

## Volker Ludwig : l'auteur du Grips

Alain Fournier

---

Number 46, 1988

Jeunes publics

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27740ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

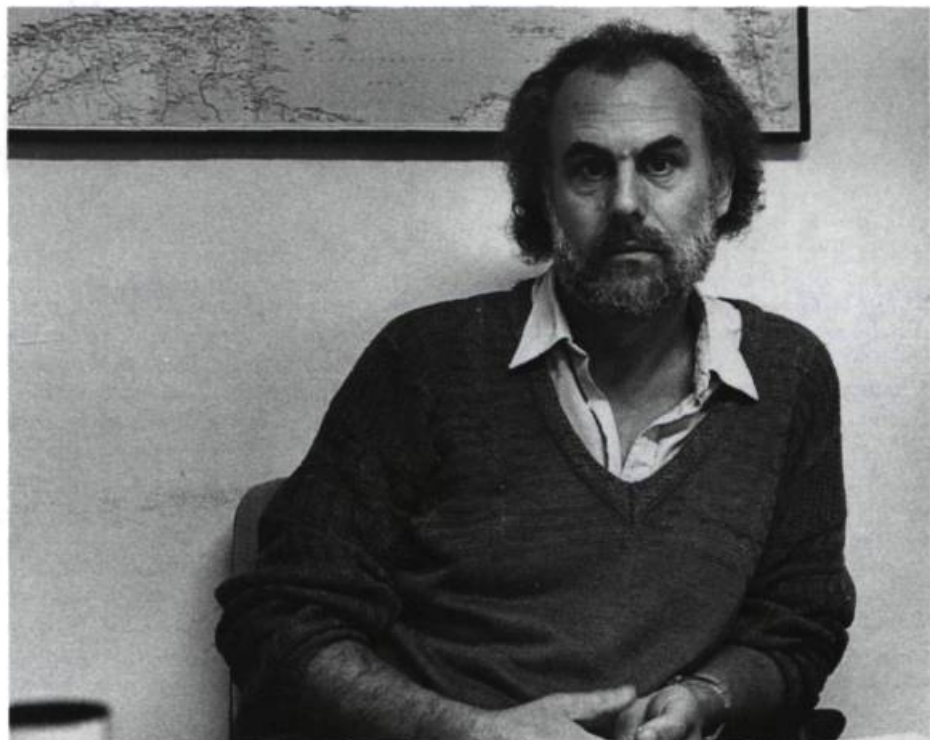
[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Fournier, A. (1988). Volker Ludwig : l'auteur du Grips. *Jeu*, (46), 79–87.

# volker ludwig : l'auteur du grips



Volker Ludwig, Berlin, novembre 1987. «Avant d'écrire quoi que ce soit, je pense au public, j'essaie de me mettre à sa place, je cherche à comprendre ses intérêts, ses préoccupations, ses goûts.» Photo: Helmut Blattner.

---

En séjour d'études en Allemagne, grâce à des bourses de l'Institut Goethe et du Conseil des Arts du Canada, Alain Fournier a assisté à une représentation de *Linie 1 (Ligne 1)*, spectacle du Grips Teater, invité cette année au Theatertreffen. Il a rencontré à cette occasion Volker Ludwig, qui venait de mettre la dernière main à l'écriture d'un livret d'opéra, *Goldelse*, portant sur le nationalisme allemand, de l'époque de Bismark à aujourd'hui. Commandé par le comité organisateur des festivités du 750<sup>e</sup> anniversaire de Berlin, cet opéra devait être produit dans une école de musique.

---

*Votre renommée est tellement liée à celle du Grips Teater, dont vous êtes aussi le directeur, que vous semblez indissociables. Écrivez-vous exclusivement pour ce théâtre?*

**Volker Ludwig** — La plupart du temps, oui; mais je tente parfois de m'échapper, alors j'écris du cabaret politique avec des amis. Parfois aussi, mais plus rarement, je m'engage dans des projets particuliers, comme l'écriture de ce livret d'opéra, *Goldelse*.

