivains et artistes expressionnistes et dadaïstes, rapidement politisés par la révolution de novembre 1918, qui rejoignent l'ultra-gauche du mouvement ouvrier : parti communiste ouvrier allemand (KADP), union générale des ouvriers (AAU) etc. L'ensemble de ces groupements surestime les chances d'une révolution : tout est possible, il suffit de donner au prolétariat conscience qu'il peut prendre le pouvoir. Et dans ce processus, on attribue un rôle quasi-déterminant à l'art et à la littérature. « *Le socialisme, en fin de compte, est un problème culturel* », lit-on dans la Déclaration de principe du syndicalisme rédigée en 1919 par les anarcho-syndicalistes de la FAUD. L'écrivain Max-Herrmann Neisse défend un point de vue analogue dans une brochure parue en 1922 (1). C'est par le poème ou le roman que la bourgeoisie arrivait à endormir la vigilance de l'ouvrier. L'art est « *le dernier bastion de la classe bourgeoise, celui qui est le mieux fortifié* », « *la croyance en l'art, le respect devant l'art, voilà à mon avis la dernière et la plus dangereuse folie à laquelle l'homme puisse succomber* ». Intervenant dans le débat sur le prolétariat et l'héritage culturel, il propose de diffuser parmi les ouvriers les œuvres d'auteurs qu'à tort ou à raison il situe en marge de l'idéologie bourgeoise : Villon, Rabelais, Swift, Büchner, Zola, Charles Louis Philippe, Anatole France (?), Carl Sternheim, Upton Sinclair, Martin Andersen Nexoe.

C'est dans ce contexte qu'il faut lire le pamphlet de John Heartfield et George Grosz dont nous donnons ici de très larges extraits. Les idées développées et l'outrance même du ton nous semblent typiques de ces affolements qui mènent les gens de culture de la surestimation de leur pouvoir aux rages iconoclastes. On en a des exemples plus proches et plus récents.

Les peintures du musée de Dresde ont connu bien des malheurs au cours de l'histoire. En 1849, lors des combats de rue, Bakounine fait disposer des tableaux de maître pour compléter les barricades... En 1920, au moment du putsch de Kapp, les ouvriers révolutionnaires et les corps francs s'affrontent. Une balle perdue vient endommager une toile de Rubens. Oskar Kokoschka, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde lance son appel public aux belligérants... pour qu'ils aillent s'entretuer ailleurs ! Ce qui entraîne la riposte cinglante de Grosz et Heartfield.

A. L.

(1) *L'histoire littéraire bourgeoise et le prolétariat*, éditions de la revue *Die Aktion*.



G. Grosz : le poète au-dessus de la mêlée

La canaille artistique

Tout comme la petite bourgeoisie qui tient à elle de toutes ses fibres, la bourgeoisie s'est toujours cuirassée du mot « culture » face à un prolétariat qui se rebelle. Vieille ruse de guerre du bourgeois ! Partie prenante de cette culture qui s'enfoncé avec lui dans la fange et la boue, voici « l'art ». C'est la bible en main que l'on continue de bénir les armes de mort utilisées pour les plus sordides intérêts de l'infâme bande d'exploiteurs (comme actuellement dans la Hongrie de Horthy), c'est avec le Faust de Goethe dans le paquetage et de pernicieuses citations poétiques dans la gueule en guise de calmant que l'on s'est toujours donné « l'équilibre moral » nécessaire dans la lutte pour le brigandage, l'oppression et la plus cynique, la plus totale exploitation des hommes.

Dans les bâtiments officiels destinés à entretenir et à conserver les inventaires et les formes du Moyen-Age, et ceux d'un Etat-Major de fonctionnaires de l'art sans aucune utilité, de tout un bric à brac sans vie, en contradiction avec les nécessités actuelles, de produits de plumitifs et de barbouilleurs qui n'ont, dans le meilleur des cas, qu'une valeur documentaire pour des oisifs et des idiots qui se croient tenus de célébrer les documents de la bêtise humaine en fouillant dans la plus sénile des époques passées, dans ces bâtiments donc, sont accrochés les « œuvres » empoussiérées des Rubens et des Rembrandt qui n'offrent plus le moindre intérêt vital. Mais qui ont valeur marchande pour le bourgeois ! Et dans lesquelles il a investi son argent ! Comme il accumule aujourd'hui son capital excédentaire dans les tableaux des peintres qui œuvrent pour son compte et qu'il acquiert les tableaux importants des « créateurs » importants (ne vexez pas ces gens d'importance en les appelant « travailleurs » !) pour de seuls motifs mercantiles.

Tableaux qui s'en iront agrémenter, en ces temps de famine, les salles à manger et les salons vides de ces messieurs-dames.

De plus, ces acquisitions procurent au bourgeois (pensez : une activité si désintéressée !) toute la gloire d'un mécénat de première classe, situation d'où l'on peut se permettre de cracher le bout de havane mâché entre ses dents plombées sur la « populace » qui n'est bonne qu'au travail productif. Oh oui ! Un frisson de respect parcourt la bosse bien grasse du bourgeois, glissant du cul en sueur vers les talons habitués à claquer, lorsqu'un destin favorable lui permet - pour n'en nommer ici qu'un seul - de pénétrer dans le palais du millionnaire berlinois Mendelsohn-Bartholdy, et là au pied du large escalier médiéval, orné de candélabres à côté des porte-manteaux, quand il peut déjà voir un petit morceau de toile peint par Henri Rousseau, comme ça, en passant, comme si cela ne coûtait rien (et pourtant cela coûte une fortune) ; et s'il peut même effleurer le tableau de son manteau de

fourrure, s'il peut accrocher sa pelisse encore mouillée à côté de l'œuvre immortelle !

Ah oui, ici règne la générosité. Ici on éprouve immédiatement une distance qui commande le respect pour le gras maître de maison, auquel on offre joyeusement sa soumission. Il règne ici un fluide spirituel à travers lequel on considère l'univers avec un sentiment de jouissance. Ce n'est qu'ici qu'on saisit le sens de l'existence humaine. Toutes les beautés de la terre se révèlent à toi, ici ! Ah ! Ici on découvre de bonne grâce son crâne devant la valeur de la culture, on est touché par sa grâce et l'on se sent tenu d'aller la défendre contre toutes les intentions destructrices du bolchevisme, contre les hordes dévastatrices de notre époque. Et le cœur s'épanouit toujours plus si l'on vient par hasard à toucher une tache d'huile artistique bicentenaire et si, à côté des œuvres les plus splendides des vieux maîtres : imposantes cuisses des femmes de Rubens, angelots fleuris, généraux décorés d'étoiles et de médailles, peints de main de maîtres, inimitables à présent, à côté du prince des peintres Rembrandt et de ses descentes de croix et autres hommes au casque d'or, l'on découvre aussi des chefs d'œuvre modernes. Peut-être des dessins et des peintures, déjà fortement monnayables, du jeune professeur Oscar Kokoschka, peut-être son tableau « la comédienne Margarete Kupfer avec son chien favori », qui pourrait être peint de gauche ou de droite sans rien exprimer qui puisse chagriner le bourgeois, avec une utilisation littéralement révolutionnaire du bleu de cobalt et jusqu'au bleu de prusse et qui a pourtant cette allure déjà si « classique » et qui, dans le domicile de la femme d'un propriétaire de minoteries, ne dérange pas plus que les tableaux du douanier petit-bourgeois : « barrière bleue » « forêt vierge 3 » « enfant à la balle » ou « forêt avec dirigeable ». Oui, tous ces grands chefs d'œuvre ont leur place ! Aux boiseries luxueuses des hautes cloisons ! A moins que ce soit dans la chambre d'un ouvrier, dans la misère quotidienne d'un ouvrier, par exemple au-dessus de sa pailasse pouilleuse ?

Mais qu'est-ce que l'ouvrier pourrait bien faire de l'art ?

Alors qu'il est obligé de lutter à chaque instant pour ses besoins les plus vitaux, alors qu'il grelotte de fièvre dans des conditions pénibles, alors qu'il voit constamment s'enfoncer ses camarades, sa famille et tous ses compagnons de lutte, par la grâce des sangsues bourgeoises et des crapauds boursoufflés de la propriété privée. Alors qu'il se sent coupable pour chacune des minutes qu'il ne consacre pas à l'action pour libérer ce monde des tentacules du capitalisme. Alors qu'il doit sans cesse écarquiller les paupières pour prévenir les crimes, les manœuvres, les ruses, les procédés retors, les calomnies par lesquels la bourgeoisie tente de détruire son entreprise salvatrice. Alors qu'il doit constamment se heurter au capital qui perpétue par tous les moyens l'exploitation. Alors qu'il voit les Ebert négocier avec les Kapp, les Mannerheim et vendre la révolution. Alors qu'il voit la culture alliée à Luddendorff pour jeter des grenades.

A quoi donc peut servir l'art, pour l'ouvrier ? Cet art qui, en dépit de tous ces faits horribles, veut le mener dans un monde d'idées sans rapports avec ces faits, l'art qui tente de le détourner de l'action révolutionnaire, qui veut lui faire oublier les crimes des possédants et lui fait miroiter l'image trompeuse d'un monde d'ordre et de paix. L'art qui, par conséquent, le livre aux griffes de ceux qui le déchiquètent, au lieu d'alimenter sa colère contre ces chiens.

Qu'a donc à faire l'ouvrier de l'esprit de ces poètes et de ces

penseurs qui, face à tout ce qui le prend à la gorge, ne ressentent pas le devoir de lutter contre les exploités ?

Oui, qu'est-ce que l'art peut bien leur faire, aux ouvriers ? Est-ce que les peintres ont donné à leurs tableaux des contenus qui répondent à la lutte de libération des classes laborieuses, qui leur apprennent à se libérer du joug d'une oppression millénaire ?

En dépit de toute cette honte, ils ont peint le monde sous un jour apaisant. La beauté de la nature, la forêt avec le gazouillis des oiseaux et le soleil couchant : montre-t-on que la forêt est dans les mains poisseuses du profiteuse qui la déclare propriété privée sur des kilomètres et des kilomètres, qui en dispose à sa guise, qui la déboise pour couvrir ses dépenses somptuaires mais qui l'enclôt de barbelés pour empêcher ceux qui meurent de froid de venir ramasser des brindilles ?

Et pourtant l'art est sans tendance. Sans blague !

C'est pourquoi on peint tout le vieux délire religieux, anges et apôtres du baroque dont personne au monde ne sait plus que faire. Crucifixions en tous genres, l'original pour les salles à manger des hobereaux, les reproductions pour l'abrutissement du peuple. Comme si l'on était encore payé par l'église ou comme si on sympathisait avec elle, comme si l'on pouvait se réfugier en son sein quand on est poursuivi par les tribunaux de la république bourgeoise.

Voilà pourquoi les œuvres plastiques prêchent la fuite par les sentiments et les pensées, loin des conditions de vie insupportables d'ici-bas, fuite dans le ciel, laissant aux mitrailleuses de la démocratie le soin d'assurer à ceux qui ne possèdent rien un voyage dans un au-delà plus pur. Voilà pourquoi écrit un faiblard comme Rainer Maria Rilke, entretenu par les oisifs parfumés : « la pauvreté est une splendeur intérieure » (*Livre d'heures*).

Ouvriers ! quand on vous présente les idées de la religion chrétienne, c'est pour mieux vous désarmer, c'est pour vous livrer plus facilement à la criminelle machine de l'Etat.

Ouvriers ! quand sur les tableaux on représente quoi que ce soit auquel le bourgeois peut encore s'accrocher et qui vous fait miroiter la beauté et le bonheur, c'est pour le conforter et saboter votre conscience de classe, votre volonté de prendre le pouvoir.

Quand on vous renvoie à l'art aux cris de « l'art pour le peuple », on veut vous tromper et vous faire croire en un bien que vous posséderiez en commun avec vos bourreaux, et pour l'amour duquel vous devriez renoncer au plus juste des combats que le monde vit jamais. Une fois de plus, on veut vous rendre docile au nom de « choses de l'âme » en vous suggérant la conscience de votre petitesse comparée aux œuvres magnifiques de l'esprit humain.

Duperie ! Duperie !

Tromperie infâme !

Non, l'art est bon pour les musées, pour que les petits bourgeois écarquillent les yeux dans leurs promenades de vacances. L'art est bon pour les palais des chiens sanglants, face aux coffre-forts. Lorsque Monsieur Stines, ses trafics terminés, repose sur son ventre ses mains devenues calleuses à force de brasser des actions, quand il a terminé ses calculs pour savoir comment vous exploiter au maximum et qu'il dirige vers les cimes de la pure humanité ses petits yeux myopes, reposant son esprit surmené grâce à la contemplation d'œuvres antiques ou encore de la grande tartine de Kokoschka « Le pouvoir

de la musique», qui donc pourrait soutenir que ces tableaux prêchent la nécessité de détruire le vieux monde afin d'en édifier un autre, plus juste ?

Ouvriers, vous qui sans cesse créez la plus-value, vous qui donnez aux exploités la possibilité de parer leurs cloisons de ce « luxe esthétique » ; vous qui garantissez ainsi aux artistes un niveau de vie la plupart du temps plusieurs fois supérieur au vôtre, ouvriers, écoutez donc un peu comment un de ces artistes prend position face à vous et face à votre lutte.

Après les journées du putsch de Kapp, alors que vous aviez pris les armes, au grand dépit des antimilitaristes et des pacifistes qui vous eussent vu sans déplaisir en chemise blanche, le clerge dans une main et dans l'autre le livre du professeur Krank « L'homme est bon », vous rendre en longues processions au devant des types à la croix gammée afin de repousser les sauveurs blancs grâce aux armes spirituelles, - en ces jours donc, un petit monsieur de l'art comme Oscar Kokoschka, professeur républicain à l'académie de Dresde, s'est non seulement tenu éloigné du combat - ce qui n'a rien d'étonnant quand on connaît la lâcheté traditionnelle des intellectuels - mais encore, pour sauvegarder son escroquerie artistique, a adressé le manifeste lapidaire suivant à la population de Dresde :

Dans son appel, Kokoschka rapporte qu'une toile de Rubens a été éraflée par une balle perdue lors des combats de rue qui eurent lieu le 15 Mars non loin de la galerie de peinture de Dresde (Le Zwinger). Afin d'éviter que les chefs d'œuvre entreposés soient mis en péril, il demande aux parties belligérantes - corps francs blancs et ouvriers révolutionnaires - de déplacer le lieu de leurs combats et suggère même que leurs dirigeants s'affrontent dans un cirque... (A. L.)

Nous prions instamment tous ceux qui ne sont pas encore complètement crétinisés pour approuver les idées snob de cette canaille artistique de prendre énergiquement position contre. Nous en appelons à tous ceux qui trouvent secondaire que des balles atteignent des toiles de maîtres, car elles déchiquètent aussi des êtres humains qui risquent leur vie, nous en appelons à eux pour qu'ils se libèrent et libèrent leurs frères des griffes des vampires.

Les « biens les plus sacrés », qu'on les nomme art, culture, patrie, etc... ne sont rien d'autre en réalité que les produits du travail des hommes qui travaillent et lorsqu'on demande de combattre pour ces biens-là, il s'agit dans l'esprit de monsieur Kokoschka comme dans celui de Guillaume II de combattre afin que ces biens les plus sacrés demeurent dans les mains de ceux qui ont l'habitude de les considérer comme objets de spéculation.

Celui qui veut que l'on considère l'activité de son pinceau comme une mission divine est une canaille. Aujourd'hui, où un soldat rouge graissant son fusil a plus d'importance que toute l'œuvre métaphysique des peintres. Les notions d'art et d'artiste sont des inventions de bourgeois et la place qu'ils occupent dans l'Etat ne peut être que du côté de la classe dominante, c'est-à-dire de la caste bourgeoise.

Le titre d'« artiste » est une insulte.

La dénomination « art » est l'annulation de l'égalité entre les hommes. Défier l'artiste équivaut à se défier soi-même.

L'artiste n'est jamais au-dessus de son milieu et de la société de ceux qui l'acclament. Car son petit cerveau ne produit pas le contenu de ses créations, mais façonne la vision du monde de son public, tout comme la machine fait des saucisses avec de la viande.

Oscar Kokoschka le créateur du « portrait psychologique » du philtin ne galvaude pas, bien sûr, ses élans psychologiques au profit de la masse sans âme.

Et, bien qu'il se tienne au-dessus des querelles de partis, comme toutes les grandes putains de l'art, il ne refuse pas au peuple ébloui cette découverte politique inouïe : c'est le cirque qui doit devenir l'arène politique, les dirigeants s'y produisant comme des gladiateurs, la piétaille regarde et braille, les pompiers sont là pour prévenir tout incendie et la police surveille le tout pour que ni Rubens ni Rembrandt n'aient à se retourner dans leur tombe.

Les opinions de Kokoschka sont caractéristiques de l'état d'esprit de l'ensemble de la bourgeoisie. La bourgeoisie place sa culture et son art au-dessus de la vie de la classe ouvrière. Une preuve de plus qu'il n'est pas de réconciliation possible entre la bourgeoisie, sa conception de la vie et sa culture, et le prolétariat.

Ouvriers ! Nous assistons aux tentatives des indépendants (1) de sauver cette culture et ces idées mensongères sur l'art en les intégrant dans l'édification prolétarienne du monde. Nous attendons bientôt que monsieur-le-camarade Félix Stoessinger vous montre dans le « monde libéré » les œuvres du grand peintre Oscar Kokoschka en vous expliquant l'importance que cela peut avoir pour le prolétariat de même qu'il vous fit connaître les bagatelles du retable d'Isenheim ou les tortures artistiques individualistes périmées d'un Van Gogh.

L'individualisme égocentriste s'est développé avec le capital et doit périr avec lui.

Nous saluons avec joie le fait que des balles aient touché les chefs d'œuvre de Rubens dans les galeries et les palais plutôt que les maisons pauvres des quartiers ouvriers !

Nous saluons ce fait au moment où le combat à visage découvert entre le capital et le travail se déroule là où résident l'art et la culture ignobles qui ont toujours servi à baillonner les pauvres, qui édifiaient le bourgeois le dimanche afin qu'il pût le lundi reprendre l'âme en paix ses marchandages et son exploitation.

Il n'y a qu'une seule tâche :

Accélérer la ruine de cette civilisation d'exploiteurs par tous les moyens, le plus intelligemment et le plus conséquemment possible. Toute indifférence est contre-révolutionnaire !

Nous appelons tout le monde à prendre position contre le respect masochiste des valeurs historiques, contre la culture et l'art !

En particulier nous demandons de nous faire parvenir les prises de position contre l'appel de Kokoschka ! Nous voulons recueillir les voix qui s'élèvent contre de telles canailles et ceux qui se cachent derrière eux, afin de leur donner toute la publicité possible.

Nous savons, ouvriers, que vous créez votre culture ouvrière tout seuls, comme vous avez créé vous-mêmes vos organisations de classe.

Der Gegner, 1, 1919, n° 10-12, pages 48 à 56

(1) Socialistes indépendants (USPD), aile gauche de la social-démocratie allemande.

Aragon sur John Heartfield

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Il sait créer ces images qui sont la beauté même de notre temps, parce qu'elles sont le cri même des masses contre le bourreau brun à la trachée de pièces de cent sous. Il sait créer ces images réelles de notre vie et de notre lutte, poignantes et prenantes pour des millions d'hommes, et qui sont une part de cette vie et de cette lutte. Son art est un art suivant Lénine, parce qu'il est une arme dans la lutte révolutionnaire du prolétariat. John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Parce qu'il parle pour l'énorme foule des opprimés du monde entier, et cela sans abaisser un instant le ton magnifique de sa voix, sans humilier la poésie majestueuse de son imagination colossale. Sans diminution de la qualité de son travail. Maître d'une technique qu'il a pleinement inventée, jamais bridé dans l'expression de sa pensée, avec pour palette tous les aspects du monde réel, brassant à son gré les apparences, il n'a d'autre guide que la dialectique matérialiste, que la réalité du mouvement historique, qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat.

**(extrait d'une conférence prononcée le 2 mai 1935
à la Maison de la Culture).**

Françoise LAGIER

L'AGITPROP

sous la République de Weimar

En ces années-là, il y avait en Allemagne un théâtre qui ignorait les premières à sensation, le despotisme de ces régisseurs livrant sur scène des batailles artistiques éblouissantes, un théâtre sans grands critiques dithyrambiques et sans grands comédiens. Sans comédiens du tout, sans vraies scènes ! C'était un théâtre d'amateurs, si l'on veut, bien qu'ils n'eussent pas pour mobile le jeu avant tout, mais l'amour et la haine.

Un théâtre de combat qui exigea un sacrifice immense, qui eut nombre de héros et de martyrs, dont l'histoire héroïque sera apprise un jour par les écoliers allemands. Car ce qu'ils voulaient transformer, ce n'était pas l'art du théâtre, mais le monde.

Béla Balázs

L'agitprop, qui prit naissance au début des années 20, était une forme nouvelle d'agitation et de propagande visant à gagner les masses aux fins révolutionnaires de la classe ouvrière. En utilisant des moyens variés - en majorité artistiques - adaptables à chaque situation politique, les troupes d'agitprop menaient une action en rapport avec l'actualité. Au service du mouvement ouvrier et de son parti, elles traitaient directement des événements politiques quotidiens et s'attaquaient à l'exploitation du prolétariat, au militarisme, à la terreur policière, au fascisme naissant, au réformisme social-démocrate, à la religion. Elles intervenaient dans la rue et dans le métro, devant les usines, au cours des meetings, elles allaient au-devant des masses. En grande partie composées d'ouvriers, ces troupes formaient un collectif restreint, élaboraient elles-mêmes leur programme, dont le but était de montrer la misère ouvrière, d'en éclairer les causes, d'expliquer les solutions proposées par leur parti. Du cri expressionniste à l'argument, de la satire au drame prolétarien, l'évolution de ces troupes d'amateurs s'est faite en fonction d'une efficacité face à l'événement. Formes dramatiques, musique et chants, films et statistiques, lectures publiques, acrobaties, pantomimes, danses, comptaient parmi les moyens les plus utilisés. De nombreuses faiblesses idéologiques et artistiques apparurent au moment même de l'aggravation des conditions sociales et politiques, mais grâce à une autocritique poussée, à de nombreuses discussions sur les méthodes, à un approfondissement des connaissances des processus politiques et économiques, aux échanges avec le théâtre professionnel, les troupes d'agitprop commençaient à surmonter leurs difficultés, quand leur essor fut brutalement interrompu par l'arrivée au pouvoir des fascistes. Toutes les troupes furent définitivement interdites, mais un certain nombre d'entre elles poursuivirent leur action dans l'illégalité, dans les camps de concentration ou dans l'exil.

L'UNION ALLEMANDE DES THEATRES OUVRIERS (DATHB)

Son origine remonte à 1906, alors qu'elle n'était qu'une union réformiste : opérette, idylles naïves, littérature du terroir, tout au plus quelques « pièces sociales » où ne se reflétaient que pitié et espoir d'un avenir meilleur, composaient les programmes. A partir de 1926 des tentatives s'intensifièrent pour donner à l'organisation une fonction révolutionnaire malgré la direction réformiste. Pour former une opposition à l'intérieur de l'organisation, des troupes ouvrières révolutionnaires entrèrent dans le DATHB et proclamèrent sa nouvelle ligne révolutionnaire le 26 mai 1926, à la première conférence de l'Union dans l'arrondissement de Gross-Berlin : elles firent élire A. Pieck premier président de cet arrondissement. L'opposition de gauche s'étendit rapidement dans l'Union et définit ses buts en 1927 lors de la conférence de DATHB à Leipzig : en tant qu'organisation prolétarienne, il était de son devoir de s'ouvrir aux problèmes de la lutte des classes et d'aider les troupes à présenter ces problèmes.

Au X^e congrès du DATHB, les 8 et 9 avril 1928 à Berlin, A. Pieck fut élu président de l'Union et Béla Balázs en devint le directeur artistique. On édita *Scène ouvrière*, brochure destinée à diffuser des textes ; le but de l'organisation fut désormais d'encadrer le théâtre de combat prolétarien. Des conférences de troupes eurent lieu à partir de 1929, organisées soit par le KJVD, soit par le DATHB. Cette même année Friedrich Wolf tint son discours *L'art est une arme*.

Le mouvement s'élargit au niveau international et l'Union internationale des Théâtres Ouvriers (IATB) fut créée à Moscou en décembre 1929. Son I^{er} congrès eut lieu du 25 au 30 juin 1930 ; il reconnut le fait que le jeu d'agitprop était la forme la plus adaptée du théâtre ouvrier révolutionnaire au sein du capitalisme. Il prit plus tard le nom d'Union Internationale du Théâtre Ouvrier, lorsqu'on fit appel à tous les gens de théâtre progressistes.

Au mois d'avril 1930, à Dortmund, le XI^e congrès de l'Union du Théâtre Ouvrier Allemand (ATBD), nouvelle dénomination du DATHB, fut marqué par la scission social-démocrate et la création d'une organisation réformiste peu influente, l'Union des Théâtres d'Amateurs. Ce congrès, qui dut siéger pendant une période de crise, orienta les troupes vers le travail d'agitation dans les usines et préconisa, face au danger fasciste, un travail de front uni avec les ouvriers non communistes. Il exhorta les troupes à se qualifier politiquement et artistiquement et encouragea les concours entre troupes.

En avril 1931 l'ATBD organise une conférence nationale des troupes : on examine les questions concernant les tendances à la stagnation, au schématisme, aux prises de position sectaires ; pour dépasser la « crise de croissance du mouvement », on recommande un travail d'approfondissement politique, le parrainage par des entreprises, la collaboration avec les diverses organisations de masse prolétariennes, l'agitation auprès des couches moyennes et une meilleure collaboration avec les artistes professionnels.

Trois points importants ressortent du XII^e congrès de 1932 : on constata que l'ATBD était encore trop peu connue et devait sortir de son isolement : on décida donc de regrouper le maximum de troupes et on invita les autres à travailler en étroite collaboration avec l'Union. On chercha à former un front uni, en englobant les organismes responsables de culture populaire. On exhorta encore les troupes à se rapprocher de l'usine et à se tourner vers les couches moyennes et paysannes, vers les sociaux-démocrates (le KPD se résout enfin à une nouvelle

politique d'alliances dans le cadre de la lutte antifasciste) et à améliorer encore leur qualification tant politique qu'artistique. Enfin on entreprit d'attirer les acteurs non communistes et les écrivains progressistes professionnels. Le congrès décida de créer des sous-organisations indépendantes, afin de préparer le passage graduel à l'illégalité à partir de 1932, face à la multiplication des interdictions de la police ; des sections régionales et départementales prirent le relais de la direction centrale, permettant ainsi au théâtre ouvrier de fonctionner jusqu'à l'arrivée au pouvoir des fascistes.

La même année, l'IRTB convoque son deuxième plénum élargi : des représentants du théâtre ouvrier exposent des mesures mettant à profit les expériences du mouvement d'agitprop en vue du développement du théâtre socialiste.

L'AGITPROP ET LE POUVOIR ETABLI

Les milieux gouvernementaux et les autorités policières avaient rapidement saisi la portée de l'action des troupes d'Agitprop. Le *Théâtre prolétarien* de Piscator avait déjà dû subir des tracasseries policières en 1921 ; mais c'est sous la menace de confiscation du matériel, d'interdiction, d'arrestation et de procès que les troupes durent jouer, ceci jusqu'à leur interdiction totale en 1931. Les « lois d'urgence pour la protection de la République » (la première date de 1922), particulièrement dirigées contre le parti communiste, obligèrent les troupes à jouer à partir de 1929 sous la surveillance d'un fonctionnaire de la police, chargé d'interrompre les représentations, dès qu'un mot était prononcé contre le pouvoir. Avec la montée du fascisme l'activité des troupes s'intensifia, ayant pour effet immédiat la promulgation d'une nouvelle loi d'urgence qui fit pleuvoir arrestations et interdictions. La troupe des « Blouses Rouges » vit interdire son « programme de la libre pensée » par le préfet de police social-démocrate Grzesinski, à la demande des autorités religieuses ; décors et costumes furent confisqués et une enquête fut ouverte sur le chef du groupe.

Les troupes se heurtèrent constamment au § 1, art. 1-4 de l'article 48 de la loi d'urgence qui fixait « l'interdiction des représentations où l'on exhorte à la désobéissance, on insulte ou méprise les employés de l'Etat, les organes, les autorités et les communautés religieuses, et où la sécurité publique ou l'ordre sont mis en danger » (*Rote Fahne* du 29 avril 1931). L'interdiction totale des troupes avait déjà été ordonnée par Grzesinski le 2 avril 1931. Elle ne réussit pas à réduire les troupes au silence ; elles renforcèrent au contraire leur action en adoptant de nouvelles méthodes de jeu : elles jouèrent en se mêlant au public de façon à disparaître rapidement, à l'arrivée de la police. Elles améliorèrent la qualité de leur texte, supprimant tout ce qui était superficiel, se limitant à faire allusion à tout ce qu'elles ne pouvaient plus exprimer ouvertement. La complicité du public ouvrier les aida à surmonter ces difficultés.

Le collectif était une école de politisation et de communication avec les autres, de solidarité ; chacun se donnait tout entier et reléguait la vie privée au second plan. Les conditions de travail particulièrement pénibles (après une journée passée à l'usine au cas où les ouvriers acteurs n'étaient pas au chômage et un repas souvent composé de sandwiches) obligeaient le collectif à se soumettre à une discipline sévère. Les membres de la troupe du « Porte-voix Rouge », par

exemple, devaient assister à toutes les représentations, c'est-à-dire une par jour ; ils participaient tous à l'élaboration du travail : la musique, le décor, la mise en scène et le jeu proprement dit. Certes, des spécialistes se révélaient au fur et à mesure des répétitions, mais ils ne devenaient jamais des vedettes. La troupe s'attachait à représenter des événements du moment, sociaux et politiques : les queues devant le bureau de placement, les licenciements, l'attitude de la social-démocratie... Les acteurs-ouvriers se renseignaient sur la vie locale des provinces auxquelles elles rendaient visite, en envoyant des éclaireurs plusieurs jours avant leur arrivée ; ceux-ci faisaient une enquête sur les problèmes de la région, que la troupe incorporait ensuite à son programme.

Dans bon nombre de troupes, comme celle du «Porte-voix Rouge» la ligne directrice une fois déterminée, chaque acteur se documentait sur son propre rôle, en lisant les journaux et brochures politiques, en se renseignant sur les divers problèmes économiques. Lorsque chacun avait déjà une idée sur son rôle, la troupe se réunissait, discutait les propositions émises par chaque membre, s'interrogeait sur les méthodes, sur les moyens artistiques à employer et établissait un plan général à partir duquel la troupe pourrait ensuite improviser. Le texte était sténographié. Avec l'enthousiasme et la conviction que chacun apportait au jeu, il se créait dans le collectif un rythme intérieur, qui portait tous les éléments artistiques en germe : chant, danse et comédie. A partir du schéma général ainsi élaboré, les capacités particulières de chacun étaient mises à contribution pour achever le travail. La troupe se rendait sur les lieux où se retrouvaient les ouvriers, que ce soit dans les tramways, où elles provoquaient les voyageurs à propos d'un événement récent, dans les arrière-cours où elles attiraient les gens aux fenêtres lors des campagnes électorales, ou bien devant la porte des usines à la sortie du travail ou dans les meetings : il s'agissait dans ces différents cas de courtes saynètes d'une dizaine de minutes. Le survetement bleu foncé de monteur était le costume le plus utilisé : quelques accessoires très simples tels insignes et ceinturon, suffisaient pour le transformer ; le chapeau melon du capitaliste, la matraque du policier, étaient des objets suffisamment suggestifs ; masques, pancartes, banderoles, affiches où s'inscrivaient les slogans révolutionnaires et les statistiques complétaient le matériel. Celui-ci devait être très maniable, peu encombrant et facilement transportable et se résumait à quelques éléments symboliques (volant de tracteur...). Il fallait faire le maximum avec le minimum de moyens. L'essentiel était constitué par l'enthousiasme qui soudait l'unité de la troupe.

Le caractère populaire de ces troupes, composées pour la plupart d'ouvriers, leur permettait de s'accorder pleinement avec leur public. Les deux interlocuteurs parlaient le même langage, étaient concernés par les mêmes problèmes. La réalité transposée artistiquement se confrontait à la conscience politique que s'était forgé peu à peu l'ouvrier exploité. L'effet agitateur de ce théâtre de lutte provenait de la rencontre de ces deux éléments. Piscator écrivit à ce sujet : «l'enthousiasme de pouvoir assister au spectacle dominait *a priori* cette masse vivante. Ainsi se manifestait cette incroyable disponibilité au théâtre qu'on ne peut trouver que dans le prolétariat.

Bientôt même cette disponibilité se fit active : la masse se chargea de la régie. Tous ces gens qui emplissaient le théâtre avaient vécu cette époque et ce qui se déroulait sous leurs yeux, c'était exactement leur destin, leur propre tragédie. Le théâtre devenant pour eux réalité, il n'y eut plus dès lors une scène face au public, mais une salle de réunion

commune et gigantesque, un gigantesque champ de bataille, une gigantesque manifestation. C'est cette unité qui, ce soir-là, révéla le pouvoir d'agitation du théâtre politique». (1)

Les points chauds de l'actualité politique étaient évoqués par la troupe qui démasquait en même temps les causes de l'exploitation des ouvriers, et amenait les « spectateurs » à partager leur point de vue, tout en les laissant tirer eux-mêmes la conclusion. Le public réagissait de façon naïve et spontanée (à l'image des troupes qui s'adressaient à lui) aux provocations des acteurs : par des interpellations, des discussions, des menaces du poing, par des envois d'objets contre les types haïs (capitaliste...), par des applaudissements ; ils entonnaient spontanément des chants révolutionnaires. Les acteurs, qui jouaient souvent au milieu du public, l'invitaient à participer au jeu, en provoquant des interventions, et s'obligeant souvent à improviser (réminiscence de la forme ancienne du Kasperltheater). Certaines scènes de la pièce *Hello, les forces de l'ordre*, jouée par la troupe de Halle *La Forge Rouge* se déroulaient parmi le public ; l'entrée de faux policiers dans la salle provoquait cris et menaces des spectateurs persuadés qu'il s'agissait de vrais policiers. De même la salle se mettait à rire lorsque l'acteur jouant le rôle d'un fonctionnaire de la police venait s'asseoir à droite devant la scène, à côté de celui chargé officiellement de surveiller la représentation. L'échange avec les acteurs ne se bornait pas à ces manifestations spontanées, mais se poursuivait par l'échange de critiques et d'idées qui permettait aux troupes d'améliorer leur jeu.

L'ART COMME MOYEN D'AGITATION

C'est pendant la guerre que Piscator prit conscience des rapports possibles de l'art et de la réalité, après sa mobilisation en 1915. Il ne put désormais envisager l'art autrement que du point de vue politique : l'art ne devait être « qu'un moyen parmi d'autres dans la lutte des classes », il devait être mis au service de la politique. Les premières ébauches de politisation du théâtre dataient du naturalisme, mais le premier mouvement de destruction du théâtre bourgeois remontait au dadaïsme qui voulait dépouiller l'art de tout sentiment : Piscator écrivit à ce propos :

« Dessins et poèmes n'étaient plus dirigés par des postulats artistiques ; seule jouait l'efficacité politique qu'ils pouvaient posséder. Le sujet déterminait la forme. Plus exactement, des formes non adaptées à un but précis prenaient toutefois des contours plus rigides et plus durs en raison du sujet qui, lui, et presque à leur insu, visait un but précis.

Je commençai aussi à voir clairement la mesure dans laquelle l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation. En même temps l'expressionnisme était rejeté comme forme individualiste réactionnaire. »

C'est donc dans cette perspective, déjà amorcée par Rudolf Leonhard, entre autres, que fut créé le *Théâtre Proletarien* de Piscator, théâtre didactique, axé sur l'actualité et faisant corps avec la réalité, qui s'adressait à la raison et non au « sentiment », où l'individu disparaissait face au destin des masses et où l'on montrait les rapports de l'homme à la société :

(1) *Théâtre politique* page 70-71

« Nous bannîmes radicalement le mot « art » de notre programme ; nos pièces étaient autant de manifestes grâce auxquels nous voulions intervenir dans l'actualité et « faire de la politique ». Le *Théâtre Proletarien* devait poursuivre les buts suivants : simplicité dans l'expression et la structure, action claire et sans ambiguïté sur la sensibilité du public ouvrier ; l'accent sera mis délibérément sur la lutte des classes et la manière de propager cette lutte. Le style devait être concret : celui « d'un manifeste de Lénine ». Le but était d'exercer une action de propagande et d'éducation sur les masses qui sont encore politiquement hésitantes ou indifférentes, ou qui n'ont pas encore compris que dans un état prolétarien l'art bourgeois et la manière bourgeoise de « jouer de l'art » ne peuvent être conservés... L'auteur doit devenir à la fois le point de cristallisation de la volonté de culture prolétarienne, et l'annonce du besoin de connaissance des travailleurs... »

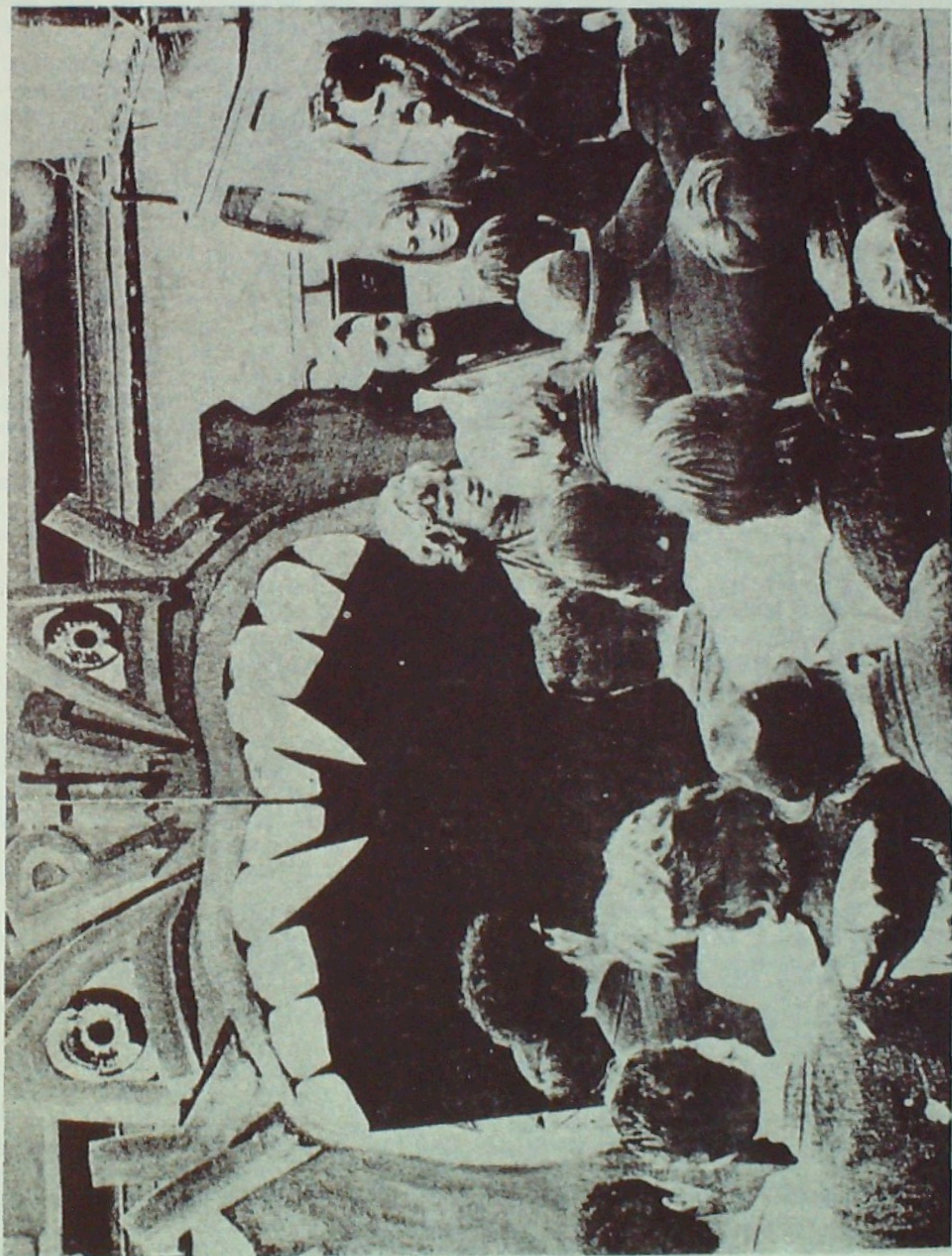
Piscator utilisait toutes les techniques disponibles : projections de films, statistiques, témoignages, dessins satiriques... Mais c'est du théâtre prolétarien de propagande qu'est issu son propre théâtre, précise Piscator dans son livre « *Le Théâtre Politique* ».

L'Union de la Jeunesse Communiste Allemande (KJVD) prit conscience du fait que les formes habituelles du travail de masse communiste ne convenaient plus dans une situation sociale telle, que tous les instruments d'informations (presse, radio, film) et d'enseignement étaient aux mains de la classe dirigeante, que les instruments de répression étaient tournés contre le parti et les organisations de masse révolutionnaires. Elle déclara à son 9^e congrès de 1925 que les campagnes d'agitation étaient trop superficielles et d'une portée trop réduite : il fallait simplifier et unifier le travail d'agitprop : « Notre agitation doit être simple et facile à comprendre pour tous les jeunes ouvriers. Cela n'implique aucunement quelque chose de superficiel. Les expressions habituelles du langage et les belles phrases, voilà ce qui est superficiel. Simplicité et compréhension facile exigent un travail vraiment pratique, économique-syndical, une tactique de front uni, et une connaissance vraiment exacte de l'état d'esprit qui règne dans la classe des jeunes ouvriers. Ceci est une tâche particulière de l'agitprop. Nous devons apprendre à découvrir l'état d'esprit, les habitudes et les besoins des jeunes masses ouvrières. Nous devons savoir ce que les jeunes ouvriers pensent de tel ou tel événement politique, comment ils réagissent, ce qu'ils disent de nos mots d'ordre et de nos réunions, ce qu'ils pensent de la politique et des arguments des sociaux-démocrates ».

La résolution précisait que l'on devait continuer dans la voie des « kermesses rouges » auxquelles les ouvriers se rendaient plus volontiers qu'aux réunions politiques, qu'il fallait utiliser au mieux les films et les projections, actualiser plus encore les programmes politiquement et se mettre en liaison étroite avec les entreprises. Les groupes de jeu prolétariens (chœurs parlés, p. ex.) avaient déjà compris, vers 1923, de quelle arme ils pouvaient disposer avec les moyens du théâtre et ils approfondirent le contenu politique de leurs jeux : on pouvait désormais faire de l'agitation en distrayant. L'art permettait aussi de solliciter les différentes facultés du public : émotion, curiosité, intérêt, étonnement, compréhension, humour, et il avait une action immédiate sur lui. Les troupes d'agitprop en utilisant les moyens de l'art purent montrer des événements réels de la vie sociale, économique et politique sur scène en les replaçant dans leur contexte idéologique véritable, permettant au public de les critiquer et de les juger.









4

-
- 1 - Scène d'agitprop, dans la cour d'un immeuble, lors de la préparation d'une élection. (1930).
 - 2 - Erich Weinert au micro de Radio Moscou pendant la guerre.
 - 3 - Nouvelle agitprop en R. F. A.
 - 4 - L'association Capital-Travail (G. Grosz).

DU CONTENU A LA FORME

Priorité étant donnée au contenu politique, il s'agissait de le mouler dans une forme adaptée aux nécessités de l'agitation et de la propagande du moment, en le présentant de façon claire et détaillée.

