

Le théâtre contemporain en République fédérale d'Allemagne

Hans-Jürgen Greif

Volume 18, numéro 1, printemps-été 1985

Théâtre et cinéma : un miroir de l'Allemagne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500674ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500674ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Greif, H.-J. (1985). Le théâtre contemporain en République fédérale d'Allemagne. *Études littéraires*, 18(1), 13–33. <https://doi.org/10.7202/500674ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN EN RFA

hans-jürgen greif

Essayer de retracer l'évolution du théâtre allemand de l'après-guerre signifie tout d'abord que l'on délimite le sujet. Dans le cadre d'une aussi brève étude, il n'est pas possible de donner un résumé, si concis soit-il, de la situation psychologique des Allemands en 1945¹, de parler *in extenso* des facteurs qui relient le théâtre d'après-guerre à celui de 1918 à 1933² non plus que de relever systématiquement toutes les influences de Brecht sur le théâtre allemand contemporain³. Cette étude se propose plutôt de suivre les différentes étapes du théâtre allemand, en essayant de saisir les raisons d'être pour chacune de ces périodes. Nous tenterons ensuite d'analyser le théâtre tel qu'il se présente en ce début de décennie et nous nous risquerons finalement à quelques réflexions sur les possibilités d'évolution dans un avenir immédiat⁴. Comme le titre l'indique, nous traiterons surtout du théâtre en République fédérale d'Allemagne, mais nous nous permettrons des incursions en Suisse, en Autriche et en République démocratique allemande lorsque les interactions ne peuvent être passées sous silence⁵.

La situation des théâtres et de leurs salles était plus que désastreuse à « l'heure zéro » ; la capitulation du 8 mai montre au grand jour combien la vie culturelle avait souffert en Allemagne : presque toutes les scènes sont totalement ou partiellement détruites, le répertoire se réduit aux classiques de la littérature mondiale, les auteurs les plus importants sont

exilés ou réduits au silence⁶. Pourtant, les Allemands se ruent littéralement dans des théâtres de fortune — gymnases, hangars, usines désaffectées — pour renouer contact avec la production théâtrale étrangère, surtout américaine, russe, anglaise et française. À leur faim physique (les hivers de 1946 et 1947 ont été particulièrement durs) s'ajoutent une soif et un désir presque frénétiques de savoir ce qui s'est fait ailleurs dans le monde pendant que la machine de propagande hitlérienne leur faisait croire au rêve pangermanique. Même si l'on oublie très vite les auteurs à la solde du Dr Goebbels avec leurs pièces de théâtre à la sauce patriotique et leurs préoccupations raciales, les dramaturges de la relève se faisaient attendre : tandis que les écrivains émigrés avaient quand même la possibilité de voir leurs romans publiés dans des maisons d'édition étrangères — en allemand ou en traductions —, que poètes et peintres notamment ne rencontraient guère de difficultés à se créer un public, les auteurs dramatiques étaient durement touchés. Hormis Brecht — qui représente encore une fois l'exception à la règle — ils étaient incapables de monter des productions devant un public non germanophone (ce fut surtout le cas pour des auteurs aussi importants que Georg Kaiser et Fritz von Unruh). Même s'ils avaient pu monter leurs pièces, ils n'auraient pas pu observer les réactions du public allemand auquel leur théâtre était effectivement destiné. À leur retour, le public reste méfiant à leur égard : il suffisait d'un nom allemand pour que les salles restent souvent vides. La propagande hitlérienne avait trop utilisé la scène à des fins démagogiques. Les grandes productions à succès furent les pièces de Wilder, Williams et O'Neill, suivies des Camus, Sartre et Anouilh. Eliot, Priestley et, dans une certaine mesure, Fry restaient moins connus.

Le grand problème du théâtre allemand de l'après-guerre a été l'image au service d'un régime politique, projetée par les scènes sous la direction des nazis. Les Allemands s'étaient bien rendu compte des dangers d'une forme littéraire sans doute apte à véhiculer rapidement et de façon très efficace une idéologie. Les auteurs dramatiques se devaient donc de renverser la vapeur et de prouver à un peuple, dont le principal souci était de prendre une position critique envers son passé immédiat, non pas qu'il était coupable d'avoir déclenché le pire génocide de l'ère moderne, mais qu'à

l'intérieur de la folie du troisième Reich il y avait des hommes qui se rendaient bien compte de la perversité des dirigeants hitlériens. C'est ainsi que la première pièce à succès, *Des Teufels General* (Le général du diable) de Carl Zuckmayer, montre un général de l'armée de l'air, plein de dédain pour Hitler, qui protège un de ses collaborateurs se livrant au sabotage. Mais la pièce — et ceci explique en grande partie son immense succès⁷ — ne prend pas vraiment position : le général évite son arrestation imminente en pilotant un avion défectueux, il meurt en héros national. Une grande partie des spectateurs se reconnaissait dans ce général, qui méprise Hitler sans être capable d'entreprendre des actions concrètes pour l'éliminer.

La pièce de Zuckmayer rassurait plus qu'elle ne dérangeait ; elle perpétuait en effet l'image de l'officier allemand bon vivant, légèrement ridicule mais somme toute sympathique, et dont le langage rappelait l'aristocratie prussienne du temps du dernier empereur. Mais elle ne confrontait pas le spectateur avec la réalité du soldat allemand qui rentrait dans un pays dévasté. Beckmann, dans *Draussen vor der Tür* (Devant la porte), non seulement se sent coupable d'avoir perdu la guerre, mais il se voit en plus rejeté par tous ceux qui avaient joué un rôle important dans sa vie. Cette pièce, surtout monologuante, a été écrite par quelqu'un qui avait manifesté sa dissension pendant la guerre et avait connu, pour cette raison, la détention à deux reprises. Wolfgang Borchert a été condamné à mort, puis envoyé sur le front de l'est pour se racheter. Sa mort, en 1947, ajoutait encore à la fascination exercée par le jeune auteur. Il avait appartenu à cette génération sacrifiée par leurs pères (et, par le fait même, par le général de Zuckmayer). Mais Borchert n'avait pas d'intentions politiques en écrivant la pièce ; il lui importait de tracer le portrait de la jeune génération désabusée et sans espoir.