*Vos pièces pour enfants sont jouées partout...*

**V.L.** — En effet, *Max et Milli*, par exemple, est un texte joué dans dix-sept pays, sur les cinq continents.

*Qu'est-ce que ça signifie pour vous?*

**V.L.** — C'est très important. Jusqu'à tout récemment, la situation financière du Grips était très précaire et, malgré les grands succès que nous avons obtenus à Berlin, le théâtre n'aurait pas survécu sans ces appuis de l'extérieur.

*Comment décririez-vous la situation de votre théâtre?*

**V.L.** — Le Grips est un théâtre qui doit vendre environ 350 représentations par année et remplir ses salles pour faire ses frais. Si une pièce ne marche pas, si la salle ne se remplit plus, je dois en écrire une autre. La salle est petite (350 places), mais elle convient parfaitement à notre public d'enfants. Nous n'avons donc pas envie d'aller ailleurs. Bien entendu, nous sommes subventionnés par le gouvernement, depuis seize ans maintenant, suivant toutes sortes de critères, dont la vocation du théâtre et son orientation politique. Il y a eu des campagnes politiques énormes, à la fin des années soixante-dix, pour nous obliger à fermer notre théâtre prétendument communiste!

Par ailleurs, le théâtre pour enfants est encore considéré comme un genre mineur et le Grips, par conséquent, comme un théâtre moins important. Cela se manifeste de diverses façons. Il semblait évident que nous serions invités au Theatertreffen avec *Linie 1 (Ligne 1)*, qui est le gros succès berlinois de 1986<sup>1</sup>. Ça ne s'est pas concrétisé, car les critiques qui votent pour le choix des productions invitées ne sont tout simplement pas venus voir ce spectacle. La situation est paradoxale, car les critiques viennent de Londres et de Paris pour voir nos productions, alors que nous sommes boudés par les journaux de l'Allemagne de l'Ouest.

Quand j'ai reçu le Mülheimer Dramatiker Preiss, après Heiner Müller, Botho Strauss, etc., un critique a écrit que j'étais un gagnant de deuxième classe, parce que ma principale préoccupation quand j'écris, c'est de servir les besoins du public! Où est l'art? Un auteur doit parler de son petit monde intérieur; le reste est mercantile! Pourtant, Shakespeare ne faisait pas autre chose. Comme vous le voyez, cela peut donc aller très loin.

*Il est vrai que vous occupez une place à part dans l'éventail des théâtres berlinois, où les classiques sont prépondérants.*

1. Il a été question du succès de ce spectacle dans l'entretien qu'a accordé Wolfgang Kolneder à Pierre Lavoie et à Diane Pavlovic (*Jeu* 43, 1987.2, p. 50-60). Il s'agit de l'histoire d'une jeune fille de dix-sept ans qui passe vingt-quatre heures dans le métro, à Berlin-Ouest. N.d.Lr.

**V.L.** — Oui. Ici, il y a un fossé énorme entre le théâtre, artistique et sérieux, et l'*entertainment*, superficiel et sans valeur. En choisissant d'intéresser notre public à quelque chose, en le divertissant, nous avons en quelque sorte mêlé les cartes. Nous avons été invités une fois au Theatertreffen en 1977 avec *Das hältste ja im Kopf nicht aus* (*Je ne suis pas capable d'endurer ça*), une production beaucoup moins importante que *Linie 1*. Il semble que cette reconnaissance officielle permette de nous ignorer officiellement depuis.