Le chœur parlé fut une des formes préférées des troupes. Développé à partir des représentations chorales, orchestrales, des « tableaux vivants » qui marquaient des fêtes révolutionnaires ou commémoratives, il faisait après la première guerre mondiale partie intégrante du mouvement culturel ouvrier. Sa forme artistique simple et de grande portée, ne nécessitant aucune dépense (pas de décors ni de costumes), le fait qu'il pouvait être joué en tout lieu, en faisait une forme adéquate pour le travail d'agitation et de propagande ; il suffisait aux troupes d'en approfondir le contenu politique. On commença par présenter des poèmes rythmés, puis les troupes communistes développèrent leur propre chœur parlé, y introduisant des chants, des scènes courtes, des rapports, des arguments clairs, des indications sur les moyens de parvenir au but étayés d'exemples concrets pris dans la vie quotidienne ouvrière ; sur ces derniers points elles se distinguèrent des troupes social-démocrates, pathétiques et idéalistes, qui se contentaient de protestations enflammées et vagues contre l'opresseur. L'introduction de moyens gestuels, du dialogue entre plusieurs groupes et un récitant, permettant de différencier les déclarations, marque une première évolution apportée par le *Chœur du travail* de Gustav von Wangenheim (acteur professionnel) joué en 1923. Le chœur 7000 du même auteur, représenté le 15 juin 1924 par la *Communauté de jeu prolétarienne de Berlin-Steglitz*, constitua une première tentative vers la représentation dramatique : il s'agissait d'une protestation contre l'emprisonnement depuis 1923 de sept mille révolutionnaires, un appel à la solidarité en faveur des camarades emprisonnés qui demandaient si on ne les avait pas oubliés. Une cour de prison et des cellules en papier d'emballage formaient la scène. Les détenus qui tournaient en rond, sous la surveillance de policiers, donnaient le mouvement. De nouveaux prisonniers arrivaient du fond de la salle, poussés également par des policiers. Un chœur, au milieu des spectateurs répondait aux questions des intéressés, abolissant toute séparation entre la scène et la salle, et le jeu des questions et des réponses formait l'unité.

Maxim Vallentin monta à l'occasion d'une fête L.L.L. (Lenine - Liebknecht - Luxembourg) du K.J.V.D. un chœur parlé *Quand les fronts vacillaient*, représenté le 15 juillet 1926 à Berlin Wedding, traitant du développement historique de la lutte de Liebknecht et Rosa Luxembourg contre la guerre mondiale jusqu'à leur assassinat ; il appelait à la défense de l'Union Soviétique, à la paix et au socialisme. M. Vallentin, voulant rompre définitivement avec le chœur parlé idéaliste social-démocrate, l'appela « exposé collectif » ; sur le modèle du *Chœur du travail*, il divisa le collectif en trois groupes et en solistes, ce qui permettait une discussion entre les forces révolutionnaires et réformistes de la classe ouvrière : aux slogans de la social-démocratie criés par les solistes répondait la voix de la révolution dans la personne de chaque groupe. Après le succès de cette représentation, Vallentin forma en 1927 avec les meilleurs membres du collectif la « première troupe d'agitprop de la Jeunesse Communiste Allemande », créant ainsi le nom de « troupe d'agitprop » qui fut à la base du futur *Porte-voix Rouge*. Le chœur parlé, trop rigide dans sa forme, laissa peu à peu la place à la revue prolétarienne, mais fut encore employé en tant qu'élément scénique dans les programmes d'agitprop. Parallèlement au chœur parlé s'était développé le *chœur en mouvement* basé sur la danse : il présentait un avantage

considérable sur les formes parlées, à l'arrivée du fascisme : en effet, à partir de la seule capacité d'expression du corps humain et de ses mouvements, on pouvait communiquer des pensées et provoquer des sentiments, sans aucun accessoire technique, ni même de masque, sans parole. Les troupes d'agitprop utilisèrent diverses formes de la danse : danse folklorique ou à la mode, « danse des machines » qui représentait tout ce qui bouge : une locomotive, une pendule, le tapis roulant d'une chaîne, exercices qui exigeaient une très grande précision. On formait des images symboliques : la bielle de la locomotive, signifiée par les mouvements rythmés des bras, représentait la marche et l'élan irrésistible du communisme.

Une musique rythmée accompagnait ces divers jeux ; le chant jouait un rôle important en s'adressant de façon directe au spectateur, le provoquant et l'appelant à l'action politique ; le public retenait immédiatement la mélodie simple et agressive, martelée, aux paroles détachées. Le chant se prêtait à une diffusion large et facile (tracts). Les troupes avaient un chant d'entrée qui les introduisait et présentait les buts de leur action ; chants parodiés (sur des mélodies populaires ou airs d'opérette), songs, plus élaborés et incitant à la réflexion, chants de lutte (*Varsoviennne, Marseillaise...*) faisaient partie du programme. Le collectif composait lui-même ses chants en s'accompagnant au piano ou à l'accordéon : texte en main, il trouvait note par note la mélodie, ou bien, en récitant avec conviction, l'air se formait d'après le rythme des mots et la mélodie de la langue. Hanns Eisler (pianiste et compositeur du *Porte-voix rouge* de 1927 à 1929), Stefan Wolpe, Hans Hauska se mirent à la disposition des troupes. Le *Wedding rouge* (E. Weinert - H. Eisler) est un exemple de ces chants qui acquirent une immense popularité et traversèrent les frontières (il fut chanté pendant la guerre d'Espagne par les Brigades Internationales).

La revue prolétarienne fut la forme la plus appréciée à partir de 1924 date de la première *Revue de la Révolution Rouge* (R.R.R.) d'E. Piscator. Apparentée à la revue bourgeoise, elle était particulièrement maniable et facilement adaptable à la réalité, car elle ne connaissait pas l'unité d'action. La troupe pouvait choisir dans la revue une scène pour l'agitation de rue. Le rythme était entraînant et le montage varié : la discussion politique montait sur la scène, animée par le «prolo» et les «bourgeois» qui faisaient liaison entre les différentes parties : statistiques, films, photos, articles de journaux soutenaient la discussion. La composition de la revue en petits apports cabarettistes et dramatiques en faisait une forme plus facile à manipuler par les troupes qui ne pouvaient écrire un drame prolétarien. La revue avait une plus grande portée sur le public : tout en étant attrayante, elle avait une mission éducative : basée sur des données concrètes et précises, elle cherchait à argumenter et ne s'en remettait pas à l'accord spontané du spectateur, comme le faisait le chœur parlé.

Le journal vivant quant à lui fut importé d'Union Soviétique par les Blouses Bleues, invitées en Allemagne par l' I.A.H. (Secours Ouvrier International) en 1927 et dont la tournée souleva un enthousiasme général provoqué par le dynamisme de la troupe, sa précision dans le jeu, son humour, son imagination. Elle donna une impulsion décisive au mouvement d'agitprop allemand. L'origine du *Journal vivant* remonte à 1923 : il fut créé à l'Institut de Journalisme de Moscou : il était varié, concret, actuel comme un journal. Il s'était développé au lendemain de la Révolution et remontait à la guerre civile, alors que les moyens techniques ne permettaient pas d'imprimer un journal : l'agence Rosta prit l'initiative d'annoncer les nouvelles oralement. L'éditorial - avec ses rubriques et ses manchettes - les télégrammes, les nouvelles locales, le feuilleton et le rapport scientifique formaient le contenu du «journal dramatisé». Toutes les

questions qui intéressaient la classe ouvrière y étaient traitées : politique intérieure et extérieure, vie privée (famille, Eglise...), problèmes de l'usine, activités des organisations prolétariennes (Secours rouge..). L'humour et la satire tenaient une place importante dans ce programme. Cette forme de cabaret au rythme très rapide, avec ses scènes courtes et indépendantes les unes des autres, variées, incisives, était facile à adapter à l'actualité et à tous les publics, moyennant une certaine improvisation; brièveté, idéologie claire, généralisation, ainsi qu'une certaine forme de schématisation qui faisait ressortir les éléments importants, caractérisaient ce journal.

Peu de décors et d'accessoires (une table ou une chaise), mais des pancartes et des affiches sur lesquelles on pouvait par exemple inscrire des statistiques. Une blouse et une jupe ou un pantalon bleus comme costume, auquel on pouvait ajouter des accessoires symboliques : haut-de-forme, casque. En 1928, soit six mois après le passage des Blouses bleues soviétiques, il y avait 65 collectifs d'agitprop du KPD et du KJVD. Un an après il y en avait 180. Mais le style séduisant de ce cabaret comportait un certain nombre de dangers : une simplification et une vulgarisation de processus politiques compliqués, un renforcement du schématisme. Le caractère cabarettiste et la satire devinrent rapidement les éléments essentiels des programmes, mettant au premier plan l'aspect agitateur au détriment de la propagande.

La satire avait succédé à une période de propagande souvent ennuyeuse et peu convaincante : les slogans assésés à coup de massue choquaient le public. C'est en 1925 que le KJVD pour attirer les jeunes qui allaient se divertir à la fête foraine, décida d'adopter une forme semblable, créa les *kermesses rouges* et introduisit des scènes cabarettistes afin d'éduquer le public tout en le divertissant. La représentation satirique des événements était complétée par un bref rapport qui expliquait les problèmes posés et donnait le point de vue du KJVD. La satire avait l'avantage de détruire l'ennemi par le rire, en le ridiculisant. En même temps elle donnait un sentiment de supériorité et de victoire sur l'adversaire, en tant que critique elle permettait de mettre à nu certaines vérités (le dressage des jeunes à l'armée par ex.) et de dénoncer ce qui n'était pas conforme à la réalité et présenté officiellement comme tel. Dans son mordant elle se faisait accusatrice. Le cabaret politique utilisait des données précises, exactes, irréfutables, donc convaincantes : document, chiffre, statistique. A partir de 1928, la satire devint un but ; de simples effets cabarettistes masquaient les faiblesses du contenu politique. M. Vallentin réagit dès cette année : « Toutes ces troupes s'appelaient troupes d'agitprop sans avoir pris conscience de la signification de la deuxième syllabe de leur nom : Prop = Propagande. Nous avons vu jusque-là d'excellents travaux d'agitation, qui dépassaient nettement les travaux de la première troupe. Plaisanterie et satire, clarté politique, mobilité, formulaient clairement et brièvement ce que ressentaient des millions de gens. Mais la satire, la meilleure méthode agitatrice, n'atteint pas l'homme dans sa totalité. Il s'agit également de stimuler le spectateur, de provoquer une tension en lui, d'agir sur ses nerfs et par là-même sur les mouvements de l'âme les plus élémentaires. Nous devons pouvoir ébranler, « électriser et secouer » (selon l'expression du metteur en scène de *Potemkine*, Eisenstein), pour gagner du matériel humain. Au moyen d'événements-types fondamentaux qui le touchent au vif, nous devons amener à maturité le pouvoir d'attaque du spectateur en vue des exigences historiquement justifiées, qui sont les nôtres. Et par conséquent non uniquement en vue de nos exigences quotidiennes. C'est le *travail de propagande par excellence*, tel qu'il doit être fourni par les troupes d'agitprop ». Elli Schliesser, membre du *Porte-voix rouge* déclara en 31 : « Le ridicule tue, croyait-on - et c'était juste -, mais on alla plus loin

et on crut : « seul le ridicule tue, - le ridicule parvient à tout faire ! » et c'était faux ! Comme toujours une estimation juste à l'origine évoluait en son contraire par une application exagérée et dénuée de critique. Au lieu d'admettre la satire comme un moyen de notre travail, on l'a admise comme le seul moyen. Le développement politique de la classe ouvrière imposait aux troupes des exigences dont on ne pouvait venir à bout à l'aide de la seule satire ; les masses engagées dans le mouvement par l'aggravation de la situation, et entraînées par notre agitation, devaient être convaincues et formées par notre propagande ; le développement objectif de la situation, celui, subjectif, de notre parti, tout poussait à mettre fortement l'accent sur la syllabe prop du mot troupe d'agitprop ».

Vallentin fit les premiers pas vers la pièce didactique en montant en mars 1928 *Hello, jeune collègue ouvrier* : la troupe ne se contentait plus de caricaturer l'adversaire, mais montrait en cinq épisodes la vie des jeunes ouvriers : l'enfance dans la rue, l'école comme institution de dressage, l'apprentissage à l'usine, le bureau de chômage et le bistrot. Un chœur parlé, qui avait une fonction de propagande, était disposé en trois groupes sur la scène, commentait les événements sociaux dans les différentes scènes. M. Vallentin ne renonça pas à la satire en tant que rôle agitateur, mais redonna sa place à la propagande.

LE SCHEMATISME ET LE RÉALISME

La nécessité d'expliquer des phénomènes sociaux ou politiques de plus en plus compliqués se heurtait à la stagnation de la forme, et celle en particulier de la saynète : on ne pouvait plus expliquer en dix minutes la lente prolétarianisation du petit paysan ou de l'employé ; les appels du type : « Front Rouge ! » criés brutalement dans le porte-voix choquaient l'ouvrier hésitant. Les troupes aboutirent rapidement à un certain schématisme de symboles facilement identifiables. Les concepts furent personnifiés. F. Wolf nota à ce sujet : « Le » fabricant avait une panse grasse, un haut-de-forme sur la tête ; « le » bonze, c'était un bourgeois ventripotent, il portait une liasse de dossiers sous le bras, « le » fasciste avait un visage de meurtrier, il était armé jusqu'aux dents, « le » social-démocrate, c'était un « social-fasciste » idiot, « le » prolétaire était honnête et affamé. » Ces caricatures ne correspondaient pas à la réalité : on lançait à la figure des gens des abstractions, des concepts représentant le résultat final d'un processus de pensée qui aurait dû être exposé sur scène ; le dénouement du « numéro de l'avion » des *Riveurs* (1928) est significatif : en conclusion, Briand, Stresemann et Chamberlain montent sur le dos de soldats, pour symboliser une intervention contre l'URSS. Les soldats se lèvent, faisant rouler les agresseurs à terre : ainsi se terminait la guerre contre l'URSS ; les *Riveurs* chantaient un hymne de combat et formaient avec leurs corps un « avion rouge ».

Une certaine tendance au « Proletkult » faisait en même temps son apparition en opposant à la « valeur d'art » une simple « valeur de combat » qui entraînait une mauvaise qualité dans le programme, dans les textes, et une baisse d'efficacité de l'agitation. Une « discussion sur l'agitprop » eut lieu à ce propos en 1930. Cette critique collective fit ressortir que pour améliorer la qualité des textes, les troupes devaient reprendre un contact peu à peu perdu avec le monde ouvrier : à partir de faits précis de la lutte quotidienne, il fallait permettre à l'ouvrier de faire le lien avec la lutte de la classe prolétarienne tout entière : pour cela il était indispensable d'aller du particulier au général. Seule, la pièce

didactique permettait d'expliquer l'évolution des situations, de laisser le spectateur réfléchir et conclure. Il fallait étendre le champ d'action aux employés et petits paysans, à la classe moyenne, trop souvent délaissés, ainsi qu'aux sociaux-démocrates indifféremment qualifiés de traitres.

L'idée du concours entre les troupes, proposée par le *Porte-voix rouge*, fut adoptée : la 11^e diète fédérale de l'ATBD le rendit obligatoire en 1930 pour ses membres. Il devait permettre d'intensifier la propagande dans les usines et d'écrire des pièces plus proches de la réalité. Il fut proposé aux groupes de se faire parrainer par une usine.

Le *Porte-voix rouge* instaura le procédé du roulement entre deux parties de la troupe pour approfondir la formation politique de ses membres : l'une jouait pendant que l'autre se rendait à l'usine ou fréquentait un enseignement marxiste : celui, par exemple, de l'École Ouvrière Marxiste (MASCH). L'ATBD créa en 1930, à cet effet, « l'école de 8 jours », qui pouvait recevoir un délégué de chaque groupe.

Le « travail de remorque » permit de réduire les différences de niveau entre les troupes, les meilleures s'associant à celles qui éprouvaient des difficultés.

En outre les discussions et les critiques du public constituèrent un élément essentiel à l'amélioration de la qualité du travail, en apportant une foule de conseils, d'indications et d'idées.

Un premier résultat de ce travail d'approfondissement politique et artistique se manifesta en 1931 dans le « Chant du front unique rouge » du *Porte-voix rouge*.

LES RAPPORTS DE L'AGITPROP ET DU THEATRE PROFESSIONNEL

Pour remédier aux défaillances des textes, les troupes furent encouragées à collaborer avec des écrivains professionnels. L'influence fut réciproque. *La Mère* de Brecht fut représentée en 1932 par le *Groupe des jeunes acteurs de Berlin* avec Hélène Weigel. F. Wolf forma la même année la *Troupe de jeu Sud-Ouest* et G. von Wangenheim dirigea la *Troupe 1931*, troupe de comédiens professionnels au chômage. E. Weinert écrivit pour des troupes d'agitprop des chansons, des scènes et des poèmes. Heartfield fit les décors pour des pièces de Piscator. Quant à H. Eisler, il faisait déjà partie du *Porte-voix rouge*. *La mère* et *La décision* de Brecht, *Par où passent les fronts*, *De New York à Schanghai*, *Paysan Baetz* de Wolf montrent l'évolution de ces deux auteurs et leur attachement au mouvement révolutionnaire.

« Les auteurs dramatiques d'agitprop aussi bien que les acteurs d'agitprop forment le réservoir tout trouvé pour le théâtre ouvrier professionnel à venir ! Pas de délimitation schématique entre le théâtre spontané et le théâtre professionnel, mais au contraire un développement vivant et un apport de ces deux formes parentes. J'ai déjà souligné combien Piscator en tant que metteur en scène, combien Brecht, Wangenheim et moi-même, combien nous devons, pour notre travail, aux éléments de forme de la scène d'agitprop. » (F. Wolf)

Les auteurs eurent recours à la pièce didactique qui permettait de suivre l'évolution à la fois psychologique et politique du personnage central, sa transformation à l'intérieur des processus sociaux représentés, et engageait le spectateur à réfléchir. En outre, elle faisait appel au facteur émotionnel indispensable : Durus déclarait en 1931. « Il est

important de s'entendre sur le fait que l'agitation scénique et la propagande travaillent en fonction du matériel avec des moyens artistiques et ne doit pas renoncer en tant qu'art à l'action émotionnelle, sinon elle se condamne à l'inefficacité : les troupes d'agitprop ne peuvent influencer et organiser la conscience des masses dans le sens marxiste-léniniste que par un détour émotionnel. L'affirmation selon laquelle les marxistes ne devraient travailler que conformément à la raison, est une exagération intellectuelle.

Scènes simultanées (montrant les deux plans d'un événement) et montage de scènes, reportage et annoncier, songs, suppression du « quatrième mur » scénique, sont quelques emprunts productifs faits au jeu d'agitprop, ainsi que l'effort pour faire participer activement le spectateur au jeu.

Face à la montée du fascisme, le parti encouragea la propagande parmi les employés, la classe moyenne et les paysans attirés par les promesses démagogiques des nationaux-socialistes. F. Wolf prit son sujet dans l'actualité en écrivant *Paysan Baetz* en 1932, dont l'action se situait pendant la période des saisies auprès des petits paysans révoltés : le paysan Bühler avait assassiné un huissier lors d'une vente sur licitation. La pièce démontrait que l'entraide était possible et nécessaire entre ouvriers et paysans. *La Souricière* de Wangenheim quant à elle s'adressait à la classe moyenne, aux employés qui se prolétarisaient lentement sans vouloir l'admettre : la pièce démontrait de façon convaincante, par l'intermédiaire de l'employé Fleissig, que la classe moyenne était tout autant atteinte par les effets de la crise économique mondiale que la classe ouvrière. Elle faisait la preuve à l'aide de faits et d'arguments que le seul moyen pour elle de s'en sortir passait par son ralliement à la classe ouvrière en lutte. Représentée le 22 décembre 1931, cette pièce fut reconnue comme le succès théâtral de l'année.

LES TROUPES D'AGITPROP

La forge rouge, *Colonne gauche*, *Le marteau rouge*, *Les éclairs rouges*, *Les hérétiques*, *Les moineaux rouges*, sont quelques-unes des 500 troupes que l'on pouvait dénombrer dans toute l'Allemagne en 1930, et qui apparaissaient dans toutes les manifestations politiques des organisations ouvrières révolutionnaires.

Nous avons vu précédemment comment le *Porte-voix rouge*, une des troupes les plus populaires, évolua du chœur parlé à une forme plus proche de la pièce. Préoccupée par les méthodes à utiliser pour atteindre une grande efficacité, elle s'éleva à un niveau politique et artistique supérieur. A partir de 1931 la troupe put former quatre brigades : l'une partit en tournée neuf mois en Allemagne, une troupe d'enfants joua à Berlin, tandis que les deux autres alternaient des périodes de jeu et d'enseignement selon le principe du roulement. La troupe soutint les mouvements de grève en 1932, intervint dans les cours des maisons, dans les rues, dans les campagnes. A l'arrivée du fascisme, elle se regroupa avec le *Wedding rouge* et poursuivit son activité dans l'illégalité, puis en camp de concentration et dans l'émigration, à Prague, Londres et en Union Soviétique.

La troupe des *Fusées rouges* (elle voulait agir comme un feu d'artifice révolutionnaire) se constitua à partir des « journées de la presse rouge » organisées par le journal *Rote Fahne*. Six jeunes gens critiquant le manque d'actualité et la monotonie du programme obtinrent l'accord et

le soutien financier du journal pour monter leur propre programme. Harry Rothziegel, dessinateur satirique de la *Rote Fahne*, Max Jensen chômeur et correspondant ouvrier de ce même journal, Willi Adam, membre du chœur parlé du théâtre Volksbühne, entre autres, fondèrent en 1927 cette troupe qui devint rapidement populaire. Ils jouèrent pour le journal qui leur permit de se procurer survêtements gris, accessoires de décor et instruments de musique. Ils apparurent pour la première fois en public en 1928 et partirent en tournée dans le pays. La troupe passa sous la direction du RFB qui mit une voiture à leur disposition : « Nous jouons sans interruption depuis février 1928, hormis le mois de juin. Jusqu'à ce jour, nous avons derrière nous 184 représentations dans plus de 100 villes. Le nombre des visiteurs approcha 90.000. Nous avons gagné au cours de ces représentations 112 abonnés pour la *Rote Fahne* avec 25 représentations à Berlin, Brandenburg et 42 inscriptions au KPD 138 abonnés pour *Die Volkswacht* (14 représentations en Poméranie), 648 nouveaux membres pour le Front Rouge des combattants en 50 représentations. Nous sommes six et nous composons nous-mêmes nos textes. Notre répertoire comprend à ce jour 34 numéros, auxquels s'ajoutent les saynètes actuelles et locales. La troupe joue de 18 instruments, chacun d'entre nous a reçu une formation d'expression orale et sportive. Nous avons des caricaturistes et des chanteurs, et nous nous efforçons constamment de parfaire et d'élever notre qualité ». Un éclaireur, envoyé sur place avant les tournées, s'occupait de l'information sur les problèmes locaux, de la publicité dans la presse, des tracts et des affiches. La troupe fut interdite en même temps que le RFB au lendemain du mai sanglant de 1929 et son matériel fut confisqué, voiture et instruments de musique compris. La troupe venait de se scinder en deux à la suite de différents idéologiques ; Rothziegel et quelques membres rejoignirent un groupe révisionniste. La troupe reprit son activité avec Max et Emil Jensen au cours de l'été 1929 sous le nom de *Troupe d'assaut alarme*. Elle joua à la demande du KPD pour la « Ligue combattante contre l'interdiction du RFB » et pour le « Secours rouge ». La troupe composée de sept hommes et une femme se présentait devant le public prolétarien avec le « Chant de lutte contre l'interdiction du RFB ». Elle reprit sa fonction de troupe de tournée, et on la vit en particulier dans la Ruhr et la région rhénane.

Dès que les scènes s'enflammaient, le public ouvrier entrait dans le jeu ; la police aussi. Quand elle criait « la réunion est dissoute ! », la salle lui répondait par l'Internationale ; les matraques battaient la mesure. Poursuivie dans ses tournées par les interdictions et diverses tracasseries de la police, la troupe se faisait un plaisir de la provoquer par son chant *Nous sonnons l'alarme* :

« Monsieur le Préfet de Police !

Vous avez interdit les *Fusées rouges*

.....
 Que la *Troupe d'assaut alarme* soit l'héritière des *Fusées*,

Vous pouviez aussi le lire dans le journal.

Mais vous avez, Monsieur le Préfet,

Ce qu'on appelle à Berlin « la comprenette un peu lente ».

Nous continuerons à jouer ! Nous sonnons l'alarme !

Nous recrutons, nous réveillons ! »

.....

En cas d'interdiction des représentations publiques, *Alarme* jouait dans des réunions fermées. La troupe fut invitée en Suisse et en Union Soviétique.

La Troupe d'assaut alarme avait conservé la fraîcheur, l'élan et le rythme des *Fusées rouges*. Mais elle avait encore renforcé son mordant, sa clarté et sa précision.

Ce « théâtre » joué par le peuple et pour le peuple avait tiré son succès de son originalité, sa sincérité et sa combativité. Il avait jeté des bases au sein du théâtre professionnel révolutionnaire, quand il fut stoppé dans sa course par le fascisme, au moment même où il s'améliorait en qualité. L'agitprop n'est pas morte : elle vit dans les pays où la lutte des classes est aiguë, où le racisme et la guerre sont à l'honneur : à un moindre niveau en République Fédérale Allemande et en France, mais surtout aux Etats-Unis, au Mexique comme au Vietnam, elle lutte contre l'exploitation, l'injustice et le crime.

Wedding est un quartier de Berlin où se produisirent, le 1^{er} mai 1929, des affrontements sanglants entre les ouvriers et la police. Weinert a écrit ce chant pour la troupe d'agitprop du même nom. Eisler en composa la musique. Weinert lui-même ne tenait pas ce texte pour un chef-d'œuvre, mais la troupe d'agitprop le rendit vite célèbre et sa popularité dépassa très largement les limites de la capitale.

LE WEDDING ROUGE

Gauche, gauche, gauche, gauche ! On bat le tambour !
Gauche, gauche, gauche, gauche ! Le « Wedding Rouge »
[est en marche !]

Ici on ne ronchonne pas, on met toute la gomme,
Car ce que nous jouons c'est la lutte de classes
Sur une sanglante mélodie !

Nous donnons un bon coup de pied à l'ennemi
Et ce que nous jouons c'est de la dynamite
Sous le derrière de la bourgeoisie.

« Wedding Rouge » vous salue camarades
Gardez vos poings bien fermés !
Serrez les rangs rouges,
Car notre jour n'est pas loin !
Les fascistes se dressent menaçants
Là-bas à l'horizon !
Prolétaires, il faut vous mobiliser !
Front rouge ! Front rouge !

Gauche, gauche, gauche, gauche ! Malgré la police de
[Zörglebel !]

Gauche, gauche, gauche, gauche ! Nous n'oublions pas le
[Premier Mai !]

Le visage sanglant de la classe dominante,
Le Wedding Rouge ne l'oublie pas,
Ni l'infâmie du SPD !
Ils veulent nous tromper et nous tailler en pièces
Mais nous défendrons le Berlin rouge.
L'avant-garde de l'Armée rouge.

« Wedding Rouge » etc...

Gauche, gauche, gauche, gauche ! Nous levons le rideau !
Gauche, gauche, gauche, gauche ! Maintenant le jeu
[démarre !]

La république est bâtie sur un beau palais
Mais qui est bâti sur une boue épaisse
De bêtise et de réaction,
Nous avançons et balayons le fumier !
Et construisons pour nous une maison plus belle :
L'Union Soviétique allemande !

« Wedding Rouge » etc...

Le canasson-miracle, dit "La grande coalition"

« Le canasson-miracle » caricature la « grande coalition » d'Hermann Müller de juin 1928 qui comprenait, outre les sociaux-démocrates, les démocrates, le centre et le parti allemand du peuple. Cette saynète critique la construction du premier cuirassé allemand que la social-démocratie finit par accepter, après s'y être opposée lors de la propagande aux élections au Reichstag, en mai 1928. Une autre critique porte sur l'interdiction du RFB entrée en vigueur en mai 1929 mais préparée depuis 1928. Quant au passage sur la journée de huit heures, appelée souvent « journée de huit heures élastique », il a pour arrière-plan la rationalisation souvent incriminée par les troupes.

Le dresseur :

Mesdames et messieurs !

Permettez-moi de vous présenter notre dernier numéro de dressage.

(Le canasson arrive)

Mesdames et messieurs ! Quelle joie pour moi de vous présenter ce canasson-miracle, dit « la Grande Coalition ».

(Le canasson se gratte)

Je suppose que vous allez parfaitement comprendre la complexité de ce difficile dressage (*le canasson se croise les pattes*) et que c'est la nourriture qui constitue en premier lieu un problème. En effet il arrive souvent que l'estomac ne digère pas tout ce que la tête aime manger ; il faut donc doser et mélanger de sorte que tout le corps se sente à l'aise. Fort heureusement l'arrière-train noir-rouge-noir (rose bonbon) est un peu plus souple que l'avant noir-blanc-rouge.

(L'arrière-train s'affaisse)

C'est ainsi que nous sommes arrivés à surmonter bien des crises ; ce dont vous pouvez d'ailleurs vous rendre compte rien qu'à la qualité des produits. (*Le canasson fait son crottin on appelle Auguste pour le balayer*) Comme vous voyez, le canasson a des pattes un peu faibles ; il tombe souvent à la renverse.

'Le canasson chancelle, le dresseur le relève, puis le canasson se balance d'avant en arrière)

Maintenant il faut de la politique de bascule. Les médecins à qui j'ai demandé de l'examiner se sont trouvés devant une énigme : ils n'ont pu encore trouver la colonne vertébrale du canasson.

Mesdames et messieurs ! Vous devez penser que ce canasson n'a pas d'os. Mais, par exemple, je n'ai qu'à dire : « Voilà Hindenburg ! »

(Le canasson se met au garde-à-vous)

Comme vous voyez, mesdames, messieurs, je n'ai même pas eu le temps de prononcer ce nom que déjà le cheval claque des talons et se dresse comme un monument, pétrifié comme une statue.

Repos ! Mais oui, mesdames, messieurs, c'est bien un canasson-miracle.

(Le cheval fait un tour sur lui-même)

Ah, mon dieu ! La bête aurait-elle attrapé le tournis ? Ah, bon ! Elle veut aller là-bas derrière ; quelque chose de très particulier y est effectivement accroché. Voyez donc, mesdames, messieurs, c'est le§ - ah, mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu ! -

(Le cheval se cabre)

Je disais donc que c'est le § 48, qui donne les pleins pouvoirs et c'est vers celui-ci que le cheval aime bien se tourner. Mais nous arrivons, mesdames, messieurs au programme lui-même et il faut que vous voyiez une fois au moins tout ce que le canasson est capable de faire.

Il sait calculer, compter.

Il connaît même la Haute Ecole.

Nous allons faire tout de suite un essai pour vous prouver.

Combien y a-t-il d'heures dans la journée de huit heures ?

(Le canasson frappe : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.)

Bonté divine ! Tu m'as bousillé tout le dressage.

Il y a encore quelques heures de trop.

(On voit maintenant l'arrière-train frapper l'avant qui répond, et les deux s'envoient des coups de pied)

Voilà que le cheval se querelle avec lui-même.

Mais ce désaccord ne dure jamais bien longtemps ;

La réconciliation se produit vite.

(Les deux parties se tendent la patte pour se la serrer)

Et maintenant, messieurs-dames, voici la Haute Ecole. Le canasson y est merveilleux, mais pendant cet exercice il est indispensable de lui jouer un vrai chant allemand.

(Dans les coulisses, l'orchestre commence à jouer le « Deutschland, Deutschland über alles ». Le canasson fait le tour de la scène d'abord au pas de parade, puis au pas de valse en suivant la musique)

Mais cela ne suffit pas. On ne vas pas en rester là. Le canasson est dressé pour tous les débats.

Il faut voir comme il saute bien.

Voici la haie « construction du cuirassé ».

(Le canasson résiste de l'arrière-train, le train-avant s'exécute. Le dresseur donne quelques coups, et les deux parties franchissent également la haie.)

Vous voyez, mesdames, messieurs, au début la croupe noir-rouge-or regimait, mais après, comme vous voyez, elle a fort bien franchi la construction du cuirassé.

Voici la deuxième haie : « Interdiction du RFB »

(A peine le canasson a-t-il entendu cela, qu'il commence à danser de joie et saute par-dessus cette haie sans encouragement).

Et nous passons à la troisième haie : « Journée de huit heures ».

(Le canasson regimbe et file dans le fond, un agent de la sécurité veut le pousser en avant. Soudain un camarade du RFB arrive avec un chiffon rouge.)

Je peux peut-être vous donner un coup de main ?

(Le canasson voit le chiffon rouge, commence à trembler et à frémir, et il disparaît de la scène en entrechoquant ses pattes.)

L'art est une arme, essai de F. Wolf, expose comment l'écrivain peut et doit être conscient de son temps, à la recherche de la vérité et de la justice. Après quelques références aux prises de position politique de Zola, Tolstoï, de l'américaine H. Beecher Stowe, F. Wolf rend compte du développement au Moyen Age de l'engagement politique des poètes en Allemagne : Walther von der Vogelweide, puis Nicolas Manuel Deutsch, Sebastian Brant, Ulrich von Hutten. La guerre des paysans, qui marque un tournant vers une nouvelle époque et le début d'un mouvement social, provoque une production d'œuvres politiques engagées, en faveur du peuple miséreux, pour un royaume de justice sur terre *« Une idée politique, c'est une conception du monde »*.

Schiller, Büchner, Hauptmann écrivent au début des mouvements ouvriers et paysans des drames de conception politique (*LES BRIGANDS, WOYZECK, LES TISSERANDS*). (...) *« l'écrivain devient visionnaire, quelqu'un qui exhorte, prophète ! C'est-à-dire, vu par le bourgeois : « provocateur », « iconoclaste » !*

Les temps sont révolus de jouer la « fleur bleue », quand des hommes meurent parce qu'ils n'ont pas de travail, quand des mères se suicident... : « L'art (...comme) caviar pour le peuple » ?

« Non ! aujourd'hui nous avons besoin de PAIN et nous en avons triplement besoin : le PAIN pour notre corps, le pain de la justice ici-bas, le pain de la foi en un nouvel ordre à venir ! »

Cette foi correspond à la foi dans l'au-delà de l'esclave de l'empire romain. Mais aujourd'hui on veut réaliser cette foi **SUR CETTE TERRE** plus de mots pour les affamés, mais du pain.

« ..., à cette heure du destin le poète marche comme tambour à côté du drapeau ».

Tous les combats actuels posent le dilemme :

« Tout marche-t-il selon la vieille devise : l'écrasement du faible par le fort, l'asservissement dans leur totalité de peuples et de classes par les trusts et les monopoles...

OU BIEN : un nouvel ordre communautaire est-il en marche, selon lequel tout le monde possède le droit au travail, au pain et à la paix ? Nous nous trouvons tous - que nous le voulions ou non - au milieu de ce combat de géants... l'ouvrier, le professeur, l'employé, l'économiste, l'homme de théâtre et le poète. Celui que ne voit pas cela, ne voit pas et ne vit pas sa propre vie ni celle qui l'entoure.

De même, le véritable auteur dramatique ne peut plus travailler dans un espace vide ou dans la salle de musée du passé, pour lui aussi :

« Le théâtre devient un tribunal ! »... la scène devient le jugement de ce temps et la conscience de ce temps

Ou comme le formulait récemment dans son programme un metteur en scène bien connu :

« Par manque d'imagination, la plupart des gens ne vivent même pas leur propre vie, à plus forte raison leur monde. Sinon, la lecture d'un seul

journal devrait suffire pour soulever l'humanité. On a donc besoin de moyens plus forts. L'un d'entre eux est... le théâtre ! »

« Lecture de journal ? » Comme matière pour un drame ? Les papes de l'art font la grimace. Ils ne savent pas ou ne veulent pas savoir, qu'il y a pour nous aujourd'hui des choses plus importantes que le conflit des reines Elisabeth et Marie Stuart, que la mort de Wallenstein, que la nostalgie de la Grèce d'Iphigénie, que l'interprétation de telle ou telle « vedette d'un rôle ». Ils ne savent pas ou ne veulent pas savoir que d'après les statistiques officielles de 1926 dans l'état libre de Saxe, sur 510 219 écoliers de moins de quatorze ans, 93 936 ou près de 20 % travaillent déjà, que dans différentes usines de cartonnage les temps de travail d'écoliers ont atteint jusqu'à onze heures, que dans la région inspectée d'Annaberg « on a rencontré des enfants à partir de huit ans dans les industries ». Ils ne savent pas qu'en Allemagne 20 000 mères, d'après des cas diagnostiqués, meurent chaque année à cause de l'absurde § 218 dans les pièces sombres des avorteurs, que même le 45^e congrès allemand des médecins de 1925, à Eisenach, évaluait le nombre des avortements annuels interdits en Allemagne à 800 000 (1) ! Quelle misère cela doit être ! Ils ne savent pas que d'après le rapport en 1922 du service de soins municipal de Berlin, 34 % des tuberculeux officiels n'avaient pas leur lit, donc qu'un malade tuberculeux et crachant sur trois devait, par nécessité, dormir dans un lit avec un homme sain ! Prière de ne pas se détourner par dégoût et se réfugier dans IPHIGENIE ou dans la sublimité des cathédrales gothiques ! 8 personnes en moyenne habitaient dans une maison à Londres, 38 personnes à Paris, à Berlin 76 personnes ! A quoi bon le GUILLAUME TELL ? !
Que nous importe les Parricida et Gessler ?

J'ose le dire : MUSEE ! Aujourd'hui : ATTRAPES ! Qu'est-ce que la masse a à faire avec ça ?... »

Il faut en finir aussi avec les idées « de l'éternité » de certaines œuvres d'art, qui, bientôt, n'intéresseront plus personne « IL N'Y A QU'UN POINT TANGIBLE DE L'« ETERNITE » : C'EST LE PRESENT ! Le poète qui ne voit pas les conflits tragiques du présent et de la rue, qui n'est pas empoigné et entraîné par eux, n'a pas de sang dans les veines ! [...] le poète du présent, qui montre sur les planches, la misère, les luttes, la foi et l'agonie des hommes de rue, des maisons sur cours, des usines et des mines ne peut pas arriver avec des promesses douces de l'au-delà et des pattes de velours ; ses pensées, ses mots seront nécessairement une attaque et une arme ! Il ne fuira pas dans des temps reculés pour parler de Charlemagne ou de l'apôtre Paul ; il montrera devant nous la tragédie d'un chômeur, l'acte de désespoir d'une mère malade et affaiblie, qui porte en elle son septième enfant, l'asservissement par les puissances occidentales des peuples colonisés qui se réveillent, la nouvelle course aux armements pour la lutte pour le pétrole et le naphte ;... Des « sujets » dans les masses ! L'or est dans la rue ! »

Mais il ne suffit pas de crier vive la révolution mondiale, de chanter l'Internationale et faire apparaître Lénine sur scène, ajoute Wolf ; pour faire une pièce ouvrière, il faut être doué, il faut qu'elle soit bonne, comme le POTEMKINE d'Eisenstein. Pour cela, on ne peut pas se passer du poète. Il existe déjà de bonnes pièces sur le mouvement ouvrier mais des metteurs en scènes ont des difficultés à les monter parce que le public moyen refuse cette « tendance » et parce que « le public ouvrier ne va pratiquement pas au théâtre ». Par contre un bon nombre va voir du théâtre de boulevard, ou des opérettes. A cela deux responsables : le poète qui chantait la fleur bleue, quand les gens se tuent au travail ; les ouvriers et leurs dirigeants qui voient dans l'art

un luxe ou un moyen d'édification pour sortir du triste quotidien. « Mais, l'ART n'est ni un moyen d'édification dans la main de pédagogues, de professeurs et de vieilles barbes, que l'on lâche sur le manœuvre « avide d'instruction », ni un luxe, caviar et opium, qui nous fait oublier les laideurs du « triste quotidien ». L'art AUJOURD'HUI est à la fois projecteur et ARME ! Une arme, exactement comme il y a deux mille ans, au temps des comédies politiques d'Aristophane, une arme et un moyen de puissance comme il y a cinq cents ans quand les papes de la Renaissance intimidaient le peuple avec les tableaux de descentes aux enfers d'un Raphaël et d'un Michel-Ange et parvenaient à convaincre de leur puissance terrestre par la construction de l'église gigantesque de Saint-Pierre ! »

Les écrivains sont à pied d'œuvre pour forger cette arme, aux ouvriers de la saisir.

« VOUS LES POETES qui pressentez la misère non mystique de nos jours, allez-y avec des scènes courtes que comprennent un trottin, un receveur de tram, une lingère ! L'art ne serait destiné qu'à une minorité ? Quelle blague ! La grandeur de l'art grec, africain, indien, la grandeur des mots du Christ vient du fait que justement tout le monde les comprend.

Des SCENES COURTES ! A partir du quotidien ! Pratiques ! Grotesques ! POUR CELA DES REPORTAGES, tels que chaque jour les offre brusquement ! Pourquoi encore un nouvel accident de mine dans des vieilles galeries, un accident de chemin de fer à cause d'un système économique et de promoteurs ? Le président du Mexique assassiné ! Soulèvement de paysans en Serbie, en Bulgarie ! La Chine saignée par le Japon ! Par ici les renseignements ! Journal parlé ! Vous, là-haut, pas seulement d'après le texte ! Vous en bas, ne vous contentez pas de jouer la gueule ouverte ! Participer, faire passer un courant de haut en bas, de l'acteur au spectateur, à l'instant même, captivé, prêt ! - Et puis : détente des muscles, acrobatie, gymnastique ! L'homme n'est pas seulement fait d'« esprit » ! Les « Blouses bleues » sont seulement un exposant de la totalité de nos jours ! Il y a toujours eu des pionniers ! Pourquoi la peur « d'imiter » ! A nous maintenant !... »

Au besoin, il faut recourir à la pièce qui remplit une soirée. F. Wolf appelle les ouvriers à entrer dans l'Union du théâtre ouvrier, les troupes de jeu prolétariennes et l'Association Populaire du Film en expliquant quel puissant impact peut avoir le film (Hugenberg l'a compris en rachetant la société de film « UFA »).

Wolf termine sur une remarque de Victor Hugo sur Voltaire, l'athée qui ose seul s'insurger contre « un monde de bêtise, d'hypocrisie et de cruauté ». - « Et quel fut son arme ? Elle a la légèreté du vent et la puissance de l'éclair. - Une plume ! »

Fr. LAGIER

Le poème qui suit ponctue l'essai de F. Wolf.

Vous que la salle des machines ne libère
Qu'à la tombée de la nuit après la journée de huit heures,
Vous dactylos humiliées
Qui avalez à longueur de journée l'air vicié du bureau,
Vous au bobinage et vous aux entrepôts,
Vous tout là-haut sur les poutrelles
Vous aux poinçonneuses, et vous mineurs au fond des galeries,
Pour vous tous le mot est
Plus que bavardage et propos de salon.
Du genre : Comment ça va ? ou : Savez-vous que ?
Pour vous le mot est... explosion,
Qui brise votre silence !
Pour cela, préservez le mot, ne le galvaudez pas !
Soyez fermes, soyez nets !
Chaque mot est un danger !
Car le mot est une arme !

Les mots sont des marteaux, prenez-en soin ;
Les mots sont des flambeaux, ne les allumez pas encore !
Mais, s'ils s'enflamment
Alors qu'ils dénoncent *votre* vie.
Votre souffrance, *votre* colère, le but de *votre* lutte,
Que *tout cela* s'embrase sur scène dans le jeu,
Que *votre* visage s'en éclaire.
Votre vie monotone et tellement dévorante,
Le sort, qu'il vous faut maîtriser,
Le manque de courage, qu'il vous faut surmonter !
Réveillez-vous ! Nous ne vous offrons pas une potion calmante,
Mais nous plaçons *votre* vie sous le feu des projecteurs,
Pour qu'enfin elle vous apparaisse et qu'elle tende vos traits :
L'art n'est ni du vent, ni une flânerie de bel esprit,
L'art est une arme !

Ne vous laissez pas frustrer de votre arme
Par des mensonges culturels ultra-poussiéreux ;
On ne se bat plus, aujourd'hui, avec l'arc et la flèche,
Les Lorettes et les Margots ne sont plus notre salut,
Nous avons *aujourd'hui* d'autres buts, d'autres armes,
Nous avons une vie et d'autres... *jeux*,
Pourvu que nous le voulions ! Si dure qu'elle soit,
Nous jouons *notre époque*,
Nous ne fuirons pas dans des temps révolus,
Quand sous nos yeux les gens souffrent,
Luttent, foncent avec leurs avions,
Télégraphient autour du globe, dressent des gratte-ciel
Et... se marchent dessus !
Il s'agit pour nous de faire la lumière,
De briser le vieil anneau de brume,
Pour qu'à côté des hélices, des antennes, des turbines
Les grand-mères en crinoline de la littérature
Ne fassent plus la loi ! Vous avez tout en main :
Brisez le mur de votre silence !
Prenez en charge *votre vie*, *vos jeux* ; crée
Les toi-même, prolétaire !
L'art est une arme !