Ce qui étonne rétrospectivement est que le mouvement de réflexion sur le passé immédiat ait été amorcé par les deux œuvres de Zuckmayer et de Borchert mais qu'il n'ait pas été poursuivi pendant les années cinquante. Les causes de cet arrêt dans la conscience collective d'un peuple sont multiples : l'intégration rapide des deux Allemagnes dans les camps des superpuissances de l'Ouest comme de l'Est, la formation d'une nouvelle armée et, dans le territoire occupé par les alliés

occidentaux, le redressement fulgurant de l'économie contribuent à orienter les préoccupations intellectuelles des Allemands vers d'autres buts. Ce que les Allemands cherchent avant tout, c'est le remplacement d'une idéologie par une autre⁸. En ce qui concerne les Allemands de l'Ouest, ils peuvent s'identifier plus rapidement et de façon plus convaincante à celle de leurs protecteurs, puisque les injustices commises par Moscou lors de la tentative d'isoler Berlin-Ouest en 1948-49, le soulèvement en Tchécoslovaquie (1948) et l'invasion de la Hongrie (1956) facilitaient la distinction entre « bons » et « méchants ». Le sentiment d'appartenir au monde appelé « libre » fut encore renforcé par les émeutes des ouvriers de l'allée Staline à Berlin-Est en 1953. Il ne nous appartient pas d'approfondir cette question — qu'il suffise d'entrevoir l'évolution de la mentalité allemande des deux côtés de la frontière et de constater qu'elle s'appuie, comme d'habitude, sur la division du monde entre agresseurs et agressés, entre amis et ennemis. Les erreurs tactiques commises par Moscou facilitèrent considérablement cette nouvelle identification des Allemands de l'Ouest (ceux de l'Est étaient aux prises avec bien d'autres problèmes, comme une économie qui démarrait avec d'énormes difficultés).

Pendant que les Allemands cherchaient à se forger une nouvelle identité (et perdaient beaucoup d'énergies à mettre en scène des drames dits « de guerre » qui ne s'attaquaient jamais au véritable fond du problème, c'est-à-dire aux motifs qui ont permis que soit toléré un régime manifestement démentiel), deux auteurs suisses venaient à la sauvegarde : Frisch et Dürrenmatt représentèrent pendant au moins quinze ans le théâtre de langue allemande. Beaucoup d'Allemands les adoptèrent tout simplement, puisque la problématique inhérente à leurs pièces servait de mesure à leurs propres angoisses et incertitudes face au passé comme au présent. Ainsi, deux pièces de Max Frisch nous semblent significatives de l'orientation du théâtre allemand entre 1945 et 1960 : *Die Chinesische Mauer* (La Grande Muraille, 1946) nous présente la fable d'un empereur chinois qui veut empêcher, par la construction d'un mur entourant son pays, toute possibilité de changement dans la hiérarchie du pouvoir. Le message est clair, d'abord pour les Suisses, baignant dans la béatitude d'un îlot irrécusable au milieu d'un continent fortement ébranlé, mais également pour les Allemands. Ils savaient

qu'ils ne pouvaient construire ni leur présent, ni leur avenir sans avoir réglé leurs comptes avec le passé, et que, même aveuglés par le succès économique et militaire (la RFA devient membre de l'OTAN en 1954), ils n'empêcheraient pas le mouvement d'une jeune génération vers la quête de la vérité⁹. Dans *Andorra* (1961) nous assistons à la mise à mort d'un garçon soupçonné d'être juif : les habitants d'un village paisible n'hésitent pas à rejeter collectivement et en toute honorabilité un des leurs. Quand ils apprennent que leur victime était un enfant du village, qu'il n'était pas juif et qu'ils ne sont rien d'autre qu'une bande de meurtriers, ils gardent leur calme, puisqu'ils se sentent en sécurité dans leur communauté. Là aussi, les Allemands se reconnaissaient, surtout la génération de l'avant-guerre : au lieu d'assumer tranquillement le verdict d'une culpabilité collective, on leur propose de se poser des questions individuellement et d'accepter, par le fait même, la réalité d'une faute commise par chacun.

Les Allemands purent voir, la même année, une pièce dans le ton d'*Andorra* : *Zeit der Schuldlosen* (Le temps des Innocents) de Siegfried Lenz¹⁰. Ici, un dictateur rassemble un groupe de simples citoyens et les enferme avec un étudiant, auteur d'un attentat ; ils ne sortiront de la cellule qu'après lui avoir arraché les noms de ses camarades. Pendant la nuit, un membre du groupe tue l'étudiant ; ils sont libres d'aller où ils veulent, mais porteront le fardeau du meurtre. (Dans une deuxième partie du drame, publiée un an plus tard sous le titre *Temps des coupables*, la situation est renversée : les révolutionnaires ont vaincu le dictateur, mais agissent comme lui, en enfermant à nouveau le même groupe. L'un d'eux se donne la mort en assumant la culpabilité de tous.) Bien que les éléments de cette pièce soient contraires à toute notion dramatique — elle fut conçue comme drame radiophonique et est basée sur une série de monologues — elle a obtenu un succès remarquable sur les scènes allemandes et étrangères. Pour la première fois, les Allemands avaient l'impression qu'un de leurs auteurs parlait pour eux et qu'il s'approchait de la question de «la vérité». Ce qu'ils voyaient moins, c'est que Lenz ne faisait qu'effleurer la question de la faute collective. Comme dans ses romans et nouvelles, ses personnages se retrouvent dans une situation exceptionnellement tendue ; leurs réactions ne pouvaient représenter les gestes d'un peuple au bout d'une désastreuse évolution collective. Le

thème de la culpabilité reste pour les personnages de Lenz une vague notion de jurisprudence et ne semble pas concerner ceux qui n'ont fait qu'assister au crime.

Mais revenons brièvement aux Suisses : si Frisch mène une lutte engagée contre toutes sortes d'idéologies, Friedrich Dürrenmatt va plus loin encore. Pour lui, le monde est devenu tellement complexe qu'il est impossible de trouver les liens entre les différents phénomènes ; nous sommes prisonniers d'un vaste jeu de marionnettes sans jamais bien comprendre pourquoi nous sommes forcés d'agir de telle ou telle manière. Parmi ses nombreuses pièces à succès (qu'il appelle des « comédies »¹¹) nous en choisirons une, créée en 1956 : *Der Besuch der alten Dame* (La Visite de la vieille Dame), probablement la plus connue de l'auteur. Elle a été comparée à la tragédie grecque (*Antigone*¹²) à cause de sa chute et de l'implacable poursuite de l'idée de la culpabilité collective. L'idée maîtresse de la pièce est celle de la vengeance : une milliardaire retourne dans sa ville natale d'où elle a été chassée parce qu'elle était devenue prostituée. Son ancien amant l'avait quittée, elle revient pour demander sa vie en échange de la prospérité de la ville. Ce n'est pas tant la mort de l'amant qui nous effraye — il a été assassiné pendant la nuit par un membre de la communauté —, mais la conspiration d'honorables gens qui vendent un des leurs. L'intention première de Dürrenmatt est, ici comme ailleurs dans ses « comédies » grinçantes, de démontrer jusqu'où peuvent mener les pôles positif et négatif de la nature humaine.