*Pourtant, on vous a commandé un texte pour la commémoration des 750 ans de Berlin...*

**V.L.** — Oui; mais plus encore, on a épongé l'important déficit qui s'était accumulé jusqu'à l'année dernière et qui nous obligeait à fermer nos portes! Les politiciens — ceux-là même qui nous harcelaient auparavant —, dans un geste d'ouverture très publicisé, nous ont attribué les subventions dont nous avons un si urgent besoin, se donnant ainsi le beau rôle du gouvernement le plus libéral et le moins partisan. C'est qu'ils se sont rendu compte que le Grips et la Schaubühne sont continuellement invités à l'étranger et représentent des valeurs d'exportation. Nous sommes maintenant présentés comme modèles aux autres théâtres berlinois. C'est que, pendant toutes ces années où nous avons été boudés par les autorités gouvernementales et la critique ouest-allemande, nous faisons des succès internationaux, nous étions traduits et joués dans plusieurs pays. Ces pressions de l'extérieur ont donc été essentielles pour nous. Et finalement, cette année, le théâtre d'État de Stuttgart a monté *Linie 1*. Je crois que les critiques souhaitaient que ça échoue, mais ça a été un énorme succès! Dans les jours qui ont suivi, douze théâtres ont demandé à monter la pièce!

*Voulez-vous dire que vous n'aviez jamais été joué ailleurs en Allemagne de l'Ouest?*

**V.L.** — Jamais dans un théâtre d'État. Bien sûr, on nous y connaît, car nous y sommes allés en tournée. Mais on nous a toujours dit que nos pièces, que ce soit pour adultes ou pour enfants, étaient trop berlinoises et ne pouvaient pas toucher un autre public! Et l'an prochain, nous serons joués à Dresden, en Allemagne de l'Est. Il y a une certaine ouverture qui s'annonce de ce côté. Le pays a choisi une dizaine de pièces pour enfants d'auteurs non communistes, et parmi cet éventail, il y a trois pièces du Grips, dont *Max et Milli*.

*Comment êtes-vous perçus à l'Est?*

**V.L.** — Bien sûr, notre thématique est différente de celle des auteurs de l'Est. Par exemple, selon les Allemands de l'Est, la mère de *Max et Milli* ne peut exister qu'à l'Ouest. À l'Est, une mère n'a pas de problèmes, ou alors l'État lui vient en aide immédiatement! Ce qui n'est pas tout à fait conforme à la réalité... Mais il faut dire que l'Est, vraiment, nous l'avons oublié. Nous nous sommes occupés de nos propres problèmes : l'immigration, la pollution, etc., et nous n'avons jamais parlé de l'Est. C'est dommage, car les jeunes ne savent pas ce qui s'est passé, ne comprennent pas la gravité de la situation. Pour eux, ce mur est une chose normale à laquelle ils ne pensent jamais. Nous en sommes en partie responsables, bien sûr, mais finalement, ce mur n'intéresse plus que les touristes.

Alors notre théâtre reste nécessairement un peu étranger pour l'Allemagne de l'Est. Mais je crois qu'au-delà de la thématique, c'est le rapport que nous entretenons avec l'assistance qui préoccupe davantage les gens de là-bas. Ici, quand les professeurs viennent au théâtre avec leurs élèves, ils se cachent et n'interviennent pas. C'est un théâtre pour enfants. Les enfants crient, tapent des mains, chantent, réagissent; c'est merveilleux. Cette liberté n'est pas coutumière à l'Est, et c'est une habitude qui n'est peut-être pas bonne à prendre, car il





«*Linie 1* contient beaucoup d'espoir, de vie, malgré les énormes problèmes sociaux que la pièce met en jeu.» Deux scènes du spectacle présenté au Theatertreffen à Berlin, en 1987, par le Grips Theater. Photos : Frank Roland-Beeneken.



est difficile de revenir en arrière par la suite...

*N'avez-vous pas également des problèmes de censure à l'Ouest, à cause des acheteurs, des directeurs d'école, par exemple?*

**VL.** — Pas à Berlin, où un professeur peut décider de lui-même d'emmener sa classe au théâtre, sans que la direction n'intervienne. C'est très simple et très efficace. Nous avons entretenu de bonnes relations avec ces professeurs, qui sont souvent d'anciens spectateurs du Grips, qui nous aident beaucoup. Par contre, ce n'est pas la même situation en Allemagne de l'Ouest.