Erich Weinert (1890-1953)

commence à publier en 1921. Il lit ses poèmes satiriques dans les cabarets et collabore à différentes revues. En 1924, il collabore avec Piscator pour la revue *Roter Rummel*. Il entre à la *Ligue des écrivains révolutionnaires prolétariens* et au comité de rédaction de la *Linkskurve*. A partir de cette époque, il participe activement aux campagnes du parti communiste dont il est membre depuis 1929. Pour les troupes d'agitprop, il écrit des saynètes et des chants. Après 1933, l'exil le mène en Suisse, en France, en Sarre, en URSS. Pendant la guerre d'Espagne, il se bat dans les rangs des brigades internationales. Après un internement en France, il réussit à se réfugier en URSS où il participe à la fondation puis à la direction du Comité Allemagne Libre. Après la guerre, en dépit d'une maladie pulmonaire, il déploie une grande activité en République démocratique. Erich Weinert est l'auteur de poèmes satiriques et de chants de lutte qui appartiennent au patrimoine du mouvement ouvrier international.

Aux armées d'Europe

Si vos maîtres vous jettent dans les invasions
Que récolterez-vous donc, soldats ?
Ils vous expédient dans la gueule des canons
Et c'est pour les barons de l'armement
Que vous mourrez en héros, soldats !

Et s'il faut vers l'est partir un beau soir
Au son des tambours, soldats !
Vous perdrez bien vite courage, espoir
Car la route qui mène à l'abattoir
Est longue, bien longue, soldats !

Quelle guerre misérable, celle que vous ferez
Contre vos frères, soldats
Ne savez-vous pas pour qui vous crevez
Voulez-vous donc voir la liberté
Rouler sur vos corps, soldats ?

Voulez-vous être de ces tristes morts
De la plus sale des guerres, soldats ?
Armées d'Europe, ils est temps encore,
Rejoignez les rangs du Front rouge, et alors
Guerre à la guerre, soldats !

Chanson des palmés

Le printemps bourdonne, nous allons nus pieds
et pinçons les cordes des violons.
Nous sautillons dans le gazon mouillé
nous formons la ronde et nous dansons.
Au pas de marche sonne la mandoline
les gamelles l'accompagnent en sourdine.
La forêt déborde d'accoustique
C'est fou ce qu'on est euphoriques !

Nous prenons place dans la clairière
nos mandolines alors se calment.
Voici que s'élève dans l'air
l'arôme de notre soupe d'avoine.
Le bouillon Maggi parfume
la paix des bois et des collines.
Dans la boîte de fer-blanc
le jus mijote adorablement !

Une fois la soupe mastiquée
c'est tout en bleu c'est tout en rose
que l'âme va être ravigotée
tantôt en vers tantôt en prose.
Le regard file dans les nimbus
nous fuyons ce monde obtus
et murmurons tous en cœur
du Rabindranath Tagore.

On n'est pas bourgeois c'est sûr
ni du reste prolétaire.
Nous déambulons dans l'azur
nourris de substance littéraire.
Et notre âme s'alimente
de poésie évanescence.
Ce bas monde nous agace
nous sommes si follement sagaces !

Lutte de classes ! Comme c'est vulgaire !
Toute richesse est intérieure.
Nous ne parlons point salaires
mais de l'âme en profondeur :
Pour qui rumine en cette cave
lit du Nietzsche et mange des raves,
le sort commun est ridicule.
Youpi ! Vive la déambule !

(1930)

L'antisémeeting

Aujourd'hui à minuit
les loups blonds se sont réunis
avec force aboiements.
Et l'un d'eux a tenu ce sermon :
dans l'Etat des loups blonds
les troupeaux de moutons prolétaires
ne sauraient être mangés que par des loups clairs.
Pour cette raison, un seul principe à valoir :
à bas les loups noirs !

Et quand on en vint à la violence
même les moutons furent de la danse.

“De la dynamite politique” Erich Weinert

Quant à l'auditoire, je préférais toujours avoir un public composé de gens n'ayant pas une conscience de classe. Peu m'importait de prêcher des convertis ; je considérais comme une tâche beaucoup plus importante le fait de pénétrer profondément dans ces couches sociales que notre propagande n'atteignait pas d'ordinaire. (...) Plus que par des communistes, mes soirées étaient fréquentées par des gens politiquement indifférents, appartenant aux couches moyennes, intellectuelles ou paysannes, des sociaux-démocrates (...) J'ai assisté à des réactions qui m'ont surpris. Dans un petit bourg du Mecklemburg, je fus salué à l'issue de ma prestation par un groupe de paysans venus de plusieurs lieues à la ronde et qui m'expliquèrent avoir pour la première fois entendu parler du socialisme de façon claire et concrète. (...) J'ai parlé également devant des auditoires uniquement composés d'intellectuels bourgeois. Dans ces cas-là, j'utilisais une recette qui s'avéra toujours payante : je divisais mon répertoire en trois parties : poésie très accomplie sur le plan formel, satire politique, et enfin poèmes d'agitation. Si j'avais gagné l'estime du public par les deux premiers tiers - ce dont je pouvais me convaincre en voyant leur réaction enthousiaste - je les entraînai brusquement dans la sphère de l'agitation (...) Je me souviens d'un petit incident qui se passa dans une ville de province. Un officier de police avait mis en place une centaine d'agents dans la salle où je devais réciter. L'organisateur de la soirée, indigné par le procédé, voulait exiger le retrait de la police. Je lui déclarai que ce serait une erreur et j'insistai pour que la police restât. Il nous était si rarement donné l'occasion de faire de l'agitation légale parmi les policiers qu'il ne fallait pas rater celle-là. Je composai mon programme en pensant à cet auditoire particulier et je pus bientôt constater avec quelle attention les policiers m'écoutaient. Mais ce que j'avais lu sur leur visage n'avait pas échappé au flair de leur officier qui leur fit un signe et tous quittèrent la salle. Il était visible qu'ils le firent à regret.

Erich Weinert 10 Jahre an der Rampe

(Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung Aufbau - Berlin 1970)

Kuhle Wampe

OU

on verra bien à qui le monde appartient !

Dans le compartiment bondé du S-Bahn, un monsieur à moustache lit tout haut l'information du journal : au Brésil, on vient de brûler douze mille tonnes de café ! ce qui entraîne commentaires contradictoires et discussions de plus en plus vives. Alors ce monde va mal ; mais qui va le changer ? Un jeune ouvrier prend à partie d'autres voyageurs, des petits-bourgeois : ce n'est pas vous monsieur, qui changerez le monde, ni cette dame, ni l'autre là-bas. Et qui donc va le changer ? demande le monsieur-en-faux-col en pesant sur chaque syllabe. Gros plan sur une jeune ouvrière qui lui réplique : ceux à qui il ne plaît pas !

On aura peut-être reconnu les dernières minutes du film *Kuhle Wampe* (Panses glacées). Maintenant défilent les dernières images. En off retentit une dernière fois le *Chant de la solidarité*

Proletaires de tous pays

L'union c'est votre liberté

Vos bataillons et vos armées

Viendront à bout des tyrannies !

Ernst Busch martèle ces paroles sur un rythme de marche, mais une marche qu'enrichissent les syncopes de la musique nouvelle, provocante de Hanns Eisler. Sur l'écran, la foule des ouvriers qui emplissait le train s'éloigne, s'engouffre dans la pénombre d'un tunnel de métro berlinois. La première du film a lieu au printemps 1932. Exactement 1 an plus tard, les nazis au pouvoir l'interdisent. La foule des militants s'engouffre dans l'ombre : l'exil, les camps, la mort. Avec *Panses glacées*, Brecht, Eisler et le cinéaste Slatan Dudow atteignent l'un des sommets de cet art d'agitation et de propagande qui, des spectacles de Piscator à *La mère* de Brecht, reste associé à cette période d'intenses luttes de classes.

Si les auteurs du film montrent l'agitprop en action (avec la troupe *das Rote Sprachrohr*), ils ont également recours à des procédés plus subtils comme celui du collage, par exemple dans la scène dont nous donnons le texte et le découpage. Après le suicide du fils qui désespère de trouver un travail - titre de la première partie : *un chômeur en moins (!)* - la famille Bœnike est expulsée et se réfugie dans un camp nommé « Panses glacées ». Lui aussi au chômage depuis plusieurs mois, le père Bœnike lit ici à haute voix un article sur l'histoire de Mata-Hari pendant que sa femme, crayon en main, fait le calcul des dépenses familiales.

A. L.

- 188 (...) *le père Bænike* : je suis une courtisane, mais pas une espionne, une courtisane qui a fait payer cher son amour, qui demandait quinze mille et même trente mille marks et qui l'obtenait. C'était le refrain de Mata-Hari au cours de sa défense... - *tire une bouffée de cigare.*
- 189 (1,2 m) Gros plan. Le visage soucieux de la mère.
voix du père Bænike : ...comptaient parmi ses favoris...
- 190 (1,7 m) Plan rapproché. La mère fait le compte de ses dépenses dans un carnet. Sur une page sont inscrits en colonne verticale: pain 45, pommes de terre 15, margarine 30, fromage 15, saucisse 20, oignons 15, choux 38, harengs 25, cigares 30, sel 15, suif 45. La mère Bænike tire un trait dessous.
voix du père Bænike : ...aussi, comme on dit, celui qui était alors...
- 191 (1,2 m) Plan rapproché. Saucisse portant l'étiquette : « 20 pfennig les 125 g ».
voix du père Bænike : ...le préfet de police de Berlin, Jagow...
- 192 (1,4 m) Plan américain. Pommes de terre portant l'étiquette : « 20 pfennig les 5 kilos ».
voix du père Bænike : ...le Duc de Brunswick...
- 193 (1,4 m) Plan rapproché. La main de la mère en train d'écrire.
voix du père Bænike : ...Monsieur de Jagow fit la connaissance de Mata-Hari quand...
- 194 (4,7 m) Plan américain. Le père, qui s'est redressé, tient maintenant le journal à la hauteur du visage.
père Bænike : ...elle se produisait au jardin d'hiver. Il lui rendit visite au vestiaire, pour se rendre compte si le truc avec la danse sans voile... Mata-Hari... et si tout...
- 195 (2 m) Gros plan. la tête de la mère.
voix du père Bænike : ...était au point. On l'appelait la reine de la danse...
- 196 (1,3 m) Plan rapproché. Paquet de saindoux ouvert portant l'étiquette : « 1/2 livre de saindoux première qualité 45 pfennig ».
voix du père Bænike : ...en voulant dire par là la reine des plaisirs amoureux...
- 197 (2,6 m) Plan rapproché. Harengs portant l'étiquette « En réclame ! les meilleurs harengs allemands, 50 pfennigs la douzaine, environ 2 livres ».
voix du père Bænike : ...Les jouisseurs fortunés l'appréciaient comme une gourmandise très rare...

- 198 (7,7 m) Plan américain. Le père tient à nouveau le journal d'une façon plus commode. La mère continue ses calculs. En arrière-plan on peut voir l'inscription qui ornait un mur de son ancien appartement.
voix du père Bœnike : ...ses danses faisaient surtout de l'effet à cause du dévoilement et de la nudité, de la volupté qui se dégageait de ses mouvements de serpent, bref, de la sym... symbolique des orgies amoureuses qui...
- 199 (1,9 m) Gros plan. La main de la mère en train d'écrire
voix du père Bœnike : caractérise les danses des...
- 200 (1,2 m) Plan rapproché. Oignons portant l'étiquette : « oignons 15 pfennigs la livre. »
voix du père Bœnike : ...peuples primitifs et des pays orientaux.
- 201 (15 m) Plan américain. Par-dessus la tête du père. Plongée sur la mère, qui écrit l'air pensif.
père Bœnike : ...Seuls ses petits seins étaient recouverts de 2 médailles de cuivre ciselé. Les avant-bras et les attaches étaient parés de colliers qui lançaient des reflets comme des pierres précieuses. A part ça elle était nue de la tête aux pieds - *Il tire de grosses bouffées de cigare.*
- 202 (1,1 m) Plan rapproché. Des pains portant l'étiquette « pains 45 pfennigs ».
voix du père Bœnike : ...la danse révélait sa silhouette ferme et sa souplesse... androgyne. Entre les lignes courbes qui descendaient des aisselles ouvertes...
- 203 (1 m) Plan rapproché. Margarine portant l'étiquette « margarine 1/2 livre 30 pfennigs ».
voix du père Bœnike : ...sous les bras levés...
- 204 (1,1 m) Plan rapproché. Fromage portant l'étiquette « fromage du Harz première qualité 1/2 livre 30 pfennigs ».
voix du père Bœnike : ...jusque dans la courbe des hanches...
- 205 (21 m) Plan américain. Plongée sur la mère, par-dessus la tête du père.
père Bœnike : ...Les jambes avaient des proportions idéales et s'élevaient comme deux fins piliers d'une pagode. Les rotules s'arrondissaient comme deux boutons de lys. Tout était d'une délicate couleur d'ambre. Partout il y avait des jeux de lumière dorée et rose. Porté par le chapiteau des longues cuisses aux courbes douces, l'étroit bassin couleur d'ivoire offrait...

Mouvement de la caméra vers la droite. Annie entre.

Annie : 'soir !

Elle enlève son béret et s'assied abattue à côté de sa mère (mouvement de caméra) qui la regarde puis détourne son regard. Fondu noir.

Ernst Busch chanteur des cours

Durant les prises de vue du film de Brecht *Panses glacées*, dans les cours et les rues des quartiers ouvriers de la gare de Silésie et du Wedding, l'épisode suivant s'est déroulé :

« Prise de vue : un petit passage donnant sur une arrière-cour ». Des chanteurs des cours, avec harmonium et scie musicale. Prise de son : bien sûr des gens arrivent, curieux, intéressés, méfiants. Mais quand ils apprennent de quoi il retourne - un film d'après leur vie réelle - tous collaborent très activement. Quand ils aperçoivent Busch, ce n'est qu'un cri : « Ohé, Ernst, tu vas en chanter une ! » Dans la cour, sur les murs mitoyens, par les fenêtres et les soupiraux, partout fuse le même cri : « Busch, une chanson ! »

Ça commence à devenir gênant. Il faut stopper la prise de son. Ça va remettre en cause tout le plan de travail de la journée. Mais rien à faire contre les masses. On a beau réclamer le silence, c'est en vain. Il faut que Busch chante. Ce dernier essaie de s'éclipser avec quelques mots gentils et en distribuant des cigarettes. A présent les choses se gâtent. Le responsable des prises de vue demande à Busch de s'exécuter. Eisler, le compositeur de la musique du film, voyant qu'on ne peut pas faire autrement, s'efforce de convaincre Busch de chanter. Celui-ci, un peu énervé à présent, revient dans la cour et crie : « Bon, alors qu'est-ce qu'il faut que je chante ? ». Un gosse crie : « Le chant des chômeurs ? ». Busch chante. Gros succès. Le tournage peut reprendre et s'achever sans aucune interruption.

(*Film-Kurier*, 27 février 1932)

Hanns Eisler : le chant né dans la lutte

(extrait d'un entretien accordé en 1958 à la radio de RDA)

- Reporter** : C'est dans les années vingt que le mouvement musical ouvrier atteignit son apogée, n'est-ce pas ?
- Hanns Eisler** : Il atteignit son apogée parce qu'une foule de spécialistes - musiciens, poètes, artistes de toutes disciplines - se mirent à travailler ensemble. Imaginez un peu ce que pouvait être dans les années 28-29 une représentation réunissant les poètes Brecht et Weinert ainsi que mon ami Becher, également des comédiens et chanteurs comme Helene Weigel ou Ernst Busch, des compositeurs comme - soyons modeste - moi-même ou mon ami Ernst Hermann Meyer et d'autres encore. Vous voyez donc que des artistes qui ont à présent une réputation internationale étaient, dès cette époque, intimement liés au mouvement ouvrier. Ces représentations étaient déjà d'une grande qualité artistique. Elles étaient modernes, dans le bon sens du terme, modernes également sur le plan de l'art.
- Reporter** : Quand eurent lieu ces premières représentations avec des chants ouvriers ? A quel moment Ernst Busch est-il apparu ?
- Hanns Eisler** : C'est en 1928 que j'ai vu Ernst Busch pour la première fois. Dans une soirée organisée pour les ouvriers, au cours de laquelle d'ailleurs Maiakowski avait lu des poèmes. Je dois dire que ce fut un succès incroyable et du jour au lendemain le nom d'Ernst Busch était connu du prolétariat berlinois.
- Reporter** : Que chantait-il à l'époque ?
- Hanns Eisler** : Des chansons sur des textes de Brecht, Weinert, Tucholsky. Cela aboutit à une collaboration étroite avec Brecht qui était bien entendu fort intéressé par un chanteur et comédien de cette trempe. Mais Brecht écrivit aussi avec moi quelques chants pour Helene Weigel, comme les *Berceuses d'une mère ouvrière*. Puis Brecht et moi travaillâmes ensemble pour *La mère* et *La décision*.
- Reporter** : Dans quel cadre furent présentés ces chants de masse prolétariens qui datent de cette époque ?

Hanns Eisler : Il n'y avait pas de café trop petit, de salle trop grande ou de théâtre trop élégant où nous ne nous produisions point, Busch, Helene Weigel, Brecht et moi-même. La première de *La décision* eut lieu dans l'ancienne Philharmonie, Bernburger Strasse. Mais le lendemain soir Ernst Busch chantait - je l'accompagnais au piano - avec le même plaisir dans un petit bistrot non loin de l'Alexanderplatz.

Reporter : Vous êtes ainsi directement intervenus, Ernst Busch, Bertolt Brecht et vous-même, dans la lutte politique quotidienne ?

Hanns Eisler : Bien entendu ! Si un événement survenait, le premier qui me téléphonait, c'était Brecht : « Il faudrait faire quelque chose et vite ! » disait-il.

Reporter : Pourriez-vous citer un exemple précis ?

Hanns Eisler : Par exemple Brecht écrivit une ballade sur le trop fameux paragraphe 218, ainsi que sur le scandale du « secours à l'est ». Au moment de la grande vague de chômage, nous avons composé *Le chant des chômeurs*. Un événement d'actualité qui nous a incités à faire quelque chose fut aussi la campagne électorale de 1929. Les dirigeants berlinois du parti social-démocrate avaient fait distribuer des petits emballages contenant un morceau de savon sur lequel on pouvait lire : « votez SPD » Quand on a vu cela, l'idée de composer une chanson sur ce sujet s'est imposée à nous : ce qui donna *Le chant du savon*, dont le refrain disait (je ne veux pas ici vexer d'amis sociaux-démocrates) : « Une fois de plus on s'en lave les mains ». Ernst Busch la chantait d'une façon géniale, et pour la plus grande joie des spectateurs. Et un camarade social-démocrate intelligent aura certainement autant ri qu'un communiste ou qu'un sans parti. C'était ce qu'on appelle « salé » mais un sel indispensable dans le combat pour les élections. J'entends encore l'énorme éclat de rire qui secouait la salle lorsque Busch, avec une malice extrême, annonçait *Le chant du savon*. Et ce n'est qu'au bout de deux minutes d'applaudissements qu'il pouvait commencer à chanter.

(Hanns Eisler, *Reden und Aufsätze*, Reclam, 1961)

1933

Jacques Prévert

Invité à participer aux olympiades du Théâtre ouvrier, à Moscou, le groupe Octobre embarque à Londres sur un cargo soviétique. Il fait un merveilleux voyage.

Escale à Hambourg, où flotte la croix gammée. La jeunesse hitlérienne, juchée sur des camions, scande des chœurs de propagande où l'on retrouve avec surprise, stupeur, les chants d'Eisler. Ils ont changé les paroles et utilisé la musique, mais ce n'est plus le même air.

Irrespirable, cet air.

Quelques jours plus tard, arrivée à Léninegrad sous la pluie. La fanfare d'une fabrique de chaussures fait fête aux voyageurs, Belges, Français et Hollandais.

Elle joue l'Inter (nationale) et aussi le Chant du Komintern de Hanns Eisler.

L'air est salubre et vrai.

Les passagers débarquent et la fanfare des cordonniers, dans les rues, les avenues, guide leurs pas.

La pluie redouble mais tout près, tout à l'heure, il fait déjà beau temps. Le soleil rouge de Léninegrad, aujourd'hui, ne dormira pas longtemps, la musique d'Eisler est dedans.

Avril 1964

Nous remercions Jacques Prévert, qui nous a permis de publier ce texte, paru dans la revue « Sinn und Form » (numéro spécial consacré à Hanns Eisler, 1964).

“ Dans le métro ”

Pendant les derniers mois de la République de Weimar, la répression antilouvrière s'accroît et la police interdit de nombreux spectacles réalisés par des troupes d'agitprop. Il faut alors ruser :

Sur le quai d'une station de métro, à Berlin. La foule attend la rame. Soudain, un jeune homme s'effondre. Parmi les gens qui se précipitent autour de lui, une discussion naît spontanément. Quelqu'un s'écrie : « un chômeur ! ». Un autre raconte la vie de ce malheureux. Un troisième intervient et démasque l'injustice sociale de l'ordre bourgeois. Un autre vante alors le programme du parti national-socialiste. Mais soudain son voisin se mêle à la discussion, met en pièces l'argumentation du nazi, puis expose le programme du parti communiste allemand. Lorsque les voyageurs montent finalement dans la rame entrée en gare, tout en réfléchissant à l'incident et à la discussion, ils n'imaginent même pas — l'agent de police posté non loin de là lui non plus — que l'évanouissement et la discussion n'avaient été qu'une mise en scène et qu'en vérité ils venaient d'assister à la représentation d'un groupe théâtral d'agitprop berlinois interdit.

**Asja Lacle - Théâtre révolutionnaire en Allemagne
Moscou, 1935**

Après 1933, le combat continue

Lorsque les nazis prennent le pouvoir, la plupart des écrivains révolutionnaires et progressistes sont arrêtés (comme Carl von Ossietzky ou Erich Mühsam) ou doivent trouver refuge dans l'exil (Erich Weinert, Kurt Tucholsky, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, tant d'autres encore).

Cependant, de 1933 à 1935, un certain nombre de groupes d'écrivains rattachés au BPRS (écrivains révolutionnaires prolétariens) continuent leur activité dans les conditions très difficiles de l'illégalité et de la répression. Des publications clandestines sont rédigées, confectionnées et distribuées. On y trouve notamment des informations sur la terreur brune, des reportages et des poèmes d'agitation. A Breslau, Jan Klopowitz arrive à sortir en 1933 cinq numéros de la revue *Die Stafete*. Karl Grünberg, l'un des animateurs du mouvement des correspondants ouvriers sous la République de Weimar, fait parvenir des reportages sur la répression à la presse scandinave. Pour la seule région berlinoise on compte trois groupes réunissant notamment Jan Petersen, qui édite la revue *Stich und Hieb*, Kurt Steffen, Berta Waterstradt, Elfriede Brüning, Trude Richter. Pendant l'année 1934 les membres de ces groupes rédigent des tracts, des papillons, des poèmes contre le régime. Il s'agit très souvent de textes brefs, quatrains par exemple, qui ressemblent aux *Satires allemandes* que Brecht écrivait pour L'Emetteur Allemand Libre de Moscou. La plupart s'attaquent à la démagogie sociale du régime hitlérien et mettent en garde contre la préparation de la guerre. Les organes de l'émigration reproduisent nombre de ces textes (*Neue Deutsche Blätter* à Prague *Das Wort* et *Internationale Literatur* à Moscou). Inversement les émigrés font parvenir en Allemagne brochures et articles. C'est ainsi que les écrivains allemands antifascistes réfugiés à Paris publient le cahier *Der Schriftsteller* (l'écrivain) qu'ils envoient à des centaines d'intellectuels demeurés en Allemagne. Au congrès de Paris pour la défense de la culture (1935) Erich Weinert raconte comment l'un de ses poèmes, dédié à des communistes assassinés, fut reproduit à des milliers d'exemplaires en Allemagne après sa publication dans un journal sarrois. C'est à ce même congrès que Jan Petersen, sous le pseudonyme de Klaus, prend la parole au nom des écrivains antifascistes demeurés à l'intérieur des frontières. De nouvelles vagues d'arrestations ayant démantelé les réseaux qui existent encore, 1935 marque pratiquement la fin de l'activité illégale des écrivains révolutionnaires sur le sol allemand.

Jusqu'aux accords de Munich, de nombreux écrivains et artistes allemands ou de langue allemande continuent une activité de propagande antinazie en Tchécoslovaquie : John Heartfield par exemple, qui a réussi à rejoindre son frère Wieland Herzfelde à Prague, expose ses photomontages dont certains sont envoyés en contrebande en Allemagne. Dans la région des Sudètes, le poète Louis Fürnberg anime ses troupes d'agitprop *Echo von links* (Echo de gauche) et *Neues Leben* (Vie nouvelle) jusqu'à son arrestation en 1939. On retrouve Erich Weinert, avec tant d'autres écrivains allemands comme Ludwig Renn, Erich Arendt ou Willy Bredel avec les combattants des Brigades Internationales en Espagne. Ses chants de lutte seront repris jusque dans les camps de concentration. Réfugié en Union Soviétique, Weinert rédige des poèmes-tracts destinés aux soldats de la Wehrmacht devant Stalingrad, pour les inciter à abandonner une guerre sans issue. Enfin c'est par dizaines que se chiffrent les poèmes écrits par Brecht durant cette période, à l'intention de ses compatriotes, civils ou soldats.

A. L

L'agitprop en contrebande

J'avais publié *John Schehr und Genossen* (John Schehr et les camarades) dans un journal sarrois deux jours après l'assassinat, ce poème paraissait déjà la semaine d'après dans un grand nombre de journaux illégaux en Allemagne, sous la forme de tracts, et même dans les publications illégales des Sections d'assaut hitlériennes et de la Schutzpolizei oppositionnelles. Comme nos amis allemands ont pu l'observer, le poème de John Schehr fut répandu en peu de temps jusqu'à cent mille exemplaires environ dans notre pays. Tel était aussi le sort des poèmes pour Thaelmann. Cependant on ne se contenta pas de recueillir de tels poèmes dans notre presse ; on vint aussi en chercher chez moi. Vous souriez : c'est incroyable ! C'est vrai, on vint chercher les manuscrits jusque chez moi, à l'époque où je menais l'agitation contre Hitler en territoire sarrois. Alors que je faisais des conférences à proximité de la frontière allemande (maintes fois il n'y avait que cinq minutes de distance entre elle et moi), des camarades allemands apparurent (ils connaissaient les sentiers secrets dans les bois), se munirent de poèmes et disparurent dans la nuit. Un groupe de jeunes de l'Allemagne septentrionale qui s'était rendu pendant les vacances dans le territoire sarrois y resta une semaine et chacun apprit par cœur mes vers afin de s'en retourner avec une contrebande inconfiscable. Un camarade eut même l'audace de cacher un fascicule de mes poèmes sous sa chemise et de l'emporter sous lui en passant la frontière. Quelques semaines après, j'appris qu'on avait fait bon usage de ces textes ; on en avait fait un livre original, on avait photocopié un certain nombre de poèmes et on les avait reliés, sous le titre d'*Erich Weinerts Kampfgedichte* (poèmes de lutte). Savez-vous ce que cela signifie d'éditer une telle brochure dans le Troisième Reich ?

(Intervention de Weinert lors du 1^{er} Congrès international des écrivains à la Mutualité, parue dans la revue *Commune*, juillet 1935)

Prends la plume, ouvrier ! Jean Mortier

(La littérature s'arrête au portail de l'usine)

Pourquoi des poètes aux temps de détresse ?
(Hœlderlin)

Les anciens se plaisaient à chanter la nature :
Rivières, monts, fumée, neige et fleurs, lune et vent.
Il faut armer d'acier les vers de notre temps ;
Les poètes aussi doivent savoir combattre.
(Ho Chi Minh)

. . .

En 1960, Walter Jens, l'un des porte-parole du groupe 47 déclarait dans la revue *Kultur* (1) :

« La littérature n'a pas encore fixé l'image du monde dans lequel nous vivons. Le monde du travail surtout ne semble pas encore être entré dans le champ d'investigation. Où trouve-t-on le portrait d'un ouvrier, la figure d'un maçon, où sont les filles travaillant en usine, où sont les robots surveillant les lumières rouges ?... On décrit l'individu dans un état de disponibilité permanent ? Est-ce que nous ne travaillons pas ? Notre activité de tous les jours ne présente-t-elle aucun intérêt ? »

En 1968, on pouvait lire sous la plume de Martin Walser, dans la préface qu'il écrivit aux *Bottroper Protokolle* (2), sorte de chronique de la vie ouvrière racontée par les ouvriers eux-mêmes, recueillie par Erika Runge, ceci :

Non, dans les ouvrages de sociologie non plus ils n'ont pas la parole et ce malgré toute l'attention et la sympathie avec lesquelles le sociologue peut se pencher sur cet animal curieux. Ils sont pour autant dire aussi absents de la littérature et du cinéma. Il est ridicule d'attendre d'écrivains qui dans la société bourgeoise « vivent de leur plume » qu'ils puissent, par je ne sais quelle prétendue grâce et avec leur soi-disant don de créateur rendre compte, par une sorte de montage artistique, de l'existence ouvrière ou même donner aux ouvriers la parole.

1) *Kultur* N° 115, septembre 1960.

2) *Bottroper Protokolle*. Aufgezeichnet von Erika Runge. Suhrkamp Verlag 1968.

Toute littérature est bourgeoise (souligné par moi. J.M.) Chez nous. Quels que soient les airs anticonformistes qu'elle se donne... elle retrace des existences bourgeoises, les conditions de vie bourgeoises, les problèmes de conscience bourgeois, les plaisirs, les espérances qu'on peut avoir et tout le tintouin qu'on peut se faire dans la société bourgeoise. Les ouvriers y tiennent à peu près la même place que les pâquerettes, les égyptiens, la poussière solaire, les croisés... On les voit passer. Un point, c'est tout ».

Entre ces deux citations 8 ans d'écart, un constat apparemment analogue et pourtant des différences fondamentales dans l'analyse et la perspective.

Première différence : Jens reproche à la littérature de République Fédérale de ne pas rendre compte de l'activité réelle des hommes, de leur « industrie » dans tous les sens du terme. Le but de la littérature, c'est, semble-t-il, de recueillir, comme on recueille sur une plaque photographique pour les « fixer » une scène, un paysage ou un visage, l'image de notre monde réel dans toutes ses dimensions. A l'« ère industrielle », il ne semble plus admissible que la littérature « passe à côté » du monde du travail sans en prendre note, bonne note. Jens reproche à la littérature son *anachronisme*. Il en appelle à un « nouveau réalisme » à plus de « concret ». Pour Martin Walser, ce que la littérature occulte, c'est moins le « monde du travail » que l'univers du travailleur, leur vie, leurs conditions de vie, les problèmes concrets et quotidiens. Ce que la littérature passe sous silence, c'est le monde du travail *salarié*. Ce n'est pas un hasard si les laissés pour compte de l'expansion industrielle sont en même temps les enfants abandonnés de la littérature.

Deuxième différence : elle tient à l'appréciation - explicite ou implicite - portée sur le statut de l'écrivain. Pour Jens il est regrettable que l'écrivain n'ait pas élargi sa thématique à la réalité du travail, n'ait pas ouvert à la « consommation culturelle » tout le champ encore inexploré du monde exotique de l'industrie. Walser, lui, met en cause les conditions mêmes de production littéraire qui font de l'auteur, quoi qu'il en ait, un larbin ou un histrion. Pour Jens l'ouvrier a été jusqu'à présent le parent pauvre de l'art : il faut lui faire une place dans la galerie des portraits littéraires. Pour Walser il ne pourrait s'agir là que d'une dépossession nouvelle : on ôterait à l'ouvrier l'usage de la parole. Il faut rétablir l'ouvrier dans ses droits de « producteur ». Une littérature du monde ouvrier ne saurait être le fait que des ouvriers eux-mêmes.

Walser a raison : l'ouvrier ne saurait être un *objet* littéraire au même titre que la mer ou les petits oiseaux. Mais son « radicalisme » n'est pas sans dangers. J'en évoquerai quelques uns : Walser nous enferme dans l'alternative : « littérature » du monde du travail qui ne saurait être qu'une sorte de « fiction » bourgeoise sur le monde du travail ou expression autonome de la classe ouvrière, professionnels de l'écriture qui en tout état de cause ne pourraient traduire que les préoccupations bourgeoises ou « écrivains » amateurs exprimant les souffrances et les aspirations de la classe ouvrière avec laquelle ils vivent de plain-pied. Cette position paraît un peu simpliste dans la mesure où elle semble croire à la possibilité d'expression « spontanée » de la classe ouvrière, contestable dans la mesure où elle privilégie « L'authentique », le « vécu » par rapport à la « conscience » et au « point de vue », dangereuse car elle semble refuser d'avance aux écrivains « bourgeois » la possibilité de parvenir sur les « positions de classe » du prolétariat.

Mais revenons au constat : Jusque vers les années 60, il n'existera guère,

il est vrai, de « réalisme social » en République Fédérale. Les « héros » sur qui pèse la fatigue du travail au fond de la mine ou à la chaîne, on les chercherait vainement, comme on chercherait vainement les romans où il soit question de traites à payer, de hausse de loyers ou de fin de mois difficiles à boucler. Si les ménages se brisent, ce n'est pas parce que l'usine, les transports, les 3/8, tuent la vie de famille. Quant à l'enfer des cadences, au bruit assourdissant des machines, aux accidents du travail, la littérature n'en reflète rien : l'usine est une forteresse à l'abri des regards indiscrets. Pas plus qu'il n'existait jusqu'à cette date de littérature sociale, il n'existait de réelle expression autonome de la classe ouvrière. En dépit de quelques plaquettes de poésie ouvrière, de quelques rééditions d'auteurs ouvriers sous Weimar et de quelques essais théoriques (3) dès les années 49-50 qui tentaient de maintenir une vieille tradition de la littérature ouvrière d'avant 33 ou de renouer avec elle, l'essentiel de la littérature ouest-allemande et de toute manière la totalité de la littérature en vue prenait naissance sur le terrain de la bourgeoisie ou de la petite-bourgeoisie, dans les milieux intellectuels dont elle reflète grosso modo les conditions de vie et les préoccupations. Les années 60 marquent, tant dans l'histoire sociale et politique de la République Fédérale que dans son histoire littéraire un tournant. On assiste alors à la naissance, ou plutôt à la renaissance d'un type de littérature où l'ouvrier non seulement a droit de cité mais où il trouve à s'exprimer lui-même : Littérature nourrie de la grisaille et des soucis de tous les jours, littérature de l'inquiétude devant la menace du chômage, de la maladie qui est un luxe pour l'ouvrier, l'usure physique et la déchéance précoce, littérature de protestation aussi contre les conditions inhumaines du travail à la chaîne, contre l'humiliation permanente, la multiplication des accidents du travail, la parcellisation croissante du travail et la robotisation des hommes.

12 ans de nazisme suivis de 15 ans de guerre froide et de « reconstruction » forcenée du capital et de pilonnage idéologique avaient voulu faire oublier la lutte des classes, gommé dans bien des esprits le sens des hiérarchies sociales, émoussé la volonté revendicative des ouvriers. La SPD avait jeté son froc aux orties. On en était à l'ère de la technique et du bien-être pour tous. La crise du charbon, la menace du chômage et des licenciements, en redonnant aux ouvriers le sentiment de la précarité de leur existence et surtout en les obligeant à faire l'expérience de types de travaux mécanisés où l'homme franchit un nouveau degré dans l'aliénation en devenant simple accessoire de la machine agit comme un déclic et redonna vie à cette ancienne tradition de la littérature ouvrière qui semblait presque oubliée et qui spontanément revit le jour là où la menace était le plus directement vécue et la tradition la plus ancienne : dans la Ruhr. La littérature des années 60 sera avant tout une littérature de la mine et des mineurs. Certes les « voix des profondeurs » ne s'étaient jamais tues complètement. En 1947-48 avaient paru au Bitter Verlag de Recklinghausen des almanachs de mineurs. En 1949 paraissent aux éditions de Bochum un recueil de poèmes intitulé *Nouvelle poésie de la mine*. Un peu plus tard on devait redécouvrir certains auteurs de la République de Weimar, tels que Bruno Gluchowski dont la radio de Hambourg diffusa en 1955 la pièce radiophonique *der Durchbruch* [La

3) Matthias Ludwig Schröder : *Dichter und Arbeiter - Von der Bestimmung der Arbeiterdichtung* [Poètes et ouvriers - sur la vocation de la littérature ouvrière]. Beckers Kleine Volksbibliothek (N° 17).

Hermann Blech : *Deutsche Arbeiterdichter* [Ecrivains ouvriers allemands] Beckers Kleine Volksbibliothek (N° 31).

rupture]. En 1961 enfin le syndicat des mineurs, l'IG Bergbau publia grâce à l'initiative de Walter Kœpping, fonctionnaire syndical, un recueil de poèmes de la mine *Wir tragen ein Licht durch die Nacht* [Nous portons un flambeau dans la nuit].

Mais un événement un peu fortuit donna à la littérature ouvrière une impulsion décisive. Le mineur Max von der Grün était pour son roman *Männer in zweifacher Nacht* [Hommes dans une double nuit] en mal d'éditeur. Après avoir essayé le refus de 7 maisons d'éditions il se tourna vers Fritz Hüser à qui l'on doit d'avoir rassemblé un fonds extrêmement important d'archives, les *Archives pour la littérature ouvrière et sociale* qui avaient pu être mises en 1958 à la disposition du public dans le nouveau bâtiment des bibliothèques de Dortmund. La rencontre des deux hommes, le soutien que leur apporta W. Kœpping préleva à la constitution au printemps 61 du *Groupe de Dortmund 61*. Il existait déjà le *groupe 47*. Le nouveau groupe qui venait de voir le jour ne prétendait pas lui ressembler et ne se posait pas en groupe rival : il se constituait autour d'un pivot : le thème de la littérature ouvrière, avant de se donner en 1964 un programme.

Parmi les 4 principaux points du programme adopté figure l'« examen critique de la littérature ouvrière passée et de son histoire ». Le groupe 61 a en effet ressenti l'impérieuse nécessité de ne pas s'ériger en héritier de toute la littérature ouvrière passée et de se démarquer par rapport à un courant littéraire qui, prenant sa source parfois, dès avant 1914, dans les eaux fades d'une social-démocratie oubieuse de la cause prolétarienne, contribuera à forger du travail et du travailleur une image que bien souvent le nazisme ne reniera pas. Sous la plume de ces transfuges du mouvement ouvrier, les Brœger, les Barthel, Engelke, Kneip et Lersch, le travail n'était plus la condition sociale de l'ouvrier mais son épopée ou sa tragédie, le geste du travailleur se pétrifiait en sa geste pathétique et grandiose à la fois tandis que la machine-moloch dévorait les meilleurs fils du peuple. Une certaine littérature ouvrière des années 20-30 fut au monde ouvrier ce que la littérature du terroir fut au monde paysan. Elle contribua à créer une mystique du travail dont le résultat le plus clair était de masquer la réalité et les causes de l'esclavage moderne. En 1930, J.R. Becher ne trouvera pas de mots assez forts pour stigmatiser ces auteurs, héritiers au petit-pied de l'expressionnisme : « Nous continuerons à combattre ces soi-disants écrivains-ouvriers que la bourgeoisie et la social-démocratie choient et portent au pinacle, ces chantres pacifistes de la réconciliation des classes pour qui la mission consiste à saper par leur lyrisme la résistance du prolétariat et à lui faire accepter comme son juste sort, en lui fournissant des « sensations esthétiques » l'existence qu'il mène à la chaîne ou devant sa machine ». Après 1945 ce terrain-là n'est plus guère fertile. Parmi les dernières efflorescences on pourrait peut-être citer l'ouvrage de cet allemand naturalisé français et vivant à Paris, Georg K. Glaser, *Geheimnis und Gewalt* (1952) qui mêle l'anarchisme petit-bourgeois à l'anathème lancé contre le machinisme et l'exaltation de l'artisanat.

Les auteurs du *groupe 61* ne sont pas pétris de la même terre. Fils d'ouvriers pour la plupart, ouvriers eux-mêmes, mineurs le plus souvent (Max von der Grün, Josef Büscher), ils sont et restent ouvriers. Rares seront ceux qui comme Max von der Grün cesseront d'être des salariés pour devenir des travailleurs indépendants et « vivre de leur plume » ; et encore ce dernier n'avait-il guère le choix, nous le verrons. Rares seront ceux aussi qui atteindront à une véritable notoriété d'écrivains et pourront ou pourraient prétendre faire carrière dans la littérature. D'autre part le monde du travail n'est jamais coupé chez eux de toute dimension syndicale ou politique. Rien d'étonnant à cela : tous ou presque ont un passé syndical ou politique. S'ils n'ont pas une cons-

cience toujours nette de leur situation dans les rapports de production, tous ont le sentiment très vif de leur exploitation et de leur aliénation. Ils sont des salariés et ils le savent, des déshérités et des laissés pour compte et ils en ont conscience. Dès l'origine, c'est le monde industriel qui est mis en cause, voire en accusation (Point I du programme). Les progrès de la technique n'ont pas rendu le travail de l'ouvrier plus facile ni fait disparaître les classes sociales. Ils ont au contraire asservi l'homme un peu plus à la machine, multiplié les gestes mécaniques qu'on exige de lui pour accroître les profits. Fohrmann principal personnage du roman de Max von der Grün *Irrlicht und Feuer* (1964) rêve - et combien d'ouvriers avec lui - de troquer le bleu de travail contre la blouse blanche, de quitter le dur métier de la mine pour un travail plus propre, moins dangereux, qui exige moins d'efforts physiques et qui soit mieux rémunéré, puisque payé au rendement : « Chaque jour, la même chose, le même geste de la main et du bras, le même brouhaha dans l'atelier, monotone, bras et jambes se détachent du corps, la tête vit sa vie propre qui n'a rien de commun avec la vie de l'atelier... Ici l'homme n'est plus le tout sous la forme duquel il a été créé... Durant 8 heures les différentes parties du corps vivent séparées les unes des autres et ce n'est qu'après avoir quitté le travail qu'elles commencent lentement à se ressouder... »

Les auteurs du *groupe 61* sont à n'en pas douter marqués au coin du socialisme ; mais en même temps la méfiance qu'ils observent envers les « idéologies », les empêche souvent de dénoncer le monde du travail industriel d'un point de vue politique ou philosophique précis et de montrer que la classe ouvrière est l'agent de la transformation de la société : Le *groupe 61* reprint sans se l'avouer le préjugé commode de l'ouvrier bête, incapable de prendre conscience et qui ne peut être qu'objet et non sujet de la transformation de la société.

• •

Malgré quelques succès de librairie, les auteurs du *groupe 61* qui pour la plupart continuent à être diffusés et publiés par le canal de la presse syndicale, ne réussissent pas réellement à « percer » sur le marché traditionnel. Le débat autour de la « qualité » littéraire de leur production - en germe dans le point 1 du programme qui se propose de « faire l'examen littéraire du monde du travail industriel contemporain et de ses problèmes sociaux » - ne tarde pas à rebondir. Il faut, affirme le secrétaire Bernhard Boie, ne retenir comme critère selon lequel on opérera la sélection des textes proposés que le critère esthétique. Les quelques auteurs « doués » qui possèdent la maîtrise artistique, les quelques professionnels aussi, mieux armés souvent que ceux qui continuent à vivre la vie de l'usine prennent le pas sur les amateurs qui se trouvent peu à peu rejetés hors d'un groupe qui tend à se transformer en « agence littéraire », un peu à l'image de ce qu'était le groupe 47. La réflexion sur la « fonction » d'une littérature prolétarienne cède le pas à la préoccupation du succès. Certains gomment le concept de « littérature ouvrière » pour privilégier celui plus vague et plus libéral de « littérature du monde ouvrier », voire « littérature du monde industriel » à l'origine de laquelle il n'y aura plus forcément d'ailleurs l'ouvrier lui-même, mais tous ceux que préoccupe ou simplement intéresse le monde du travail. Emil Scharnowski, ancien correspondant ouvrier sous la République de Weimar se voit froidement retourner sa contribution : l'ouvrier est écarté du processus de production. Certaines œuvres effacent la lutte de classes, ce qui était « politisation de la littérature » fait place chez quelques uns à une révolte sans perspective, dont on ne discerne pas toujours au nom de qui ou au nom de quoi elle parle.