L'impact des deux auteurs suisses sur le théâtre allemand des années soixante et pendant une partie des années soixante-dix a été considérable. Ils ont non seulement lancé — sous l'influence de Sartre et de Camus — la vogue du théâtre de l'absurde, mais leur mérite principal est d'avoir posé des questions auxquelles les Allemands ne pouvaient rester indifférents. Les changements profonds de politique intérieure en RFA pendant les années soixante et l'apparition de tendances radicales parmi les étudiants ne faisaient que promouvoir l'attitude critique face à la collectivité. D'emblée nous pouvons affirmer maintenant que les intellectuels en RFA approuvaient les mouvements gauchisants (qui finalement portèrent le parti social-démocrate au pouvoir en 1969). Les auteurs de la « nouvelle génération » reprochaient à leurs compatriotes d'avoir volontairement repoussé, pendant

presque vingt ans et le temps d'une génération, toute discussion sérieuse sur leur passé : c'est pendant près de dix ans, entre 1962 et 1970, que se déroule le débat public sur l'ascension au pouvoir de Hitler et — fait nouveau — sur l'attitude du monde face à Hitler.

La pièce la plus impressionnante de cette époque reste, à notre avis, *Der Stellvertreter* (Le Vicaire) de Rolf Hochhuth (1963). Elle marquera, par son impact et les discussions passionnées qu'elle déclencha, une période du théâtre allemand communément appelée *documentarisme*¹³. Pour la première fois dans l'histoire du théâtre, les horreurs du régime nazi sont non seulement acceptées comme des faits incontestables, mais elles sont de plus confrontées à l'attitude du seul pouvoir moral qui aurait pu intervenir : c'est Pie XII qui doit justifier son attitude face à l'holocauste. Par la transgression du tabou — on ne met pas le pape sur le banc des accusés — justifiée par une foule de documents, l'auteur n'essaie pas d'alléger le fardeau pesant sur la conscience allemande, mais il montre l'église catholique sous le règne d'un homme plus préoccupé par le dogme de l'Immaculée Conception et les finances du Vatican que par la mort de millions de Juifs. La publication des « pièces à conviction » relatives à l'attitude du pape, survenue quelque temps après la présentation de la pièce de théâtre, ne fit qu'attiser le feu des controverses¹⁴ et ajouta à la gloire de l'auteur, un illustre inconnu de 32 ans¹⁵. La deuxième pièce de Hochhuth, *Soldaten* (Les Soldats, 1967), eut également l'effet d'une bombe : cette fois, l'auteur s'attaquait à l'image de Winston Churchill en le représentant comme responsable de la mort de centaines de milliers de civils. Bien que Hochhuth n'ait jamais pu fournir de preuves concernant la thèse soutenue dans sa pièce, elle resta interdite pendant quelque temps en Angleterre.

Heinar Kipphardt allait plus loin encore dans *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (En cause : J. Robert Oppenheimer, 1964), puisqu'il n'essayait même pas de donner à son matériel documentaire une forme dramatique, mais présentait des extraits de l'interrogatoire du célèbre physicien et faiseur de bombe atomique devant la commission de sécurité atomique américaine. La critique s'est demandé, à juste titre, si l'on pouvait encore appeler ce genre de collage une œuvre dramatique¹⁶. Quoi qu'il en soit, la porte était ouverte à un genre

dramatique qui passionnait les Allemands, friands de voir sur scène des personnages controversés et auxquels ils pouvaient s'identifier, ou dont ils pouvaient faire le procès¹⁷.

Avec la vague gauchisante et lors de la radicalisation croissante de la droite surgit un phénomène théâtral d'une intensité telle qu'il évinça même le succès de Hochhuth : en 1964, Peter Weiss présenta avec une nouvelle pièce une sorte de spectacle total qui aurait ravi, de par sa complexité, même un Wagner. Il s'agit de *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (La persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de monsieur de Sade). Le titre pour le moins explicatif convient bien au ton général du spectacle : Weiss y présente un duel verbal imaginaire entre le révolutionnaire Marat, précurseur de Marx, et un Sade désabusé, ironique, méprisant le progrès, l'évolution de l'homme, tout ce que chérit Marat considéré comme rêveur. Selon Weiss le spectateur doit sortir du théâtre convaincu par Marat. Or, il n'en est rien. D'abord, Marat donne l'impression de continuer dans ses répliques un long monologue de Sade ; ensuite, nous croyons assister à la célébration d'une nouvelle religion. Bien que le but de Weiss — présenter le marxisme d'une façon convaincante — n'ait pas été atteint, le spectacle reste néanmoins bouleversant et troublant par les techniques appliquées : danse, pantomime, mouvement de groupe, musique, chant, chœur, reproduction mécanique de bruits, effets spéciaux de lumière sont utilisés *simultanément* sur la scène (de là notre hésitation à parler d'une « pièce »). Si la thématique de Marat/Sade nous semble aujourd'hui quelque peu dépassée, chaque représentation demeure encore de nos jours un événement théâtral mémorable — il est impossible de se soustraire au pouvoir hypnotique de ce phénomène.

Weiss n'a jamais pu répéter l'exploit de Marat/Sade. Dans son *Der Gesang vom lusitanischen Popanz* (Chant du Fantôme lusitanien, 1967), et le *Vietnam-Diskurs* (Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs, 1968), il se limite à une polémique étroite ; ses thèmes — la colonisation de l'Afrique

par le Portugal et la guerre du Vietnam — ont perdu pour nous beaucoup de leur intérêt. Que ces productions aient obtenu quand même un succès certain, est attribuable, en grande partie du moins, au fait que le public se composait de fervents admirateurs et de Weiss et de sa thématique.

La RFA entrait, vers 1966, dans une nouvelle ère. La gauche aspirait au pouvoir, les universités étaient en effervescence depuis 1963. En 1967 se formait l'opposition extra-parlementaire, nourrie surtout par des maladresses du gouvernement central (chrétien-démocrate). Avec la mort d'un étudiant berlinois de l'Ouest, Benno Ohnesorg, lors d'une manifestation contre la visite du shah d'Iran, c'est la contestation ouverte. Le but des étudiants était d'abord une réforme profonde du système universitaire allemand, pratiquement inchangé depuis un siècle et demi ; ensuite, ils s'attaquaient aux autorités tout court — autorité de l'État et tout ce qui y était relié de près ou de loin.