*Parlez-moi du fonctionnement du Grips, de sa structure.*

**VL.** — Il s'agit d'un théâtre privé, comme la plupart des théâtres allemands. La compagnie du Grips, dont je détiens 90% des parts, loue, assez cher d'ailleurs, ce théâtre, ici à Hansaplatz, pour des périodes de dix ans.

*Vous êtes le directeur et principal actionnaire, c'est donc vous qui prenez les décisions...*

**VL.** — Pas du tout; la cogestion (*Mitbestimmung*) est très importante et fonctionne très bien. Tous ont le droit de vote. Un comité de huit personnes prend toutes les décisions: programmation, engagement des acteurs et du personnel, définition des conditions de travail, etc. Les acteurs détiennent au moins cinquante pour cent des voix dans ce comité. En tant que directeur, j'ai une voix et un droit de veto qui s'applique seulement quand la proposition est financièrement impossible à réaliser. Avec une telle structure, ce sont les acteurs qui engagent ou renvoient un camarade. Ils doivent alors l'avertir neuf mois avant la fin de son contrat. On les voit s'enfermer ensemble dans le placard: ils s'expliquent... Ils ne disent pas: «Le big boss a décidé!», mais plutôt: «Nous sommes arrivés à la conclusion que ce serait meilleur pour tout le monde», etc. Ce n'est pas facile. Les acteurs se sentent bien ici. Normalement, en sortant de l'école de théâtre, les acteurs travaillent deux ou trois ans avec une troupe, puis ils recherchent de nouvelles expériences. Au Grips, ils restent cinq ou six ans et n'ont pas envie de partir. Mais ce n'est pas bon pour leur développement, et nous devons les pousser à partir; c'est très délicat, mais il n'y a jamais eu de problème.

*Et pour les textes, les créations?*

**VL.** — Quand j'ai une idée, je sou mets le projet à la dramaturge, aux acteurs. Si ça leur plaît, je développe le canevas, j'écris la première scène, je présente le tout à ce comité de huit personnes, et nous en discutons. La distribution se décide plus ou moins à ce moment-là. L'équipe se forme, me fait des suggestions, travaille avec moi, change un mot ou une réplique. Nous commençons à répéter quand la moitié de la pièce est écrite. L'écriture se fait donc en étroite relation avec le travail des répétitions. C'est très important pour moi. J'ai besoin de sentir le travail d'équipe, de voir la portée de ce que j'écris. J'adore travailler en collaboration avec un autre auteur. Mais au Grips, il est si difficile de trouver de nouveaux metteurs en scène et de nouveaux auteurs: tout le monde s'occupe déjà de tout!

*Vous écrivez surtout pour les enfants?*

**VL.** — Oui, par choix politique. Au départ, j'écrivais du cabaret politique dans la tradition berlinoise, Tuchosky, Brecht, Mehring, etc.; des sketches et des chansons destinés au public

ouvrier. Mais le théâtre est une institution tellement bourgeoise que nous n'arrivions pas à rejoindre le public visé. Alors nous avons pensé aux enfants de ces travailleurs : ces enfants vont nécessairement à l'école, où on peut les rejoindre plus facilement que leurs parents. Peut-être sont-ils aussi plus disponibles. J'ai dû adapter mon écriture à ce nouveau public. Le cabaret berlinois est très ironique, cynique même. Les enfants ne peuvent pas saisir les doubles sens et les sous-textes ambigus. Il fallait quand même leur parler de leurs réalités, de leurs problèmes, et c'est ainsi que nous avons développé le théâtre réaliste pour enfants.