Encore que très contradictoire, l'évolution est sensible chez Max von der Grün, sans doute l'un des auteurs les plus doués du groupe. Dans *Irrlicht und Feuer*, Fohrmann, comme tous les mineurs a d'emblée une vision dichotomique de la société. Il a beau être une sorte de franc-tireur anarchisant, il n'en incarne pas moins les aspirations et les révoltes profondes qui sont celles du prolétariat tout entier. Il est en quelque sorte à l'image de ce prolétariat ouest-allemand des années 60 qui redécouvre la lutte des classes, l'oppression patronale et la réalité de l'exploitation. Fohrmann sait d'instinct mettre le doigt sur les vraies responsabilités, dénoncer les conditions de travail dangereuses et révoltantes et nommer les causes de ces accidents du travail. Mais tant par la faute des syndicats opportunistes acquis à la collaboration des classes qu'à cause de l'absence de parti prolétarien, Fohrmann est incapable d'articuler sur le plan politique sa révolte et son indignation. Le roman qui a suivi *Zwei Briefe an Pospischiel* (1968) prétend vous donner une image globale du système économique et social de la RFA à l'ère de l'automation, de l'informatique et de la planification. L'ouvrier n'est plus qu'un rouage dans un mécanisme parfaitement huilé, apparemment sans faille. Mécanisme ou organisme parfait qui est capable d'éliminer ses cellules mortes ou cancéreuses ou de digérer ses propres déchets. Dans cet univers « planifié » il n'y a pas d'échappatoire possible, pas de place pour l'initiative, la responsabilité individuelle, la liberté de jugement et de choix.

Toute « incartade » se solde pour l'ouvrier par la perte de son travail et fait de lui un marginal avant d'en faire une épave. Pospischiel, d'abord encouragé par sa femme, par sa fille et par son vieil ami communiste, personnage positif au début du roman, à faire acte d'indiscipline et à prendre 3 jours de congé non payés (4) est finalement poussé par les mêmes à « rentrer dans le droit chemin », à faire amende honorable afin de pouvoir retrouver son travail. Sous la pression des syndicats et du comité d'entreprise, Pospischiel est réembauché. A une condition toutefois : il perdra tous les avantages d'ancienneté et de salaires acquis. C'est une victoire ! Le roman pourrait aussi bien s'intituler « l'étouffoir ». On pense aussi à « La classe ouvrière va au paradis », car il y a entre le film et le roman d'étranges analogies. Sans doute Max von der Grün a-t-il su avec justesse diagnostiquer le malaise ouvrier en République Fédérale vers les années 67-68. « La peur de la rationalisation et de l'automation ne représentent qu'une concrétisation de la peur de perdre son travail » constatait dès 1957 l'institut de recherches sociales de l'université de Münster. La robotisation des ouvriers dans ces entreprises presse-boutons, la parcellisation du travail contribuent de fait à isoler socialement les ouvriers, à leur faire perdre le sens de leur solidarité. Mais si le diagnostic porté est juste, l'analyse des causes manque. Patrons invisibles, maîtrise, ouvriers, syndicats, comités d'entreprises, apparaissent comme les rouages indifférenciés d'un gigantesque système dont on ne perçoit pas la raison d'être et dont tous les éléments sont parfaitement intégrés. Pospischiel n'est plus comme l'était Fohrmann porteur des aspirations conscientes ou inexprimées de sa classe sociale. C'est un solitaire à moitié anarchisant qui s'il était plus jeune choisirait sans doute d'aller à l'aventure comme cette

4) Les raisons qu'il a de s'absenter sont sérieuses. Il se rend, à la demande de sa mère dans un village bavarois proche de la frontière tchèque où vit, sans être inquiété le moins du monde celui qui, quelque 30 ans plus tôt a dénoncé son père aux nazis. Songe-t-il à se venger ? non. Il y a encore moins de justice possible dans la RFA de Max von der Grün que dans la Suisse de Dürrenmatt où existait du moins la loi du talion.

fille peut-être un peu hippie et en tout cas totalement « libérée » avec qui il couche en chemin. Dans ce roman, qui comme le précédent reste aussi celui d'une génération perdue, idéologiquement perdue, celle de la guerre, mais aussi le roman de la jeunesse en qui Max von der Grün place de toute évidence ses espoirs, l'auteur semble parler « au nom des droits de l'individu ». C'est que, comme le dit Wolfgang Friedrich, « jusqu'à présent, les membres du *Groupe 61* ont... à peine dépassé le simple diagnostic de la situation telle qu'elle est, ils ne sont pas allés au-delà des nuances de rébellion de l'homme qui travaille. S'ils tiennent à continuer à remplir les buts qu'ils se sont eux-mêmes tracés, il leur faudra sans doute faire un pas de plus, ne pas se contenter de constater les faits... il leur faudra trouver les moyens d'en éliminer les causes ».

..

Certains membres du *Groupe 61* ne tardèrent pas à prendre conscience des insuffisances théoriques et pratiques du groupe. Des voix s'élevèrent, au sein même d'un groupe qu'on aurait tort de croire monolithique pour critiquer les pratiques sélectionnistes prônées par certains et exiger des engagements sociaux et politiques plus fermes (Josef Büscher, Kurt Küther, Richard Limpert). La crise éclata en 1968 et abouti en 1970 à la constitution du *Werkkreis Literatur der Arbeitswelt* [Cercle de littérature du monde du travail] qui ne visait pas à entrer en concurrence avec le groupe 61 mais prétendait en être le complément et le prolongement en direction de la classe ouvrière exclusivement. A l'origine du *Werkkreis* on trouve des gens comme Josef Büscher, Günter Wallraff qui restent membres du *Groupe 61*, Peter Kühne, Angelika Mechtel, Erika Runge, Peter Schütt, les animateurs du *Arbeitskreis für Amateurkunst* [cercle de travail pour l'art amateur] qui, de manière significative, prendra le nom la même année de *Arbeitskreis für progressive Kunst*. Max von der Grün aussi, qui personnage très contradictoire soutint financièrement les débuts du *Werkkreis* avant de se montrer violemment critique envers ses objectifs. En 1969 fut organisé un concours de reportages où l'on demandait aux ouvriers de « partir de leur expérience personnelle » pour décrire le plus fidèlement possible leur emploi et leurs collègues « dans une langue simple et non littéraire ». La participation fut relativement importante : 150 contributions qui furent sélectionnées par un jury dans lequel figuraient G. Wallraff et Max von der Grün.

Les reportages primés parurent un an plus tard sous le titre *Ein Baukran stürzt um* [Une grue s'écroule] aux éditions Piper.

Parmi les critères de sélection, les critères « esthétiques » ne jouaient aucun rôle. Ce qui importait c'était que l'expression fût adaptée au message, c'était la richesse de l'apport documentaire, le degré de conscience de l'auteur, la « fonction sociale » du texte. Autrement dit on en appelait à la collaboration directe des ouvriers d'usine, et des employés, on leur demandait de tenir le rôle d'informateurs de se faire les témoins de ce qui se passe réellement à l'intérieur de l'usine, au seuil de laquelle « la loi fondamentale s'arrête » et en fin de compte, en tentant de dégager à travers leur expérience vécue les mécanismes et les causes de l'exploitation, de se faire les agents d'une prise de conscience. Il ne s'agissait pas de donner aux ouvriers je ne sais quels rudiments d'art littéraire ni de les mettre à l'école de la poésie, il s'agissait de les éduquer, de les alphabétiser politiquement et d'utiliser leurs récits, leurs témoignages comme support d'une réflexion collective pour aider à la transformation économique et sociale de la société.

Ce faisant on renouait avec une autre tradition de la littérature ouvrière sous Weimar tandis que délibérément ou non on s'appuyait sur le modèle de littérature ouvrière fourni par la RDA.

La tradition d'abord : A partir des années 20 commence à se développer sur le modèle de ce qui existait en Union Soviétique le mouvement des correspondants ouvriers de journaux communistes. Collaborateurs bénévoles, ces ouvriers communistes adressaient à la *Rote Fahne* notamment leurs relations sur les conditions de travail dans l'entreprise ; ils étaient comme le dit la *Rote Fahne* du 20 décembre 1924 « le meilleur lien entre le journal et la masse des travailleurs ». En 1929, la *Rote Fahne*, ne comptait pas moins de 1500 correspondants dont 500 étaient permanents. Rudolf Braune, Willi Bredel, Karl Grünberg, Hans Marchwiza, Ludwig Turek commencèrent comme correspondants ouvriers, avant de contribuer à fonder le 19 octobre 1929 le *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands* qui se donna pour but entre autres choses de soutenir et d'impulser la littérature prolétarienne.

Sans le savoir peut-être, ils retrouvaient une préoccupation qui fut aussi celle de Marx lorsqu'il rédigea son « enquête ouvrière » que publia en 1880 la *Revue socialiste* de Malon. Cette enquête n'avait pas, tant s'en faut, un but statistique, sa fonction était essentiellement pédagogique. Ce long questionnaire auquel les ouvriers sont conviés de répondre était destiné à élever le niveau de conscience des ouvriers en les appelant à réfléchir sur leurs propres conditions de travail, à déceler les formes multiples de l'exploitation capitaliste et à engager des actions mûries et concertées pour changer la face des choses. Marx ne se satisfaisait pas de constater la misère ouvrière. Il suggère, par la formulation même, des moyens politiques pour transformer la société, des formes de lutte.

Le modèle implicite auquel se réfèrent les fondateurs du *Werkkreis* est celui des « écrivains-ouvriers » de RDA. En effet la littérature ouvrière devint le pivot de la « révolution culturelle » dont les grandes lignes furent définies lors des 2 conférences de Bitterfeld de 1959 et de 1964. En même temps qu'on demandait aux écrivains professionnels d'aller « à la base », dans les usines et chez les paysans, de choisir pour thèmes les problèmes de la vie de l'entreprise et ce faisant de prendre une part active dans le processus de transformation des rapports sociaux, on engageait la classe ouvrière à donner elle-même une expression artistique à ses propres combats. Le mot d'ordre fut donc : Greif zur Feder Kumpel ! [Prends la plume, ouvrier !]. Cette politique qui s'assignait pour tâche de changer les habitudes de réception et les modes de création et de faire du peuple, de simple consommateur culturel, un sujet créateur ne trouva en RFA un véritable écho que vers les années 68. Le modèle ne pouvait bien sûr être adopté et reproduit tel quel. Il demandait une adaptation à d'autres fins, à la lutte politique contre le système en place.

• •

Sans doute la théorie et la pratique du *Werkkreis* a-t-il de quoi surprendre un français. Le mouvement ouvrier français a eu et a encore sa littérature, mais n'a pas cette tradition-là. Mais l'existence de syndicats et d'un parti ouvrier puissants ne peut-elle dispenser de ce « détour » par la « voie pédagogique » pour mobiliser les consciences ouvrières ? En France l'idéologie dominante a-t-elle les mains totalement libres comme elle les a ou semble les avoir en République Fédérale où le capitalisme contrôle non seulement l'économie et le pouvoir d'Etat mais encore détermine largement les goûts, les lectures, les divertissements, les loisirs, le langage. Les moyens idéologiques mis en œuvre par le capitalisme ouest-allemand sont puissants, plus puissants que jamais : la concentration de la presse qui livre la presque totalité

des journaux aux mains des grands trusts n'en est que l'aspect le plus visible. Dès lors le problème se pose : comment, en l'absence d'un parti ouvrier réellement puissant et de syndicats de lutte de classes, faire une brèche dans la muraille idéologique élevée par la bourgeoisie, combattre l'influence indéniable qu'elle a sur les consciences, comment créer une conscience « antimonopoliste » ?

La bataille idéologique se livrera aussi bien au plan du langage, car il importe aussi de lutter contre la « diversion » verbale à laquelle la bourgeoisie se livre (89 % des lecteurs de la *Bildzeitung*, sont des salariés). « La manipulation des mots est une méthode pour transformer la réalité. On peut grâce à elle mieux contrôler une société que par les méthodes visibles de la violence. L'avantage de cette méthode, c'est qu'elle est invisible ». L'auteur de ces lignes ? Rainer Fabian qui travaille pour le compte du trust Springer. Il n'est pas étonnant dès lors que bon nombre de poètes ouvriers des *Werkstätten*, [ateliers] souvent en forme d'épigrammes, tournent autour des problèmes du langage et inaugurent une réflexion sur l'utilisation du vocabulaire au profit de la bourgeoisie : la réflexion linguistique devrait déboucher tout normalement sur la prise de conscience sociale d'abord, politique ensuite comme on le voit sur l'exemple du poème de Hinz.

Tel est bien en effet le fond du problème : il faut détruire l'illusion selon laquelle la classe ouvrière peut faire l'économie d'un changement radical de société, il faut amener la classe ouvrière à prendre en charge ses intérêts propres. Si nous examinons de près les deux anthologies du *Werkkreis* publiées par le Piper Verlag, *Ein Baukran stürzt um* [Une grue s'écroule] (1970) et *Lauter Arbeitgeber. Lohnabhängige sehen ihre Chefs* [Nos patrons. Les salariés regardent leurs chefs] (1971), nous constatons qu'elles offrent de l'ouvrier deux auto-portraits sensiblement différents. L'image renvoyée par la première est encore celle de l'ouvrier souffrant, harassé, abêti, isolé, plongé dans le milieu hostile des choses et des machines. La plupart des récits se contentent, sur le mode humoristique parfois, de photographier la vie sur le chantier, de rendre compte de l'activité des hommes plus que des conditions de travail, de reproduire avec une fidélité et un souci évident d'authenticité les propos des ouvriers. Littérature de protestation ? oui. Mais indirectement, par l'image presque négative que ces récits nous donnent de l'ouvrier abruti par 8 ou 10 heures de travail, hébété par la télévision qu'il préfère à tous les discours politiques. Une protestation sans destinataire. La sobriété du récit a comme contrepartie l'absence d'indignation réelle. Sans indignation, pas de dénonciation. La politique n'a pas sa place ici.

Le second recueil est celui de la dénonciation. Les ouvriers y mettent en cause leurs chefs, par le texte, la caricature, les citations empruntées à Marx, y dénoncent les conditions de travail, les cadences, les mesures disciplinaires, les tracasseries de tous ordres. Le recueil est divisé en trois parties (Textes d'agitation - critique concrète - Pour que les choses changent) ; on le voit, les textes choisis ne visent pas seulement à décrire ou à établir un bilan mais ouvrent sur une prise de conscience politique et débouchent sur l'action. Les différences dans les titres mêmes des récits sont suffisamment évocatrices. Quelques titres tirés du premier recueil : « A la chauffe » - « la pause-café » - « une grue s'écroule ». Quelques titres du second : « Ballades du bon patron » - « Ces chers entrepreneurs » « Ce que nous combattons, c'est le pouvoir de l'homme sur l'homme ».

La politisation croissante de ce type de littérature ouvrière en change en même temps le caractère et la forme. La littérature documentaire qui se contentait de broser le schéma d'une journée de travail ou de traduire à travers les dialogues l'état d'esprit des ouvriers, fait place à de courts

réciis en forme de coup de poing, à des épigrammes dont la pointe est politique et dont les thèmes peuvent être en rapport avec les mots d'ordre syndicaux et politiques de l'heure. La littérature se fait action. Elle rejoint l'agitprop des intellectuels.

. . .

Pour être agissante, il faut que cette littérature atteigne les masses ouvrières. Curieusement, certaines maisons d'édition semblent se prendre d'un intérêt subit pour la classe ouvrière, si l'on en juge par le nombre important de recueils et d'études qu'elles publient. *Irrlicht und Feuer* de Max von der Grün a déjà eu l'honneur d'être réédité plusieurs fois. Les reportages de G. Wallraff sur l'univers industriel ont paru chez Rowohlt ainsi que certains reportages du *Werkkreis*. Mais c'est là un type de diffusion qui, s'il peut contribuer à élargir le public à certaines couches intellectuelles, ne peut guère prétendre toucher les milieux ouvriers. La seule tribune réellement adaptée aux fins de cette littérature-action ce sont les journaux syndicaux, les journaux de cellules d'entreprises, les tracts. Les « media » du *Groupe 61*, ce furent essentiellement la presse syndicale de l'IG Bergbau und Energie et de l'IG Metall, la presse social-démocrate, accessoirement une certaine presse locale. Günter Wallraff a donné à plusieurs reprises et notamment avec ses *Industriereportagen* l'exemple de ce que doit être une diffusion réussie et montré l'importance de la tribune choisie. Après s'être fait embaucher dans plusieurs entreprises comme ouvrier non qualifié (5) il commença à publier dans *Metall*, organe de l'IG Metall tirant à 2 millions d'exemplaires ses reportages qui dénonçaient les conditions inhumaines de la production et les exactions patronales. Ce fut un beau tollé dans les rangs du patronat allemand qui usa d'intimidation pour en stopper la publication. Les journaux distribués gratuitement à la porte de l'usine Benteler qui ne tolérait pas que les ouvriers fussent syndiqués, réussirent à mobiliser les ouvriers. Malgré toutes les mesures de rétorsion de la direction et la mise à pied de 3 ouvriers, 2700 ouvriers et employés se syndiquèrent. Pour la première fois lors d'élection au comité d'entreprise, l'IG Metall put présenter une liste syndicale qui l'emporta. Wallraff avait fait la preuve que ces textes qui sont en prise directe sur une action pouvaient être redoutablement efficaces. Mais en même temps il faisait la démonstration qu'ils ne sauraient l'être que si une plate-forme commune avec les syndicats est trouvée. Situait politiquement le *Groupe 61*, Josef Reding a pu dire : « Etre proche du syndicat, c'est ce que nous pouvions tolérer de plus à droite ». En 1972, le *Werkkreis* et l'agitprop, tout en adoptant vis-à-vis du syndicat une attitude critique et tout en étant conscient que la lutte des classes traverse le syndicat ouest-allemand, ne récuse pas la communauté d'action avec lui, ne dédaignent pas la tribune que leur offre la presse syndicale.

Le patronat ouest-allemand n'est pas resté sans réagir. Dès le début, la politisation de la littérature ouvrière a été pour lui un sujet de préoccupation et tous les moyens lui ont été bons, lui sont encore bons pour réduire au silence cette voix de la classe ouvrière. L'accident du travail relaté dans *Irrlicht und Feuer*, qui coûte la vie à un ouvrier, valut à Max von der Grün d'être licencié et d'être poursuivi en justice par la firme incriminée non sans que celle-ci ait tenté au préalable, mais vainement, de racheter le manuscrit pour la coquette somme de 50 000 DM. A l'issue de ce procès aucune entreprise n'accepta de le réembaucher ce qui, dans la présentation de chez Rowohlt se traduit comme suit : « Fin novembre 1963 Max von der Grün dut cesser de travailler au fond à cause de ses obligations

5) Wallraff après des études secondaires normales, reçut une formation de libraire. Il est aujourd'hui travailleur indépendant

d'écrivain (sic) ». Une mésaventure identique arriva à G. Wallraff pour ses *Industriereportagen*. Plus récemment c'est l'ouvrier Gerd Sowka membre de l'atelier de Wuppertal qui fut victime de la répression patronale pour une pièce-document en un acte sur un accident du travail qui lui avait coûté la main gauche.

Pour Wallraff l'écrivain dans la société capitaliste ne peut être qu'un privilégié mangeant au ratelier des puissants. La littérature est bourgeoise. Faire de la « littérature » sur l'ouvrier c'est faire le jeu de la bourgeoisie.

L'examen critique, *par les moyens de la littérature*, du monde industriel contemporain, point I du programme du *Groupe 61* n'est plus à l'ordre du jour. Toute forme d'expression et partant toute forme littéraire est spécifique d'une classe sociale donnée. Le roman, le théâtre, bref la fiction sont le propre de la bourgeoisie. Le reportage qui transcrit « objectivement » la réalité, la « vérité sociale » est la forme adéquate au prolétariat : il peut être dans ses mains une arme contre le capitalisme. Il n'est pas faux en effet d'affirmer que l'enquête, le reportage, tels que nous pouvons les connaître aujourd'hui, sont liés à l'apparition sur la scène de l'histoire de la classe ouvrière. Il existait bien la relation de voyage, mais elle ne se mettait pas, si j'ose dire scientifiquement, au service de la classe ouvrière. Engels avec sa *Situation de la classe laborieuse en Angleterre*, W. Wolf avec *Misère et Emeutes en Silésie en 1844*, Georg Weerth avec ses *Esquisses de la vie sociale et politique des britanniques* inaugureront un genre à qui la critique littéraire traditionnelle ne reconnaît pas - mais faut-il s'en étonner - de statut littéraire. Mais ces tableaux-reportages n'étaient pas l'expression immédiate et spontanée de la classe ouvrière, ils étaient le fait d'écrivains bourgeois gagnés à la cause du prolétariat. Ils n'étaient pas non plus exclusifs d'autres genres. Ne risque-t-il pas en effet d'y avoir un piège du reportage ? « Nous ne voulons pas d'une littérature qui soit de l'art mais d'une littérature qui soit la réalité. C'est encore la réalité qui a le pouvoir d'expression et l'efficacité les plus grands » affirme Wallraff. La réalité en soi ? La réalité suggérerait-elle par elle-même en quelque sorte sa propre analyse ? Elle fournirait d'emblée les clés de son interprétation au prolétariat qui ferait ainsi l'économie de la lutte et verrait jaillir par je ne sais quel miracle, l'étincelle de la conscience ? La plupart des reportages que nous a fournis jusqu'à présent le *Werkkreis* semblent se heurter à une double limite ou comporter un double risque : risque d'enfermer l'ouvrier dans un ghetto. Risque de déplacer la pointe de l'action politique. La théorie de Wallraff correspond bien en effet à sa pratique lorsqu'il se rend dans les ghettos de la société, les usines, les prisons, les hôpitaux psychiatriques et en fait éclater la désolante vérité. Mais à vouloir saisir l'ouvrier dans son milieu de travail uniquement, on court le danger de l'enfermer dans le « microcosme de l'usine » comme d'autres s'enferment dans leur « province pédagogique ». Pour Reich-Ranicki, critique patenté de RFA, peu importe ce que l'homme fait dans son usine, seul l'intéresse ce que l'usine fait de l'homme. C'est absurde ou scandaleux. Comment comprendre en effet ce que l'usine fait de l'ouvrier si on y ignore ce que l'ouvrier y fait. Mais aussi Max von der Grün n'a-t-il pas raison d'affirmer que la condition d'ouvrier ne s'arrête pas une fois franchie l'enceinte de l'usine. L'aliénation n'est pas seulement sensible face à la machine, elle est aussi et on peut l'appréhender aussi bien dans les loisirs, les rapports familiaux, etc... Les conflits de classe ne peuvent se ramener à la sphère de la production, ils mettent en cause la société toute entière. Curieusement du reste on pourrait parfois retourner contre les tenants d'une contre-culture prolétarienne les arguments qu'ils utilisent contre la littérature, bourgeoise par essence selon eux, puisque - et ils n'ont pas tort souvent - elle passe sous silence la réalité des fondements sociaux

de notre existence. La lecture de tel ou tel recueil du *Werkkreis* ne nous rend pas forcément notre société plus transparente. Je sais bien que ces textes sont conçus comme textes de travail, mais aussi ils s'adressent à un public qu'ils sont censés informer et éclairer. Engels avait souligné l'importance de la « haine de classe » pour le développement d'une conscience autonome de la classe ouvrière. Sans doute, mais à combien de textes du *Werkkreis* ne pourrait-on appliquer cette citation :

« La haine, on le sait ne débouche pas forcément sur la révolution et encore moins sur ce qui la prépare : L'action quotidienne. Combien d'hommes et de femmes se contentent-ils encore de ruminer chacun pour soi les mille mesquineries que leur réserve la vie » (*Humanité* du 15-6-72)

Si l'on établissait une statistique, on serait peut-être surpris de constater que beaucoup de collaborateurs du *Werkkreis* sont employés de petites et moyennes entreprises là où la présence du patron, du « vrai » patron est directement sensible. L'aversion ressentie pour le *patron* se transmue-t-elle en haine du *patronat* ? Pas toujours. Pour certains, l'impression qui se dégage c'est qu'il suffirait d'en changer. Pour d'autres, ceux des grandes entreprises, le danger qui consiste à voir l'adversaire non dans celui qui détient le pouvoir économique mais dans le supérieur hiérarchique direct, le « petit chef », le chronométréur, ce danger n'est pas toujours écarté.

3 questions pour finir :

1) Le reportage peut-il être une contre-littérature qui trouverait d'emblée son public d'élection, les prolétaires ? Les ouvriers lisent peu, c'est vrai. Faut-il pour autant jeter aux orties la défroque littéraire ? Où faut-il mettre en cause également les circuits de distribution qui sont aux mains de la bourgeoisie ainsi que le handicap culturel de la classe ouvrière. L'avènement d'une littérature progressiste qui trouve une large audience est sans doute inséparable d'un système démocratique de distribution et d'éducation.

2) Le reportage répond-il toujours aux besoins et à l'attente de l'ouvrier qui lit ? Peut-être pas non plus toujours.

« Dans la Ruhr on ne peut pas chanter la beauté de la nature. Il n'y a qu'une personne qui le puisse, c'est celui qui habite là-haut dans la villa de Krupp » dit Wallraff. L'ouvrier doit-il trouver sa pâture uniquement dans l'ennui et la désolation et n'a-t-il pas aussi à satisfaire un besoin de beauté ?

3) On peut enfin se demander si au lieu d'une contre-culture prolétarienne il ne serait pas possible de présenter de la classe ouvrière une contre-image non désolante. Cette image nouvelle, ce n'est pas le reportage seul qui peut l'élaborer, ni la forme littéraire courte, mais uniquement une œuvre vaste écrite du point de vue de la classe ouvrière et qui sache aussi bien intégrer le documentaire à la fiction. Sans doute le reportage ouvrier a-t-il sa valeur propre, dans un contexte social et politique donné : il faut que les choses se sachent. Il faut informer la classe ouvrière et former des militants ouvriers. Sans doute y-a-t-il une spécificité du reportage, du document brut qui ont le mérite de pouvoir être utilisés sur le champ, de pouvoir « fonctionner » tout de suite. Le reportage, dans le rapport des forces actuel en RFA, pare en quelque sorte au plus pressé. Mais le *Werkkreis* doit se garder de vouloir en faire le mode d'expression exclusif au détriment de formes plus élaborées qu'on rejeterait sous prétexte qu'elle sont « bourgeoises » car, « pour ce qui est de la nécessité de mettre en évidence les rouages d'un système, le jeu des forces et de dégager des perspectives exaltantes, ces moyens littéraires ont plus d'efficacité que le document dont le mérite consiste plutôt à faire naître des questions qu'à y apporter la réponse » (C. Bredthauer lors du colloque de politique culturelle du DKP des 12 et 13 juin 1971 à Nuremberg).

Ce poème est une réponse à Max von der Grün qui, au cours d'une émission de télévision sur les problèmes de la littérature ouvrière, avait déclaré : « C'est une illusion de croire qu'on peut, par le biais de l'écriture, pousser les ouvriers à l'action politique ».

Günter Hinz

(né en 1932. Métallo. Vit à Essen)

Pourquoi j'écris

(L'écrivain-ouvrier, cette fiction !)

J'écris

Non pour Krupp et non pour Thyssen

Mon point de vue

Ce n'est pas celui d'Abs et de Flick

Je prends parti,

Vous le savez,

Chaque mot que j'écris est action politique.

Qui me pousse à écrire — personne

Mon style est dur — intempestif

Les braves gens, les épiciers ne me prennent pas à la légère

Prolétaire je suis, pour prolétaires j'écris.

Ma plume est une arme

Dans la lutte de classes.

Sans doute maint grand maître ayant plus de talent

Sait-il avec grand art et poétiquement

Agencer les mots en phrases.

Je n'écris pas pour les amateurs de romances à l'eau de rose

Les midinettes éprises de petite fleur bleue.

Ce monde que je décris — sans illusion

Je le connais, c'est le mien, le monde du travail,

Je suis prolétaire et auteur,

Oui, elle existe, cette « fiction », le poète-ouvrier.

La grève est sans objet — les profits raisonnables
Licencier, quoi d'anormal ! Les loyers montent, c'est fatal !
Les revendications sociales sont fort inopportunes,
Elles rognent fâcheusement bénéfices et fortunes.

On dit de l'ouvrier qu'il *cherche* un emploi
Alors que son souci c'est de *vendre* ses bras
Acheter du travail, c'est l'*offrir*, dit-on
Des mots, des simples mots, vous êtes les pigeons.

Les patrons, que vous font-ils croire ? Qu'ils sont essentiels,
Qu'acheter la main-d'œuvre, ce n'est pas scandaleux.
Qui a besoin de qui et qui vit de vous ? *Eux*.
C'est cette société qu'ils appellent nouvelle.

Prends garde, prolétaire, on te dit partenaire,
Pour autant que l'économie prospère
Vienne la crise, tu auras droit aux coups de pied au derrière,
Tu pourras dire alors qu'on a su te refaire.

Les patrons se font patelins ; car ils savent
Qu'ils n'ont d'autre moyen, vois-tu,
De te faire trimer, pauvre cave,
Avant de te jeter à nouveau à la rue.

Kurt Küther

*(né en 1929 à Stettin. Depuis 1948 mineur de fond dans la Ruhr.
Délégué au comité d'entreprise. Vit à Bottrop)*

A l'usine

En société je porte un froc
Mais à l'usine je le troque
Et ne suis plus père ni mari
Car dès que vous avez pointé
D'une autre loi vous relevez

Pourtant, pourtant il m'en souvient
Constitution, article 1 :
De la personne humaine intangible est la dignité.
Le problème est posé.

La nouvelle poésie d'agitprop en République fédérale

Alain Lance

Aucun poème ne peut exproprier les patrons, aucun théâtre de rue ne peut appeler demain à la grève générale ; celui qui réclame cela construit une fausse problématique. (Uwe Timm)

Les premières années de la République fédérale allemande sont caractérisées par une dénazification à peine amorcée, la mise en place d'un Etat dominé par le grand capital et l'intégration de cet Etat dans le bloc occidental anticommuniste. Cette évolution est facilitée par le ralliement de la social-démocratie au système. La classe ouvrière, qui jouit d'un niveau de vie relativement élevé, suit dans sa masse les syndicats réformistes. La propagande de la classe dirigeante, prenant le relais de la démagogie fasciste, martèle l'opinion. L'ennemi est clairement désigné : le camp socialiste et, en premier lieu, l'Allemagne démocratique. Les débuts difficiles de celle-ci — dans le contexte particulier de la division du pays — ne facilitent pas la tâche des communistes en République fédérale. L'interdiction du KPD en 1956 frappe un parti sensiblement affaibli et les poursuites engagées contre ses militants ne susciteront que de rares mouvements de solidarité. La classe ouvrière semble avoir perdu toute expression politique autonome.

Durant la période qui va jusqu'au milieu des années soixante, le monde littéraire est régenté par le *Groupe 47*, espèce d'académie officielle de la littérature nouvelle, à la fois club et groupe de pression où s'exprime l'idéologie libérale des milieux intellectuels : foi en la petite Europe, affirmation d'un humanisme abstrait, proclamation de la nécessité de la « troisième voie ». Hans-Werner Richter, le principal animateur du groupe, oppose l'influence des « élites démocratiques » à l'inefficacité des organisations de masse. C'est la revue *Der Monat* qui sert souvent de porte-parole au groupe. Le lancement de cette publication avait été en partie financé par la C.I.A. Pendant toute cette période, l'anticonformisme littéraire affiché par ces écrivains n'a rien qui puisse inquiéter les cercles dirigeants.

Dans les années soixante, des premiers craquements se font entendre dans l'édifice. C'est la fin du miracle économique. Alors que des mouvements revendicatifs d'une certaine ampleur ébranlent quelque peu le thème idéologique des « partenaires sociaux », on assiste par ailleurs à l'écroulement du mythe de la réunification. Au lieu de s'effondrer, comme le prédisaient les dirigeants de Bonn, la République démocratique consolide ses bases et remporte, dans les années qui suivent la construction du mur à Berlin, des succès notables dans l'édification du socialisme :

essor économique, soutien populaire plus affirmé, audience internationale accrue. En République fédérale, une large fraction de la jeunesse étudiante et, dans une moindre mesure, de la jeunesse ouvrière, se politise sur des thèmes de gauche. L'agression de l'impérialisme américain au Vietnam est un facteur important dans cette radicalisation. Les étudiants qui, quelques années auparavant, se pressaient aux lectures publiques de Grass, de Böll ou d'Enzensberger, ceux qui se passionnaient pour l'analyse des poèmes ou les débats sur les œuvres, délaissent les problèmes littéraires pour l'activité politique. C'est la grande vague de l'opposition extra-parlementaire, qui demeure associée au nom de Rudi Dutschke. Les manifestations contre le trust de presse Springer vont donner lieu à de véritables affrontements avec la police au printemps 1968.

Cette brusque irruption de thèmes politiques dans les milieux intellectuels entraîne une remise en question de la littérature, de son statut et de sa fonction. Dans le nouveau paysage culturel, un Heinrich Böll, qui poursuit sans démoder une œuvre romanesque centrée sur la critique de la restauration, apparaît assez isolé. Ceux qui persistent à reconnaître à la littérature un rôle quelconque dans la prise de conscience se tournent souvent vers le genre « documentaire » (*Stalingrad* de Kluge, pour un genre proche du roman, mais surtout le théâtre avec Weiss, Kipphard, Hochhut). Apparaît aussi un autre courant que certains appellent ironiquement « formaliste-pop », qui conteste également la littérature, mais de façon très ambiguë, puisque tout ce qui sort de la machine à écrire ou tout ce qui s'enregistre sur la bande magnétique de l'auteur reçoit statut littéraire. *Je peux écrire ce que je veux*, dit Günter Herburger, *les poèmes n'ont besoin ni de culture, ni de sentiments, mais d'expériences vécues*. Le poème est un tapis roulant sur lequel on déverse en vrac des énoncés de réalité en rondelles.

Les lecteurs français ont pu, au cours des dernières années, faire connaissance des provocations de Peter Handke ou des raisonnements de fausse logique de Helmut Heissenbüttel. Il s'agit la plupart du temps d'un travail de démolition des formes courantes du langage, de jeu sur les lieux communs et les formules toutes faites afin de mettre à nu la rhétorique dominante.

Puisque ces textes fonctionnent dans la superstructure, il n'est point rare qu'on leur assigne des fonctions de sabotage à des fins révolutionnaires, puisque la culture est présentée tantôt comme « le maillon le plus faible » de la domination bourgeoise, tantôt le terrain où elle régit sans partage. Il s'agit donc de centrer l'attaque sur la superstructure dont le rôle est une fois de plus surestimé, comme c'était le cas des écrivains de la revue *Aktion* après la première guerre. Et le terme de *kulturindustrie*, en faveur dans la nouvelle gauche ouest-allemande, peut sans doute favoriser des analogies hâtives. Ce qui fait dire à Dagmar Ploetz à propos de Heissenbüttel : « *ici l'idéalisme allemand célèbre sa résurrection littéraire : la dissolution de la syntaxe entraîne le démantèlement du Konzern Flick* ».

D'autres vont plus loin et renoncent purement et simplement à la littérature puisque, dans la situation actuelle, elle ne saurait remplir de fonction sociale valable. C'est ainsi qu'Enzensberger ne publie pratiquement plus de textes littéraires dans sa revue *kursbuch*. C'est une réponse donnée à la question posée jadis dans *parler allemand* : « *Que faire ici ? et que dire ? dans quelle langue ? et pour qui ?* ».

Ce qui ne l'empêche pas de moquer ceux qui annoncent rituellement la fin de la littérature : « *voici qu'on l'entend résonner à nouveau pour*

la littérature, ce petit grelot funèbre (...) Le convoi d'enterrement laisse derrière lui un nuage de poussières théoriques où l'on ne trouve guère de neuf. Les gens de lettres célèbrent la fin de la littérature. Les poètes se prouvent à eux-mêmes et prouvent aux autres l'impossibilité de faire de la poésie. Les critiques chantent le trépas définitif de la critique. Les sculpteurs fabriquent des cercueils en plastique pour les arts plastiques. Tout ce spectacle se donne le nom de révolution culturelle, mais il ressemble irrésistiblement à une foire » (1).

Les poèmes que nous vous présentons ici ne se rattachent à aucun de ces courants. Les poètes politiques (2), ceux de la nouvelle agitprop, travaillent dans une large mesure sur un langage préexistant, mais tentent de montrer par là les contradictions du système capitaliste. Il ne s'agit pas seulement de montages, mais d'analyses utilisant le contraste, la parodie, la pointe. Leur poésie n'est qu'un aspect de toute une littérature d'explication et de mobilisation contre l'ordre capitaliste : outre les poèmes, d'autres formes sont mises à contribution (saynètes, chansons, proses courtes, bandes dessinées).

Cette littérature est relativement nouvelle en République fédérale. Elle est le prolongement des chansons pacifistes (influencées par les *protestsongs*) des marches de Pâques contre l'armement atomique et elle retrouve — ou plutôt découvre — la tradition de l'agitprop ouvrière de la fin des années vingt, après la longue interruption due au fascisme et à la restauration adénauerienne.

Cette poésie est d'abord étroitement liée aux manifestations de rue. Uwe Wandrey va même jusqu'à publier ses « *rimes de lutte* » en un petit livret qui tient dans la main et dont la couverture en métal aux arêtes tranchantes doit servir à « *la phase de la résistance révolutionnaire* ». Brecht, dans ses notes sur la poésie non rimée à rythmes irréguliers, signalait l'influence qu'avaient eu sur son écriture les slogans repris en chœur par les chômeurs dans les manifestations. Une des tâches que s'assigne la nouvelle agitprop est sans doute de fournir aux cortèges des slogans percutants, aux piquets de grève des refrains mobilisateurs. A ceux qui font la fine bouche devant ce genre, Uwe Timm définit ainsi la qualité d'un texte d'agitprop : on peut dire qu'il est réussi lorsqu'il arrive à se rendre lui-même superflu, c'est-à-dire lorsque ce qu'il propage se transforme le plus tôt possible en pratique politique. Aussi celui qui critique dans l'agitprop son lien avec l'actualité n'a rien compris. Mais cela ne veut pas dire qu'on doive éliminer les critères de qualité littéraire. En effet, si l'on examine la littérature politique, la forme apparaît souvent relever de l'arbitraire, du caprice. Il faudrait se livrer à une analyse rigoureuse des média pour déterminer quelle forme est la plus adéquate pour transmettre telle ou telle chose.

Le fait que la quasi-totalité des moyens de diffusion est encore aux mains de la bourgeoisie explique peut-être la priorité accordée jusqu'ici aux petites formes (épigrammes, poèmes brefs, anecdotes politiques) qui peuvent être immédiatement opérantes et qui sont les seules du reste à pouvoir se glisser dans les brèches : pages littéraires de journaux libéraux, programmes radiophoniques dirigés par des progressistes.

L'anthologie *agitprop* parue aux éditions quer verlag en 1969 rassemble des textes d'une trentaine d'auteurs (dont Beate Klarsfeld !). Les thèmes abordés sont les mythes de la société d'abondance ; les lois d'urgence ; la justice ; la police ; l'université ; les luttes de la classe ouvrière pour la co-décision ; la manipulation de l'opinion par les journaux (Springer et sa *Bild Zeitung*) ou la télévision, la guerre au Vietnam,

la stratégie globale de l'impérialisme. Les procédés utilisés sont souvent empruntés à Brecht : parodies de prières, de cantiques ou de citations empruntées aux classiques (3); utilisation de lieux communs retournés; reprise de formules de la propagande bourgeoise dans un discours qui les démasque; jeux de mots révélateurs à partir de locutions proverbiales; couplets rimés, s'appuyant sur des structures connues, ballades ou comptines.

Dans la postface à son recueil *Widersprüche* (contradictions), paru en 1971 aux éditions neue presse à Hambourg, Uwe Timm examine les fonctions possibles du poème politique. Partant de la célèbre formule marxiste, il affirme que « l'usage dominant du langage est l'usage du langage par la classe dominante ». Or les poèmes politiques ne parviennent pas à la masse de la classe ouvrière, qui ne lit que la presse bourgeoise, qui ne voit que des programmes de télévision conçus par la bourgeoisie. Le poème ne peut donc opérer qu'en marge des grands circuits de diffusion contrôlés par le capitalisme monopoliste d'Etat. Ce pourra être lors de discussions succédant aux lectures ou grâce à des parutions dans les rares organes socialistes. Mais les textes sont alors reçus par des personnes acquises d'avance, ou tout au moins par des sympathisants. Il ne s'agit donc pas de convaincre les lecteurs de la nécessité du socialisme, mais de « trouver les possibilités spécifiques qu'a la poésie de transmettre des expériences et des connaissances que ni articles ni éditoriaux ne peuvent par nature transmettre ». Il faut mettre à jour les causalités sociales par un travail portant sur le langage dominant et ceci au moyen de démontage, juxtaposition, parodies, transformations syntaxiques et sémantiques du matériau linguistique pour dévoiler le fait politique. Ces poèmes doivent développer chez le lecteur une sensibilité permettant de traquer l'oppression et l'exploitation là même où elles sont devenues chose courante. Mais ces poèmes doivent également célébrer les vraies jouissances, mettre en question cette vie où les plaisirs sont imposés par la production capitaliste, où les sens sont asservis, « où la vue c'est agfa, l'ouïe telefunken, l'odorat irish moos, le goût coca-cola ». Ces poèmes montrent ainsi ce qui entrave l'épanouissement de l'homme. Ils sont utopie productive, imagination joueuse, stimulation dans l'effort nécessaire pour changer le monde.

On s'en aperçoit, l'ambition de cette poésie politique va maintenant au-delà de la simple agitation. Peut-on partager l'appréciation très négative portée par Enzensberger sur ces tentatives? Elles se seraient avérées « non valables sur le plan littéraire et inefficaces sur le plan politique ». Sans doute convient-il d'être plus nuancé et plus attentif aux développements d'un courant à propos duquel Peter Schütt déclarait déjà en 1963 : « la phase purement provocatrice de notre travail est terminée ».

(1) *kursbuch*, n° 15.

(2) Un bon nombre d'entre eux sont membres du DKP ou proches de ce parti.

(3) Avant la guerre, Erich Kästner parodiait aussi le *Chant de Mignon* de Goethe : « Connais-tu le pays / où fleurissent les casernes ? ».

RADIO TEHERAN

Manifestation de masse
en Allemagne de l'Ouest.
Des milliers de personnes
veulent baiser les pieds du Chah.
Un étudiant est tué.

TOLERANCE

L'église me laisse froide
Elle ne me brûle plus.

LA FIN

Goethe descendait de cheval.
Frédérique avait le rhume.
Il lui souhaita un bon rétablissement
et retourna à Strasbourg.

TABLE D'ECOUTE

Le deuxième bureau
surveille mes conversations,
Voilà ce qu'il entend :
Je n'accorde pas confiance à un gouvernement
qui m'espionne.
Cela lui paraît suspect.

BOUCHE D'OR

Claquez les talons
Et faites le signe de croix.
La Bundeswehr, dit Kiesinger,
est l'école de la Nazion.

EMANCIPATION

Je veux être libre,
dit la marionnette
et elle coupe ses fils.

PREMIERE EDITION

Chez nous
la vérité est très cotée.
Nous ne l'imprimons
pas deux fois.

UTOPIE

Le noyau de la prune rêve
qu'il couche avec le noyau de la cerise
dans le même lit.

AGITATION ETUDIANTE

Ne serait-il pas plus simple
pour les professeurs
de laisser tomber les étudiants pour de bon
et de faire cours à la police ?

DERNIER ACTE

Les moustiques abandonnent
le rat en train de se noyer.

Carlo Bredthauer

**Relations familiales
ou bien : La Famille est la cellule
de tout état organisé**

Le père est celui qui nourrit et qui éduque.
Le père est celui qui protège le foyer.
Le père est maître chez lui.
Le père est viril.
Le père accomplit son devoir.

La mère est celle qui met au monde.
La mère est une femme aimante pour le père.
La mère est aux petits soins pour ses enfants.
La mère est féminine.
La mère accomplit son devoir.