Les théâtres furent parmi les premières institutions touchées par ce souffle vigoureux de libération, puisqu'ils étaient les symboles du paternalisme étatique (la plupart des scènes allemandes sont subventionnées¹⁸) et les véhicules les plus efficaces pour exprimer la contestation qui bouleversait les structures hiérarchiques de l'administration des théâtres. Les directeurs artistiques, les metteurs en scène furent presque tous accusés d'être à la solde de la bourgeoisie et du capital. Les demandes des protestataires incluaient, par exemple, la participation active tant des acteurs que du public lors de l'élaboration du programme de la saison. Il n'est guère surprenant que le spectateur moyen ait été surpris (et souvent effrayé) par la violence des propos venant de la part des étudiants. Ceux-ci sentaient bien que leur langage, leurs actions et leurs idées ne concordaient pas avec les attentes du spectateur. Lorsque les pères de la contestation, les philosophes Marcuse, Adorno et Habermas (« l'école de Francfort ») se détournèrent des étudiants, les propos et les actions de ceux-ci redoublèrent d'intensité, car ils se sentirent trahis. Les jeunes fervents d'un théâtre nouveau se tournèrent alors vers des modèles de théâtre qui venaient de l'extérieur. Les exemples les plus suivis furent, bien sûr, d'abord le Living Theatre, sous la direction de Beck et de Malina, ensuite le

Bread and Puppet Theatre. Ces troupes n'étaient pas seulement gérées par l'ensemble des participants, acteurs, directeurs, machinistes, mais elles « fonctionnaient » : chaque spectacle, chaque mise en scène était la preuve que le théâtre était encore capable de trouver des moyens d'expression nouveaux.

Dans toutes les villes allemandes et même à la campagne se formèrent spontanément des troupes de théâtre dont les membres étaient pour la plupart des étudiants. Ils présentaient leurs spectacles littéralement n'importe où : dans les rues¹⁹, sur les places publiques, dans des bouches de métro, à l'intérieur des universités, ou encore dans les usines. Les sujets de ces pièces improvisées étaient presque toujours de nature politique ou sociale. Toutes préconisaient la destruction d'anciens tabous et s'attaquaient à l'ordre établi, jugé soit corrompu, soit suranné. Encore là, les intentions étaient honorables, mais le succès plutôt mitigé. Les étudiants ne voulaient pas comprendre que pour atteindre leur public, il fallait présenter leurs sujets sous une forme compréhensible. Or, ils ne démordaient pas d'un jargon socialisant, truffé de néologismes à la manière marxiste, enrobé d'une syntaxe trop compliquée pour être rapidement comprise. Bref, ils poursuivaient en quelque sorte les débats commencés dans les salles de cours et acceptaient mal leur peu de succès. Quand ils se rendirent compte que, pour atteindre un groupe cible, il fallait d'abord en étudier à fond les besoins, le vent avait définitivement tourné. Les troupes de théâtre parallèle, nées dans l'enthousiasme de la vague contestataire du milieu des années soixante, commencèrent à se dissoudre dès 1972 (en 1971, le Living Theatre, ayant trouvé refuge d'abord à Krefeld, puis à Berlin, y donna sa dernière représentation). Ceux qui purent se maintenir avaient appris leur leçon : pour changer le système en place, il faut le changer à partir de la base, c'est-à-dire à partir de la structure de la société et de son économie²⁰. Ces groupes cherchèrent ainsi à intégrer les spectateurs (souvent les élèves des écoles secondaires) et les encouragèrent à présenter eux-mêmes leurs propres sujets. La technique n'était pas si nouvelle ni révolutionnaire, puisque Brecht l'avait déjà utilisée au début des années trente. Les troupes savaient également qu'il y avait désormais un fossé infranchissable entre leur génération et celle de leurs parents. D'emblée, les jeunes reprochaient aux aînés de vouloir les

sacrifier à des fins économiques et en vue de l'enrichissement collectif²¹.

L'on pourrait croire que les jeunes auteurs dramatiques aient préféré diriger le regard sur l'autre Allemagne et que leurs idées marxistes n'étaient que le reflet de la dramaturgie en RDA. Il est étonnant de constater, rétrospectivement, l'ambiguïté de l'attitude de la gauche ouest-allemande face au marxisme : d'une part elle prônait l'instauration de la pensée marxiste-léniniste dans les théâtres comme dans la vie quotidienne, d'autre part elle fermait délibérément les yeux devant la réalité culturelle en RDA. Que des auteurs est-allemands quittent leur pays pour s'installer en RFA, que le régime refuse le droit de séjour à bon nombre d'entre eux, passe encore (le plus controversé, Hartmut Lange, se réfugiait en 1965 à Berlin-Ouest). Mais le fait que les jeunes gauchisants ne voulaient pas voir l'isolement dans lequel se trouvaient les meilleurs dramaturges en RDA est une preuve flagrante d'un manque de compréhension : Peter Hacks, Heiner Müller et bien d'autres encore virent jusqu'au début des années 70 leurs pièces interdites ou refusées parce qu'elles ne suivaient pas la ligne de conduite du parti au pouvoir à Berlin-Est, le SED. Après la fameuse première conférence de Bitterfeld en 1959, le parti ne laissait aucun doute sur ses intentions d'utiliser l'art dramatique comme véhicule par excellence afin d'atteindre son public. Un nombre surprenant d'auteurs se prêta à écrire des pièces dont le sujet se limitait soit à la productivité de la classe ouvrière, soit au dénigrement systématique de la RFA à titre d'héritière du régime hitlérien. La muselière était bien serrée ; les meilleurs éléments de la dramaturgie est-allemande se réfugièrent dans la rédaction de pièces voilant à peine une critique acerbe du système en place. Que l'on ne se méprenne pas : Hacks ou Müller, pour ne nommer que ces deux figures de proue, restent profondément convaincus de la validité du système marxiste. Ce qu'ils dénoncent, c'est son application en RDA. Du *Philoktet* au *Macbeth* en passant par *Herakles* et *Prometheus*, Müller est beaucoup plus proche du théâtre de Dürrenmatt par exemple, que de Brecht ; son *Hamletmaschine* (« La machine à Hamlet », 1979) se compare, de par son avant-gardisme, aux créations les plus sophistiquées en RFA.