*C'est un style réaliste, avec des chansons au public dans la tradition du cabaret, de l'humour...*

**V.L.** — Oui, il y a tout ça, mais ce n'est pas un style. C'est un principe, une démarche, une méthode. Avant d'écrire quoi que ce soit, je pense au public, j'essaie de me mettre à sa place, je cherche à comprendre ses intérêts, ses préoccupations, ses goûts. Notre public d'enfants vient souvent pour la première fois au théâtre. Il est important pour lui de se reconnaître, d'entendre des personnages lui parler avec ses expressions à lui. C'est un moyen plus facile d'initier un nouveau public au théâtre, et ça fonctionne partout dans le monde. Souvent, en classe, les enfants commencent par monter une de nos pièces. En la répétant, ils découvrent comment nous avons procédé et décident d'écrire eux-mêmes en suivant la même démarche que nous.

La forme réaliste n'est pas essentielle. Il faut se mettre à la place du public, bien cerner le sujet de ses préoccupations et, seulement à la fin, trouver la forme qui convient le mieux. J'ai aussi écrit des contes de fées; cela dépend du sujet dont on veut traiter. Quand nous avons écrit notre première pièce sur la pollution, en 1976, toute l'information sur le sujet qui circule actuellement à la télé ou dans les journaux n'existait pas. Il fallait imaginer cette lutte de l'eau pure et de la pollution. Le conte de fées convenait parfaitement. Quand nous avons repris cette production en 1982, les enfants étaient déjà sensibilisés au problème. Leur préoccupation était maintenant : «Qu'est-ce qu'on peut faire?» Le conte de fées ne convenait plus, il fallait une pièce réaliste. Le réalisme découle d'un choix politique.

*Où vous situez-vous par rapport à Botho Strauss, à Bob Wilson, à Franz-Xaver Kroetz?*

**V.L.** — Bob Wilson et Botho Strauss travaillent pour une petite élite intellectuelle, c'est très limité. Nous admirons ce que fait Bob Wilson. *Death, Destruction and Detroit II* nous a beaucoup plu, c'est merveilleux. Mais nos préoccupations diffèrent. Nous voulons faire du théâtre pour tout le monde. Dans cette optique, les préoccupations sociales de Kroetz sont plus proches des nôtres que les expériences formelles de Strauss ou de Wilson. Mais celui qui nous touche encore davantage, c'est Dario Fo.

Il y a aussi ce courant de mort (*Todesflut*) qui traverse les productions allemandes récentes. Partout, c'est la fin du monde, l'apocalypse. Nous voulons aider notre public. *Linie I* contient beaucoup d'espoir, de vie, malgré les énormes problèmes sociaux que la pièce met en jeu. C'est pourquoi on a qualifié *Linie I* d'obsène par rapport aux autres productions actuelles. Molière a dit qu'il fallait faire rire les gens si on veut qu'ils retiennent quelque chose : les larmes emportent avec elles la réflexion! Et je suis d'accord. Il faut dire les choses sérieuses avec humour; cela s'applique autant aux enfants qu'aux adultes. Ils ont le droit d'être divertis,

*Linie I*, du Grips Theater, dont la création remonte à avril 1986. Sur la photo: Jannette Rauch et Dieter Landuris. Photo: Frank Roland-Beeneken.







ils paient pour ça. Ce qui ne nous empêche pas d'avoir quelque chose à dire. Si nous ne croyions pas que le théâtre peut changer quelque chose, nous n'en ferions pas, nous agirions autrement. L'*entertainment* gratuit, ce n'est pas intéressant. Aussi bien écrire alors carrément pour la télé, devenir riche et malade! Nous sommes des artistes, nous faisons tout par l'art, mais nous ne faisons pas de «l'art pour l'art», nous utilisons l'art à des fins sociales.