Les enfants,
oui les enfants sont bien élevés,
les enfants sont gentils et convenables,
les enfants sont tout le père et tout la mère.

Les enfants jouent.
Les enfants ont le droit de jouer.
Les enfants jouent.
A la guerre...

les abelles elles-mêmes leur miel mangeront
seuls les prolétaires sur la Côte d'Azur iront

les loyers et les prix baisseront d'heure en heure
les automobilistes ne boiront plus que de l'eau claire

les patrons pour embaucher le dernier Immigré feront la queue
les habitants de la cité verront leur ciel bleu

les cheminées noires la violette sentiront
les dirigeants ne dirigeront plus mais trimeront

les médecins des mineurs la perte de leur chère clientèle
les hôpitaux plus de feuille de maladie ne demanderont [craindront

les tramways poussifs et tous les transports en commun
bien que gratuits comme les voitures de pompiers fonceront

le dernier propriétaire terrien sa propriété bénira
le dernier spéculateur boursier un cadavre sera

les politiciens se disputeront pour trois sous sur un ring
au lieu de propager leur agressivité dans le peuple

tous ceux qui sont armés fût-ce d'une matraque
seront forcés de se matraquer eux-mêmes.

Question de Goût

Erich Fried

Une gifle
au chancelier
lors du congrès de son parti
à Berlin-Ouest
est de mauvais goût
dit-on

Du même mauvais goût
est la violence
des étudiants berlinois
que le chancelier
avant de recevoir la gifle
qualifia de « dégoûtants »

Mais qu'un ancien membre
éminent du parti nazi
qui avait cherché à rendre « ragoûtante »
la violence d'Hitler
dans ses émissions à la radio
soit maintenant chancelier
ne passe pas pour être de mauvais goût
bien que l'on puisse penser
que bien des gens trouvent cela
« peu ragoûtant »
et constitue une gifle

La règle

Non pas l'exception
mais
l'état d'exception
confirme la règle

Quelle règle ?
pour qu'on ne puisse répondre
à cette question
on proclame
l'état d'exception.

Des roses poussent dans son jardin.
Le gazon est toujours coupé bien ras.
Peinte en blanc, sa maison. De temps en temps
Je l'entends, mon voisin,
Jouer du piano, ou bien ses enfants
rient et crient. Quel journal
est-ce qu'il lit ? Quelle est
sa profession ? et quelle est sa position
devant les lois d'exception ?...
Des roses poussent dans son jardin.

Peter Maiwald

Ecrit dans la huitième

année de la guerre américaine

au Vietnam

Chaque fois que la terre gronde
dans la région du col de Wu-Mong
les paysans du hameau de Vin-Hoa
se concertent.

Quelques-uns disent alors :
ce sont des tremblements de terre.

D'autres disent :
ce sont les Américains.

Tous préfèrent les tremblements de terre
aux Américains.

Pourquoi les paysans du hameau de Vin-Hoa
préfèrent-ils les tremblements de terre
aux Américains ?

Les tremblements de terre sont plus humains.

Règles de préservation de l'autorité officielle

Lieselotte Rauner

**Vous avez le droit de faire
tout ce que nous vous disons.
Mais vous ne devez pas dire
ce que nous vous faisons.**

**Vous avez le droit de procéder aux changements
que nous vous demandons.
Mais vous n'avez pas le droit de demander
à ce que nous soyons changés.**

**Vous avez le droit d'aller
partout où nous voulons.
Mais vous n'avez pas le droit de vouloir
que nous nous en allions.**

Jour après jour
tu es bombardé
tu es manipulé
tu es conditionné
préparé et archipréparé
à consommer.
Ils réarment, ils cognent
ils tirent dur.
Leur cible
c'est ta conscience.

Vietnam - Epitaphes

1. Je pourris dans les marécages
Du Vietnam : un fils d'Amérique.
Et la bannière étoilée, dans laquelle
On m'a roulé, n'arrête pas
le processus de dégradation.
Avec moi, c'est un bout de l'Amérique
qui disparaît.
2. Le gaz que nous avons répandu
pour supprimer nos adversaires, Il m'a
arraché la vie. Ainsi la mort
que l'Amérique apporte aux autres peuples
retombera sur l'Amérique.
3. Ce fut ma dernière mission :
rester couché, pourrir lentement dans le sable.
Je suis tombé pour sauver
l'impérialisme. Il faudra renverser
l'impérialisme pour sauver notre peau.
4. Ici repose un noir :
Il a dû combattre les jaunes
pour défendre la propriété
de quelques blancs.
Noirs, jaunes, blancs
votre sang n'a qu'une couleur :
Il est rouge comme le drapeau
qui flotte sur ce pays.
5. Enterrée
dans les forêts du Vietnam
repose une légende : l'Amérique,
le grand pays des possibilités illimitées.
Il a échoué devant la confiance sans limites
d'un petit peuple.

Enfants Vietnamiens

Pour vous désinfecter du microbe Vietcong
Ils vous arrachent vos habits.
Ils versent de l'essence dessus
et ils les jettent au feu.
Le brandon de la liberté flamboie sur le Vietnam
pour votre bonheur.
Ils vous prennent les bras et les jambes
afin de vous protéger contre les Vietcongs.
Chaque partie du corps est examinée une à une
afin de déceler tous les éléments suspects.
Vos parents, ils les collent au mur
afin que votre avenir ne soit débitaire
d'aucune influence extérieure.
Celui qui est particulièrement menacé
ils le mettent à mort.
L'essentiel, c'est qu'il ne lui arrive rien.
Ménager la population civile
est le but primordial des offensives.

République Fédérale

Quel est donc ce pays
où parler des arbres
mène déjà aux racines du mal !
Les chênes de Sachsenwald
abritent les sources de profit
des princes de Bismarck
Les lacs de Haute Bavière
sont les piscines privées
du baron von Finck
Et sur les hauteurs
de la Hesse centrale
on entend les garde-chasse
du baron von Kühlmann - Stumm
se souhaiter bonne nuit !

Nous pouvons choisir librement

entre

Mercedes et Volkswagen

entre

la télé en noir et blanc et la télé en couleur

entre

la Costa Brava et la Côte d'Azur

notre liberté se révèle justement dans le choix

entre

la bière Paulaner et la bière Löwenbräu

entre

la CDU et le SPD

entre coucl et couça

entre hue et dia

car

nous vivons en liberté.

Mots-stimulus II

lunettes nickel

pique-assiette larve de la société terreur
criminelle construction du mur ordre de
tirer union libre la partie non libre de
notre patrie Ulbricht pas d'oranges
sous la coupe du SED manifestation étu-
diant fainéant malpropre révolution
désordre barbe

barbe

parasite manifestant peur du travail
révolutionnaire à la manque criminel la
soi-disant RDA mot d'ordre scandé der-
rière le mur salit tout subversif embou-
teillage désordre révolution inconve-
nant drogue désobéissance ennemi de
la démocratie rapports sexuels extra-
conjugaux drapeau rouge peur du travail
un pou dans le pelage de l'Etat cheveux
longs

cheveux longs

criminel malpropre cocktail molotov
l'Etat qui viole le droit sur le sol allemand
bâtard échange de femmes révolution
désordre commune pas de discipline
fossoyeur de la démocratie psychopathe
manifestant hachich mal élevé hippie
pas sous Hitler

sous Hitler

autoroute propreté ordre camp de con-
centration

camp de concentration cheveux longs barbe lunettes nickel

Comprendre la jeunesse

Ils ont tous un jour été jeunes
n'allons pas l'oublier
les hommes d'âge
eux aussi avaient leur idéal
au temps
où pleins de foi ils bivouaquaient dans les forêts
près de Smolensk
où les sous-hommes ils les abattaient en série
avec leur passe-partout hitlérien
ce MG 42 qui date
où ils allaient jusqu'à devenir dans l'hiver russe
aussi durs
que de l'acier Krupp
eux les morts de froid
eux qui sont nos grands chevaliers avec croix

Ils ont aussi tous un jour été jeunes
les chiens courants Barzel Kiesinger et Mende
les diligents compagnons de marche
au pas cadencé
aujourd'hui doux de poil
ils s'évertuent de nouveau en toute droiture
rabatteurs de brebis vers la formation du troupeau

Ils ont tous un jour été jeunes
eux qui déjà voici trente ans
avaient leur idéal
auquel aujourd'hui encore ils adhèrent
comme un vieux cuir coriace
n'allons pas l'oublier

Communiqués de guerre en allemand fédéral

Le Vietcong a attaqué par trahison le village
qui fut défendu vaillamment par les américains

Les hélicoptères américains ont attaqué un village
que le Vietcong a défendu avec fanatisme

Des unités Vietcong ont attaqué par derrière
les positions américaines

Les unités blindées américaines ont attaqué de front
les positions du Vietcong

A la faveur de la nuit les terroristes du Vietcong
ont bombardé au mortier un dépôt américain

L'artillerie américaine a pilonné de jour
les repaires souterrains des terroristes Vietcong

L'attaque sournoise des guérilleros
a pu être repoussée par les marines

L'avance des marines
s'est heurtée à un guet-apens tendu par les guérilleros

Des saboteurs Vietcong à la faveur de l'aube
ont réussi à faire sauter un pont près de Saigon

Des bombardiers américains du type B 52 ont rendu
inutilisable un pont important dans la zone démilitarisée

Le Vietcong a massacré sans pitié
une patrouille américaine

Les américains ont accroché par hasard
une patrouille du Vietcong

En une semaine
On a dénombré à peine 4 000 morts Vietcong

244 américains sont tombés
contre 90 seulement la semaine précédente

A des voleurs
j'ai confié
ma maison

A des menteurs
j'ai donné
ma voix

Des assassins
veillent
sur mon sommeil

Questions

Mon grand-père
est mort sur le front de l'ouest
Mon père
est mort sur le front de l'est
Et ma mort à moi
Où est-ce qu'elle aura lieu ?

Chant du jugement dernier

In memoriam Thomas MUENTZER

**On verra l'aigle déchiré,
Dévorés requins et brochets,
Par le bouc la louve engrossée
Et la dame au lit du valet.**

**Bientôt le festin partagé,
Le bourreau conduit au gibet,
Les princes du monde reniés :
Ce qu'ils ont massacré renaît.**

**Les rochers surgissent des gouffres,
Depuis mille ans ils y dormaient,
Et la cime des forêts touche
au ciel que tu nous annonçais.**

Employeurs

Ce que nous sommes, c'est grâce à eux. Leur bonté est sans limites. Pour nous aucun sacrifice ne leur est assez grand :

Leurs enfants vont pieds-nus. Leurs femmes vont mendier. Ils rongent le drap de carême.

Ils compulsent en larmes leurs bilans à la recherche d'un petit profit.

Conjoncture

Nos affaires n'ont jamais si bien marché. Sans cesse les loyers sont réduits. Sans relâche les prix tombent. Les petits pains sont de plus en plus gros.

Le jour de paie c'est dans des sacs que nous ramenons à la maison notre salaire. Au petit déjeuner nous buvons du champagne. Nous roulons en Rolls-Royce et le caviar nous le mangeons par kilos.

Le jour de congé terminé nous allons dans nos super-jets passer une heure ou deux aux Bahamas. Les diamants éternels sont suspendus tout simplement aux gorges de nos femmes.

Le temps est proche où nous ne saurons plus où nous rendre avec notre argent. Il nous faudra sous peu instituer un fonds d'assistance aux millionnaires sans ressources.

Ce fut une image pleine de calme lorsque nous
arrivâmes devant les barbelés pas un souffle d'air
tout semblait pétrifié les visages
sur les manteaux verts comme
passés au fixatif mais
pas inconnus : Je les avais déjà vus
sur des photos cela méritait bien
qu'on les regarde de près c'est en Ukraine
qu'elles furent prises hommes
d'une unité de police entrant dans un village
alignés sur deux rangs pour
entendre ce qu'il fallait faire ce sont
les mêmes visages
ressuscités
comme passés au fixatif.

Ils investissent encore
notre travail
dans leurs affaires bancaires

Ils ont encore
et savoir et pouvoir
d'abêtir
un grand nombre

Des juges encore
rendent leur justice
et des policiers
assèment pour eux

Nous
de l'enfer
leurs prédicateurs
nous menacent encore

Ils accordent encore
plus d'une liberté
à ceux
qui ne leur causent aucun trouble

Ils discourent encore
de démocratie
mais de tous autres plans
sont déjà mis au point

Des soldats obéissent encore
à leurs commandements
et des travailleurs continuent encore
à leur forger des armes

Tout est encore
dans le meilleur des ordres

Lorsque le pape vint à Bogota
les conseillers municipaux
en l'honneur de cet hôte illustre
firent tout simplement
raser les taudis
au bulldozer.

« Le pape est notre meilleur urbaniste »
expliquèrent les policiers
aux sans-abris.

Erich Fried

Je ne crois pas qu'il faille établir une séparation absolue entre les poèmes d'agitprop et les autres. Je ne pense pas non plus que cela soit utile. Evidemment, le poème, qui fait appel à beaucoup de savoir et suppose la connaissance de formes poétiques difficiles ou bien de conventions, conviendra moins, en général, à des fins d'agitation ou de propagande. Mais ce qui est décisif, c'est qu'un texte compréhensible soit amené dans un contexte où il pourra inciter à la réflexion, à la formulation de certaines idées, à l'action.

Le fait de réclamer des poèmes d'agitprop « fins » témoigne souvent d'une attitude de consommation et non d'une sensibilité radicale dans les questions de la littérature. Un texte déjà ancien peut soudain devenir efficace si on le voit dans un contexte nouveau, actuel pour peu qu'on facilite une compréhension plus rapide en éclairant ce contexte (par exemple par une citation qui introduit ou une photo, ou bien en renvoyant à une affiche). L'effet visuel des poèmes peut également être important. Ainsi les poèmes dont chaque vers ne se compose que d'un seul mot conviennent-ils tout à fait pour les banderoles verticales...

Agnès Hübner rapporte ici deux expériences d'agitprop :

1) UNE ACTION RATEE :

Hamburg, passage piéton, un après-midi de semaine. Nous sommes cinq. Grimpé sur une caisse, l'un de nous commence à dire un texte au mégaphone. Pour les trois quarts, le texte se compose de slogans rimés ; il doit accrocher l'intérêt des passants. Après les premières phrases, des curieux arrivent. Il se forme rapidement un cercle de 20 à 30 spectateurs qui se tiennent à 3 ou 4 mètres de nous. Chacun de nous lit 2 ou 3 textes. Le public interpelle ceux qui lisent trop bas ou qui n'articulent pas assez. Les gens écoutent mais sont énervés parce que trop de thèmes différents sont traités et parce que les textes sont trop compliqués (les finesses trop subtiles ne « passent » pas dans la rue). L'un d'entre nous va dans la foule, microphone en main, pour recueillir l'avis des spectateurs pendant que nous continuons à lire. Les réponses sont positives mais on veut en savoir plus sur le sens et le but de notre action. Le camarade qui tient le microphone est obligé d'expliquer au lieu de pouvoir discuter de façon concrète sur un certain sujet. Les caméras de télévision qui filment la scène attirent certes des curieux mais transforment l'action en spectacle. D'autre part, trop de thèmes différents sont abordés et nous manquons de matériel à distribuer.

2) UNE ACTION RÉUSSIE

Hamburg, passage piéton, un samedi de marché un peu avant Noël. Le groupe a transformé des chants de Noël et imprimé une brochure vendue 50 pfennigs. Fasia (1) est venue chanter avec nous. Elle commence avec « Ça revient chaque année », une chanson sur la pilule. Nous chantons avec elle. Au bout de quelques minutes, des jeunes viennent nous acheter la brochure et chantent avec nous. Les gens s'attroupent, de plus en plus nombreux. Une cinquantaine au moins. Deux d'entre nous vendent les textes en criant des refrains rimés : « Halleluia, les contre-chants sont là ! » Les spectateurs discutent de tout le battage qui entoure la fête de Noël, ainsi que de la hausse des prix ; moins sur les thèmes de la politique extérieure, qui font aussi l'objet de chansons. Les gens sont attentifs, amusés, moins agressifs qu'à l'ordinaire. Questionnés, ils approuvent notre action car ils peuvent s'identifier à notre critique. Nos textes passent bien ; ils prennent position concrètement sur les problèmes personnels du public. En une heure nous avons diffusé 150 recueils de chansons.

(1) Fasia Jansen, chanteuse d'agitprop assez connue en RFA.

pour transformer le monde

La poésie est un don des peuples : telle était au dix-huitième siècle la conviction de Herder quand, après s'être enthousiasmé aux poèmes d'Ossian, il collecta et commenta ces *Chants populaires* qui ne seront publiés qu'après sa mort et qui lui vaudront l'hommage de Goethe. Les Romantiques surtout lui seront redevables de cette considération accordée au *Volkslied*. Malheureusement le chant populaire n'a pas conservé la pureté, la sensibilité, la naïveté naturelles que Herder trouvait en lui, ni les sentiments démocratiques et antiféodaux qu'il lui prêtait. Les anthologies réalisées par les Romantiques eux-mêmes traduisent une déroboade à l'égard des problèmes réels de leur époque, un refuge dans le domaine de la *fleur bleue* chère à Novalis. Sur leur chemin les nazis, qui les admiraient tant, furent experts à utiliser le *Volkslied* à leur profit. Dans un recueil paru quelques années avant la guerre on pouvait lire, sous la plume d'un docteur : « La vie communautaire au sein du parti et de ses ramifications, au sein de la jeunesse et de l'armée, à l'école et en famille, est absolument impensable sans le chant propre à la communauté, sans le chant populaire... ».

La nouvelle chanson allemande n'a plus rien à voir avec ces propos. Afin de s'en démarquer, les compositeurs d'aujourd'hui se servent d'ailleurs souvent du terme *folksong*, et par ce choix, ils indiquent nettement, tout autant que leur volonté de rompre avec le chant typiquement germanique, le courant auquel ils entendent désormais se rattacher. C'est en effet sous l'influence d'un Canadien, Perry Friedman, que cette transformation s'est opérée. En 1959, il arriva en Allemagne, à Berlin-Est, avec tout un répertoire de chants ouvriers américains qu'il interprétait, en s'accompagnant à la guitare. En collaboration avec le poète Heinz Kahlau, il publia ensuite en recueil ces chants révolutionnaires (1). L'engouement fut tel que des Allemands les interprétèrent à leur tour, en allemand cette fois : Manfred Krug par exemple, qui est en République Démocratique un acteur de cinéma très connu. Un nouveau genre était né en Allemagne : celui de la chanson protestataire, qui fleurissait à l'époque aux Etats-Unis avec Pete Seeger et Bob Dylan.

Au moins deux éléments favorisèrent alors son passage en République Fédérale : l'insatisfaction d'une jeunesse qui met de plus en plus en accusation les générations qui la précèdent, et un climat politique freinant la libre expression de l'opposition de

gauche. Comme en Espagne avec Raimon, la chanson est donc devenue un instrument politique. Certaines manifestations, dont la plus spectaculaire est la Marche de Pâques, organisée par les pacifistes pour protester contre la création et l'utilisation éventuelle d'un armement atomique, sont l'occasion pour les chanteurs d'exprimer publiquement leur révolte. Leurs compositions reflètent ainsi fidèlement les préoccupations de l'opposition de gauche : le passé nazi, la survivance de l'idéologie nationale-socialiste y sont naturellement évoqués, mais aussi les luttes contre les lois d'urgence, contre une politique de réarmement, ou contre la corruption de la justice.

Des revues, des maisons d'édition, des clubs ont donc été créés pour canaliser, pour rationaliser cet enthousiasme. Sous la direction d'Annemarie Stern un *Cercle d'études* (2) publie des fascicules anthologiques, avec musique et paroles ; on y trouve des chansons contre la bombe atomique, en faveur de la grève, ou pour la paix au Viet-Nam. Dans la préface qu'elle consacre au livret intitulé *Chansons politiques*, Annemarie Stern elle-même définit assez bien l'intention des jeunes compositeurs : « Aucun d'eux ne croit pouvoir modifier fondamentalement, au moyen de ses chansons, la situation politique ; ce qu'ils veulent plutôt, et si possible de façon plaisante, c'est transmettre des notions politiques, percer les rapports difficilement saisissables entre les divers éléments, faire subir aux vieilles idées de nouvelles analyses, et inciter au plaisir de penser par soi-même... ». Le même anticonformisme est de règle à la revue *Song* ou à la maison d'édition *Pläne* (3) ; cette dernière a publié notamment deux disques consacrés aux chansons de la Révolution Française, si remarquablement adaptées par Gerd Semmer, sous le titre *Ça ira*, et beaucoup d'autres disques collectifs ayant pour thème la Marche de Pâques, la résistance européenne au fascisme ou la guerre au Viet-Nam. Enfin, l'éditeur des chansons de Georges Brassens en Allemagne, *Damoklès Verlag*, a lancé une nouvelle collection de poche dont le premier ouvrage présente une analyse sérieuse, par Rolf-Ulrich Kaiser, du phénomène de la chanson protestataire dans le monde.

Le plus populaire de tous ces auteurs-compositeurs, en République Fédérale, est sans doute Franz-Josef Degenhardt. Plusieurs disques de lui existent chez Polydor, et un recueil de ses textes a paru aux éditions Hoffman & Campe. La qualité de ses chansons provient de ce que, tout en étant politiques ou satiriques, elles ne se limitent pas à l'actualité immédiate : elles agissent en profondeur, elles ne sont pas de pure agitation. Degenhardt n'explique pas, n'incite pas à se diriger ici ou là ; il constate, il ridiculise. Une chanson est efficace, selon lui, dans la mesure où elle s'adresse à la fois à l'intelligence et aux sens, se contentant d'articuler sans didactisme l'insatisfaction politique (4).

Les chansons de Dieter Süverkrüp sont plus engagées, en ce sens qu'il se réfère davantage et plus directement à l'événement politique. C'est avant tout l'efficacité politique qui est l'objet de sa recherche. Pour lui, les chansons doivent aider à la transfor-

mation du monde, sans quoi la protestation s'avère vaine. Dans sa *Berceuse au nouveau-né*, qu'il a composée à l'occasion de la naissance de son fils, il évoque ainsi la mort de l'étudiant Benno Ohnesorg, tué par la police berlinoise au moment des manifestations contre le Chah d'Iran, et termine par « Vive la révolution ». Ce qui le distingue aussi de Degenhardt, c'est qu'il reste fidèle à une certaine tradition de la chanson allemande : celle de Wedekind, au début du siècle, et celle, entre les deux guerres, de Kurt Weill et surtout Hanns Eisler.

Par son désir de combiner respect de la tradition et thèmes nouveaux, Dieter Süverkrüp représente un peu, en République Fédérale, une exception. Au contraire, c'est là le caractère de la plupart des chansons révolutionnaires composées en République Démocratique. Tout anticonformiste que peut sembler Wolf Biermann, il est incontestable qu'il a subi l'influence de ce courant des années vingt. Quant au groupe *Octobre*, avec notamment Hartmut Koenig, il se réclame lui aussi de l'exemple de la génération de Brecht et Weinert. Mais il est compréhensible que les jeunes compositeurs et les groupes musicaux de la République Démocratique soient sensibilisés à cette forme de lutte du mouvement ouvrier qu'est la chanson politique : celle-ci a été popularisée par une firme comme Aurora⁽⁵⁾ et de nombreux poètes de la génération d'après-guerre (Günter Kunert, Jens Gerlach, Heinz Kahlau, Armin Müller, etc...) ont repris et prolongé son héritage.

En définitive, beaucoup de jeunes Allemands, qu'ils soient de l'Est ou de l'Ouest, peuvent dire aujourd'hui avec Franz-Josef Degenhardt : « Mortes sont nos chansons. Nos vieux chants d'autrefois » que « les hordes brunes ont hurlés à mort » et que « les bottes ont scandés dans la boue »... Mortes, elles ne le sont peut-être pas complètement puisqu'on retrouve sur le marché, en République Fédérale, des disques nazis. Mais des compositeurs de plus en plus nombreux proposent à la jeunesse un autre idéal, de sorte que la chanson, si appauvrie par douze ans de nazisme, connaît depuis 1965 un remarquable renouvellement. Le chant germanique sort de sa fumée nationaliste. Le travail collectif accompli au sein des ateliers de création porte ses fruits, comme en témoigne le succès de Degenhardt, de Süverkrüp, de Fasia Jansen ou des Conrads. La preuve est donnée, dans des conditions pourtant beaucoup plus difficiles qu'en France, que la chanson militante, directement politique (et non limitée à l'expression de vagues sentiments humanitaires) peut être actuellement revivifiée avec efficacité.

(1) Parus aux éditions Rütten und Loening (Berlin-Est).

(2) Annemarie Stern, Arbeitskreis für Amateurkunst, 42 Oberhausen, Josefplatz 3 (BRD).

(3) Pläne-Verlag, 46 Dortmund, Ruhrallee 62 (BRD).

(4) Depuis 1968, Degenhardt écrit également des textes d'agitation. Voir à ce sujet son article dans *Kürbiskern* de février 1971.

(5) Voir notamment les disques « Die goldenen Zwanziger Jahre », chansons des années vingt chantées par Ernst Busch.

La chanson allemande connut une période faste dans les années vingt avec le cabaret littéraire et beaucoup d'allemands se souviennent des textes de Tucholsky mis en musique par Friedrich Holländer ou par l'agressif Eisler et chanté par Rosa Valetti. Ernst Busch a fait descendre la chanson de la scène dans la rue et les textes de Brecht et de Weinert sont devenus des chansons de ralliement pour les révolutionnaires. Les Moritaten des places publiques et des marchés continuent à vivre grâce au Tantenmörder - l'assassin des vieilles tantes - et à Brigitte B. de Wedekind. Chansons, Moritaten ou songs se retrouvent dans la chanson politique contemporaine. Le mot Moritaten vient de Mordtat - acte meurtrier - et était une histoire racontée ou chantée que des baladins colportaient de village en village, de marché en marché, jusqu'au siècle dernier. Wedekind, puis Brecht, ont repris le genre en le parodiant plus ou moins. Chez les plus connus des chansonniers allemands actuels l'influence française est indéniable : Béranger et Villon sont souvent cités comme référence. C'est le cas de Wolf Biermann comme de Dieter Süverkrupp ou de Josef Degenhardt.

Franz Josef Degenhardt est né en 1931 à Schwelm. Il fait des études de droit à Fribourg et Cologne. A partir de 1961, il est assistant de droit européen à l'université de Sarrebruck ; en 1966, il termine son doctorat en droit. Il commence à chanter dans les bistrotts pendant ses études et ce sont ses amis qui lui demandent d'enregistrer. Ses premières publications datent de 1963 mais c'est en 1968 que son engagement politique se précise dans ses chansons. Tout d'abord, il s'en prend aux compatriotes anesthésiés par le miracle économique, il critique les valeurs bourgeoises : « une demi-livre d'honneur, un mariage, un Dieu et un sachet de peur-de-la-mort, une couronne de devoirs, une croix de fer et 12 kg. d'ambition, un brin de bon sens ». Inventaire qui rappelle quelque chose. Il remet en question l'héritage occidental :

« que ferais-je des chemises de nuit de Goethe
et des tabatières du roi Frédéric,
de la tête momifiée d'un saint homme,
des caleçons de la Pompadour
et de la dent du plus grand des français ! »

En 1968, il compose sa chanson pour Theodorakis

« Les voilà, ceux qui possèdent les terres et les trusts,
les généraux, les papes, les tanks,
Toute la compagnie,
Toujours ils veulent arrêter le cours du temps.
A Athènes et à Captown, à Bogota,
Berlin et Quang Ngai.
Leurs vieilles mains froides cherchent
Tous les cœurs ardents, Theodorakis,
Mais nous savons aussi qu'ils sont trop froids
Et beaucoup trop vieux et morts déjà
Ce jour-là
Et que notre jour commence
Où le soleil danse.
Jour rouge de la liberté à Athènes.

Ce jour-là
Où nous dansons dans les rues
Et où nous nous retrouverons...»

Parallèlement à cette évolution politique, on observe une évolution dans le style de ses chansons. Le lyrisme devient plus dénudé, les réminiscences littéraires ou les allusions au monde surnaturel des contes se font plus rares.

Dans l'interview reproduite ci-dessous, Degenhardt montre bien le caractère ambigu de la chanson politique :

Question : Pensez-vous que l'on consomme du Degenhardt comme on consomme du Karajan ou les Beatles ?

Degenhardt : Je suppose que pour vous, consommer, veut dire écouter sans que cela prête à conséquence. Les produits de consommation culturelle ont rarement des effets immédiats. On pourrait concevoir que le public se lève comme un seul homme, bascule M. Karajan dans la fosse d'orchestre et entame subito presto la lutte de classe. Cela n'arrive jamais. Avec mes chansons non plus. En ce qui concerne les effets à plus long terme, il est difficile de dire quelques chose de définitif.

Q. : Vous passez pour un chansonnier engagé politiquement, peut-on faire de la politique avec des chansons ?

D : Une chanson seule ne met pas le monde en branle. Mais elle peut éventuellement articuler la volonté d'un groupe et devenir ainsi une force politique. Mais ici en Allemagne, ce n'est pas encore visible. Vouloir agir politiquement en se servant uniquement de chansons serait ridicule et naïf. Mais si par exemple on incite l'auditeur à se poser des questions, alors on le politise.

Q. : Et pourquoi justement par la chanson ? Pourquoi pas par des écrits politiques ?

D : La chanson peut avoir une fonction de vulgarisation, elle formule certaines idées politiques de façon simplifiée et les transmet clairement - de la même façon que les tracts. C'est aussi pour gagner de l'argent et aussi... parce que j'aime chanter.

Comment se développe un groupe de chanson politique l'exemple du groupe de Bonn

Volker Rohde

Le nombre des groupes de songs s'est fortement accru, pendant la dernière période, en Allemagne de l'Ouest. Ce phénomène est sans doute étroitement lié à deux facteurs. D'une part, le renforcement des organisations progressistes leur a permis d'étendre leur travail à des domaines jusqu'alors négligés de la vie sociale, y compris au domaine de la culture. Et d'autre part, dans ces organisations, on a pris plus nettement conscience du rôle important que peut jouer la politique culturelle, considérée comme faisant partie intégrante d'une politique qui vise à une transformation de la société. Comme le groupe de Bonn a vu le jour au seuil de cette évolution, son expérience peut sans doute être utile à ceux qui, précisément, n'ont pas encore eu l'occasion de faire leur expérience dans ce domaine de la politique culturelle.

Le groupe de songs de Bonn s'est créé sur une initiative privée, indépendamment des organisations progressistes, bien qu'il ait été envisagé dès le départ de coopérer avec des organisations telles que le DKP (Parti Communiste Allemand), la SDAJ (Jeunesse ouvrière socialiste allemande) et le MSB Spartakus (Union des étudiants marxistes Spartakus). Les membres du groupe qui étaient affiliés à une organisation politique ont eu fréquemment, dans les premiers temps — c'est-à-dire pendant les mois que nous avons passés en répétitions, sans nous produire en public — des difficultés avec leurs organisations, car le travail qu'ils effectuaient pour le compte du groupe de songs n'était pas considéré à sa juste mesure comme un travail politique : ces camarades ne furent pas déchargés d'autres tâches. Mais après les premières représentations, c'est-à-dire, donc, une fois que les résultats de notre travail furent devenus tangibles, l'attitude initiale d'indifférence vis-à-vis du groupe changea elle aussi. Depuis lors, la coopération s'est fort bien développée, et nous ne pouvons faire face à toutes les demandes de représentations.

Outre les difficultés que nous avons rencontrées pour définir notre rôle spécifique dans le travail culturel, et pour trouver notre place propre dans la lutte anti-impérialiste, il nous a fallu surmonter de nombreuses difficultés internes, car notre groupe, depuis sa création, travaillait sur la base d'une alliance démocratique. Des contradictions sont apparues, d'une part entre ceux qui étaient membres d'organisations politiques et ceux qui ne l'étaient pas, d'autre part entre les membres du groupe axés sur la culture de la classe ouvrière et ceux qui prenaient pour modèles les courants musicaux qui sont dominants à l'heure actuelle en Allemagne de l'Ouest ; et enfin, entre ceux d'entre nous qui s'y connaissent vraiment en musique et ceux qui étaient profanes en la matière.

Pour surmonter ces difficultés, la discussion fut menée au sein du groupe. Un questionnaire fut élaboré et soumis à la réflexion des membres ; on y demandait quelles étaient la fonction, la finalité et les possi-

bilités d'un groupe de songs. Les résultats de la discussion furent résumés dans la déclaration de principes suivante :

Déclaration du groupe de songs de Bonn :

Conscients qu'il est nécessaire, pour les membres d'un groupe de chansons politiques, d'avoir une base commune, afin de pouvoir effectuer efficacement leur travail en direction de l'opinion publique, le groupe de chanson politique de Bonn s'est mis d'accord sur le texte suivant :

● Le groupe de songs est constitué par des amateurs, qu'ils soient ou non membres d'organisations politiques, qui tous entendent apporter leur soutien à la lutte contre l'impérialisme. Outre dans le plaisir musical, c'est dans la volonté de relier cette musique à la lutte pour la paix, pour la démocratie et le progrès social, que le groupe trouve son unité. Le groupe souhaiterait coopérer avec toutes les organisations qui mènent cette lutte, et notamment avec la fraction la plus consciente de la classe ouvrière.

● Dans son activité musicale, le groupe a conscience d'être l'héritier des chansons traditionnelles du mouvement ouvrier, des troupes d'agit-prop de la République de Weimar, et d'être lié aux courants progressistes du folklore international, à la Singebewegung(1) de RDA, et aux auteurs-compositeurs progressistes d'Allemagne de l'Ouest, sans se sentir pour autant contraint par des formes musicales préétablies. Le groupe a non seulement pour tâche de faire revivre les vieilles chansons du mouvement ouvrier, mais de créer ses propres chansons et ses propres textes.

● Le travail du groupe a pour objectif de rendre compréhensibles, en ayant recours aux formes les plus variées (comme par exemple le cabaret, la lecture publique, la pantomime, le chant solo), des problèmes sociaux et politiques d'ensemble. On s'efforce de susciter une collaboration entre amateurs et professionnels qui permettrait d'améliorer la qualité du travail du groupe, mais en rejetant toute tendance élitiste ainsi que toute adaptation aux normes de l'industrie culturelle. En effet, le groupe souhaiterait contribuer à satisfaire les besoins culturels de la majorité de la population, mais en changeant le contenu de cette culture. C'est à cette fin que le groupe entend apporter à la fois un enseignement et un divertissement à son public. Et en tant que groupe d'amateurs, il souhaite, par son exemple, inciter une masse de gens accrue à déployer une activité culturelle spécifique.

● Le groupe ne travaille pas sur une base commerciale. Les recettes sont utilisées pour couvrir les frais et l'achat de matériel. Les reliquats éventuels sont versés à des organisations qui luttent pour plus de démocratie en Allemagne de l'Ouest, et en faveur d'actions qui y contribuent. Pour les organisations amies (notamment le DKP, la SDAJ et le MSB Spartakus), le groupe joue gratuitement, dans la mesure de ses possibilités.

● Il faut élever le niveau artistique du groupe, et les compétences particulières doivent profiter à tous. En même temps, le groupe se donne pour mission d'effectuer un travail théorique sur les divers contenus de la culture dominante en Allemagne de l'Ouest, et de proposer des alternatives au système culturel en place.

C'est sur la base de cette déclaration qui a valeur d'engagement, que le travail du groupe s'est développé d'une manière continue, même si à ce jour une grande partie des exigences posées sur le papier n'ont

pas encore reçu un début d'application. La discussion se poursuit en permanence. Cependant, des succès ont déjà été enregistrés : le groupe qui, jusqu'ici, s'est exclusivement produit dans la région de Bonn, a déjà acquis une certaine renommée. Par ailleurs, son niveau d'engagement politique n'a cessé de s'améliorer depuis qu'il existe, ce qui signifie que la liaison entre travail musical et travail politique et théorique a modifié aussi la conscience de ses membres.

En ce qui concerne la partie concrète du programme du groupe, son répertoire peut, grosso modo, se subdiviser en trois rubriques :

1. chansons traditionnelles du mouvement ouvrier,
2. chansons de la lutte internationale contre l'impérialisme,
3. chansons qui critiquent la situation en R.F.A.

En ce moment encore, ce sont les chansons nouvelles qui occupent la place la plus réduite dans ce répertoire. Le groupe de songs de Bonn s'appuie surtout sur les résultats obtenus par la Singebewegung de RDA et par les autres groupes de songs ouest-allemands. Il est un principe de travail de notre groupe qui s'est révélé très fructueux : chaque fois que nous nous produisons, nous abordons quelques problèmes politiques actuels. Et, chose plus importante encore : nous composons pour chaque manifestation une chanson, ou au moins une strophe, qui en rappelle le motif.

Que les groupes de songs progressent en nombre et en qualité, et ils peuvent devenir un élément important de la lutte pour la paix, pour le progrès démocratique et pour le socialisme.

-
- (1) Mouvement de clubs de chansons qui s'est développé, depuis le début des années 60 en RDA, à l'initiative de la Freie Deutsche Jugend (Jeunesse Allemande Libre). Formés de jeunes travailleurs, d'élèves ou d'étudiants, ces clubs se sont multipliés dans les entreprises, dans les maisons de la culture, dans les quartiers, et connaissent à l'heure actuelle une très grande faveur auprès de la jeunesse. Leur répertoire comprend aussi bien des chansons sur le développement du socialisme en RDA que des chansons progressistes du monde entier, des chansons des mouvements de libération nationale et des chansons du mouvement ouvrier de tous les pays. Le plus connu de ces clubs, l'Oktoberklub (Club Octobre) de Berlin, vient d'organiser en février 1972 le 3^e Festival International de chanson politique de Berlin.

A propos du théâtre de rue en R. F. A.

Hélène ROUSSEL

Les conditions de son développement

33 ans après la disparition des troupes d'agit-prop du KPD : interdites dès 1932, et persécutées par le régime nazi, on a vu réapparaître, dans la RFA de 1968, un mouvement de théâtre de rue. La première troupe se constitue à Berlin-Ouest en janvier 1968 et prend le nom de *Théâtre de rue de Berlin*. Elle joue place Wittemberg, sur un camion, sa première pièce dirigée contre la prise de pouvoir des généraux en Grèce, lors d'une manifestation de l'opposition extra-parlementaire, en avril 68. Dès lors se créent rapidement, dans de nombreuses villes de République fédérale, de petits collectifs formés de jeunes amateurs : étudiants, lycéens, de critiques de théâtre, de membres de professions libérales et artistiques, parfois aussi de jeunes apprentis et de jeunes employés, et très rarement, d'ouvriers, et le mouvement de théâtre de rue se met à développer des formes d'agitation ponctuelle, sur des thèmes d'actualité.

Pour bien saisir les conditions spécifiques du développement de ce mouvement et sa portée, il est indispensable de rappeler brièvement dans quel contexte économique, social et politique il s'est opéré. C'est vers 1966-67 que se produit en RFA la première récession économique importante de l'après-guerre. Cette crise de stagnation de la production et des débouchés touche des secteurs-clé de l'industrie et se traduit, pour la classe ouvrière ouest-allemande, par l'apparition d'un certain chômage. De plus, la façade du « miracle économique », cette idéologie d'un développement harmonieux du capitalisme ouest-allemand assuré par les grands monopoles et favorisé par la « paix sociale », une coexistence sans heurts entre « partenaires sociaux » qui reléguerait la lutte des classes parmi les mythes du passé, se lézarde rapidement.

Dans le même temps se produit au sein de la société ouest-allemande une double évolution qui va contribuer à provoquer une importante modification du rapport des forces politiques. D'une part, en effet, on assiste, lors des grandes grèves de la métallurgie de septembre 69, à une véritable rentrée en lutte de la classe ouvrière, dont les répercussions profondes se prolongeront bien au-delà des effets immédiats, et qui se manifesteront une nouvelle fois par les grèves du début de cette année, toujours dans la métallurgie. Par ailleurs, il s'opère vers 1966-67, au sein d'une opposition politique de gauche, un regroupement et un renforcement relatifs. Portée au départ essentiellement par des milieux intellectuels (et notamment par les milieux étudiants, dont le SDS : la Ligue des Etudiants Socialistes Allemands, constitue l'organisation la plus en flèche), et coupée de la classe ouvrière, cette opposition ne parvient à se donner ni un objectif politique très clair, ni une organisation politique unitaire et cohérente. Elle tend d'ailleurs à faire de nécessité vertu en se définissant comme située hors de tout parti, comme opposition extra-parlementaire (n'oublions pas d'ailleurs, car c'est un élément d'appréciation important, que c'est l'époque où CDU et SPD sont tous deux au pouvoir, réunis dans le gouvernement de grande coalition), et

se cantonne surtout dans une activité théorique de groupuscules et de clubs (Clubs Républicains, Clubs Voltaire). Elle ne s'avère capable de rallier, sur une base unitaire, des masses plus larges d'ouvriers syndicalistes et de la petite bourgeoisie démocrate et pacifiste qu'à l'occasion d'actions ponctuelles et de campagnes dont les thèmes dépassent largement les préoccupations immédiates des milieux intellectuels : campagnes contre l'armement atomique (qui se développent dès la fin des années 50 et se tourneront de plus en plus résolument, au cours des années 60, contre la guerre du Vietnam), campagne contre les lois d'urgence, en avril-mai 68 (lois qui constituent, en quelque sorte, le pendant de l'article 16 dans la constitution de la V^e République).

C'est dans ce contexte qu'est autorisé — il serait plus exact de dire : toléré —, en septembre 68, par le gouvernement de grande coalition Kiesinger-Brandt, un parti communiste, qui prend le nom de DKP (Parti Communiste Allemand) pour manifester clairement qu'il n'a pas recouvert l'intégralité des droits de l'ancien Parti Communiste d'Allemagne, le KDP, qui reste toujours interdit. Pour limitée qu'elle soit, cette autorisation du DKP va permettre un essor nouveau des luttes de la classe ouvrière ouest-allemande et de toutes les couches anti-monopolistes. Malgré des effectifs et des moyens d'action très réduits au départ, le DKP va contribuer efficacement à appuyer la politique d'ouverture à l'Est de Willy Brandt (signature des traités avec la Pologne et l'Union Soviétique, rencontres d'Érfurt et de Kassel avec les dirigeants de la RDA, qui constituent un premier pas vers la reconnaissance en droit international de ce pays), et ce, en aidant cette politique à trouver une base de masse dans l'opinion publique ouest-allemande.

Face à ce développement nouveau des forces politiques, l'opposition informelle des années 66-68 s'essoufle et se dissout progressivement. L'opposition extra-parlementaire se saborde officiellement à Francfort dès 1968, et le SDS disparaît, frappé par des mesures d'interdiction et miné par des contradictions internes insurmontables. Nombre de leurs membres rejoindront d'ailleurs bientôt les rangs du DKP.

Il est important de noter que l'apparition d'un nouveau mouvement de théâtre de rue en RFA, contrairement au développement des troupes d'agitprop sous la République de Weimar, ne se situe pas, à proprement parler, à un temps fort du mouvement ouvrier, mais au début d'une phase de rassemblement et de structuration politique des forces démocratiques et de rentrée en lutte de la classe ouvrière.

À l'origine, en 1968, le théâtre de rues peut être considéré comme un produit direct du mouvement étudiant et de l'opposition extra-parlementaire portée par les couches intellectuelles : la composition sociale des troupes, comme nous l'avons vu plus haut, le prouve à l'évidence. Dans un premier temps, les travailleurs n'y ont aucune part, et le public visé au départ n'est pas, ou du moins pas essentiellement, un public ouvrier. C'est là une autre différence fondamentale avec le théâtre d'agitprop weimarien. En effet, conçu par des militants ouvriers du KPD pour les masses ouvrières, celui-ci ne s'est adressé qu'assez tard, vers 1931, à d'autres publics : aux paysans avec *Bauer Baetz* (Paysan Baetz) de Friedrich Wolf, et aux employés, avec *Die Mausefalle* (la souricière) de Gustav von Wangenheim), lorsque le KPD commencera à mettre en pratique une unité d'action plus large contre la montée du nazisme.