Mais revenons encore une fois, brièvement, à Peter Weiss, figure type du dramaturge ouest-allemand à tendance socia-

liste entre 1964 et 1971. Le fait que les étudiants ouest-allemands aient commencé à se lasser d'un combat où ils craignaient, à juste titre, de succomber à l'usure, se reflète dans l'accueil qu'ils réservèrent aux deux nouvelles productions de Weiss, *Trotzki im Exil/Trotsky en exil* (1970) et *Hölderlin* (1971). Les deux pièces, variations sur le thème du révolutionnaire qui se réfugie dans un exil volontaire, suscitèrent beaucoup d'intérêt au sein de la critique littéraire, mais n'arrivèrent pas, somme toute, à soulever l'enthousiasme ni chez les étudiants, ni chez les jeunes loups parmi les auteurs dramatiques²². L'intérêt du public se détourna des théoriciens marxistes pour se porter sur quelques auteurs, tous originaires du sud de l'Allemagne et à peu près du même âge : Rainer Werner Fassbinder et Franz Xaver Kroetz, nés en 1946, Martin Sperr, né en 1944. Des auteurs autrichiens s'inscrivant dans la même ligne, Wolfgang Bauer est né en 1941 et Peter Handke en 1942 ; parmi ceux-ci, le plus âgé, Thomas Bernhard (1931), y fait presque figure de père. Ce groupe de jeunes auteurs, aujourd'hui auréolés et consacrés comme des « classiques », était manifestement fatigué des élucubrations des aînés et prônait un théâtre « populaire »²³. Dans leurs pièces ils présentaient presque exclusivement des groupes marginaux et montraient l'influence du système social allemand (et autrichien) sur les petites gens. Une seule exception : Handke, dont les préoccupations sont surtout d'ordre esthétique et qui place la problématique de la langue au centre de ses textes, qu'ils soient dramatiques ou non.

Le représentant du théâtre populaire le plus connu à l'extérieur de l'Allemagne est sans doute Fassbinder. Sa production énorme, surtout dans le domaine du cinéma, en a fait une sorte de bête sacrée ; ce que les cinéphiles ignorent souvent, c'est la source d'inspiration et de Fassbinder et de ses collègues. La première pièce de Fassbinder, *Katzelmacher* (Le bouc, 1968 ; le titre est l'appellation, en bavarois, d'un homme connu pour sa puissance sexuelle), est dédiée à Marieluise Fleisser, auteure s'inscrivant dans la ligne de Brecht et du néo-réalisme et dont les œuvres dramatiques avaient souvent fait scandale. Elle traitait de préférence le milieu ouvrier et petit-bourgeois bavarois (*Pioniere in Ingolstadt*, Pionniers à Ingolstadt, 1929, *Fegefeuer*, Purgatoire, 1926). Mais elle-même est redevable à Ödon von Horváth, auteur de tragi-comédies dans le style du théâtre populaire

viennois. Le théâtre populaire — «Volkstheater» — reposait, surtout en Autriche, sur une longue tradition : Nestroy, Raimund, Hafner, Stranitzky, que distinguaient leur prédilection pour le dialecte, l'improvisation, la satire contre le système politique en place, et le scepticisme envers les promesses d'une « société en évolution »²⁴. Le thème central reste, chez Horváth, la bêtise humaine. Ses personnages sont incapables d'exprimer le fond de leur pensée — si pensée il y a, quand il ne s'agit pas plutôt d'images d'une vie meilleure, reflets des clichés qui nourrissent les romans à quatre sous. Chez Horváth, les caractères restent prisonniers de leur égocentrisme et de leur fausse sentimentalité ; ils sont rongés par l'avarice ou la méchanceté qui ne les laissent pas voir plus loin que le bout de leur nez.

Le théâtre de Horvath comme celui de Fleisser se veut du « théâtre populaire », c'est-à-dire un théâtre écrit pour le peuple, qui devait renvoyer aux classes sociales défavorisées leur propre image et agissait comme un théâtre éducatif. Mais bientôt l'erreur principale de ce genre de théâtre devint patente : ce ne sont pas les petites gens qui se soucient de se voir dans un miroir, ce sont les intellectuels qui se délectent, souvent de façon cruelle, des caricatures des ouvriers. Il conviendrait donc mieux d'appeler ces pièces « théâtre *sur* le peuple », ou encore « réalisme critique ».

Fassbinder, Sperr, Kroetz, Bauer et Bernhard suivent, *grosso modo*, leurs précurseurs. Celui qui s'était éloigné le plus de Fleisser tout en gardant des éléments essentiels de la thématique du réalisme critique, c'est Fassbinder. Dans *Katzelmacher*, il trace le portrait d'un jeune Grec qui travaille au salaire minimum dans une petite ville bavaroise et parle à peine l'allemand. Les jeunes gens du village l'observent d'abord avec une indifférence teintée d'un léger mépris, puis, constatant son succès auprès des femmes, le poursuivent d'une haine toujours grandissante. Le Grec est l'intrus, celui qui n'a pas droit de cité, il doit donc être éliminé. Le village entier s'allie contre lui et contre tous ceux qui le tiennent en estime. La pièce se termine sur une note ahurissante : le Grec, après avoir été battu et humilié, refuse de collaborer avec un nouvel ouvrier, étranger comme lui, et — Turc.

Les parallèles entre *Katzelmacher* et le premier volet d'une « trilogie bavaroise » de Sperr sont trop évidents pour être

passés sous silence. *Jagdsszenen aus Niederbayern* (Scènes de chasse en Bavière, 1966) montre également la bigoterie, le conformisme aveugle et l'hypocrisie à l'œuvre dans un village bavarois. Dès que les habitants apprennent que le jeune Abram a été incarcéré pour ses pratiques homosexuelles, celui-ci est déclaré ennemi du peuple. Lorsqu'il échoue dans sa tentative de réintégrer les rangs des « bien-pensants » en faisant la cour à une jeune fille, il est pourchassé et capturé par la population.

Qu'il nous soit permis de résumer brièvement un dernier exemple de cette forme de théâtre qui choqua profondément la critique et le public. Il s'agit de *Wunschkonzert* (Concert à la carte, 1973) de Kroetz. Une petite employée rentre chez elle, le soir, prépare son repas, fait un peu de ménage, et noue un tapis tout en écoutant une émission radiophonique, le concert à la carte. Cette soirée anodine et paisible en apparence se termine par le suicide de la femme. Dans ce monodrame muet Kroetz veut montrer le désespoir des petites gens, tellement acculés au mur par l'exploitation journalière de leurs forces qu'il ne leur reste que la mort pour échapper à l'ordre inhumain dans lequel ils vivent.