*Il y a toujours un Turc dans vos pièces...*

**V.L.** — Oui, de plus en plus. Les Turcs représentent 20% de notre public d'enfants. Avant, nos pièces comportaient des personnages grecs, yougoslaves, par exemple dans *Ein Feest Bei Papadakis*. Les Grecs et les Yougoslaves sont devenus des Allemands comme les autres. Les Turcs, eux, ne veulent pas s'assimiler et devenir allemands : c'est un problème de classe. La grande majorité d'entre eux viennent des campagnes d'Anatolie; ce sont des paysans très religieux, sans instruction et très conservateurs. À Berlin, ils occupent forcément les emplois de bas échelon. Ceux qui sont qualifiés n'ont pas de problèmes et sont comme vous et moi.

*Voudriez-vous écrire une pièce spécifiquement sur le problème turc?*

**V.L.** — C'est très délicat. Il faudrait dire pourquoi la famille est si rigide, pourquoi le père agit ainsi, entrer dans leur monde... Sinon, ce serait superficiel et ça n'en vaudrait pas la peine... Certaines jeunes filles turques sont très émancipées, d'autres sont élevées très strictement. Elles vont à la même école publique que les petites Allemandes. Et pourtant elles ne doivent pas regarder un homme dans les yeux, ne doivent pas être touchées, simplement touchées du doigt! Quand elles fréquentent trop les Allemands, on les renvoie en Turquie pour se marier à treize ou quatorze ans. Parfois, elles refusent de partir et se cachent dans les familles de leurs amies allemandes. C'est loin d'être simple. Pourtant, il y a moins de problèmes avec les Turcs à Berlin que dans toute autre ville d'Allemagne. À Berlin, les usines et les milieux de travail épouvantables de la Ruhr n'existent pas. Et puis le Berlinoise préfère le Donner Kebab et le Curry Wurst à la saucisse allemande; la Berlinoise achète le pain turc, plus léger. Il y a vraiment, à travers les conflits, beaucoup d'échanges.

*L'américanisation et la prépondérance de l'anglais vous effraient-elles?*

**V.L.** — Non. C'est une influence qui est là depuis la guerre. Je la subis depuis si longtemps que j'y suis habitué. Pour moi, ce n'est pas un danger, non.

*Et que pensez-vous de l'Est? du mur?*

**V.L.** — Comme je vous l'ai dit, nous vivons avec le mur, c'est notre quotidien, nous l'avons oublié. Nous ne haïssons pas les Allemands de l'Est, nous n'avons pas peur d'eux. Nous les connaissons bien. Nous savons que les dirigeants de l'Est sont aussi de gros bourgeois, comme nos propres dirigeants. Nous savons qu'ils ne veulent pas la guerre. Ils se sentent aussi coincés que nous. En fait, quand ils parlent d'ouverture, les dirigeants communistes inspirent davantage confiance que Reagan. C'est très nouveau, et tragique aussi. Tout ce que Gorbatchev dit est tellement plus intelligent!

*Est-ce que cette situation de tampon entre la communauté européenne et l'U.R.S.S. ne crée pas un sentiment nationaliste entre l'Allemagne de l'Est et celle de l'Ouest?*

**V.L.** — Non. Le nationalisme n'existe plus, nous l'avons perdu avec la guerre. Mais c'est un fait qu'il se développe un sentiment berlinois très fort et très particulier. Les Allemands de l'Ouest ne partagent pas cette attitude. Les Berlinois ne vont presque jamais en Allemagne de l'Ouest. Ce serait possible d'y avoir une maison de campagne ou d'aller à la mer, qui n'est qu'à trois heures de route. Mais il y a l'Allemagne de l'Est à traverser, la frontière. Alors le Berlinois préfère rester chez lui. Berlin est immense : il a ses lacs, ses plages, ses bois. S'il fallait vivre ailleurs, la plupart de mes amis préféreraient vivre à Londres, à Amsterdam, à New York ou à Paris plutôt que dans ces affreuses villes d'Allemagne de l'Ouest! (Grand rire ironique.)

propos recueillis par **alain fournier**