Lorsqu'on parcourt les rapports d'activité des troupes actuelles, leurs réflexions sur leur expérience des années 1968-1969, on est frappé de voir à quel point, sur la base d'une pratique dont les limites sont très largement conditionnées par les données sociales et politiques de

leur développement, elles opèrent une théorisation qui transforme ce qui était limite ou obstacle en principes directeurs de leur action politique. Ainsi Peter Schütt lui-même n'écrivait-il pas encore en 1968 (1) :

« La rue est et demeure le seul quotidien d'opposition qui ne soit pas soumis à la censure et qui offre un champ ouvert à toutes les formes de manifestation et d'expression sur la voie publique, affiches, journaux muraux et inscriptions murales, scènes improvisées, films documentaires et agitprop. Lorsque les gens de la classe dominante tentent d'empêcher le peuple de voir et d'entendre, les rues et les places publiques restent la dernière école de la nation ».

(Notons au passage que Peter Schütt a dépassé très rapidement ce point de vue et prendra une part importante, en tant que membre du Comité Central, à l'élaboration de la politique culturelle du DKP.)

Par conséquent, la rue qui est le seul lieu où, au début, ces troupes parviennent à jouer de façon régulière (elles étendront rapidement leur sphère d'action, comme le rappelle Agnes Hüfner (2) aux « foyers de jeunes, aux cafés, aux salles des fêtes, aux centres commerciaux, aux passages pour piétons, aux places des quartiers d'habitation et des villes-dortoirs ») devient le lieu privilégié, voire même exclusif, de l'action idéologique.

C'est sans doute qu'après une période de macération théorique dans les groupes d'étude du marxisme qui se sont constitués au sein du mouvement étudiant (ce que l'on a appelé en République fédérale le « Seminarmarxismus », et que l'on pourrait librement traduire par marxisme en chambre!) ces groupes découvrent avec une joie sincère, mais quelque peu naïve encore, les vertus de l'action idéologique en direction des masses. Mais les masses que les troupes de théâtre de rues parviennent à toucher en 1968-69 sont essentiellement celles dont elles sont elles-mêmes issues. Et le *Théâtre de rue de Berlin*, devenu entre temps le *Théâtre de rue socialiste de Berlin-Ouest*, constate, tout en se définissant comme un « théâtre d'étudiants qui tente de rallier les ouvriers aux objectifs de l'opposition extra-parlementaire » qu'il n'a « rencontré d'écho, dans un premier temps, qu'auprès des intellectuels anti-autoritaires et petits-bourgeois » (3). Cette impuissance à rallier un public de travailleurs aux objectifs de l'opposition extra-parlementaire, il l'explique d'ailleurs en renvoyant à la théorie, encore nettement influencée par Marcuse, d'une « classe ouvrière intégrée », qui aurait perdu définitivement toute conscience de classe et toute volonté de lutte.

Enfin, à ses débuts, le théâtre de rue, et plus largement toutes les formes d'agitprop, ont eu tendance à apparaître, aux yeux des membres des troupes, comme l'action politique par excellence. Sorte de panacée, l'agitprop devait permettre de révolutionner la conscience assoupie de la classe ouvrière, et la petite bourgeoisie enlisée dans le marais de la « société de consommation ».

Mais il serait, nous semble-t-il, très partial et injuste de réduire le travail de ces groupes à ce qu'il a été dans les premiers temps de leur développement : leur évolution récente appelle d'autres constatations. En effet, dans une phase positive, mais délicate, de structuration et de renforcement des forces démocratiques, ce travail modeste a contribué à formuler, à son niveau, en termes directement politiques, des problèmes qui étaient certes vécus, mais perçus encore d'une manière très confuse par la classe ouvrière, par la bourgeoisie anti-monopoliste et par les intellectuels ouest-allemands. (Cette confusion étant, bien sûr, sciemment entretenue et développée par l'idéologie dominante). Ainsi par exemple, des phénomènes comme la flambée des prix, la hausse des

lovers, l'emprise du grand capitalisme américain sur l'économie de la RFA ont été analysés par les troupes de théâtre de rues et présentés par elles au public qui était directement touché par eux.

Par ailleurs, si certaines limites de départ de ce théâtre ont pu être dépassées, c'est que pour beaucoup de troupes leur liaison avec la classe ouvrière s'est transformée qualitativement, tant sur le plan de l'organisation que sur celui de l'impact de leurs sketches, et, en retour, sur celui de la conception même du contenu et des formes de leur intervention.

Cette transformation, bien souvent, s'est opérée en plusieurs étapes successives. D'abord, l'unité d'action pour des actions ponctuelles ou des campagnes plus vastes, avec le DKP, avec la SDAJ (Jeunesse ouvrière socialiste allemande), avec le MSB Spartakus (Ligue des étudiants marxistes Spartakus) (ex. : la campagne pour la défense des droits des apprentis et des jeunes travailleurs de 1970-71, aux manifestations de laquelle, ont participé de nombreuses troupes de théâtre de rue, de nombreux groupes de songs (4), a permis à ces troupes de prendre plus clairement conscience du rôle spécifique qu'elles pouvaient jouer dans la lutte idéologique et dans l'action politique. Comme les groupes de songs, elles interviennent à l'heure actuelle, outre dans le cadre de manifestations culturelles proprement dites, au cours d'actions politiques dont elles ne constituent pas le centre de gravité. Ces actions restent en effet centrées sur le débat politique engagé directement, sans médiation artistique, entre les organisations politiques qui animent ces actions et les masses. Mais si les troupes de théâtre de rue et les groupes de songs ne sont pas au centre de ces actions, elles n'en contribuent pas moins à en populariser les thèmes majeurs. Ce fut notamment le cas lors de la campagne nationale menée en 1971-72 par le DKP pour la ratification des traités de Moscou et de Varsovie, où virent le jour de très nombreux sketches et chansons qui devinrent très vite populaires.

Plusieurs de ces troupes ont tiré jusqu'au bout les leçons des actions qu'elles avaient menées en commun avec le DKP en y adhérant, pour la totalité ou pour une partie de leurs membres (quelques autres, comme les Conrads de Düsseldorf, troupe de théâtre de rue et groupe de songs, l'un des rares collectifs dont les membres étaient, au départ, des ouvriers, avaient adhéré au DKP dès son autorisation en 1968). On peut noter également que nombre des troupes qui étaient restées sur les positions de l'opposition extra-parlementaire se sont déjà dissoutes, ayant mené jusqu'à ses ultimes limites l'expérience d'une action idéologique menée par une micro-organisation politique.

En ce qui concerne la portée culturelle du mouvement de théâtre de rue, deux tendances ont maintenant été largement dépassées, tendances qui au début menaçaient l'une et l'autre de l'enfermer dans une impasse. La première tendance consistait à poser le théâtre de rue comme une alternative au théâtre institutionnel. Pour ces théoriciens partisans d'un nouveau Proletkult, le théâtre de rue devait constituer le genre théâtral nouveau et exclusif destiné à la classe ouvrière (sinon développé par elle), tandis qu'ils rejetaient en bloc toute l'institution du théâtre en salles fixes dans les ténèbres de la plus noire réaction : par définition, bourgeois en étaient les salles, bourgeois le public, bourgeois les acteurs, le répertoire et les auteurs. L'autre tendance, en apparence opposée à la première, mais qui, en fait, la complétait souvent dans l'idéologie de ces troupes, visait à abolir le théâtre en tant que culture — et à fortiori en tant qu'art —, pour se faire pure action politique, et parfois même, seule action politique possible.

A l'heure actuelle, le théâtre de rue qui ne se veut plus ni contre-culture, ni négation de la culture, tend à se combiner de plus en plus, en des manifestations culturelles communes, avec d'autres formes d'art d'agitprop : chansons, poèmes, reportages, courts-métrages, etc. En même temps, le contenu de ses sketches tend à se diversifier, à se nuancer, et que l'on passe peu à peu, chez certains auteurs, du sketch à la pièce d'agitprop (cf. par exemple la pièce didactique de Peter Schütt : *Comment on organise une grève*, écrite à l'occasion d'une grève des chantiers navals Howaldt de Kiel en 1969).

Enfin, il faut encore préciser que le DKP a eu vis-à-vis de ce mouvement (et d'une manière générale, vis-à-vis de tout le mouvement d'agitprop qui s'était développé, au moins en partie, antérieurement à lui, et d'abord *en dehors* de lui), une attitude résolument constructive. Il l'a aidé, comme nous l'avons vu, à clarifier ses objectifs politiques et culturels, à préciser ses modalités d'action et à toucher un public plus vaste. Et en même temps, il a su l'utiliser avec succès dans ses campagnes récentes, et notamment auprès des jeunes travailleurs et apprentis.

Par ailleurs, le DKP veille soigneusement à combiner cet élément de sa politique culturelle, d'une part avec une alliance avec les artistes professionnels et les intellectuels démocrates et progressistes, et d'autre part avec une lutte pour conquérir de nouvelles possibilités d'expression dans les mass-media officiels.

Le théâtre de rue a-t-il encore un avenir en République fédérale ? Beaucoup de troupes, note Agnes Hübner (2), ont eu une existence éphémère. Mais, au-delà de leurs difficultés multiples à survivre longtemps, ce qui est important, c'est qu'elles soient de plus en plus capables, à leur niveau, de coller aux intérêts et aux préoccupations des travailleurs, dans une phase essentielle pour l'évolution future du rapport des forces politiques en République fédérale.

« Il fallut, conclut Agnes Hübner, comprendre le théâtre de rue comme un moyen de faire opérer une prise de conscience, moyen dont les forces démocratiques et socialistes peuvent fort bien se servir, et que, dans la pratique, elles savent fort bien mettre en œuvre » (2).

(1) Dans l'article intitulé « Kulturpolitische Aktionen und Aufgaben der demokratischen Opposition » (Actions et tâches de l'opposition démocratique dans le domaine culturel) et paru dans la revue : *Blätter für deutsche und internationale Politik* 8/68, p. 10.

(2) Agnes Hübner : *Strassentheater - Mittel der Bewusstseinsbildung* (Le théâtre de rue : un moyen pour élever le niveau de conscience), article publié dans la revue théâtrale de RDA : *Theater der Zeit*, en février 1972.

(3) *Kritik und Selbstkritik* (Critique et autocritique). Texte du Théâtre de rue socialiste de Berlin-Ouest, publié par Agnes Hübner dans son anthologie *Strassentheater* (Théâtre de rue), petite collection Suhrkamp, 1970.

(4) Cf. le disque d'agitprop « *Lehrlinge halten zusammen* » (Les apprentis se serrent les coudes), édité par la maison Pläne de Dortmund.

Théâtre de rue socialiste de Berlin-Ouest

La restauration du capital (1968)

Au milieu de la scène, trois chaises. Le chœur est assis à gauche, sur le devant de la scène; debout, derrière le chœur, l'agitateur.

L'AGITATEUR. — Nous sommes en l'an 1945. L'Allemagne n'est plus que ruines. Voici la scène déserte du « Reich millénaire ». Et voici... le grand vainqueur...

Le ricain entre en scène, conduisant deux industriels qui ont les mains liées.

L'AGITATEUR. — ...Il a les poches pleines, et il promet monts et merveilles.

Le ricain monte sur la chaise du milieu, et les deux industriels prennent place à ses côtés, dos au public.

LE RICAIN. — Nous venons d'achever une guerre meurtrière, qui a coûté la vie à 40 millions d'hommes ; jamais plus cela ne doit se produire. C'est pourquoi nous avons pris à Potsdam les décisions suivantes : désarmement total de l'Allemagne, punition rigoureuse des nazis et des criminels de guerre, dissolution des cartels, des groupements d'intérêts patronaux et des trusts coupables de crimes de guerre.

Le ricain saisit le premier industriel au collet et le tourne vers le public.

LE RICAIN. — Krupp, tu es accusé d'avoir gagné des milliards dans l'industrie de guerre hitlérienne.

LE PREMIER INDUSTRIEL (*citation textuelle de Krupp*). — Nous ne nous sommes jamais beaucoup préoccupés de la vie humaine. Ce que nous voulions, c'était un système qui fonctionne bien et qui nous offre la possibilité de travailler sans être gênés.

Le premier industriel tourne à nouveau le dos au public.

Le ricain attrape le deuxième industriel et le tourne vers le public.

LE RICAIN. — Thyssen, tu es accusé d'avoir financé les bureaux nationaux-socialistes.

LE DEUXIEME INDUSTRIEL. — Nous voulions seulement un système qui fonctionne bien.

Il se retourne vers le fond de la scène. Le ricain attrape le premier industriel.

LE RICAIN. — Flick, tu es accusé d'avoir mis des millions d'hommes aux travaux forcés et de les avoir fait bosser à mort pour toi.

LE PREMIER INDUSTRIEL. — Nous ne nous sommes jamais beaucoup préoccupés de la vie humaine.

Il se retourne vers le fond de la scène. Le ricain attrape le deuxième patron.

LE RICAIN. — Bayer, tu es accusé d'avoir fabriqué des gaz toxiques qui ont servi à tuer six millions de juifs.

LE DEUXIEME INDUSTRIEL. — Nous ne nous sommes jamais beaucoup préoccupés de la vie humaine.

Il se retourne vers le fond.

LE RICAIN. — Sont par ailleurs accusés : Abs, Siemens, Stinnes, Reemtsma.

LE CHŒUR. — Abs, Siemens et Flick

Nous ont amené la clique d'Hitler,

Mais maintenant, c'est nous les producteurs.

LE RICAIN (*descend de sa chaise et s'avance vers le devant de la scène*). — Easy, easy, vous n'êtes pas tout seuls. Nous, la commission de contrôle alliée, nous avons notre mot à dire. Nous, la commission de contrôle alliée...

L'AGITATEUR (*l'interrompt*). — La General Electric Company, la General Motors Company, la Standard Oil Company, la Ford Motor Company...

LE RICAIN. — ...Vous aidons à reconstruire votre pays dans la paix et la liberté...

L'AGITATEUR. — Elles font ainsi, en paix et en liberté, leurs profits !

LE RICAIN. — Plan Marshall !!! (*Il jette des bonbons au public*).

LE CHŒUR (*en une prière enfantine*). —

O ricain, notre oncle gâteau
ne nous quitte pas, reste là,
nous voici faits comme des rats
pris au piège comme des ballots.

Le ricain revient vers sa chaise.

L'AGITATEUR. — La socialisation manquée : en 1945, Kurt Schumacher exige l'étatisation de la grande industrie et de la haute finance, ainsi que le démembrement de la grande propriété foncière. En 1946, la conférence centrale des syndicats de la zone britannique demande la suppression des monopoles. Et en 1947, le referendum de Hesse exige, avec plus de 70 % des voix, la dissolution des konzern dans les industries-clé.

L'OUVRIER (*sort du public et monte sur la scène en courant*). —

La dissolution des Konzerns allemands n'a de sens que si nous tenons les Konzerns américains à distance.

Il tend son poing gauche.

L'AGITATEUR. — C'est comme ça que beaucoup d'ouvriers voyaient les choses. Mais les puissances occidentales les voyaient autrement. Leur plan consistait à chasser le socialisme hors d'Europe, et à faire de l'Allemagne un fer de lance dans la lutte contre le communisme.

LE RICAIN (*fait mettre l'ouvrier à genoux et lui met un masque de diable sur le visage*). — Notre démocratie a des ennemis. Nous vous avons délivrés du fascisme, et nous allons vous protéger du communisme. Un spectre hante l'Europe, le spectre du communisme. C'est le nouvel ennemi, c'est l'ennemi réel.

Le ricain retourne la pancarte qui porte l'inscription « ouvrier » ; sur l'autre face apparaît le mot « communiste ».

Deux membres du chœur qui représentent des policiers emmènent l'ouvrier.

LE RICAIN. — L'Allemagne a besoin d'experts pour sa reconstruction et de cadres dirigeants pour sa croissance économique, l'Allemagne a besoin de la libre entreprise.

Le ricain revient vers sa chaise et tranche les liens des industriels.

LE RICAIN. — Vive la libre entreprise, et la liberté des entrepreneurs !

L'AGITATEUR. — Réhabilitation des anciens nazis et criminels de guerre.

LE RICAIN (*monte sur sa chaise et fait monter auprès de lui le premier industriel*). — Krupp, passons l'éponge, nous avons besoin de toi. Tu vas recevoir l'acier de la Ruhr ! Bientôt nous aurons à nouveau besoin de tanks et de bombes. (*Il fait monter le deuxième industriel à ses côtés*). Abs, passons l'éponge, tu vas gérer le capital de la Deutsche Bank. Pas de conseil d'administration sans toi et les tiens. (*Au premier industriel*) Fliék, toi et tes copains, vous avez été au premier rang de la guerre nazie, maintenant, vous allez être au premier rang dans la croisade de la paix. (*S'adressant à nouveau au deuxième industriel*) Bayer, nous avons besoin de toi, tes gaz toxiques, ça n'était pas une si mauvaise affaire.

L'AGITATEUR. — Le capital américain est allé tirer des prisons les criminels de guerre, pour qu'ils l'aident à ressusciter le cadavre du capitalisme.

LES DEUX INDUSTRIELS (*dans la pose du vainqueur, les bras écartés*). — Les industriels sont là,

Bayer et Siemens, hurra !

Nous vous ferons la vie belle

(*Menaçants*) Vous nous en direz des nouvelles.

LE CHŒUR. — Ceux qui juraient par le Führer
Sont à présent nos directeurs.
Les juges qui avaient été nazis
sont réintégrés aujourd'hui
Hier ils faisaient les plans des camps
et aujourd'hui, les lois d'urgence.
Hier, ils étaient nos fossoyeurs
et les voici comblés d'honneurs.

L'AGITATEUR. — Le train est remis sur ses rails : en 1949, l'enfant-bâtard du fascisme allemand et du capitalisme américain est baptisé ; il reçoit le nom de République Fédérale d'Allemagne. (*Le chœur fredonne le « Deutschland über alles ». Le ricain et les deux industriels font entrer la R.F.A. sur la scène, et l'amènent sur le devant du podium.*)

La production tourne à plein régime, on fait des économies sur l'enseignement et la formation professionnelle, car les capitalistes veulent faire rapidement du profit.

On met son costume à la R.F.A. : sac d'or, avec l'inscription : Dollar, sur le ventre ; casque d'acier sur la tête.

La tête du bâtard ne grossit pas, mais son ventre s'enfle. En 1955, c'est le réarmement, et le bâtard est armé jusqu'aux dents. Il prend un embonpoint formidable. Son obésité croissante finit par en faire le troisième état industriel du monde.

LE BATARD R.F.A. (*reste debout tout seul sur le devant de la scène et s'exprime péniblement*). — J'ai un gros ventre
j'aurai bientôt un infarctus
j'ai la tête vide
(*Menaçant*) Alors, aboulez les tanks !

Roman Ritter - Uwe Timm

Pièce d'agitprop
contre les projets d'université technocratique
(Extraits) (1969)

SCENE D'EXAMEN N° I

LE PROFESSEUR (*assis, avec quelques livres dans la main*). — Quel sujet avez-vous tiré, Monsieur ?

LE CANDIDAT (*debout*). — Rilke, Monsieur le Professeur.

LE PROFESSEUR (*prend l'un de ses livres, l'ouvre, le feuillette jusqu'à ce qu'il ait trouvé le passage qu'il cherche*). — Quelles conséquences entraîne la sublimation de l'existence ?

LE CANDIDAT. — Comme vous l'avez écrit dans votre livre « *Rainer Maria Rilke. Existence et poésie* », Rilke entraîne une sublimation de l'existence telle que même les choses les plus effrayantes sont affectées d'un « surcroît de positivité » et se transforment en une « affirmation de l'existence, en un vouloir-être, en un ange ».

LE PROFESSEUR (*écoute la réponse en hochant la tête, et en suivant du doigt sur le livre*). — De quoi s'agit-il au fond ?

LE CANDIDAT. — Au fond, il s'agit encore ici de l'existence d'objets esthétiques, auprès desquels et antérieurement auxquels existent les objets naturels qui sont « *pleins d'intériorité et de force* » (comme l'écrit Rilke en 1903), et qui à coup sûr ne sont pas encore menacés, même si les objets esthétiques sont plus refermés sur leur intériorité encore, plus durs, plus...

LE PROFESSEUR (*énervé*). — C'est faux, c'est faux, plus fermes, j'ai écrit plus fermes !

LE CANDIDAT (*troublé*). — Ah oui ! c'est juste, plus fermes, et même s'ils sont mille fois mieux insérés dans l'espace infini, euh... intégrés dans cet espace.

LE PROFESSEUR. — Et à quoi aspire la nature ?

LE CANDIDAT. — Mais il apparaît plus important que l'activité artistique soit, elle aussi, désignée comme un acte transformateur, et en quelque sorte, comme une transformation à laquelle aspire la nature.

LE PROFESSEUR (*d'un ton approbateur*). — Une dernière question, très importante. A quel moment l'ange est-il nommé ?

LE CANDIDAT. — Et déjà apparaît le nom de l'ange, qui revêtira par la suite une fonction importante dans le processus de transformation de l'univers.

(Citations extraites de l'ouvrage du Professeur Docteur H. Kunisch : « Rainer Maria Rilke. Existence et poésie », p. 45).

Ce texte doit être dit avec un haut-parleur portatif, et affiché en même temps sur un journal mural.

Il est vrai que l'on ne peut plus que rire de la vieille université des professeurs en chaire, mais ce qui compte, c'est qui rira le dernier, et pour l'instant, ce n'est pas nous. Car ce ne sont pas nos manifestes, nos provocations, et nos œufs pourris qui ont ébranlé l'université de papa, mais bien plutôt un râclément de gorge, discret, mais efficace de l'industrie ouest-allemande. C'est elle qui a fait plier boutique à l'université féodale, aux structures moyen-âgeuses, car elle produisait trop peu de diplômés et qu'ils étaient souvent mal adaptés, par leur formation, à la pratique capitaliste. C'est pourquoi les miasmes millénaires doivent être chassés par le vent frais qui souffle des bureaux des P.D.G. dynamiques ; et ce vent balayera du même coup nos conceptions d'une université démocratique, où l'on ne pratiquerait pas l'élevage des lèche-bottes scientifiques, mais où l'on développerait l'aptitude à la critique, où l'adoration dévote des professeurs ferait place à une critique d'ordre scientifique, où à la recherche militaire se substituerait une recherche au service des hommes.

Les réformes universitaires qui sont en train d'être mises en place tendent, conformément aux exigences du capitalisme ouest-allemand, à imposer aux universités les structures d'une grande entreprise, capable de fournir ensuite à l'industrie, en fonction de ses besoins, les spécialistes qu'il lui faut.

Dans ces plans de réforme sont conservées les structures autoritaires de la vieille université, contre lesquelles nous avons protesté, avec nos œufs pourris et nos manifestes. On ne réforme que ce qui contribue à l'accroissement de la productivité. On ne fait régner l'ordre que dans les domaines où la production d'imbéciles spécialisés risquerait d'être freinée par des réflexions critiques sur la société. On sépare la recherche de l'enseignement : on détermine à l'avance une masse de connaissances qu'il s'agit d'acquérir dans un temps donné, et seuls de rares privilégiés ont le droit d'entreprendre une recherche parallèlement à leurs études. Ce ravalement des études universitaires à un niveau scolaire assure à l'industrie ouest-allemande un contingent optimum d'experts rentables.

Après la mise en place de la réforme universitaire, l'examen des futurs professeurs d'allemand se présentera de la manière suivante :

SCENE D'EXAMEN N° II

Les questions sont posées par haut-parleur, le Professeur les reprend en substance, et six candidats répondent en chœur.

LE HAUT-PARLEUR. — Quelle importante a l'œuvre de Schiller pour l'organisation des loisirs ?

LE PROFESSEUR. — Dans quelle pièce de Schiller est-il fait allusion à l'importance de la méthode « do-it-yourself » ?

LES CANDIDATS. — Dans Guillaume Tell : « *La hache dans la maison épargne le charpentier* ».

LE HAUT-PARLEUR. — Donnez une interprétation de la phrase de Nestroy : « *Que vous soyez riche ou pauvre, le destin saura bien trouver votre talon d'Achille* ».

LES CANDIDATS. — Cette maxime signifie que l'important, ce ne sont pas les biens matériels, car chacun, qu'il soit riche ou pauvre, a, à sa manière, ses soucis (ce que Nestroy appelle son talon d'Achille), c'est-à-dire un destin immuable.

LE HAUT-PARLEUR. — Pourquoi la poésie est-elle plus importante que la justice sociale ?

LE PROFESSEUR. — Que veut dire Schiller dans les vers suivants ?

*« La magie sacrée de la poésie
sert un dessein universel
elle conduit l'homme calmement
vers l'océan de l'harmonie. »*

LES CANDIDATS. — L'harmonie de la poésie est plus importante que la justice sociale.

LE HAUT-PARLEUR. — Quelle importance a Goethe pour la liberté de l'Occident ?

LE PROFESSEUR. — Quelle maxime de Goethe définit la valeur du métier des armes ?

LES CANDIDATS. — « *Un soldat cultivé a les plus grands avantages dans la vie comme d'ailleurs dans la société.* »

LE HAUT-PARLEUR. — Dans quel texte Schiller prend-il parti contre tout mouvement révolutionnaire ?

LE PROFESSEUR. — Comment Schiller décrit-il, dans « *Le chant de la cloche* » l'état de la société pendant la révolution ?

LES CANDIDATS. — « *Il n'est plus rien de sacré,
Toute retenue disparaît,
Le Bien cède la place au Mal
Et tous les vices se déchainent.* »

LE HAUT-PARLEUR. — Dans quel poème Goethe fait-il l'éloge de la paix et de l'ordre ?

LE PROFESSEUR. — Quels vers de Goethe montrent l'importance capitale du calme et de la paix ?

LES CANDIDATS. — *« La paix
Règne sur les sommets
Dans les cimes des arbres
On ne sent
Qu'un souffle à peine. »*

LE HAUT-PARLEUR. — Où Schiller fait-il l'éloge du travail aux pièces ?

LE PROFESSEUR. — Comment Schiller décrit-il le monde du travail ?

LES CANDIDATS. — *« Aujourd'hui, il nous faut achever la
cloche,
Au travail, compagnons, hâtez-vous.
Du front brûlant doit ruisseler la sueur,
Mais la bénédiction vient d'en haut. »*

LE HAUT-PARLEUR. — Dans quelle pièce nous montre-t-il que le ménage à trois n'a pas d'avenir ?

LE PROFESSEUR. — Dans quelle pièce Goethe nous montre-t-il la nécessité de la monogamie ?

LES CANDIDATS. — Dans *« Stella »*. Dans la première version de 1774, le héros de la pièce, Fernando, une fripouille versatile, vit encore avec deux femmes, mais déjà dans la deuxième version de 1805, il se brûle la cervelle et Stella s'empoisonne.

LE HAUT-PARLEUR. — Où se manifeste chez Schiller la dignité de l'homme ?

LE PROFESSEUR. — Où se manifeste chez Schiller la dignité de l'homme ?

LES CANDIDATS (en chœur comme les autres fois, sauf un). — *« Dans la magie sacrée de la poésie. »*

LE CANDIDAT. — *« Trêve de discours, de grâce.
Offrez leur un toit, restaurez-les,
Vêtez ceux qui sont nus
Et la dignité leur viendra naturellement. »*

Epigramme de Schiller intitulé : *« La dignité de l'homme. »*

LE HAUT-PARLEUR. — Collé !

LE PROFESSEUR. — Collé !

Extrait du rapport de Hannes Stuetz

Les tâches essentielles de notre politique culturelle

Rapport présenté au Colloque sur la Politique Culturelle, organisé par le Parti Communiste Allemand, les 12 et 13 juin 1971 à Nuremberg.

Ce Colloque a réuni non seulement des responsables et des militants du DKP, mais des personnalités invitées appartenant au monde de la culture et des arts, et de jeunes sympathisants appartenant à des troupes de théâtre de rue et à des groupes de songs. Sa tenue à Nuremberg, pendant l'année-Dürer, après la commémoration officielle par les institutions culturelles du grand capitalisme ouest-allemand, avait par elle-même valeur de manifestation politique : il s'agissait de proposer les lignes de force d'une politique culturelle démocratique.

LES TACHES DU PARTI

Une des tâches immédiates du parti dans le domaine de la création artistique, et surtout en ce qui concerne l'activité artistique autonome des jeunes travailleurs et de la jeunesse scolaire, est la création de nouveaux groupes de songs et de groupes d'agitation. Ces groupes de songs et d'agitation sont en passe de devenir un véritable mouvement, sur lequel l'ennemi de classe n'a quasiment pas réussi, pour l'instant, à avoir prise. Il essaie plutôt de leur faire concurrence en réunissant les groupements de chanteurs amateurs, et d'autres associations d'art populaire, en une organisation centrale unifiée, qui recevrait, à l'avenir, ses instructions de la bureaucratie ministérielle des Länder.

Nos groupes de songs et d'agitation se sont révélés, ces deux dernières années, être un moyen hors pair de toucher politiquement la population laborieuse. Dans un an, il ne doit plus y avoir, en République Fédérale, une seule ville de moyenne importance où n'existe pas un groupe de ce type, affilié au Parti Communiste ou proche de lui.

Il existe déjà toute une série d'exemples de parution, dans les journaux de cellules d'entreprise, de poèmes courts et percutants, d'histoires brèves, de textes de chansons, de mots d'ordre et de dessins. Il faudrait multiplier les exemples de ce type, et non pas en prenant n'importe quel texte ou graphisme, mais en choisissant le texte et le graphisme qui présentent, de la manière la plus exacte et la plus concrète — et parfois même d'une manière plus convaincante que ne le pourrait un article de journal — la situation politique et les moyens d'en sortir.

Mais il nous reste encore beaucoup à faire ; par exemple pour mettre dans les locaux des syndicats des tableaux de peintres comme Schellemann, Zingerl, Scherkamp, des tableaux du groupe Tendenzen (Tendances)(1), du groupe Rote Nelke (Œillet Rouge) — pour ne citer que quelques noms —, et pour organiser des discussions avec les peintres.

Il faudrait aussi que nous essayions de faire jouer des pièces progressistes par des théâtres municipaux et des théâtres d'Etat. Et nous devrions nous poser des questions comme celles-ci : où ont été joués les « Bottroper Protokolle » (Protocoles de Bottrop) de Erika Runge, où

ne l'ont-ils pas été, et pourquoi ? Avons-nous fait quoi que ce soit pour qu'ils soient joués ? Où sera montée la pièce de Peter Schütt « Wie man einen Streik organisiert » (Comment on organise une grève) ? Que pouvons-nous faire pour qu'elle le soit ? Quelquefois, c'est moins compliqué qu'on ne pense.

L'APPLICATION A LA R.F.A.

DE LA THEORIE LENINISTE DES DEUX CULTURES

La constatation de Lénine selon laquelle il y a deux cultures au sein de chaque culture nationale vaut également pour la République Fédérale. La phrase de Lénine que l'on cite le plus fréquemment, à ce propos, est la suivante : « Chaque culture nationale comporte des éléments, même non développés, d'une culture démocratique et socialiste, car dans chaque nation, il existe une masse laborieuse et exploitée, dont les conditions de vie engendrent forcément une idéologie démocratique et socialiste ». Mais dans chaque nation, il existe également une culture bourgeoise (et qui est aussi, la plupart du temps, ultra-réactionnaire et cléricale), pas seulement à l'état d'« éléments », mais sous forme de culture dominante.

A côté de la culture dominante, manipulatrice et impérialiste, il existe en République Fédérale les éléments d'une culture démocratique et socialiste, d'une seconde culture. Ces éléments ne peuvent se développer que dans la confrontation avec le système existant, ou par la mise en cause de phénomènes déterminés par ce système. Ils sont, dans le pire des cas, réprimés par la classe dominante, en règle générale, discrédités, et au mieux, ils sont partiellement intégrés aux conceptions de la classe dominante, afin de les empêcher de s'unifier et de poursuivre leur développement.

Dans les discussions, il nous arrive souvent d'aller un peu vite en besogne, lorsque nous parlons, d'une manière peu rigoureuse, d'une seconde culture en République Fédérale, bien que, naturellement, nous sachions tous qu'une culture démocratique et socialiste ne peut se développer que sur la base des rapports de production et des rapports politiques correspondants, et qu'il ne s'agit, en ce qui concerne cette seconde culture, que d'« éléments » d'une culture démocratique et socialiste. Cependant, force nous est de constater que l'existence d'éléments d'une culture démocratique et socialiste est passée depuis 1913, date à laquelle Lénine avait formulé cette constatation, à un stade qualitativement supérieur, ce qui rend excusable le fait de parler en raccourci d'une seconde culture, au lieu de parler, d'une manière plus correcte, de ses éléments.

Il y a, à mon avis, deux raisons à cela. Premièrement, dans la tentative actuelle d'intégration de tous les domaines de la vie sociale au cadre du Capitaliste Monopoliste d'Etat, l'existence même d'éléments d'une culture démocratique et socialiste représente une menace directe

pour la visée monopoliste de réformes et d'intégration. L'autre raison est la polarisation des forces qui se produit, au sein de la société capitaliste avancée, au niveau maximal du développement des forces productives et qui fait apparaître une sorte d'oligarchie analogue à celles de l'antiquité, c'est-à-dire la domination d'une poignée de parasites monopolistes qui tentent de dicter leur loi, sur le plan économique, politique, militaire et idéologique à l'ensemble de la société, et dans tous les domaines. L'évolution de la vie intellectuelle et culturelle qui marche de pair avec cette domination, et qui va dans le sens de la brutalité, de la pornographie, de l'horreur, du crime et d'un positivisme pseudo-scientifique, amène des secteurs entiers et de nombreux individus du système culturel en place à s'interroger sur la réalité sociale, et provoque chez eux le réflexe de prendre nettement leurs distances par rapport à cette évolution. On voit dès lors clairement que cette seconde culture de la R.F.A. ne doit pas être considérée comme une structure institutionnelle close qui serait totalement séparée des institutions culturelles officielles. Il est certain que cette seconde culture se démarque résolument de la culture manipulatrice impérialiste, mais cette démarcation ne se situe ni au niveau formel, ni au niveau institutionnel : elle concerne le contenu. La frontière entre la culture dominante impérialiste et la culture dominée, démocratique et socialiste passe souvent, en R.F.A., au milieu d'une maison d'édition, d'une émission d'une pièce de théâtre, d'un auteur, d'un enseignant, d'un manuel.

Le noyau de cette culture démocratique et socialiste est la culture qui émane directement de la classe ouvrière, ou qui prend comme point de départ les intérêts et les positions de la classe ouvrière. Elle englobe le développement du parti de la classe ouvrière, l'application féconde de la pensée de Marx, d'Engels et de Lénine, les formes les plus variées d'agitation et de propagande, les formes les plus variées d'autres activités artistiques, leurs propres moyens de diffusion tels que des maisons d'édition et des sociétés de messageries, la formation des militants, etc.

Ce noyau d'une culture démocratique et socialiste, en R.F.A., n'est pas intégrable au système actuel et à ses institutions culturelles. Il apparaît dans les conflits de classes et ne peut se faire connaître qu'à travers eux. Les moyens de communication de masse lui sont en général fermés.

De là aussi la nécessité, pour le mouvement ouvrier, de se créer ses propres moyens de communication de masse, comme par exemple « UZ » (2), la revue « Metall » (3), et beaucoup d'autres expériences qu'il s'agit de développer. Mais, dans tous les cas, une chose doit être bien claire : le développement de mass-media appartenant aux ouvriers a ses limites, tant sur le plan économique que sur le plan politique. Ce ne sont pas des contre-mass-media qui seraient censés dispenser de la

lutte pour la conquête des moyens de communication de masse existants et les remplacer, mais ils doivent au contraire soutenir cette lutte.

Ils peuvent d'ailleurs la soutenir également dans la mesure où ils sont à même de proposer aux auteurs « partagés », chez qui la frontière entre des positions démocratiques et socialistes, et des positions impérialistes, passe au milieu de leur propre conscience, une perspective précise, et de leur assurer une sécurité au sens économique le plus élémentaire, c'est-à-dire la possibilité de payer le loyer, le gaz, le courant, les assurances et la nourriture, pour ceux d'entre eux que leur attitude conséquente a fait entrer en conflit avec les institutions existantes. Mais l'objectif de la lutte, ce sont bien les mass-media existants ; ils doivent être conquis et utilisés politiquement par les forces démocratiques, dans un sens qui corresponde aux intérêts de l'ensemble de la population laborieuse.

Les moyens de communication de masse du mouvement ouvrier ne dispensent pas de la lutte pour les mass-media dominants, et, à son tour, la lutte pour les mass-media dominants ne dispense pas de la lutte sociale et politique dans les entreprises industrielles et dans les ateliers d'apprentissage où la grand capital manifeste sa domination de la manière la plus brutale, et où se trouve, aujourd'hui comme par le passé, la clé d'un véritable changement économique et politique.

La politique culturelle est une partie de la politique d'ensemble. Elle sert les intérêts de la classe ouvrière.

On ne peut se contenter de considérer le système capitaliste avancé sous l'angle exclusif de la politique culturelle, et la politique culturelle est une composante inséparable et nécessaire de l'ensemble de notre politique qui vise à surmonter et à briser le pouvoir du capitalisme financier et monopoliste. Ses succès ne pourront être durables que s'ils vont de pair avec une attitude plus résolue, caractérisée par une conscience de classe plus élevée encore de la classe ouvrière dans la défense de ses intérêts économiques, sociaux, politiques et idéologiques.

Ce sont ces intérêts qui guident l'activité théorique et pratique de tout le parti, de chacun des communistes. C'est au nom de ces intérêts que nous élaborons l'objet, le contenu et les méthodes de toute notre politique, y compris de notre politique culturelle. Et chaque homme de science, chaque technicien, chaque pédagogue, chaque artiste et chaque journaliste est invité à reconnaître, dans les intérêts de la classe ouvrière, ses propres intérêts, et à orienter son action en conséquence.

-
- (1) Groupe d'artistes graphiques qui édite à Munich la revue du même nom : « Tendenzen, Zeitschrift für engagierte Kunst » (Tendances, revue d'art engagé).
 - (2) « Unsere Zeit » (Notre Temps) : organe central, hebdomadaire du Parti Communiste Allemand.
 - (3) Revue du syndicat de la métallurgie, l'un des plus progressistes au sein du DGB.

A CETTE FIN, L'ALLIANCE DE LA CLASSE OUVRIERE AVEC LES INTELLECTUELS EST NECESSAIRE

L'évolution qu'a connue récemment le GEW(1), qui, organisation corporative au départ, s'est transformé en un véritable syndicat au sein du DGB(2), le regroupement, sur le plan organisationnel, des écrivains et des artistes graphiques en fonction d'une orientation syndicale clairement définie, l'amorce d'une remise en ordre de ce chaos que représentait l'enchevêtrement des différents syndicats des mass-media, le renforcement de la DJU(3), la discussion qui s'est engagée à propos de l'objectif à long terme d'un syndicat unifié de la culture, tous ces facteurs créent une base commune importante qui est la condition même de la consolidation et du développement de l'alliance entre la classe ouvrière et les intellectuels.

Le renforcement et le rayonnement de cette alliance doit également donner à la lutte contre les monopoles, sur le plan culturel, une vigueur accrue, car elle constitue une condition nécessaire pour que puisse être menée avec succès la lutte de classes pour une meilleure formation professionnelle, pour obtenir des congés de formation, pour le développement d'une véritable formation permanente, pour l'institution d'une éducation préscolaire, pour une école secondaire unifiée, pour une politique d'information qui prenne en compte les intérêts des travailleurs, pour des loisirs culturels qui favorisent, chez les individus, une attitude intellectuelle et pratique empreinte d'un humanisme démocratique, pour l'étude scientifique et la continuation féconde de nos traditions progressistes dans le domaine artistique, littéraire et philosophique, pour la promotion d'un développement et d'une diffusion de la création artistique qui soient liés, sur une base claire et sans compromis, aux masses laborieuses.

-
- (1) Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft : syndicat de l'éducation et de la science : syndicat des enseignants ouest-allemands.
 - (2) DGB : grande centrale ouvrière de RFA, qui regroupe 16 syndicats, à direction social-démocrate.
 - (3) Deutsche Journalisten-Union : union des journalistes allemands.

Entretien avec Hans Magnus Enzensberger

— Comment expliquez-vous la renaissance du mouvement d'agitprop ?

— Je crois que cela a commencé dans le mouvement étudiant, vers 66-67. Les étudiants ne s'intéressaient plus tellement à la théorie de la littérature telle qu'elle était développée, par exemple, par l'école de Francfort. Ils se passionnaient de plus en plus pour l'économie, la politique. On peut alors parler d'un état névrotique qui s'empara du discours sur la littérature. Comment légitimer l'activité de ceux qui s'occupent de la littérature ? Ces gens là se trouvent devant l'alternative : ou bien l'envol dans la stratosphère théorique (voir les gens de *Tel Quel* en France) ou bien le choix d'une littérature « instrumentalisée », qui assume ou se propose d'assumer un rôle dans la lutte de classes (je pense à « l'alphabétisation politique » ou à la littérature documentaire : le reportage). Dans ce contexte, on assiste à un certain retour à l'agitprop des années 20-30. Ce qui entraîne des discussions sur Lukacs et la littérature de parti, sur le roman prolétarien comme genre littéraire, sur Walter Benjamin et son concept de *production littéraire*. Je serais d'ailleurs assez curieux de savoir dans quelle mesure ce concept a influencé les théories de *Tel Quel*. Evoquons également l'intérêt manifesté pour la *Linkskurve* (1).

Il s'agit, à mon avis, de romantisme, dans le mauvais sens du terme. En effet, un tel mouvement n'est plus porté par un parti communiste puissant comme l'était le KPD dans la république de Weimar. Et la situation historique est différente. On tombe dans des concepts très discutables, du « caractère populaire » d'une œuvre, on glisse vite au populisme. C'est un sectarisme qui rejoint en somme celui des groupes maoïstes. Pour ma part, je récusé actuellement la littérature documentaire. Mais j'ai pu constater une chose, notamment en U.R.S.S. et à Cuba (lors des campagnes d'alphabétisation), c'est qu'il s'agit de faire parler ceux qui ne sont pas écrivains et que ce sont ces gens-là qui se révèlent être les meilleurs conteurs. Vous connaissez le précepte marxiste : instruisez-vous en apprenant aux autres. Et ceci est bien le contraire du populisme. A cet égard, je considère comme très intéressantes les expériences faites avec le film ou les émissions de radio. Et particulièrement l'emploi du *feed-back* (action-réaction). Bien sûr, on ne saurait se faire trop d'illusions. L'efficacité du théâtre de rue est également bien limitée. A mon avis, il n'y a qu'un seul groupe valable en R.F.A., ce sont les *Hoffmann's comics*. Ils jouent devant des publics d'apprentis qui participent à la séance (on raconte les conflits qui surgissent dans la vie ou dans l'entreprise). La musique joue dans ces spectacles un rôle assez important.

— Vous venez d'évoquer les possibilités offertes par le film et la radio. Dans un entretien que vous avez accordé à la revue *Welmarer Belträge*, vous insistez sur l'importance des mass-media. Vous estimez que les écrivains progressistes et révolu-

tionnaires devraient subvertir en quelque sorte ces moyens de diffusion (la télévision notamment) pour combattre l'idéologie dominante. Vous accordez la priorité absolue à cette activité car la bourgeoisie n'a plus rien à dire et il s'agit d'utiliser dans une perspective progressiste les moyens modernes de communication : « Je suis convaincu que Maiakowski serait aujourd'hui dans les media et nulle part ailleurs ; on le voit bien à son rapport avec les moyens de production. C'est l'homme qui parle de moyens de production. C'est l'homme qui parle de produits semi-finis » (2).