Ces trois pièces nous semblent représentatives du théâtre du réalisme critique, puisqu'elles centrent l'intérêt sur des groupes ou des personnes en marge de la société bien-pensante, et qui, en raison de leur marginalité, doivent être éliminés. Ainsi, Fassbinder crée des héroïnes désormais célèbres : une lesbienne qui accepte sa sexualité dans *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Les larmes amères de Petra von Kant, 1971), une meurtrière dans *Bremer Freiheit* (Liberté à Brême, 1971), empoisonnant tous ceux qui, autour d'elle, font entrave à sa volonté de vivre comme elle l'entend. *Koralle Meier* (1970), de Sperr, est une prostituée qui essaie en vain de se tailler une place dans le village en voulant acheter une épicerie ; *Der stramme Max* (Max, l'homme fort, 1980) de Kroetz est un autre exemple de l'homme exploité par le capitalisme, perdant sa force et sa santé à l'usine.

Il est facile de constater la récurrence des mêmes thèmes dans les œuvres des jeunes auteurs allemands. Fassbinder est le seul à avoir échappé, au moins partiellement, au danger de la monotonie. Bien qu'il soit resté fidèle à ses principes, en dessinant dans la plupart de ses films et de ses pièces de

théâtre des personnages insolites ou marginaux, la diversité de sa production et ses efforts constants, ses multiples recherches en vue d'une approche toujours renouvelée sur le plan esthétique, en font l'esprit le plus dynamique de la jeune génération d'auteurs dramatiques²⁵. Même les auteurs autrichiens (Handke toujours mis à part) Bauer et Bernhard, si convaincants soient-ils dans leur approche du monde des petites gens, n'élargissent pas l'horizon du réalisme critique ; dans leurs pièces, les personnages aspirent inévitablement à la mort, puisqu'ils n'arrivent pas à déceler le sens de leur vie dans un monde où les signes sont devenus si complexes qu'ils ont perdu l'espoir d'en déchiffrer la signification. Chez eux, l'action est réduite au strict minimum ; dans les pièces de Bernhard les personnages sont réduits à l'état d'estropiés physiques ou mentaux.

En 1985, nous pouvons certainement parler de la fin de la renaissance du réalisme critique, puisque depuis le milieu des années soixante-dix le théâtre ouest-allemand a pris, presque imperceptiblement, une autre direction, grâce surtout à deux auteurs : Botho Strauss et Herbert Achternbusch. Que Strauss ait reçu, conjointement avec Bernhard et Kroetz, le prix des auteurs dramatiques de Hanovre (1974) pour *Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle* (Visage connus), nous semble indiquer clairement qu'il était, à cette époque, encore lié au mouvement du réalisme critique. Pourtant, le public aurait dû se douter, bien avant 1974, que Strauss n'était pas un auteur comme les autres. Lorsqu'il présenta, en 1972, ses *Hypochonder* (Les Hypochondriaques), cette pièce fut mal accueillie, car elle était radicalement différente de tout ce qu'on avait vu sur scène en RFA depuis 1965. Le public, bien sûr, commençait à se lasser des pièces politico-marxistes et avait pris goût au réalisme critique. Mais n'oublions pas que Strauss, le seul universitaire parmi les jeunes auteurs, appartient à l'intelligentsia déçue de 1968, qui s'était rendu compte de l'échec de son grand rêve, le changement de la société par la littérature et le théâtre. Le résultat de ce désenchantement avait été, d'une part, l'ascension du réalisme critique, d'autre part un refus presque complet du monde dans lequel nous vivons. La société d'aujourd'hui, les rapports entre la politique et les pouvoirs économiques sont perçus comme maléfiques, indéchiffrables, inaccessibles à l'être humain le moins sensible. Strauss — tout comme Achternbusch — se réfugie

dans le domaine de la contemplation des tourments de l'âme et de l'impossibilité de communiquer avec ses semblables.

Les Hypochondriaques ne déplurent pas tant par leur contenu (en 1972 les spectateurs acceptaient déjà le fait d'une nouvelle sensibilité sur la scène), que par leur forme. Les personnages restent prisonniers de l'auto-observation, la réalité est pour eux une forme de folie ; plus encore : à cause de sa formation littéraire²⁶, Strauss mélange des éléments empruntés au romantisme, aux histoires d'horreur de Poe, au surréalisme et au théâtre de l'absurde. Ainsi, le public était incapable de démêler les fils du drame d'horreur et l'histoire d'une famille. Il s'agit là d'un montage sans suite logique ; après les productions politiques de Weiss, il n'est pas surprenant que le spectateur soit sorti des *Hypochondriaques* passablement désespéré.

Visages connus fait preuve du souci de Strauss de se rapprocher des spectateurs : ses personnages deviennent des Allemands vivant dans un système politique bien connu de tous. Mais Strauss n'abandonne pas pour autant son but, c'est-à-dire le caractère artificiel de notre vie, l'incommunicabilité de notre pensée et la fuite permanente des héros dans la mort. Quand Stefan, dans *Visages connus*, apprend que sa femme attend un enfant, il se tue en se réfugiant dans un congélateur — symbole manifeste des relations entre homme et femme et de l'impuissance d'aimer²⁷. *Trilogie des Wiedersehens* (Trilogie du Revoir, 1977), augmente le nombre d'acteurs, mais le thème reste toujours le même : au lieu de se regarder les uns les autres, les hommes et les femmes de Strauss se tournent le dos en attendant la réalisation de leurs rêves, reliés à des clichés sociaux pour la plupart (le retour de l'amant, le moment de la liberté). La dernière pièce de Strauss, *Gross und Klein* (Grand et petit, 1978), reçue de façon enthousiaste par la critique — et le public — n'apporte, à notre avis, aucun élément nouveau à l'image du monde tel que Strauss le perçoit. Dans une série de « scènes isolées », une femme entre deux âges essaie de retrouver ses rêves perdus, prête à tout pour échapper à la solitude. Elle se retrouve à la fin dans la salle d'attente d'un médecin, sans être « malade », juste pour ne pas être seule.

Strauss est un auteur désormais consacré. Le public dévore littéralement chaque nouvelle publication²⁸. Il est difficile de

savoir ce qu'il fera d'ici cinq ans — à notre avis, il ne peut qu'affiner ses outils de travail. Dans un monde qui devient de plus en plus angoissant et opprimant, avec un énorme fardeau culturel à porter, Strauss se présente comme un ésotérique d'une nouvelle école romantique (les thèmes et les motifs de ses pièces reprennent délibérément ceux du romantisme allemand et anglais). En nous présentant héros et héroïnes souvent sous une lumière ironique, et en se distançant d'eux par le fait même, en perfectionnant ses pièces à un degré inconnu de son modèle même, Handke, Strauss apparaît plutôt comme un auteur qui achève une époque que comme le précurseur d'une ère nouvelle du théâtre allemand contemporain.