— Oui. Voyez-vous, un capitaliste de la chimie, cela compte plus qu'un buraliste. De même, le mouvement étudiant est un phénomène d'une portée bien supérieure à tout ce que peut faire la littérature. Et particulièrement le livre. Dans le numéro 20 de *Kursbuch*, j'ai avancé quelques propositions pour une théorie des media. En effet jusqu'à présent nous ne disposons pas d'une théorie marxiste portant sur ce domaine. Et la nouvelle gauche des années soixante n'a avancé qu'un seul concept, à propos des media, celui de manipulation. Ce qui fut utile au début finit par devenir un simple slogan. Finalement, la thèse (de gauche) de la manipulation relève d'une attitude défensive, conduit au défaitisme. C'est aussi sous-tendu par une conception idéaliste de la politique : quand donc la classe dominante n'aurait-elle point manipulé ? Enfin il y a cette méfiance tenace de l'intelligentsia vis-à-vis des media les plus modernes. En Europe de l'Ouest, le mouvement socialiste prêche, pour l'essentiel, des convertis : voir l'aspect des publications d'extrême-gauche, qui évoquent irrésistiblement *l'Iskra* de Lénine ! Certes, on va voir le dernier Godard, on écoute les Rolling Stones et l'on suit l'actualité sur le petit écran. Mais dans sa propre activité de « producteur culturel », on se méfie des media comme de la peste. Toute tentative en ce domaine tombe aussitôt sous le reproche d'« intégration » ou de « récupération ». C'est en définitive le capital monopoliste qui profite de l'hostilité viscérale des gens de gauche à l'égard des media modernes et de la dépolitisation de la culture underground. C'est aux avant-gardes artistiques qu'il incombe de donner un avant-goût des potentialités que recèlent les media. Au fond, on peut opposer radicalement deux conceptions de leur rôle :

Utilisation répressive

- programmation centralisée
- un émetteur, beaucoup de récepteurs
- immobilisation d'individus isolés
- attitude passive de consommateurs
- processus de dépolitisation
- production par des spécialistes
- contrôle par les propriétaires ou les bureaucrates

Utilisation émancipatrice

- programmations décentralisées
- chaque récepteur est un émetteur en puissance
- mobilisation des masses
- interaction des participants (feedback)
- processus d'apprentissage politique
- production collective
- contrôle social par l'auto-organisation.

— Depuis quelques années, vous vous consacrez surtout à la revue *Kursbuch*. Pourriez-vous faire le point sur cette activité ?

— Du point de vue commercial, c'est un succès d'édition. Nous tirons actuellement à 50 000 exemplaires. Et depuis quelques mois la revue est propriété des rédacteurs. En ce qui concerne le contenu de la revue, nous avons renoncé à publier des textes littéraires. *Kursbuch* doit être un instrument. On s'occupe de l'urbanisation, de la psychiatrie, des institutions, du dogmatisme dans le mouvement étudiant, des luttes de classe en Italie, etc... Nous publions prochainement un numéro sur la médecine et un autre sur les nouvelles formes de la répression, un autre également sur les pays socialistes. Ce qui distingue notre publication, c'est qu'elle n'est liée à aucune organisation ; elle reflète les discussions, c'est une revue pluraliste — et ce mot n'a pas toujours bonne presse... Vous voyez, nous sommes assez loin de notre période « structuraliste ».

— Que pensez-vous des nouveaux écrivains comme Peter Handke, Jürgen Becker, Helmut Heissenbüttel ?

— Il s'agit à mon avis d'une paléo avant-garde. C'est la série des « néos » : néo-dadaïsme, néo-lettrisme, etc... Ceci dit, je n'ai aucun grief particulier à leur adresser.

— Au sein de la littérature ouest-allemande, vous occupez une place assez particulière : vous étiez pratiquement le seul à aborder le champ politique et social dans votre poésie, vers la fin des années cinquante. Vous avez pourtant toujours manifesté un profond scepticisme quant au rapport poésie - politique...

— Un écrivain ne doit pas faire comme s'il possédait une solution politique. Il y a une contradiction insurmontable entre l'écrivain socialiste et la société capitaliste dans laquelle il vit. Et parfois, il désespère que cette société puisse être un jour changée. Il y a la fausse solution : cesser d'écrire et aller en usine. Par ailleurs, il n'existe pas d'œuvre prolétarienne en soi. En U.R.S.S. et dans les pays socialistes, il s'agit d'une reprise de l'héritage bourgeois. Pour ma part, je pense que cette contradiction entre politique et littérature chez l'écrivain est insoluble. La poésie est inoffensive. Je la considère comme une habitude innocente. Je récuse la mauvaise conscience chez l'écrivain. On prend trop au sérieux la littérature de combat.

(Entretien recueilli par Philippe Préaux).

(1) Organe des écrivains révolutionnaires prolétariens (1929-1932).
(2) *Weimarer Beiträge*, 5/1971, page 89, Berlin/Weimar.

Hans Magnus Enzensberger

Sommergedicht

I

Möglich ist alles
 daß wir noch nicht tot sind
Eine Tür öffnet sich
 ein neuer Irrtum
Ist mir lieber
 als alle Gewisheiten
in meinem Mund
 ein Geschmack nach früher

Kannst du mir helfen?
 ruft meine Frau
I just hate to be a thing [Marilyn Monroe
 aus dem Badezimmer
ein Geruch nach Birken
 der Wasserhahn rinnt
Spätnachrichten
 und Vorträge
über Neokapitalismus und Avantgarde

Das ist keine Kunst
 was noch nicht da ist [Lao Tse
darauf muß man wirken
 ein neuer Irrtum
bricht auf
 die Straßen sind leer
ein Mädchen
 in der kürzesten Nacht des Jahres
fais-moi ça
 fais-moi ça
 auf der Moldau
spielen die Kähne
 die Lichter sind ausgegangen
in einer alten Gasse

die da heißt
Die Neue Welt
brechen
alle Arten von Leidenschaften
auf
[Wieland]

Kannst du mir helfen?
in der weißen Nacht
in der Sauna
in der Dunkelheit
aahl
eine nie zuvor gekannte Empfindung
[Wieland]

Das Große entsteht aus dem Geringen
und dazwischen
öffnet sich vielleicht
ein Gedicht
[Lao Tse]

II
Etwas Neues
ein winziger Schrei
bricht auf
etwas Neues
das alle Springfedern
der Einbildungskraft und des Herzens
zugleich
in einer alten Gasse
spielen macht
im Sonnengeflecht
nach der Liebe
ein winziges Gefühl
von Unsterblichkeit
das sterblichste aller Gefühle
daß wir noch leben
unter soviel toten Leuten
Etwas das früher war
wird kleiner
[Wieland]

und kleiner
und ist verschwunden
ein so einziges Schauspiel [Wieland
wohin
überall ist es
überallhin
verschwunden

Ein Geschmack
am andern Morgen
nach frischen Erdbeeren
die neuen Schlagzeilen
die alte Frage:
Kannst du mir helfen?
Ich bin kein Kulturinstitut
ich leiste
keine Entwicklungshilfe
Erdbeeren
und Apartheid

Was tun? [Lenin
Eine Ameise
auf der Türschwelle
schleppt eine tote Fliege fort

und Womit beginnen? [Lenin
Peking
Johannesburg
überallhin

ist es gleich weit
und möglich ist alles
Freedom Now
Johannisfeuer
Marketing

das ist keine Kunst
il parlar rotto [Petrarca
die Tonbänder zwitschern

dazwischen steigt
in seiner ersten Neuheit [Wieland
ein Rezitativ
von Monteverdi auf
und beweist nichts
Möglich ist es
daß wir noch leben

III

Was noch nicht da ist [Lao Tse
das ist keine Kunst
meine Welt ist so groß
in dieser Nacht
wie meine Irrtümer
kannst du mir helfen?

Ochsenblutrot
und verschwunden
das hölzerne Haus
ein Bauernmädchen
aus Karelien
jetzt ist sie Ansagerin
Spätausgabe
Tagesschau
in der hellsten Nacht
Fernschreiben auf dem Tisch
der Mensch [Norbert Wiener
eine Nachricht
und überallhin
ist es gleich weit

Der chinesische Standpunkt
und ein winziger Schrei
öffnet sich
die New York Times
das Peking's Volksblatt
in meinen Armen

dieser Geschmack
nach früher
und Birkenlaub
in der Sauna
die Spätnachrichten
aus dem Geringen das Große
Mitternacht
hell genug
um Zeitung zu lesen
wir sind die Gegenstände
der Gegenstände
unseres Denkens
Das Elend der Philosophie
und *Womit beginnen?*
ich habe das alles gelesen
die Straßen sind leer
fais-moi ça
das Mögliche
öffnet sich
die Gräber
unter dem Birkenlaub
der frische Mund

[Lao Tse

[Marx
[Lenin

der Irrtum
die helle Nacht
IV
(Wasserhahn Feuerwerk
Ist das dein Ernst?
Birkenlaub ist passé
und *Geschmack nach früher:*
das ist keine Kunst
sagte der Kritiker
das geht nicht mehr
wirf die Metaphern weg
das ist vorbei

Und ich warf die Metaphern weg
ging in die Sauna

und fand
Birkenlaub
und diesen Geschmack
nach früher
in meinem Mund)

V

Schlafen wir also
leicht und irrtümlich
und es wecke uns keiner
und sage:
Kannst du mir helfen?
Hier in diesem Hotel
wird heute nacht

niemand erschossen
der Wasserhahn rinnt
woanders

der Start
in die leere Zukunft

Glorien
Brander
und Satelliten

aah!

ein so wunderbares Schauspiel

[Wieland

Auch ich bin gefahren
in das
was noch nicht da ist
durchs Pentagon
auf einem Tretroller
in Tränen
eine nie zuvor gekannte Empfindung

[Lao Tse

[Wieland

Der Touristenkurs hier
ist günstig

für den Irrtum
woanders
finden die Kriege statt
aber überallhin
ist es gleich weit
für den geringen Schrei
die Spätnachrichten
Feuerräder
Schwärmer
und Sonnen
und das Mögliche
hat einen leichten Schlaf
neben mir

In den alten Augen
eines alten Freundes
aus Tilsit
die nicht viel von der Zukunft halten
lese ich
das Geringe
aus dem das Große entsteht
vielleicht
in der Mitternacht

[Lao Tse

sitzen wir
Johannes Bobrowski und ich
betrunken
der Wasserhahn rinnt
il subito silenzio

[Petrarca

in der Sauna
Kannst du mir helfen?

Vi
Ich habe soviel
tote Leute
gesehen

und doch ist noch nichts entschieden
 in diesem Sommer
 mitten im Ausverkauf
 Erdbeeren
 Umsätze
 und dieser Geschmack
 nach Verschwundenheit
 ist überall
 und nach Birkenlaub
Gewisse Sicherheitsfunktionen [Deutsche Bank AG
 beim Start
 ein kleiner Schrei
 gewichtlos
 überall
 ist der Mittelpunkt
 und ein neuer Irrtum
 steigt feurig auf
 das Mögliche ist
 eine Exponentialfunktion
 aller Arten von Leidenschaften [Wieland
die das Gefühl des Erhabenen
 bei der maschinellen [Deutsche Bank AG
Bearbeitung der Umsätze
 in der Seele [Wieland
entzünden kann
 und öffnet sich
 über den Wolken
 aah!

schwebt
 und verschwindet
 hoch
in seiner ersten Neuheit [Wieland
 über den leeren Straßen
 ein Fenster
 öffnet sich
 jemand weint

Über die Behandlung der Widersprüche im Volk [Mao Tse-Tung

Das Mögliche

genügt nicht

Was noch nicht da ist

[Lao Tse

beweist nichts

die Lichter

über der Moldau

i lunghi pianti

die Lichter

[Petrarca

sind ausgegangen

VII

Womit beginnen

[Lenin

in dieser flüchtigen Nacht

am Pääjänne-See

an der Moldau

oder woanders

mein erbitterter Freund

betrachtet die Socken

der vorübergehenden

der verratenen

[Troekij

Revolution

wer stopft sie

die *Dialektik des Konkreten*

[Karel Kosik

wer flickt sie

vorübergehende Fehler

und gewisse *Sicherheitsfunktionen*

[Deutsche Bank AG

bei der maschinellen

Bearbeitung

der Widersprüche im Volk

[Mao Tse-Tung

Ein neuer Irrtum

das ist keine Kunst

ein Feuerwerk

bricht auf

über dem Fluß

Spiralen

Glorien

Sonden

e' l brevisissimo riso

[Petrarca

leuchtet

steigt

aahl

Gulasch und Kommunismus

[Chruščëv

und meine Frau

der Standpunkt der Dritten Welt

Kannst du

mir helfen?

Ein Gedicht ist kein Brot

und meine Frau

geht langsam

über die Brücke

und singt vor sich hin

etwas Geringes

das fliegen kann

und verschwindet

in dem

was noch nicht da ist

so hell ist die Nacht

VIII

Ein Schritt vorwärts

[Lenin

zwei Schritte zurück

im schattenbefleckten Laub

vor der Orangerie

dein Gesicht in Tränen

e i lunghi pianti

[Petrarca

I just hate to be a thing

[Marilyn Monroe

Tarifverhandlungen

Weizenpreise

Dantestudien

ich habe das alles gelesen
das ist keine Kunst

Überallhin
fallen die alten Schatten
an den Rändern
brechen neue Irrtümer auf
rascheln
in unsern Mündern
wie Birkenlaub
dieser Geschmack

in der Nacht
ein Fenster öffnet sich
ein Gedicht

Über den Widerspruch [Mao Tse-Tung
und der jähe Start

aah!
ein so großes [Wieland
so wunderbares

so schauerliches
so einziges Schauspiel
der Start in *das* [Lao Tse
was noch nicht da ist

überall
gleichzeitig
spielen die Rentner Skat
in Neukölln
ein Feuerwerk
auf der Moldau
auf dem Bildschirm
auf dem Päijänne-See
die Kähne
spielen

alle Springfedern der Einbildungskraft [Wieland
 beim Start
 in das Reich der Freiheit
 vor der Sauna
 Johannisfeuer
 und frische Erdbeeren
 auf dem Tisch
 in der kürzesten Nacht
 dieses Jahres (1964)
 an den Rändern
 rascheln
 unsere Mänder
 wie Reispapier
 Nachrichten
 Ratschläge [Lenin
eines Außenstehenden
 (Finnland 1917)
 und ein Irrtum schreit
 fais-moi ça
ein so wunderbares Schauspiel [Wieland
muß in seiner ersten Neuheit
einen Grad von Entzücken hervorbringen

Ein Gedicht bricht auf
 e 'l parlar rotto [Petrarca
 und verschwindet
 e 'l subito silenzio
 und alles ist möglich
 e 'l brevissimo riso
 und steigt
 e i lunghi p'anti
 und verschwindet
 und ist verschwunden

Lied von denen auf die alles zutrifft und die alles schon wissen

Daß etwas getan werden muß und zwar sofort
das wissen wir schon
daß es aber noch zu früh ist um etwas zu tun
daß es aber zu spät ist um noch etwas zu tun
das wissen wir schon

und daß es uns gut geht
und daß es so weiter geht
und daß es keinen Zweck hat
das wissen wir schon

und daß wir schuld sind
und daß wir nichts dafür können daß wir schuld sind
und daß wir daran schuld sind daß wir nichts dafür können
und daß es uns reicht
das wissen wir schon

und daß es vielleicht besser wäre die Fresse zu halten
und daß wir die Fresse nicht halten werden
das wissen wir schon
das wissen wir schon

und daß wir niemand helfen können
und daß uns niemand helfen kann
das wissen wir schon

und daß wir begabt sind
und daß wir die Wahl haben zwischen nichts und wieder nichts
und daß wir dieses Problem gründlich analysieren müssen
und daß wir zwei Stück Zucker in den Tee tun
das wissen wir schon

und daß wir gegen die Unterdrückung sind
und daß die Zigaretten teurer werden
das wissen wir schon

und daß wir es jedesmal kommen sehen
und daß wir jedesmal recht behalten werden
und daß daraus nichts folgt
das wissen wir schon

und daß das alles wahr ist
das wissen wir schon

und daß das alles gelogen ist
das wissen wir schon

und daß das alles ist
das wissen wir schon

und daß Überstehn nicht alles ist sondern gar nichts
das wissen wir schon

und daß wir es überstehn
das wissen wir schon

und daß das alles nicht neu ist
und daß das Leben schön ist
das wissen wir schon
das wissen wir schon
das wissen wir schon

und daß wir das schon wissen
das wissen wir schon

Der Papier-Truthahn

**Den ganz echten Revolutionär
finden Sie heute auf Seite 30
der Unterhaltungsbeilage**

**Der ganz echte Revolutionär
kann über den Kommunismus
nur noch mitleidig lächeln**

**Der ganz echte Revolutionär
steht irgendwo ganz weit links von Mao
vor der Fernsehkamera**

**Der ganz echte Revolutionär
bekämpft das System
mit knallharten Interviews**

**Der ganz echte Revolutionär
ist volltransistorisiert
selbstklebend und pflegeleicht**

**Der ganz echte Revolutionär
kriegt das Maul nicht zu
Er ist ungeheuer gefährlich**

Er ist unser Lieblingsclown

Poème d'été

Hans Magnus Enzensberger

I

Tout est possible
Une porte s'ouvre nous ne sommes pas encore morts
m'est préférable une nouvelle erreur
dans ma bouche à toutes les certitudes
un goût d'autrefois

Peux-tu m'aider ?
I just hate to be a thing me crie ma femme (Marylin Monroe)
une odeur de bouleau depuis la salle de bain
informations du soir l'eau du robinet coule
sur le néocapitalisme et causeries et l'avant-garde

C'est tout sauf de l'art
c'est sur cela qu'il faut agir ce qui n'est pas encore (Lao Tseu)
éclate une nouvelle erreur
une fille les rues sont vides
fais-moi ça dans la nuit la plus brève de l'année
fais-moi ça sur la Moldava
jouent les barques les lumières sont éteintes
dans une vieille ruelle qui a pour nom Le Nouveau Monde (Wieland)
toutes les espèces de passions éclatent

Peux-tu m'aider ?
dans le sauna dans la blanche nuit
dans l'obscurité aah ! (Wieland)
une sensation auparavant jamais connue

Les grandes choses proviennent des petites (Lao Tseu)
et dans tout cela s'ouvre peut-être un poème

II

Quelque chose de nouveau un cri de rien
 quelque chose de nouveau éclate
 de l'imagination et du cœur qui fait que tous les ressorts (Wieland
 en même temps dans une vieille ruelle
 dans le plexus solaire se mettent à jouer
 un sentiment de rien après l'amour
 le plus mortel de tous les sentiments d'immortalité
 qui est que nous vivons encore entre tant de gens morts
 Quelque chose qui était autrefois devient un rien
 un disparu un moins que rien
 vers où un spectacle à ce point unique (Wieland
 de partout vers partout
 disparu
 Un goût l'autre matin
 de fraises toutes fraîches les titres nouveaux à la une
 la vieille question : Peux-tu m'aider ?
 je ne suis pas une institution culturelle je ne fournis
 aucune aide au développement fraises
 et apartheid Que faire ? (Lénine
 sur le seuil Une fourmi
 et Par où commencer ? traîne une mouche morte (Lénine)
 Pékin Johannesburg
 c'est la même distance vers partout
 Freedom Now et tout est possible
 feux de la Saint-Jean marketing
 c'est tout sauf de l'art il parler rotto (Pétrarque
 le magnéto gazouille de tout cela monte
 dans sa prime nouveauté (Wieland

un récitatif
de Monteverdi
qui ne prouve rien
Il est possible
que nous vivions encore

III

Ce qui n'est pas encore (Lao Tseu)
c'est tout sauf de l'art
le monde mien est si grand
dans cette nuit
autant que mes erreurs
peux-tu m'aider ?

Rouge sang de bœuf
et disparu
le logis tout en bois
une fille de paysan
de Carélie
aujourd'hui speakerine
émission du soir
panorama du jour
dans la nuit la plus claire
téléscript sur la table
l'homme (Norbert Wiener)
une information
et vers partout
c'est la même distance

Le point de vue chinois
et un cri de rien
s'ouvre
le *New York Times*
le *Quotidien du peuple*
dans mes bras
ce goût
d'autrefois
et de feuillage de bouleau
dans le sauna
informations du soir
des petites choses les grandes (Lao Tseu)
minuit
suffisamment clair
pour lire le journal
nous sommes la matière
des matières
de notre réflexion
Misère de la philosophie
et *Par où commencer ?* (Marx)
j'ai lu le tout (Lénine)
les rues sont vides
fais-moi ça
le possible
s'ouvre
les tombes

sous le feuillage de bouleau
l'erreur la bouche fraîche
la nuit claire

IV

(Robinet d'eau feu d'artifice
Feuillage de bouleau c'est du passé *Es-tu sérieux ?*
c'est tout sauf de l'art *et goût d'autrefois :*
ça ne marche plus *disait le critique*
c'est terminé *les métaphores envoie-les paître*
Et j'envoyais paître les métaphores *j'allais au sauna*
et je trouvais *du feuillage de bouleau*
d'autrefois *et ce goût*
dans ma bouche)

V

Dormons donc *d'un sommeil léger et plein d'erreur*
et que nul ne nous réveille *et ne nous dise :*
Peux-tu m'aider ? *Ici dans cet hôtel*
cette nuit *personne n'est fusillé*
l'eau du robinet coule *ailleurs*
l'envol *dans l'avenir vide*
gloires *fusées*
et satellites
un spectacle à ce point prodigieux *ah !* (Wieland
Moi aussi je suis allé *dans ce qui* (Lao Tseu
n'est pas encore
à travers le Pentagone
sur une trottinette à pédales
tout en larmes
une sensation auparavant jamais connue (Wieland
Le change touristique ici *est avantageux*
pour l'erreur

ailleurs
mais vers partout ont lieu les guerres
pour le petit cri c'est la même distance
roues de feu informations du soir
et le possible serpenteaux et soleils
a le sommeil léger à mes côtés

Dans le vieil œil
de Tilsitt d'un vieil ami
Je lis qui n'a guère pour l'avenir de considération
les petites choses dont les grandes proviennent
peut-être

(Lao Tseu

à la minuit nous sommes assis
Johannes Bobrowski et moi ivres
l'eau du robinet coule
dans le sauna *il subito silenzio*
Peux-tu m'aider ?

(Pétrarque)

VI

J'ai vu tant
de gens morts et pourtant
rien encore n'est résolu
dans cet été au beau milieu du tout à vendre
fraises affaires et ce goût
de disparu partout
et de feuillage de bouleau

certaines fonctions de sécurité à l'envol

(Deutsche Bank AG

un cri minime de poids nul partout
est le centre et une nouvelle erreur
monte en flammes le possible
est une fonction exponentielle

de toutes les espèces de passions

(Wieland

qui fait que le sens du sublime
des affaires par la machine grâce au traitement (Deutsche Bank AG)
peut prendre feu dans l'âme (Wieland)
 et s'ouvre sur les nuages
 plane aah !
 et disparaît
dans sa prime nouveauté très haut
 une fenêtre sur les rues vides (Wieland)
 s'ouvre
sur le maniement des contradictions dans le peuple quelqu'un pleure (Mao-Tsé-Toung)
 Le possible ne suffit pas
ne prouve rien Ce qui n'est pas encore (Lao Tseu)
 les lumières
i lunghi pianti au-dessus de la Moldava (Pétrarque)
 les lumières
 sont éteintes
 VII
Par où commencer (Lénine)
 dans cette nuit fugitive
 au bord du lac de Päjjenne
 au bord de la Moldava
 mon ami dans son amertume ou bien ailleurs
 observe la chaussette
 de celle qui passe
trahie La révolution (Trotski)
 qui donc va lui faire une reprise
 la Dialectique du concret (Karel Kosik)
 qui donc la ravauder
 fautes passagères
et certaines fonctions de sécurité (Deutsche Bank AG)
 par la machine grâce au traitement
des contradictions dans le peuple (Mao-Tsé-Toung)
 Une nouvelle erreur
 c'est tout sauf de l'art
 un feu d'artifice éclate
 au-dessus du fleuve
 vrilles
 gloires
 sondes
e'l brevissimo riso (Pétrarque)

resplendit
 monte
 aah !
goulash et communisme
 et ma femme
 le point de vue du Tiers Monde
 Peux-tu
 m'aider ?
 Un poème n'est pas un pain
 et ma femme
 lentement
 traverse le pont
 et chantonne
 quelque petite chose
 qui peut prendre l'envol
 et disparaît
 dans ce qui
n'est pas encore
 si claire est la nuit
 (Krouatchev)
 (Lao Tseu)

VIII

Un pas en avant
deux pas en arrière
 dans le feuillage aux taches d'ombre
 devant l'Orangerie
 ton visage tout en larmes
e i lunghi pianti
I just hate to be a thing
 (Lénine)
 (Pétrarque)
 (Marilyn Monroe)

Négociations salariales
 prix du blé
 études sur Dante
 j'ai lu le tout
 c'est tout sauf de l'art

Vers partout
 tombent les vieilles ombres
 sur les bords
 de nouvelles erreurs éclatent
 bruissent
 dans nos bouches
 comme du feuillage de bouleau
 ce goût
 dans la nuit
 une fenêtre s'ouvre
 un poème
De la contradiction
 et le brusque envol
 sah !
 à ce point prodigieux
 grand
 terrible
 un spectacle à ce point unique
 envol dans ce qui
 (Mao-Tsé-Toung)
 (Wieland)
 (Lao Tseu)

n'est pas encore
 partout
 au même instant
 les rentiers jouent au skat
 à Neukölln
 un feu d'artifice
 sur la Moldava
 sur l'antenne de télévision
 sur le lac de Päijenne
 les barques
 jouent
tous les ressorts de l'imagination
 à l'envol (Wieland)
 dans l'empire de la liberté
 devant le sauna
 feux de la Saint-Jean
 et fraises toutes fraîches
 sur la table
 dans la nuit la plus brève
 de cette année (1964)
 sur les bords
 bruissent
 nos bouches
 comme du papier de riz
 informations
Conseils (Lénine)
d'un absent
 (Finlande 1917)
 et une erreur crie
fais-moi ça
un spectacle à ce point prodigieux
ne peut dans sa prime nouveauté
que susciter quelque enchantement
 (Wieland)
 Un poème éclate
e'l parlar rotto
 et disparaît (Pétrarque)
e'l subito silenzio
 et tout est possible
e'l brevissimo riso
 et monte
e i lunghi pianti
 et disparaît
 et tout est disparu.

Chant de ceux que tout concerne et qui savent tout

Qu'il faut faire quelque chose et le faire tout de suite
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons
qu'il est encore trop tôt cependant pour faire quelque chose
qu'il est cependant trop tard pour faire encore quelque chose
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que pour nous les choses vont bien
et que les choses vont toujours pareilles
et que cela ne mène à rien
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que c'est notre faute
et que nous ne pouvons rien au fait que c'est notre faute
et que notre faute est dans le fait que nous n'y pouvons rien
et que cela nous va ainsi
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que ce serait peut-être mieux de fermer notre gueule
et que notre gueule nous ne la fermerons pas
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que nous ne pouvons aider personne
et que personne ne peut nous aider
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que nous sommes des gens doués
et que nous avons le choix entre rien et encore rien
et que nous devons analyser ce problème à fond
et que dans le thé nous mettons deux sucres
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que nous sommes contre l'oppression
et que les cigarettes augmentent
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et qu'à chaque fois nous voyons arriver les choses
et que nous avons à chaque fois le dernier mot
et que rien n'en résulte
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que tout ce que voilà est vrai
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que tout ce que voilà est mensonge
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que ce que voilà est bien tout
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que se tirer d'affaire loin d'être tout n'est rien du tout
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que nous nous tirons d'affaire
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que tout ce que voilà n'est pas nouveau
et que la vie est belle
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

et que nous le savons et pas d'aujourd'hui
ce n'est pas d'aujourd'hui que nous le savons

Le dindon en papier

**Le révolutionnaire ultra pur
vous le trouvez aujourd'hui page 30
du supplément Pour vous distraire**

**Le révolutionnaire ultra pur
ne peut toucher le communisme
que sourire avec compassion**

**Le révolutionnaire ultra pur
se situe où qu'il soit lointissimo à gauche de Mao
face à la caméra de la télévision**

**Le révolutionnaire ultra pur
lutte contre le système
au moyen d'implacables et fulminantes interviews**

**Le révolutionnaire ultra pur
est intégralement transistorisé
autocollant et d'entretien facile**

**Le révolutionnaire ultra pur
c'est hors de question qu'il la ferme
il est dangereux il est terrible**

Il est notre clown favori.

Agitation, Propagande (Donner raison à Hegel ?)

Henri Deluy

C'est dans le « mouvement d'ensemble » de l'esthétique hégélienne que se situe, à première vue, le plus fort des recherches entreprises par les marxistes pour tenter de comprendre ce qui, en art et tout particulièrement en littérature, « se passe », « d'où ça vient », « où ça peut aller », « à quoi ça peut servir ».

Quelques-unes des idées-force de Hegel, dans ce domaine, sont passées, avec armes et bagages, dans la réflexion marxiste, il serait possible de démontrer qu'elles en constituent l'ossature et que nombre de critiques dont elles ont fait l'objet de la part des marxistes n'ont en rien déplacé l'objet et le champ des investigations.

« Unité de la forme et du contenu », « détermination historique », « liaison avec le travail de l'homme », « art et vie nationale », « critique du naturalisme » : voici, pour ne prendre que quelques exemples, des points sur lesquels l'« esthétique marxiste » retrouve l'esthétique hégélienne. On sait aussi que quelques-uns des points de l'esthétique hégélienne sur lesquels s'exercera, directement ou non, la critique de Marx et Engels, développement inégal de l'art et de la société, survie de l'œuvre d'art, décalage entre l'idéologie consciente de l'écrivain et le « sens » de l'œuvre, littérature comme document et anticipation et non comme reflet, seront parfois repris en compte par « l'esthétique marxiste » postérieure.

Hegel annonce une fin de l'art. Théoriciens et praticiens de l'agitprop la proclament et l'exigent. Au lieu où se trouve la rencontre, et le déplacement, le conseil de Marx-Engels « Shakespeariser plutôt que Schillériser » trouve lui aussi sa situation. Et la question du rapport de la « conscience » à la conscience de classe.

La politisation absolue de l'art par l'agitprop semble répondre à la fois à la réflexion hégélienne, fin de l'art dans la philosophie au profit de l'Etat, et à une certaine critique se réclamant du marxisme, l'art comme masque de l'idéologie dominante et refoulant le philosophique c'est-à-dire le politique.

La condamnation par Marx-Engels de l'idéalisme hégélien (dans l'esthétique « l'Idée-le-Beau », « la conscience qui se découvre et se sait infinie ») et de l'art de propagande, le mode sur lequel elle s'effectue devrait nous permettre d'entreprendre une critique autre que celle de l'hégélianisme ou du néo-hégélianisme (d'un Lukacs, par exemple).



Agitprop et littérature ouvrière (pour et par la classe ouvrière, voir l'article de Jean Mortier) se développent à peu près simultanément et parallèlement. Les liaisons sont évidentes, la problématique est diffé-

rente, tout au moins dans les pays et aux époques où agitprop et littérature ouvrière connaîtront leurs moments les plus forts. Le mouvement d'agitprop se propage en Allemagne sous la République de Weimar dans les années 20 et 30, jusqu'à l'arrivée d'Hitler au pouvoir, en URSS dans les années 20 et dans les pays d'Europe centrale à la même époque. Il resurgit après la dernière guerre dans certaines républiques populaires, peu en URSS où d'une manière plus ou moins nette la condamnation du « Proletcult » l'a privé de son support politique. Il réapparaît en Allemagne occidentale à peu près au moment où il touche à sa fin dans les Républiques populaires. Des éléments de l'idéologie et de la pratique agitprop sont à l'œuvre dans les tentatives d'utilisation de diverses formes artistiques au service de la « révolution » dans des pays comme la France ou l'Italie, surtout après mai 68, souvent dans le cadre des activités de groupes « gauchistes ». Des traces d'agitprop peuvent être repérées en Amérique du Sud et en Afrique.

Entre les deux guerres, l'agitprop s'inscrit dans une démarche globale qui s'appuie, volontairement ou non, sur les conclusions hégéliennes, sur les textes du jeune Marx, sur la notion d'aliénation, sur celle des « deux cultures » et sur une lecture hâtive des textes de Lénine sur l'art de parti. Sur le rejet, aussi, de ce que l'on pourrait appeler l'esthétique de la seconde internationale (Lafargue, Kautsky, Mehring). Dans l'Allemagne occidentale, la France, l'Italie d'aujourd'hui, ces notions, ces positions sont accentuées, infléchies, par l'influence du « qui sert qui » et de l'utilitarisme de classe maoïste, parfois jusqu'à la caricature.

Dans tous les cas, il s'agit d'une conception générale qui puise ses justifications dans le contraire d'une politique de masse, dans le « classe contre classe », le volontarisme et l'exaspération.

Est-il acceptable de porter un jugement aussi rapide ?

Au nom de quoi se tiennent les discours qui condamnent l'agitprop ? D'où parlent-ils, qui sont les porte-paroles ?

Pour la facilité de mon propos (car, bien entendu, d'autres discours se déroulent qui mêlent les éléments), je distinguerai :

1) Un discours libéral basé sur un néo-kantisme confus : l'art n'a que faire avec la politique, l'agitprop n'est pas de l'art. D'ailleurs, ajoute-t-on, cette politique-là n'est pas de la bonne politique.

2) Un discours également libéral, plus structuré, qui se pose facilement en théoricien : l'art comme domaine à part, avec ses propres lois de fonctionnement, autonomes ou relativement autonomes. L'art porte en soi sa propre fin. L'art comme technique et ensemble de procédés. L'agitprop est condamné au nom de son manque de pertinence artistique, de son très bas niveau de technicité.

3) L'agitprop n'est pas une forme d'art historiquement déterminée. Elle a été imposée par les politiques. A ce titre, il n'a qu'une valeur de document.

4) L'agitprop est historiquement déterminé, lié à la vie nationale de tel ou tel pays, à telle ou telle période précise, à tel ou tel état de la lutte des masses. Il perdra rapidement de son intérêt : c'est un peu la critique d'Engels contre le roman de « tendance ». Cette conception est marquée par l'hégélianisme (la notion du « moment historique »). C'est le discours dominant dans la critique de gauche, l'historicisation. Cet effet de l'historicisme permet de sauver l'essentiel de l'agitprop : son « authenticité » et sa « validité » à un moment précis. Il met aussi l'accent sur la tradi-

tion, sur l'héritage : en Allemagne, par exemple, ou en URSS (dans ce cas, on inclura le rôle des grands démocrates russes du XIX^e siècle). L'art demeure reflet. La critique de l'agitprop portera, selon ce discours, sur la question de la « qualité » du travail.

5) Un discours plus directement et plus immédiatement idéologique / politique. L'agitprop s'impose ou doit être repoussé en fonction de la situation politique. Sa nécessité ou sa nuisance seront liées à l'analyse concrète de la situation concrète, à une conception globale de ce qu'est l'art.

Pour les uns, partisans de la tactique « classe contre classe », l'agitprop est un instrument de lutte, un moyen pour les artistes de « servir » la cause de la classe ouvrière. L'art *est* politique, il doit intervenir politiquement. Lorsqu'il s'y refuse, il se masque et sert la classe dominante. Il y a, dans la pratique, un rapport très étroit entre cette conception d'un art d'intervention, pas d'art sinon bourgeois en dehors d'un art au service du peuple, directement, dans sa lutte quotidienne, d'un art d'éducation et de propagande, et celle d'une lutte politique « radicalisée » (croit-on), en fait volontariste et élitaire, qui met l'accent sur les actions de pointe, quitte à se couper des masses, et sur le « dévoilement » des « aliénations » par le montre des prises de conscience. L'excitation pédagogique remplaçant l'expérience du combat et la connaissance scientifique des causes et des conditions d'une situation.

Pour d'autres, qui ne nient en rien le rapport de l'art à l'idéologique et au politique, sa fonction et son rôle ne peuvent se rabattre à une utilisation aussi étroite ; une pratique de meeting, une conception et de l'art et de la politique qui ne cadre ni avec le but poursuivi ni avec les moyens envisagés. Il y a, également, sur ce plan, un lien entre une politique de masse soucieuse d'appuyer son action sur la situation réelle des masses, sur « ce qui se passe dans la tête des gens », sur une mobilisation de ses alliés potentiels autour de la classe ouvrière, sur la mise en lumière des processus d'exploitation par la bataille de chaque instant, à tous les niveaux et dans tous les domaines, et, par ailleurs, la volonté affirmée de ne pas intervenir à tous propos pour ce qu'il en est du travail artistique, la volonté de ne pas trancher arbitrairement du rôle et de la fonction de l'art. Puisqu'aussi bien la théorie marxiste ne le permet que très prudemment, pour le moins, la plupart des questions demeurant ouvertes.

Il ne s'agit donc, pour ce qui est de l'agitprop, ni d'une condamnation, ni d'une prise en charge.

Un exemple :

Sous la République de Weimar, l'orientation et les activités des groupes d'agitprop sont en rapports souvent organiques avec l'orientation politique et les activités du Parti Communiste Allemand. Elles font problème dans le cas d'un grand parti de masse dans un pays que guette le fascisme. On sait que les discussions se poursuivent sur l'évaluation critique, mieux connaître le passé pour mieux lutter aujourd'hui et demain, de la politique révolutionnaire durant cette période.

L'orientation et les activités des groupes d'agitprop qui travaillent aujourd'hui en R.F.A. auprès du P.C.A. ou des syndicats ne peuvent s'évaluer de la même façon : le parti est assez faible, ses moyens de propagande réduits, le rapport des forces différent, la politique d'union et d'unité ne se pose pas en termes équivalents.

Cet exemple à deux traits démontre, me semble-t-il, qu'aucun dogmatisme ne permet d'y voir clair.

6) Il me paraît possible de ne pas donner entièrement raison à Hegel. De mener une critique de l'agitprop tel qu'il a été conçu et tel qu'il fonctionne encore le plus souvent. Sans nous arrêter au seul problème historico/idéologico/politique.

Quelques données :

- L'agitprop se fonde sur une conception « pédagogique » de la lutte politique.
- Il considère les moyens artistiques comme des « techniques ».
- Il hypostasie la rue et le contact « direct » entre l'art et les masses.
- Il considère le langage comme un « outil », un « instrument » transparent chargé de véhiculer des idées et des sentiments...
- Les raccourcis qui l'obligent le rendent impropre à une lutte politique nuancée et diversifiée.
- Il porte en lui le schématisme et la courte vue...

La seule manière de sortir l'agitprop de ses ambiguïtés d'origine, et notamment celle qui consiste à ne pas tenir compte de l'ambiguïté du langage et des rapports littérature/idéologie, est de le rendre à son lieu d'activité : l'information, la propagande, et de trouver pour la littérature qui s'inquiète de « ce dont il est question » d'autres termes et une autre visée.

de tendance et la propagande

Roman de tendance, littérature de parti ou poésie d'agitation et de propagande sont, au même titre que l'esthétique du grand réalisme, les termes qui ponctuent en son déroulement l'histoire d'un grand projet : celui d'élaborer un art critique qui serait à la fois critique de l'art et de la société, sans pour autant se démettre d'une fonction essentielle à son développement, d'être au sein même des luttes sociales, le serviteur des masses, l'interprète de leurs aspirations.

Pour ceux qui, à partir des indications fragmentaires de Marx et d'Engels, cherchent à fonder une « esthétique » (Lukacs), comme pour les politiques (Lénine, Mao-Tsé-Toung), l'écrivain et la littérature sont parties prenantes dans un combat. Pour les uns, il convient de définir, en partant de la notion du réel et du roman réaliste du XIX^e, un réalisme nouveau, conforme aux modes de représentation de la société nouvelle ; pour les autres, il s'agit plutôt de proposer une définition complète des attitudes de l'écrivain et de l'artiste dans la lutte des classes.

A travers ses exégètes et ses théoriciens, le matérialisme historique entretient un rapport privilégié avec la forme réaliste du roman, rapport calqué, pourrions-nous dire, sur celui existant entre la science, l'idéologie et l'art(1). Notons dès à présent que les tenants d'une esthétique marxiste se préoccupent davantage du « style » des textes et que les « politiques » s'inquiètent du « style » de l'écrivain, en l'occurrence de son statut, de ses opinions politiques, de son appartenance de classe et de son rôle dans le combat des masses.

Si ce qui intéresse les « politiques » dans la littérature est une certaine visée propagandiste que celle-ci peut acquérir, il n'en reste pas moins vrai que l'attachement au réel social demeure une revendication majeure, sinon explicite, du moins implicite dans les propositions qu'ils adressent aux écrivains et aux intellectuels. Mais l'éventail est large entre ce qu'Engels appelle le « vrai réalisme » (celui de Balzac) en l'opposant à la « tendance », et les diverses écoles se réclamant du réel. « Plus les opinions (politiques) de l'auteur demeurent cachées, et mieux cela vaut pour l'œuvre d'art. Le réalisme dont je parle se manifeste même tout à fait en dehors des opinions de l'auteur », écrit-il à Miss Harkness en 1888, et : « la « tendance » doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée et le poète n'est pas tenu de donner toute faite au lecteur la solution historique future des conflits sociaux qu'il décrit »(2).

Marx et Engels ont ainsi privilégié le réalisme non comme école, non pour en faire un dogme en matière littéraire, mais comme forme spécifique de la littérature d'une époque. Loin de conclure, comme le feront plus tard les dogmatiques, à une esthétique marxiste qui serait une « poétique du réalisme », ils défendent le réalisme de Balzac parce qu'il met à jour cette vraie réalité (la lutte des classes) que dévoile, par d'autres moyens, la théorie matérialiste de l'histoire. Marx et Engels

défendent la « vraie réalité », fût-elle reconstruite par des artifices, contre la « réalité illusoire », Balzac contre Eugène Sue.

Engels souligne, dans une lettre à Paul Ernst, que « la méthode matérialiste se transforme en son contraire, si, au lieu de servir de fil conducteur dans les études historiques, elle est appliquée comme un modèle tout préparé sur lequel on taille les faits historiques » (3). Ce jugement s'applique aussi à la critique littéraire et aux écrivains, à savoir qu'on ne peut retrouver dans l'histoire de l'art la lutte philosophique entre le matérialisme et l'idéalisme, à moins de nier la spécificité de la démarche artistique et de faire de l'œuvre un simple reflet de la réalité dont elle s'inspire, un simple programme idéologique sortie d'une opinion d'auteur.

En résumé, et c'est un peu le sens de la critique adressée par Brecht à Lukacs, toute théorisation arbitraire du réalisme comme doctrine littéraire du matérialisme historique semble être le leurre et l'apanage tout à la fois d'une esthétique qui n'ose se nommer. Pour Brecht, la voie possible d'un art révolutionnaire, et non d'une esthétique de la révolution, réside dans une sorte de mise en scène de la dialectique : son mot d'ordre pourrait être, par une sorte de raccourci idéologique : « il faut shakespeareiser au lieu de schillériser ».

Une critique est à l'œuvre dans la démarche marxiste depuis ses origines, qui peut se résumer ainsi : l'œuvre d'art est toujours liée à l'idéologie en général et à des idéologies particulières sans y être réductible. Elle doit avoir (et a) une réalité objective, indépendante de l'idéologie de l'auteur ; elle est donc le réel d'un reflet et non point le reflet d'un réel (la réalité matérielle) ou le reflet d'un reflet (l'idéologie) (4).

Si cette position critique se perpétue en tant que toute réflexion marxiste sur l'art s'appuie une théorie de l'idéologie ou mieux sur une théorie et une idéologie, elle peut, suivant les besoins d'une société, les nécessités d'une politique ou les décalages d'une théorie, varier au point d'être méconnaissable d'une époque à l'autre, tout en gardant un fonds commun : la référence au réel (voire au réalisme) et à « l'idée » (ou idéologie) d'auteur.

Aborder les textes de Mao-Tsé-Toung sur la littérature et en particulier *l'intervention aux Causeries de Yenan*, requiert un certain esprit critique. Avouer les points de référence et la constance d'un fonds qui se dégage explicitement revient à définir une position nouvelle quant au reflet, au « style » d'auteur et à la propagande. Qu'est-ce qu'une littérature sans propagande ? Qu'est-ce qu'une littérature qui ne serait que propagande ?

Balzac aime les aristocrates et il ne s'en cache point, sans travestir leurs vices, leurs turpitudes. Parce qu'il adhère à l'idéologie d'une classe à son déclin, il peut produire cette distance intérieure qui donne sur elle une vue critique. Balzac n'est pas, *malgré* ses opinions monarchistes, le romancier des luttes de classes, c'est parce que ses opinions sont telles qu'il produit en son œuvre la critique des idées qu'il revendique (5).

L'auteur ne peut cacher ses opinions les plus profondes, qui apparaissent aussi bien quand il revendique leur étalage que lorsqu'il cherche à les masquer. En ce sens, toute littérature est de « tendance » ou de propagande et Mao-Tsé-Toung ne fait que systématiser un projet ; mais tout écrit de propagande n'est pas littérature et là réside la faiblesse d'une démarche qui réduit l'écriture à un « dazibao » sans cesse recommencé (6).