Il en est tout autrement avec Herbert Achternbusch, l'un des auteurs les plus controversés en Allemagne. Les uns le qualifient de charlatan, qui produit des films et des pièces de théâtre incompréhensibles, les autres disent de lui qu'il appartient aux six meilleurs auteurs de la Bavière²⁹. Chaque film, chaque pièce de théâtre dérangent les Allemands à un point tel que l'annonce même d'une première est déjà sujet de scandale. Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, Achternbusch ne laisse jamais indifférent.

« C'est clair : ce qui nous détruit, nous l'avons dans la tête. » C'est à partir de cette phrase, tirée de « Der Depp » (L'Idiot, 1982) que l'on peut le mieux comprendre toute l'œuvre de Achternbusch. Né en 1938 à Munich, il passa son adolescence auprès de sa grand-mère puis fit de tumultueuses études à l'Académie des Beaux-Arts de Nuremberg. Il est resté depuis un solitaire, luttant pour son indépendance, qu'elle soit politique ou littéraire. Pas une seule de ses œuvres ne s'inscrit dans une « ligne », ne suit un modèle. Il n'est pas étonnant que la critique littéraire soit totalement désemparée devant le phénomène Achternbusch³⁰.

Ce qu'il écrit, c'est mot pour mot sa vie privée et celle de tous ceux qui l'entourent. Ses textes essaient d'exprimer, comme c'est le cas chez Strauss, dans une langue extrêmement agressive, sa solitude, la brutalité du monde environnant et l'impossibilité de communiquer entre nous. Ses personnages parlent, mais les mots ne peuvent plus atteindre l'autre. Pratiquement tous ses poèmes, récits, monologues, dialogues, collages, scénarios, drames radiophoniques, pièces de théâtre,

mènent à la mort du héros ou à un cataclysme capable de détruire le monde. La seule échappatoire semble encore la fuite dans le rêve, dans des contrées lointaines et exotiques, ou dans les profondeurs de la forêt bavaroise.

Jusqu'à présent, Achternbusch a écrit six pièces de théâtre : *Ella* (1978), *Susn* (1980), *Kuschwarda City* (1980), *Plattling* (1982) et *Der Frosch* (La Grenouille, 1982). La dernière, *Gust*, a été créée à Paris, dans une mise en scène et une traduction française signées Claude Yersin au Petit TEP (du 9 mai au 10 juin 1984)³¹. Il nous semble toutefois presque impossible de parler de « théâtre » dans le sens strict du mot — problème récurrent dans le théâtre de l'après-guerre — puisqu'il s'agit de collages de textes parus antérieurement ; les héros décrivent leur vie et leurs désastres dans un flot de paroles et par une masse écrasante de symboles et d'images. Ces textes pourraient aussi bien servir de base pour des films, des romans sans fin³² ; ils reprennent les angoisses personnelles de l'auteur et s'intègrent parfaitement dans son œuvre, qui devient ainsi polymorphe : ses romans peuvent devenir des pièces de théâtre, ses monologues se morcellent facilement en dialogues, puisqu'il n'y a qu'une personne qui parle — Achternbusch. Son extrême fidélité à ses textes se traduit par le fait qu'il produit lui-même tous ses films, y joue le rôle principal, défend à son éditeur de « corriger » une seule virgule, rédige les textes de la jaquette de ses livres. Il ne fait aucune concession au marché de l'art.

Achternbusch représente pour nous ce qu'il y a aujourd'hui de plus courageux sur les scènes de théâtre en Allemagne fédérale — le courage de rejeter l'opinion de la critique (bonne ou mauvaise), de présenter l'image de son monde à lui (la Bavière), d'être le défenseur enragé de sa liberté individuelle sans pour autant tomber dans le piège de justifier son art. Sa fragilité cache une robustesse mentale surprenante, sa sensibilité détourne notre regard d'un sens profond de la réalité. Malgré ses attaques à l'endroit du spectateur, de nature politique, religieuse, artistique ou sociale, il se révèle un écrivain qui n'arrive pas à enterrer le rêve d'un monde qui pourrait être encore sauvé. Le miroir de ses angoisses devient le nôtre, que nous le voulions ou pas.

Il nous semble, après cet essai de « mise en place » des différentes tendances du théâtre ouest-allemand depuis 1945,

que nous devrions nous poser la question suivante : dans quel sens le théâtre allemand évoluera-t-il ? En guise de réponse, disons ceci : tant qu'il y a une vive contestation de tel ou tel auteur de la part du public, et tant qu'il existe des écrivains qui ont le courage de dire ce qui les préoccupe, le théâtre est en bonne santé. Ne nous perdons pas en vaines spéculations, personne ne saurait prévoir si Achternbusch exercera une influence durable sur les scènes allemandes ou s'il provoquera des mouvements d'opposition à son œuvre ; dans l'une comme dans l'autre des deux hypothèses, nous pouvons affirmer que nous sommes au début d'un cycle nouveau. Où aboutira-t-il ? Que nous apportera-t-il ? Nul ne le sait — c'est là le plaisir de ne pas être prophète.

Université Laval

Notes

- ¹ Cf. plusieurs études à ce sujet. Parmi les plus récentes : Rovan, Joseph, *L'Allemagne du changement*, Paris, 1983 et Brigouleix, Bernard, *Les Allemands d'aujourd'hui*, Paris, 1984 (surtout les chapitres I, II et IX).
- ² Une bonne source de références est : Motekat, Helmut, *Das zeitgenössische Drama*, Stuttgart, 1977.
- ³ Les études concernant l'influence de Brecht sur le théâtre allemand de l'après-guerre sont nombreuses. Une discussion intelligente et bien structurée se trouve dans : Buddecke, Wolfram et Fuhrmann, Helmut, *Das deutschsprachige Drama seit 1945. Schweiz, Bundesrepublik, Österreich, DDR*, München, 1981.
- ⁴ Il est entendu que nous ne prétendons à aucune faculté de clairvoyance. Le meilleur moyen de se tenir au courant des activités sur les scènes allemandes nous semble encore la lecture régulière de « Theater heute », revue mensuelle paraissant depuis 1960.
- ⁵ Cf. pour le théâtre en Suisse, Autriche et RDA : Buddecke/Fuhrmann, *op. cit.*
- ⁶ Le livre de Daiber, Hans, *Deutsches Theater seit 1945*, Stuttgart, 1976, donne tous les détails sur la situation des scènes allemandes dans l'immédiat après-guerre.
- ⁷ 3.238 représentations entre 1947 et 1950. Cité d'après Daiber, *op. cit.*, p. 72.
- ⁸ Cf. Brigouleix, *op. cit.*, *passim*.
- ⁹ Que *La Grande Muraille* ait trouvé sa réplique à Berlin, en 1961, nous semble une des plus cruelles ironies de l'histoire.
- ¹⁰ Cf. notre étude « Das szenische Werk », in : Schwarz, W.J., *Der Erzähler Siegfried Lenz*, Bern, 1974, p. 93-126.

- ¹¹ Le terme « comédie » n'a plus la même valeur que dans le théâtre traditionnel. Une analyse de cette notion se trouve chez Profitlich, Ulrich: *Friedrich Dürrenmatt, Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung*. Stuttgart, 1973. Un autre recueil d'études analyse le rôle de l'histoire, la création de situations exceptionnelles (Bark, Joachim), les adaptations de drames classiques (Reber, Trudis), le grotesque et l'absurde (Helbing, Robert), in: Knapp, Gerhard (ed.): *Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk*. Heidelberg, 1976.
- ¹² Pulver, E.: « Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945 », in: Gsteiger, M. (éd.): *Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*, München, 1974.
- ¹³ Motekat, H. et Buddecke/Fuhrmann, *op. cit.*, *passim*.
- ¹⁴ Cette pièce a été jouée dans vingt-cinq pays et traduite en dix-huit langues. C'est d'ailleurs Erwin Piscator, le vieux compagnon de bataille de Brecht, qui en assura la mise en scène.
- ¹⁵ Buddecke/Fuhrmann rapportent une anecdote cinglante à propos du *Vicaire*: quand on demanda à Jean XXIII ce qu'il entendait entreprendre contre la pièce de Hochhuth, celui-ci aurait répondu: « Entreprendre? Que voulez-vous entreprendre contre la vérité? » (*op. cit.*, p. 110).
- ¹⁶ La même question se pose pour *Die Ermittlung* de Peter Weiss. Toute cette époque du documentarisme n'est pas sans précédent dans l'histoire du théâtre allemand: déjà en 1926, Erwin Piscator avait présenté sur scène un collage en vue de la lutte des classes, *Trotz allem* (Malgré tout). Il est évident qu'après chaque guerre perdue un peuple passe nécessairement par une phase aiguë de prise de conscience, comme ce fut également le cas pour la France après la guerre de 1870/71.
- ¹⁷ Ainsi, des pièces documentaristes d'autres pays furent très bien accueillies en RFA, comme celles d'Arrabal qui faisaient le procès du régime franquiste.
- ¹⁸ On consultera avec profit les périodiques « Deutsches Bühnenjahrbuch », Hamburg, et « Theaterstatistik », Köln.
- ¹⁹ En allemand: « Strassentheater ». Voir notre compte rendu du livre de Batz, Michael et Schroth, Horst: *Theater zwischen Tür und Angel*, Hamourg, 1983, à la fin de ce numéro d'« Études littéraires ».
- ²⁰ Bon nombre de partisans d'un parti politique, les écologistes (les « Verts »), et leurs idées, proviennent directement de ce mouvement contestataire du début des années soixante-dix. Cf. Lüdke, Hans-Werner et Dinné, Olaf (ed.), *Die Grünen. Personen, Projekte, Programme*, Stuttgart-Degerloch, 1980.
- ²¹ La seule forme de théâtre contestataire des années soixante et soixante-dix ayant bien survécu est celle qui s'adresse aux enfants: le « Grips-Theater » de Berlin, mondialement reconnu pour sa manière unique de considérer les problèmes des enfants et qui entreprend de nombreuses tournées à l'étranger. Le but principal de cette forme de théâtre — qu'on nous pardonne cette simplification — est d'éduquer les enfants à l'anti-autoritarisme et à l'anticapitalisme, but poursuivi avec brio.
- ²² Même en RDA, Weiss n'était plus de mise: *Trotsky* fut conspué par la critique officielle du parti socialiste (SED).
- ²³ Cf. mes introductions à quelques pièces de Bauer et Fassbinder, in: *Zum modernen Drama*, Bonn, 1975. Pour une bibliographie toujours mise à

jour, voir l'excellent Arnold Heinz-Ludwig (ed.), *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, 1978 segg.

- ²⁴ Si la forme du théâtre populaire autrichien est hautement littéraire, ses contreparties allemandes — le théâtre *Ohnsorg* de Hambourg et le théâtre *Millowitsch* de Cologne ne manquent pas d'une forte note simpliste, voire vulgaire. Par contre, les productions du *Komödiensattel* de Munich s'apparentent davantage au théâtre viennois.
- ²⁵ Cf. Rainer Werner Fassbinder, Reihe Film 2, 3, 1979, München, avec une importante bibliographie.
- ²⁶ Strauss est germaniste; il a été l'un des rédacteurs de la revue « Theater heute » et a collaboré à la troupe *Schaubühne am Halleschen Ufer* sous la direction de Peter Stein. Voir le compte rendu de: Iden, Peter, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*, München, 1982, à la fin de ce numéro d'« Études littéraires ».
- ²⁷ Les contes *Marlenes Schwester* (La sœur de Marlène) et *Theorie der Drohung* (Théorie de la menace) traitent également le thème de l'isolement des hommes.
- ²⁸ Son conte *Die Widmung* (La dédicace) connut un succès étonnant.
- ²⁹ Cf. le livre de Drews, Jörg (ed.), *Herbert Achternbusch*, Frankfurt, 1982, spécialement les essais de Henschen, Hans-Horst et de Walser, Martin.
- ³⁰ Ainsi, elle s'efforce de le comparer à un autre Bavarois — unique dans son genre, lui aussi — Karl Valentin (1882-1948), acteur et auteur de pièces improvisées, où le jeu d'une logique impossible est mêlé à une ironie acerbe contre son temps.
- ³¹ Yersin, metteur en scène à la Comédie de Caen, avait déjà mis en scène *Ella* en 1980. Le théâtre allemand contemporain lui doit beaucoup: il a monté des pièces de Horváth et de Kepel, ainsi que deux œuvres de Kroetz: *Concert à la carte* et *Haute-Autriche*.
- ³² Voir notre essai d'analyse dans ce numéro d'« Études littéraires ».