Que l'auteur glorifie dans ses œuvres ses propres idées ou celles de la collectivité, qu'il cache les unes pour glorifier les autres, là n'est pas le problème. Dans une certaine mesure, toute œuvre est écrite pour la gloire et l'illustration des idées de son auteur, puisqu'elle a pour fin de se faire voir comme « création » faisant valoir un « créateur », ou une « pensée », ou une idée. C'est pourquoi l'art, s'il peut tenir lieu de connaissance, ne remplace point la connaissance scientifique qui opère avec des concepts.

La problématique du réel et de sa connaissance n'est point au centre de l'intervention aux causeries de Yen-an. Mais elle n'est point, à l'heure de combattre les nippons, absente d'une pensée en pleine effervescence (7).

Il n'est guère ici question de constituer, dans la foulée du verbe lukacien, une esthétique marxiste, ni même d'élaborer sur le mode jdanovien une doctrine officielle. Mao-Tsé-Toung parle en dirigeant politique comme parlait Lénine en désignant les tâches d'une littérature de parti. En une causerie aux allures vives, il fait le point, il rassemble les principaux éléments du discours marxiste-léniniste en matière d'art et de littérature. Il reprend à son compte tout le langage d'une théorie et ce langage est daté. Sans doute son histoire se confond-elle avec celle des formes idéologiques, mais avant tout elle se confond avec l'histoire de la théorie marxiste elle-même.

S'adressant à la fois aux écrivains, aux militants et aux combattants de la révolution, Mao-Tsé-Toung propose deux longues causeries, encadrant d'autres causeries sur un sujet qui d'apparence n'a guère de lien avec l'immédiateté d'un combat. Et pourtant, semble-t-il, la littérature, l'art, se tiennent toujours à l'avant-garde d'une lutte. La révolution culturelle, ne l'oublions pas, qui porte non sur la culture proprement dite, mais sur les superstructures administratives, politiques, pédagogiques (et culturelles) commença par une réforme de l'Opéra de Pékin et une discussion sur une pièce historique : *La destitution de Hai Jouei* de l'historien Wou Han, mettant en scène un fonctionnaire de l'ancienne Chine, victime d'un empereur tyrannique qui l'avait injustement destitué.

Cette causerie allait devenir le livre des recettes et un langage daté allait être symbole d'une directive nouvelle pour la culture.

La causerie est transmise et reprise en chaque texte appelant les artistes à s'éduquer auprès des masses pour devenir leurs maîtres.

Semblable aux grands lettrés, à ceux qui savent écrire, Mao-Tsé-Toung cause : il propose le portrait-robot du parfait écrivain-militant, sachant être passé et présent dans son art, sachant parler à un parfait lecteur. Tout s'organise conformément à un modèle préétabli selon lequel l'art d'écrire consisterait en l'inlassable répétition d'une même rhétorique, d'un même refrain. Quelque chose comme cette poétique du mimodrame à la fois vivante et désuète où les chants sont des pleurs et les couleurs de provoquants chromos. La marque retentissante d'un souffle révolutionnaire s'inscrirait là, dans de modernes peintures, où le soleil rougeois devant les gestes ardents et résolus de jeunes danseurs au maquillage flambant, revêtus du triomphe de l'armée populaire. Les méchants, peints en vert, repliés comme serpent, redoutent l'inéluctable victoire des masses guidées par la lumière du vrai.

Il n'est que de lire les drames chinois contemporains, de parcourir les commentaires scéniques qui les accompagnent, il n'est que de regarder les peintures et les sculptures, voir se dérouler les opéras et les films pour saisir ce qu'ils illustrent de la pensée Mao-Tsé-Toung, qui est elle-même le commentaire critique et l'inlassable répétition tout à la fois

de la culture chinoise. Car à ne pas s'y tromper et pour sortir du strict problème littéraire, ce que Brecht notait de « l'impression d'étrangeté » dans le jeu du comédien chinois, se retrouve dans le rituel de la célébration d'un culte : culte ici non de la personne, mais de la pensée ; de la pensée qui « fait bloc », sans qu'aucun génitif le traduise du chinois au français, avec celui qui pense.

Le livre des causeries est le livre des conseils raisonnables. Il n'y est point donné de théorie du reflet, bien que les œuvres littéraires et artistiques soient dites « formes idéologiques » ou « produits du reflet dans le cerveau des hommes d'une vie sociale donnée ». L'œuvre est produit et non reflet. Elle entretient avec l'idéologie un rapport particulier, elle en est le produit, elle lui est subordonnée en même temps qu'à un réel objectif, ce qui semble évacuer de manière pourtant détournée la problématique de la contradiction entre l'idéologie de l'artiste et son projet idéologique.

L'art et la littérature doivent s'intégrer dans le mécanisme de la révolution : ils doivent être « utiles », ils doivent éduquer : pour atteindre ce double but de l'utilitarisme de classe et de la pédagogie, ceux qui se consacrent à l'art sont tenus de résoudre la double question de leur position de classe et de leur attitude de classe. Cela implique la nécessité de se tenir sur les positions du parti, de louer ceux qui luttent pour le triomphe du prolétariat, de critiquer les ennemis, les fourbes, les faux alliés et l'esprit petit-bourgeois rétrograde.

Du « qui sert qui » à l'élève éducateur des masses se définit sans doute l'espace bien trop reconnaissable d'une formulation trompeuse qui relie l'art à l'idéologie et à la propagande par la brève demande d'une pédagogie simpliste. De là à dévoiler l'analogie de ce discours avec celui tenu par les fonctionnaires de l'art officiel de la période dite « du culte », il n'y a qu'un pas... Et pourtant la causerie de Mao est loin de revêtir le caractère policier d'une doctrine au pouvoir. L'essentiel est sans doute qu'en son projet elle s'occupe fort peu de la littérature elle-même, et beaucoup de son rôle dans la lutte idéologique.

Elle se confond non point avec la « tendance » critiquée par Engels, mais bien avec la propagande elle-même : pour Mao-Tsé-Toung, toute littérature est et doit être une littérature de parti. Quant à l'assimilation critique des œuvres du passé, elle doit déboucher sur l'idée d'une mise en valeur du « typique » ; c'est dire que l'irruption de la propagande dans la littérature se comprend non comme une réduction de l'une à l'autre, mais comme la valorisation de l'une par l'autre : « nous sommes à la fois contre les œuvres d'art exprimant des vues politiques erronées et contre la tendance à produire des œuvres au « style de slogan et d'affiche » où les vues politiques sont justes mais qui manquent de force d'expression artistique » (8).

Si l'artiste doit se faire l'élève des masses pour devenir leur maître, la hiérarchie s'en trouve non point inversée, mais purement abolie dans le procès d'une dialectisation. Nous rejoignons ici la question de la révolutionnarisation des rapports de production, car le désir de construire une esthétique tout comme la volonté non arbitraire, non dogmatique, dont témoigne une causerie devenue livre des raisonnables conseils, ne sont-ils pas symptomatiques d'une tendance à vouloir changer le monde en changeant la culture ? Construire une esthétique, c'est un peu comme l'envers d'un autre projet, politique celui-là, qui doit permettre aux masses d'accomplir un nouveau pas en avant, projet qui hante toute la problématique marxiste : à savoir la révolution culturelle.

Et le drame a sa place à l'endroit de la lutte : pour mener à son terme la révolutionnarisation des appareils idéologiques, il convient de

dramatiser au maximum le processus de la lutte de classes, jusqu'au mimodrame même.

Par cette « théâtralisation », la vie politique se joue sur une scène publique ; quant au théâtre, il restitue la double scène d'un théâtral politique et de son mime scénique. La rue vient au théâtre dans la rue, et le théâtre vient au théâtre de la rue, comme l'artiste se fait l'élève des masses pour devenir leur maître.

Ce n'est donc point hasard si la plupart des textes de la période de la Grande Révolution Culturelle Proletarienne font référence aux Causeries, montrant a posteriori l'importance d'un discours où l'art est intégré au « théâtre » des luttes (militaires et idéologiques). Du front anti-nippon au premier dazibao de l'université de Pékin, les causeries causent toujours et déjà de la révolution culturelle. Elles causent explicitement d'une « politique de l'art » donnant à voir sous forme d'une répétition implicite tout l'historique d'une esthétique marxiste impossible à construire. Elles dénoncent l'impossible en reprenant les termes d'un langage daté.

L'idée centrale consiste en ceci que la solution des contradictions de l'esthétique se trouve sur le plan politique, autrement dit que la politisation du domaine artistique est une nécessité absolue pour la réalisation de la révolution culturelle.

Ce va-et-vient de l'esthétique au politique, de la « tendance » à la révolution et de la propagande à l'art, nous le trouvons chaque fois qu'il est question du réalisme. Comme si au grand réalisme critique de la période balzacienne, contemporaine de la montée au pouvoir de la bourgeoisie, devait se substituer un réalisme « socialiste » qui ne serait plus le fruit de l'inconscience, mais celui de la conscience politique, un réalisme « utile » et propre à refléter les aspirations spécifiques d'un prolétariat triomphant, par delà les visions du monde décadentes et anti-réalistes d'une littérature bourgeoise en proie à sa propre agonie. Le malheur est qu'à suivre un tel cheminement, les maîtres ne font pas école, le maître-élève des masses risque de restituer la hiérarchie d'antan et la critique marxiste de reprendre à sa charge la vieille querelle de la critique bourgeoise sur la lutte des écoles.

-
- (1) Voir Louis Althusser, *deux lettres sur la connaissance de l'art*, in *La Nouvelle Critique* 175, avril 1966.
 - (2) F. Engels, lettre à Miss Harkness, in Marx-Engels, *Sur la littérature et l'art* (Éditions sociales).
 - (3) F. Engels. Lettre à Paul Ernst (idem).
 - (4) Alain Badiou, *L'autonomie du processus esthétique*, in *Cahiers marxistes léninistes* 12-13, juillet-octobre 1966 : « l'effet esthétique est lieu imaginaire, mais cet imaginaire n'est pas un reflet du réel, puisqu'il est le réel d'un reflet ».
 - (5) Voir Louis Althusser (Op. cité).
 - (6) « dazibao » est un terme chinois signifiant : « journal à grands caractères ». Sorte de placards affichés dans les rues par des individus ou des groupes pour exprimer leurs points de vue sur les problèmes politiques. D'après J. Daubier, *Histoire de la révolution culturelle prolétarienne en Chine* (Maspéro).
 - (7) Mao-Tsé-Toung, *Intervention aux causeries de Yen-an 1942* (éd. de Pékin), repris dans *Sur la littérature et l'art* (idem).
 - (8) Mao-Tsé-Toung (idem).

Je vous salue Barbara mère,
Je vous salue née de misère,
Je te salue gloire d'un corps
fidèle même au père mort
Tu me portais au creux de toi.
Je baignais dans ta roseraie
Ta chair de roses m'entourait
flammes roses Je grandissais
Tu me cachais grotte de rose
et me portais coupe de rose.
Je vous salue Barbara mère
Je vous salue monde houillère
Je vous salue reine douairière
fille étoile rose première
Je vous salue ma demoiselle
Je te salue ô monde femme
et ta fleur cristalline Rose
reine élue au pays des roses.
Je n'ai jamais de mes yeux vu
cette chair de toi dévêtue
car le fils ne doit en son cœur
enfouir l'image de ce corps
ni recueillir ses saints mystères
dans leur éclosion stellaire
ni voir le saint corps de sa mère
ni être ému par sa lumière
nudité sainte splendeur
pétillement d'étoile pure
cristal de rose femme aurore
debout les cheveux déroulés
naïvement en son secret
le corps tout entier saint et nu
pure innocente dévêtue
rose parmi l'aube des roses
dans la plus naturelle pose
abandonnée vierge nue.

Je n'ai jamais de mes yeux vu
cette chair de toi dévêtue.
Je n'ai jamais connu ton corps.
Je ne l'aurai vu découvert
qu'une fois une seule fois
une seule et unique fois :
il a brillé sur moi blancheur
du plus ancien éclat des roses,
rayonné d'un feu de cristal,
pétillé de brandon de roses,
tout ce corps sacré mis à nu
montrant sa poitrine menue.
Je barbotais autour de toi
Je grimpais glissais t'entourais
je te claironnais des mots doux
Je babillais et je gloussais
sous tes regards, mes yeux vers toi
qui te taisais comme une étoile.
Je me dressais sur mes jambes
dans l'été de la buanderie
sur le béton chaud et fumant
comme sur une plie vivante
écaille mosaïque émail
une peau rêche de crapaud.
Tu étais là resplendissante
Dans ta chair nue flamboyante.
Je te regardais en riant
à quatre pattes, riant,
Toi comme un lys brûlant muet
qui me renvoyais mon sourire.
Grenouille devant une étoile
petit crapaud de rose noire,
Je te regardais en riant,
Je regardais ton corps de rose
aurore rose, flammes roses
et les deux bulles de cristal
de tes seins menus tout ton corps
ta vie de cristal et de rose.
Les briques du poêle fumaient
la vapeur montait de partout
roulait de la brosse à laver,
ce mille-pattes de cristal,

ce hérisson de chiendent jaune,
chenille étoile crin cristal.
Des flots de vapeur ondoyaient
fauves, dévoraient la fumée
et leurs nuages tournoyaient
poules d'étoiles blanc nacré.
La pièce était un tourbillon
naissant d'étoiles de sueur
un tournolement de nébuleuses
un flambolement de voies lactées
où s'évaporait la sueur.
Hostie de vapeur étoillée
ce tourbillon de cloches lourd
ce flambolement jaune mouillé
m'étaient l'univers tout entier,
le macrocosme, l'infinie
révolution des nébuleuses
et dans ce tournolement premier
tu demeurais brillante, nue,
droite, debout dans le cuvier
souriante dans la buée,
les tourbillons de nacre, nue
dans tes flammes de cristal,
toi la première des étoiles,
naissance du cristal des roses,
chandelle rose et enflammée,
cristal en fleur dans les rosiers,
aïeule tissée d'étoiles,
mère de la matière,
embrasement de rosier blanc,
vision de femme voie lactée,
lampe brillante de cristal
allumée parmi les étoiles.
Tu éclairais tout dans l'espace,
tu inondais le chaos
d'une splendeur de rose pure
un brasier de cristal blanc ;
tu illuminais le silence,
le chaos, les larmes et le
tourbillon des étoiles bleues,
toutes les lois, les éléments ;
tu illuminais la matière,

ton feu embrasait les secrets.
Dans la cuve, dans la buée,
debout, la lessive finie,
fatiguée, tu te baignais,
tu te penchais doucement, plongeais
dans l'eau ton corps, tu frottais,
aspergeais tes cuisses, tes seins,
tu lavais ton visage, ton cou,
savonnais tes jambes, debout
dans un flot d'écume de mousse.
Venus ardente souriante
cristal de rose flamboyante,
mon brasier d'étoiles de mai
tu te penchais si lentement
souriante, recueillie,
femme fleur ou vierge Marie
devant son enfant favori.
Venus lampe rose ardente
cèdre doux de cristal tremblant,
tu te penchais si lentement
souriante, recueillie :
tes seins pendus dans l'espace
tremblotaient, pures lueurs,
petites étoiles de roses,
petits faucons légers et blancs,
soleillots de cristal brillant,
petites lunes vives pures,
petits muguets bien odorants,
clochettes de braise et de soie,
petites bougies braises roses,
petits lumignons de cristal,
petits veaux purs tachés de brun,
petits agneaux blancs et tremblants,
crânes de cristal des enfants,
petites fleurs pures des champs.
Tes cuisses luisaient, tes épaules
luisaient, le duvet de tes jambes
ton ventre et tes hanches luisaient
et luisait ta poitrine pure,
luisaient tes reins, luisait ton dos,
luisaient tes genoux et tes jambes :
sur la grotte velnée de l'aîne

en forme de cœur, buisson pur,
le mont de Vénus foisonnant
était poudré de diamants ;
les étoiles de tes aisselles
couronnées et flammes de polls
roses de polls dures, noires,
paraissent semées de larmes
que tu jetais de tes deux mains
gercées, gantées de roses feu,
et tu restais là dans la buée,
debout dans la vieille cuve,
buée où la porte suait,
où fenêtres et murs suaient,
où tous les carreaux transpiraient,
la corbeille à linge, la hache
la lampe pigeon, le poussier
la serpillière, la poignée,
de la porte et sur le bord du cuvier
un tout petit bouton nacré.
Bulles de cuivre sous la sole
chaudrons et bassines fumaient.
La porte du poêle ouverte
m'était l'enfer incandescent
des bûches de roses brûlaient
tas de cristal brasier de rose,
un cube un lingot de feu rose
tombé sur le béton vert
sur le ciment mouillé visqueux
jetait une ombre rose feu
où je barbotais, je criais,
je titubais, je gazouillais
et te regardais droite, debout
dans la cuve et la buée.
Tes cheveux frisés, rêches,
collés à ta hanche et ton dos,
jusque sur tes reins descendaient
brillants comme d'avoir pleuré.
Je voyais ton corps briller pur,
mystère au-delà de ton corps.
Je regardais ta peau briller
comme une étoile flamber pure
Je regardais fumer les pores

de ton ventre, tes seins menus
Je te regardais Inconnue
Divine en ce corps incarnée
majesté chargée d'étoiles,
Univers tissé d'étoiles.
La pièce tant avait grandi
qu'il me semblait voir au zénith
ruisseler de vide en vide
un flamboiement de voie lactée
un corps tissé du remous des étoiles
flottant au-dessus du silence
et je voyais ce flux très haut
ce flot moussant des feux premiers
aïeule tressée d'étoiles
femme cristal rose univers
pétiller et flamboyer sur
mon visage vierge et pur !

Adaptation du hongrois
Pierre LARTIGUE

Les mots extrêmes

... au labour de la bonne étoile il y a l'auberge des consignes
lente comme l'insomnie il y a les mots pitoyables extrêmes
comme des tentures de cirque laboratoire effondré il y a le
deuxième étage de nos soirées sèches

parfaite serrure le destin des roues rêvait de chambres paci-
fiques : ce fut un livre confortable la science des poux réinventait
la lèpre et la douceur

je fus quelquefois cette étreinte lendemain d'autres astres
(le projet d'un évangile cicatrisait nos différences) puis un roi
mage en février

monde mourant fenêtre exténuée voici des lys pour vos
frayeurs (les plus libres de nos syllabes) et pour vos mains
brûlantes l'échappée de nos raisons mathématique incorruptible

dans l'argile sous les croûtes il y a l'eau qui ne blesse pas
fraîche comme le dégoût...

War is not healthy for children

... vendez au futur l'éparpillement des ruines : place aux griffes au chiendent aux nécrophores (le corps de l'un fut ramené à Boston) jusqu'à présent ce double don le ciel s'épule

« *war is not healthy for children and other living things* » (1)
le mur fasciné d'étrange paix terrifiait leurs regards refuge des causes (ces rives sourdes en ouest)

pour la femme enchantée d'oiseaux de Chirico cette brûlure de vos promesses et pour ces forêts gigantesques l'alleluya de l'Amérique fontaine d'enfer (on choisirait les chemins de l'air léger des jours d'élégie d'opaques légendes)

avec des lenteurs de floraisons ou des rages de fouet dans les fumées parallèles ces confuses colombes, l'été fut un royaume

de l'autre côté de la prairie crépitante enfant qui pleurait midi en miettes...

(1) Au Vietnam, sur les murs de leur chambre, des soldats américains ont inscrit cette phrase : « La guerre est malsaine pour les enfants et les autres choses vivantes ».

Madame Dracula

... souriant aux iris un instant plus tard vieux loup de mer
scandinave temple des aventures, lui

se souvenait d'un champ (pas très vague sous les voûtes
protégé par les racines intense dans un tumulte) jouait *Madame
Dracula, how you come to get wet* pas encore descendue des
collines « du blé pour ma guitare » disait-il

la flèche frappa l'innocence des premières paroles, croyez-
vous au don des charmes il creusa ce trou dans l'ombre où
nerveuse comme un solitaire l'abeille défie les fleurs...

La fée fontaine nulle autre

... comme des ours ou à jouer la comédie terrain équipé d'injures escalier au galop « *je me souviens de Dieu* » disait-il la nuit le long des fleuves

baissant la voix chantait les murs écrivait des initiales ravissait les robes prétexte pour des cartes d'appel avec des pierres de l'Equateur sourdes inexplicables

il n'y a pas chose au monde comme le péché abeille de nos vertiges (lui vulnérable se perdait dans Dostoïevski grandissait aux frontières routes bloquées) à une époque de mots telles

sont les perspectives : nu innocent abandonné aux sympathies coupable d'être l'univers sans le moindre bouquet (je croyais aux pluriels c'est pourquoi le livre original resta fermé) la fée fontaine nulle autre...

Donnez-moi des nouvelles

...récit des témoins : dès le premier moment la douleur obsède les grives une virile douceur dans ces vitraux si sombre reine des patriarches moisson affolante ce rapide élan puis

j'observais une expression nappe effrontée dans ses yeux en face d'une seule aveuglant tout miroir inépuisable comme cette

part secrète de son visage cette lampe pour dissiper les seuils

formes rares silhouettes des mondes muets parmi les arbres
*« un gâteau pour le mort que je suis tandis que l'attelage saluait
plumet oblique à chaque heure le néant des photographies »* Innocent comme la lumière

donnez-moi donc des nouvelles de votre chapeau de vos bagues de vos suicides je suis seul j'ai froid j'ai faim pour l'éternité les Pâques descendent sur les toits neufs...

Marches forcées

Claude Adelen

Admettre

Inhabité mon pas

— ce que c'est

Dans cette langue

rien

de la terre de moi

n'est vert ni neige

qu'à sa boue

Bois sans mot

ravalé

bond plus noir

tout contre

de ma halte

Étreint

de trop de trous

pour soleil pour musique

monde sans feuilles

cri

vent plus de signes

ni barques sur l'eau grise

Sans fin foulé

l'herbe l'étang de froid

— combien de temps

Ici ou là

ma face encore

Qu'elle s'interpose

non que sur moi

plus de lieu

De tant d'ampleur

se perd

mon nom

silence à lotir



Piule noire lui dans le temps

qu'il se remonte

de quel froid

des os profonds du monde

Pour ainsi

paroles en enfance

sans fin

se ressalsir
Que de ça de l'épals
sans fin du cœur
se dépêtre — ah au temps le reste
Sa peur comme un gué
Cet acte vain et la main trace
pourtant le seul désir
qu'encore le printemps de blanc à blanc
La terre au pire
vent et cœur
ainsi s'arparentent



Ne part plus
comme avant le cri du cœur
Pire passade — Jusque là l
ta tête aux rebuffades
du temps tes gorges chaudes
Terre sous les arbres tes galés reflets
NI mal ni halte plus
que mots entre chien et coq
L'entre silence allant
SI peu à retenir d'envols
aux ailes noires un blanc se joint
reculant la lumière



NI ombre ni plaine
rien ne me trouve
dans ma parole resserrée de moi

Que prendre
Foin noir de février
 sous le retour
 me percute
 me hâte
Quoi est-ce le temps qui crie
 gorge regard
 à quoi obstacle



De l'élan l'effroi
 pourquoi si près
 les murs dans l'eau
 les prendre comme ils viennent
Qu'au lieu de ça
 plutôt ma tête
 que ma parole
 comme un caillou je jette
Car ce n'est pas affaire de naissance
 mais d'immobilité
 voici
 qu'homme à découvert je pêche
Dans le silence mon nom



Nulle hâte nul but nul départ
 le vent habite mon visage
 me laisse voir
 le gouffre de sa halte
 le temps en mal
D'être la terre enfin
Bois mince épars
 moi corps et cri perdu
 dehors dehors ce monde
 tout d'herbe réticent
Mais monde plein
 sans fin natal
 et moi
 là mes mots
 de douleur nuls



Que devant
dans l'oubli de mon pas

à parcourir encore
l'étendue aboyeuse
Vent tombé
rien ne parle jeunesse
jardins je me déserte
est-ce atteinte
quelque part quand
mais que haut
Ce mal vole
Tête sans interrompre
mais monde cri compact
que m'emplir
de cette peur
Où mon regard aborde
moi à mes nombres
Arraché
sans cette paix perdue
que serait-ce
ma poitrine
quel homme
Je préfigure
Vivant comment
en butte
au cœur qui n'a de fleuve
ni de vent
langue par où s'engouffre
Tant de silence
N'ai-je à connaître
de moi
à craindre
que neige de l'inutile
Cœur trop de terre
même à ce désarroi
et de chant
contenu
Dans l'herbe au soleil
L'élan
pour hôte ne m'accepte



Ce que c'est
nul asile
à cette force

Nous devons faire
désormais
avec ce que le temps
dans les pierres remue
Bien autre mal
tôt ou tard
de quel mot
en trop je me déborde
Langue à marches forcées
que pire
— en avançant
tout ce qu'en moi
d'homme je porte
Au vent
quelle mesure
D'un abol
je me manque
après
me suffira

Exil

La nuit mord un mille-feuilles

Sofia

Quartier juif

Et les odeurs de miches

Pluies jaunes

Chanteuse au cou espiègle

Les buis avaient la couleur de tes cheveux

Flamboyants

Comme la mer

Les montagnes fatiguées montraient leur gros dos

Et ses pins de mica

Bariolures soldatesques vouées à la mort

Les rayons éventrèrent une jetée d'algues

O Soussanna on n'eût d'yeux que pour toi

Dans la nuit épinglée aux branches

Nuit aux doigts de sémaphore

Un violoniste roumain avait les cils verts

Le général Lionel Robescu fit une demande en mariage

Pendant ce temps

Les Rouges dépiautaient les valises

Les rayons plèrent la nuit en quatre

Et Soussanna eut faim

Un marin français lui disait qu'elle était belle

LUNE

Le Shah de Perse la voulait musulmane

Almée aux yeux d'amandes

CYGNE noir

Son mari buvait la nuit lampadophore

APOPLEXIE

Les officiers mordaient la grenade des orgies

Pouls de la mer

Et Soussanna avait faim

Les saules tissent leurs fils blêmes
Soussanna est vieille
Mais Soussanna était si belle
Elle avait un visage de cire et une bouche framboise
O nuit...

Fraicheur

C'est une pluie musicale de paons
Les pierres fument dans les mottes et les prés
Le pêcheur sort un gardon de ses rêts
Dans un croissant de pluie
L'ambre s'égoutte
Sur la barbe des montagnes
Ces montagnes chaussées d'herbes
Et de mottes de terre crue
La pluie joue du xylophone.

Hommes

Le soir bleuit comme un lavoir tanné par le sel et l'oxygène
Fronaisons brûlées par les voyages dans la lune
Devant l'éternel fuyard au baluchon.

Les vents hâlés s'engouffrent dans les plaines
Terre vue de la lune
Terre bleue
Ancrage sidéral.
Sous leurs lampes bouées par la tempête
Les marins s'endorment dans la sole déroulée des océans
Etoiles
Lutherie astrale riante aux éclats
Hamac de la voie lactée
La verte sinueuse s'en va par les rails du Tonkin
Devant l'éternel fuyard au baluchon.

Les neiges sont roses
Les crêtes marines semblables aux crêtes des coqs mandarins
Les sandales du Christ ont marqué la terre de Jérusalem
Et la terre de Chanaan
Le loup-garou hypnotise la colombe du ciel
Et la terre gronde par-dessus les ethnies
Jaunes et rouges
Les soviétiques tendent leur passeport rouge
Les Français tendent leur passeport bleu
Mais les pensées de Moh-Zitoun font leur chemin
Devant l'éternel fuyard au baluchon.

Les marins boivent la nuit à la bouteille
Venus de Lutèce
Ou des boulsbous de San-Francisco
Les jeunes gravissent les montagnes pour serrer la main du
[grand Lama

Pelote suspendue
Terre bleue
J'ai oublié l'américain avec son passeport gris
Moi j'aimerais serrer la main aux poètes de tous les pays
J'aimerais dire « J'aime » comme Maïakovsky
Un marin qui a bourlingué avec d'autres marins
Les cheveux dans les fourrés transparents de la tempête

Pourquoi pas ?

**Le coq astral déchire la nuit depuis 1.000.000.000 ans
Les guerres nationales s'éteindront bientôt
Pour laisser la place à une autre guerre
La dernière**

**Alors la terre sera bleue tout à fait
Car la mort thermique n'est qu'une fable
Il y a tant de fables pour adultes
Cela se voit dans les rues
A la double frayeur des visages
Ils ont peur de perdre leur colombe de glaise
Quand une colombe de lumière les attend
Ecrin de la nuit**

**Les Tziganes sont venus des Indes blanches
Aujourd'hui on les voit au théâtre « Romen » à Moscou
En Espagne
En France
En Allemagne
Et en d'autres pays encore
Terre archibondée d'hommes**

**Regarde donc la mer
Toi, l'éternel fuyard au baluchon.**

Informations

PROIE CARDINALE — Jeanpyr Poels - Ed. P.J. Oswald.

ECRITURE : texte de Gérard Morel - Illustrations de Jacques Launois.

Yves BUIN « 110^e RUE A L'EST », roman - Ed. Grasset.

Un nouveau roman de Yves Buin, ou plutôt une sorte de déambulation à travers les villes et les rues, où les noms des titres de musique de jazz, de musiciens et de femmes se croisent et résonnent comme des échos. Un récit au style haletant et ponctué que vient contredire à la dernière page comme l'annonce d'une possible mutation : « Le jeu est décidé, quelque part, d'avance. On le sait. On ne le sait pas. A moins que la main ne reconnaisse la finesse de la peau ou ne s'écofche sur la pierre. C'est à elle de rassembler ce que le temps, seul sépare — pierre et peau, l'un et l'autre — d'échanger les rôles... »

« HYPOTHESES » — Ed. Seghers/Laffont.

La collection « Change » publie une nouvelle série dirigée par J.P. Fayé et J. Roubaud. Pour le premier volume extrêmement riche et passionnant, on notera : une étude de Roman Jakobson « Sur l'art verbal de William Blake et d'autres peintres-poètes », de Morris Halle : « Du mètre et de la prosodie », un texte de Noam Chomsky : « La forme et le sens dans le langage naturel », un article de Jacques Roubaud : « Une rencontre de Shakespeare et de Jakobson ». Enfin une étude remarquable de Mitsou Ronat : « Notes pour une théorie de la forme des langues » et « Note jointe sur l'inconscient » des langues ».

P. L. R.

action poétique

RECUEILS PUBLIES PAR « ACTION POETIQUE » :

« CET OBLIQUE RAYON », poèmes de Gérard Neveu, lithographies de Pierre Ambrogiani, Louis Pons, Michel Raffaelli, Pierre Vitali, Jacques Winsberg : 50 F.

« UN POETE DANS LA VILLE », poèmes de Gérard Neveu, montage de Jean Malrieu et Jean Todrani : 5 F.

TITRES DISPONIBLES DANS LA COLLECTION « Alluvions » :

Yves Broussard : « DU JOUR AU LENDEMAIN », Pierre Guidi : « STRICTE VERITE », Gérard Neveu : « LES 7 COMMANDEMENTS », Luc Boltanski : « POEMES », Gallil : « LE MAITRE-MUR », Michel Flayeux : « FENETRES OUVERTES », André Portal : « ON PEUT VIVRE », Denise Miège : « GESTUAIRE ».

action poétique

Bulletin d'abonnement
ou de réabonnement

Nom : Prénom :

Profession (si vous désirez la préciser) :

Adresse :

— Je m'abonne pour an(s) à la revue **Action Poétique**.

1 an (4 n ^{os})	France	30 F	Etranger	36 F
2 ans (8 n ^{os})		60 F		72 F
Soutien (4 n ^{os})		100 F	(8 n ^{os})	200 F

— Je désire également recevoir :

Le ou les volumes suivants parmi ceux publiés par
Action Poétique :

Les numéros suivants parmi ceux encore disponibles
de votre revue :

— Je vous adresse la somme totale de F par (1) :

- chèque postal	- mandat postal
- chèque bancaire	- mandat-lettre

ACTION POETIQUE 4 294 55 - Paris

19, rue E.-Dubois - Paris (14^e)

A

le

(Signature)

P. S — Je vous prie de bien vouloir adresser de ma part un numéro spécimen, accompagné d'un bulletin d'abonnement, aux personnes dont les noms et adresses suivent :

(1) Rayer les mentions inutiles.

action poétique

N° disponibles

26. — INEDITS DE PIERRE MORHANGÉ - SIX POETES ET UN CRITIQUE (*Bellay, Cousin, Della Falile, Godeau, Pétré, Veuillille et G. Mounin*)...
27. — POÈMES ESPAGNOLS DE COMBAT et *Tzara, Löwenfels, Volker Braun. Paul Chamberland*...
30. — NOUVEAUX POETES HONGROIS, POETES DE LA R.D.A., et *Sten, Malrieu, Zili, Venaille*.
31. — UMBERTO SABA (*traductions et étude de Georges Mounin*) et *Alberti, Enzensberger, R.-F. Retamar*.
- 32-33. — VLADIMIR HOLAN et *Salvatore Quasimodo, Pierre Morhange, René Depestre*...
34. — OU EN EST LE ROMAN ? par *René Ballet, Yves Buis, Claude Delmas*...
35. — POEMES DU SUD-VIETNAM — NOVOMESKY — KHLEBNIKOV et *J. Rousselot, C.-M. Cluny*...
36. — LA 1^{re} POESIE LYRIQUE JAPONAISE et *A. Liehm* (*Intervention au 4^e congrès des écrivains tchécoslovaques*) et *A. Barret, P. Lartigue, F. Venaille*...
38. — (*Formule « poche »*) : POETES POPULAIRES CHINOIS, trad. et prés. par *M. Loi*, quatre poètes tchécoslovaques, *Wilhelm Reich, Jouffroy, Faye*...
39. — POETES IRANIENS D'AUJOURD'HUI, trad. et prés. par *A. Lance et A. Adamov, Biermann, Bialik, Frénaud, M. Regnaut, Michel Vachey, F. Venaille*...
40. — PROSES POETIQUES, et *Celaya, Kirsanov, Bouritch*.
- 41-42. — « TEL QUEL » et les problèmes de l'avant-garde, et *Regnaut Vargaftig, Deluy, Ritsos*.
43. — MAI 68 : Poèmes suivis d'un débat, *A. Jdanov : discours, Henri Deluy : note à propos du Jdanovisme, Mitsou Ronat : Trois essais de formalisation en linguistique, et Paul Louis Rossi, Claude Adelen, Gabriel Rebourcet, Maurice Regnaut*.
44. — (*Nouvelle formule*) DU REALISME SOCIALISTE et *Ismaël Kadare* (*poète albanais*), *P. Lartigue, C. Dobzynski, P. L. Rossi, Claude Delmas*...
45. — POESIE YIDICH, trad. et prés. *Ch. Dobzynski, et J. Roubaud, Joseph Guglielmi, Alain Lance, Mitsou Ronat (sur M. Leiris), Elisabeth Roudinesco (L'inconscient et ses lettres)*.
46. — SPECIAL BERTOLT BRECHT : *M. Regnaut, V. Braun, P. Schütt, A. Lance, J. Tailleur, H. Deluy, M. Gansel, E. Roudinesco, H. Roussel*. — Poèmes : *Gyorgy Somlyo, Vassilis Vassilikos, Lionel Ray, Maurice Regnaut*.

47. — QUEVEDO, ESPRIU, SNYDER - ESPAGNE, LES TOUT NOUVEAUX, et P. L. Rossi, M. Regnaut,, A. Garcia, V. Feyder, G. Le Gouic, G. Jouanard, J. Pœls, M. Ronchin, B. Govy, C. Pelloux, A. Cru, P. Lagrue, J. Cadenat, Gunter Kunert, Karl Mickel, Angel Valente.
48. — MAIAKOVSKI et les FUTURISMES - MANIFESTES FUTURISTES RUSSES : *Khlebnikov, Asséev, Trétiakov, Bourliouk, Lifschits, Kroutchonykh, etc. Entretiens avec V. Pozner et L. Robel, présentation H. Deluy et Bernard Vargaffig, Charles Dobzynski, Lionel Ray, Alain Lance, P.L. Rossi, E. Roudinesco* (ce numéro 12 F).
49. — COMMUNE DE BUDAPEST : 1919 — G. Lukacs : *La politique culturelle de la République des Conseils.* — L. Kassak : *Lettre à Bela Kun.* — Moholy-Nagy : *Un scénario.* — S. Barta, G. Illyes, T. Dery, E. Roudinesco : *Psychanalyse à l'origine.* — A. Jozsef : *Hégel, Marx, Freud.* — C. Dobzynski : *René Char ou la Justesse.* — Guillevic, M. Füst, J. Guglielmi, C. Adelen, N. Naderpour, M. Delouze, R. Arnaud, G. Held, A. Reynaud, P. Lartigue... (ce numéro 12 F).
50. — UNE LITTÉRATURE PERDUE (Problèmes du récit) J.C. Montel Y. Mignot, M. de Gandillac, M. Ronat et P.L. Rossi (sur J.P. Faye), Cl. Francillon, Ph. Boyer (sur Robert Pinget) — J.L. Parant — E. Roudinesco (sur Raymond Roussel) — Walter Benjamin un inédit sur la « Crise du roman », N. Leskov — W. Kuchelbecker — M. Lowry — *Poèmes d'O. Mandelstam, traduits et présentés par Serge Andrieu* — *Poèmes de A. Bosquet, R. Doukhan, D. Grandmont, M. Regnaut, C. Roy, G. Teysier* (ce n° 12 F)

Jusqu'au 44 : le n° : 3,90 F — Numéro double : 6,30 F — A partir du 44 (inclus) : le n° : 9 F — Quatre n° : 34 F (France) — 38 F (Étranger)

A PARAÎTRE :

53. — DE LA CRITIQUE

ROGER MARIA EDITEUR LE PAVILLON

5, rue Rollin, 75 - PARIS 05

Tél. : 326 84 29 — C.C.P. : Paris 10 865 02

VIENT DE PARAITRE :

Docteur Bernard MULDWORF <i>Liberté sexuelle et nécessités psychologiques</i>	10,00 F
Docteur Janine NEBOIT-MOMBET <i>Qui était le Marquis de Sade ?</i> Préface d'Hubert Juin	21,00 F
Jérôme FAVARD - Jean ROCCHI <i>Scandales à l'O.R.T.F.</i> Préface de Marcel Bluwal	7,50 F
Gillette ZIEGLER <i>Amours, Complots et Révolutions</i> 21 chroniques de l'Histoire de France Préface d'Alain Decaux	20,00 F
Lydia LAINE <i>Pour un jour insolent</i> (poésies)	16,00 F
Guy FAU <i>L'affaire des Templiers</i> Préface de Jacques Madaule	17,00 F
Etienne WEIL-RAYNAL <i>Le double secret de Jeanne la Pucelle</i> Préface d'André Billy	24,00 F
Odet DENYS <i>Qui était Le Chevalier de Saint-Georges ?</i> Préface de Pierre Cot	18,00 F
Jacques RECLUS <i>La Révolte des Tai-Ping (1851-1864)</i> Prologue de la Révolution chinoise Préface de Jean Chesneaux	33,00 F
Jean-Baptiste MARCELLESI <i>Le Congrès de Tours (décembre 1920)</i> Etudes sociolinguistiques Préface d'Ernest Labrousse Avant-propos de Jean Dubois	45,00 F

Diffusion pour MM. les libraires
ODEON-DIFFUSION, 24, r. Racine, 75 - PARIS 06 - T. 033 77 95

POUR **2** FRANCS
toute la poésie avec

POESIE I

Nouveautés :

- avril : La nouvelle poésie algérienne (N° 14)
- mai : La nouvelle poésie française (N° 15)
- juin : La poésie française de Belgique (N° 16)
- juillet : Dix poètes du mystère évident (N° 17)

POÉSIE I met enfin la poésie à la portée de tous.
Soutenez notre effort : abonnez-vous sans tarder !

Nom :

Prénom :

Adresse :

Ville et département :

désire souscrire un abonnement à DOUZE numéros de
POESIE I à partir du numéro : au prix
exceptionnel de VINGT FRANCS.

Joindre impérativement le règlement à ce bulletin
à retourner aux :

Editions Saint-Germain-des-Prés

184, boulevard Saint-Germain, Paris 6°
C.C.P. 3482-54 Paris

**PIERRE
JEAN
OSWALD
EDITEUR**

**MAURICE
REGNAUT**

Ternaires

Le nouveau recueil de l'auteur
de *Autojournal* et 66-67 :
un univers unique.

"L'aube dissout les monètes" 9,90 F

Milan Füst

Choix de poèmes

Traduit du hongrois
par Isabelle Vital et Pierre della Faille
Présenté par Georges Mounin (Avec un poème bilingue)

Connu en France surtout pour son roman
Histoire de ma femme (Gallimard, 1958), Milan
Füst fut l'un des pionniers les plus importants de
la poésie hongroise moderne. La parution de ce
livre, première traduction dans notre langue d'un
largo choix de son œuvre poétique, constituera
la révélation d'un poète de dimension universelle.

La poésie des pays socialistes
Collection dirigée par Henri Deluy

12 F

**DIX-SEPT
POÈTES
DE LA R.D.A.**

Bilingue

Une génération contestataire :
Biermann, Braun, Kunze, etc.

Anthologie

" Pays socialistes " 15,00 F

**MAURICE REGNAUT
66-67**

**ALAIN LANCE
LES GENS
PERDUS
DEVIENNENT
FRAGILES**

Deux premiers recueils

Coll. Action poétique chaque 9,90 F

PJO

Diffusion :

MASPERO

1, place Paul-Painlevé
Paris 5^e 633-41-16

Toulouse - Privat

**VLADIMIR
HOLAN**

DOULEUR

Le plus grand
poète tchèque vivant

Trad. et prés.
par Dominique Grandmont.

" Pays socialistes " 12,00 F

**VELIMIR
KHLEBNIKOV**

**CHOIX
DE POÈMES**

Traduit du russe
Bilingue

Selon Jakobson,
un précurseur de la poésie et
de la linguistique modernes

" Pays socialistes " 18,00 F

**LACO
NOVOMESKY**

**VILLA
TEREZA**

Réédition de l'auteur avec
ANTONIN LIEHM

La première traduction
du plus grand poète
slovaque contemporain

" Pays socialistes " 13,90 F

**POÈTES
DU PEUPLE
CHINOIS**

Traduits et présentés par
MICHELLE LOI.

Un livre nécessaire pour
connaître la Chine actuelle.
Le grand bond en avant fit
surgir 650 millions de poètes,
paysans, ouvriers ou soldats :
en voici enfin un choix.

" Pays socialistes " 13,90 F

POÉSIE

CATALOGUE
et commandes particulières :
Editions P.J. Oswald

16, rue des Capucins, 14 - Montfleur
C.C.P. Rouen 2 201 05 V

Bureau et dépôt à Paris :
50, bd de Strasbourg, 10^e

**VOLKER
BRAUN**

PROVOCATIONS
pour moi et d'autres

Révéle par Stephan Hermlin,
un des premiers poètes
est-allemands actuels.

Bilingue

Trad. et prés. par Alain Lance.

" Pays socialistes " 13,90 F

LES ÉDITEURS FRANÇAIS RÉUNIS

COLLECTION PETITE SIRÈNE

Chaque volume 10 x 13, tirage limité, exemplaires numérotés, relié, toile..... 13,00

ARAGON, Les Chambres. Poème du temps qui ne passe pas.

Jean-Louis BORY, Va dire au lac de patienter. Chantefable.

Marc DELOUZE, Souvenirs de la maison des mots. Précédé de « Par manière de testament » d'Aragon.

Jacques GAUCHERON, Cahier grec (Poèmes dédiés à Ritsos).

GUILLEVIC, Encoches.

Jean MARCENAC, Les Petits Métiers.

Pablo NERUDA, Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée. Traduit et adapté de l'espagnol par A. Bonhomme et J. Marcenac. Préface de Jean Marcenac.

Lionel RAY, Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité.

Pierre SEGHERS, Les mots couverts. Grand sigle d'or au Festival du livre de Nice 1971.

YEVI, Au diable la guerre ! Traduit de l'hébreu par Ilan Halevi et adapté par Pierre Gamarra. Préface de Amos Kenan.

LE CHANT CONTINU, Poèmes d'enfants vietnamiens. Préface et adaptation de Françoise Corrèze.

Proverbes d'ELSA, Textes d'Elsa Triolet choisis par Jean Marcenac. Préface d'Edmonde Charles-Roux.

Manifestes futuristes russes, choisis, traduits et présentés par Léon Robel.