Document généré le 25 avr. 2024 04:37

Nuit blanche

NUIT BLANCHE
magazine littéraire

Jouer pour (sur)vivre : Berlin

Hans-Jürgen Greif

Numéro 21, décembre 1985, janvier 1986

Allemagne : les trajets culturels

URI : https://id.erudit.org/iderudit/20398ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)
1923-3191 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Greif, H.-J. (1985). Jouer pour (sur)vivre : Berlin. *Nuit blanche*, (21), 44–49.

Tous droits réservés © Nuit blanche, le magazine du livre, 1986

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/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JOUER POUR (SUR) VIVRE: BERLIN

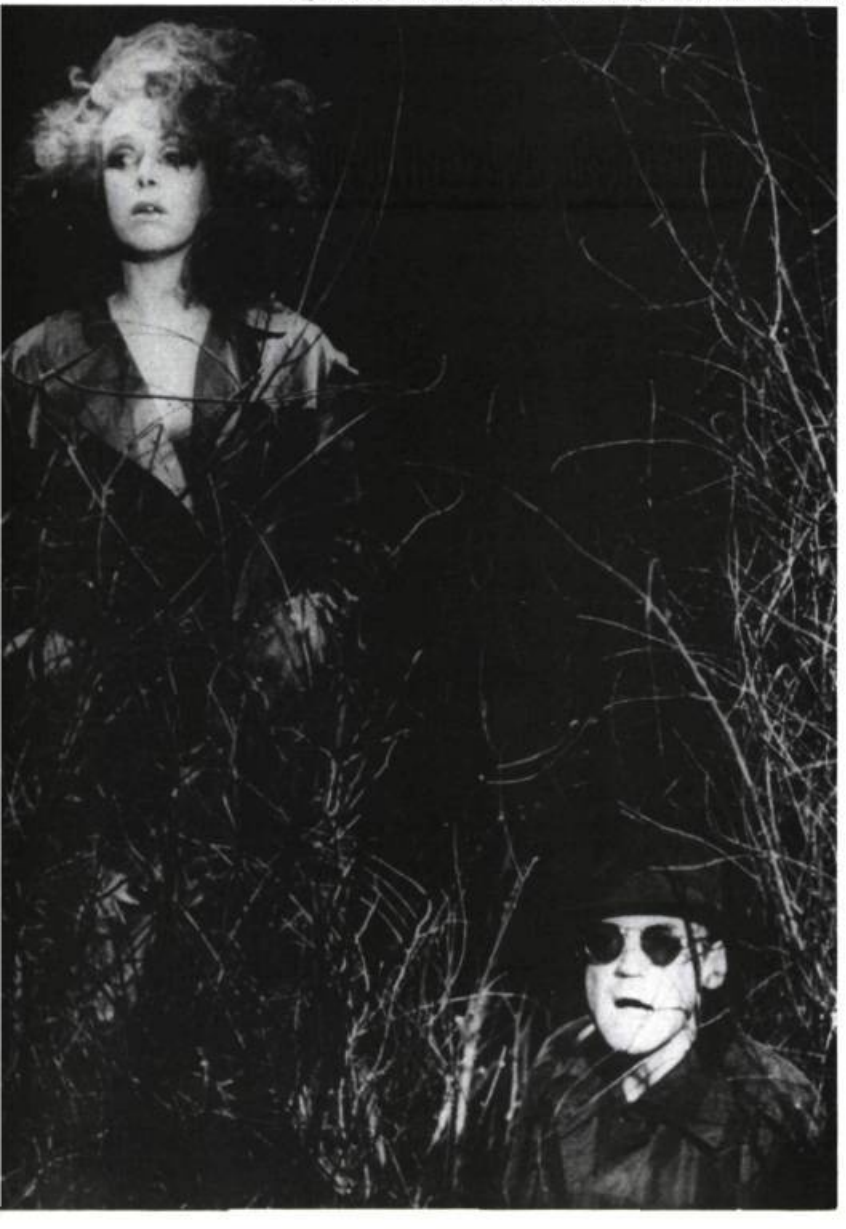
Par Hans-Jürgen Greif

«Berlin, cette ville toute moderne, quelque belle qu'elle soit, ne fait pas une impression assez sérieuse; on n'y aperçoit point l'empreinte de l'histoire du pays, ni du caractère des habitants, et ces magnifiques demeures nouvellement construites ne semblent destinées qu'aux rassemblements commodes des plaisirs et de l'industrie...

Berlin est une grande ville dont les rues sont très larges, parfaitement bien alignées, les maisons belles, et l'ensemble régulier: mais comme il n'y a pas longtemps qu'elle est rebâtie, on n'y voit rien qui retrace les temps antérieurs...»

Germaine de Staël: De l'Allemagne, chapitre XVII.

Le parc de Botho Strauss mis en scène par Peter Stein (1984)



On n'a pas encore déclaré Madame de Staël prophétesse; pourtant, ce qu'elle raconte à ses lecteurs français au début du 19ième siècle sur ses impressions de Berlin ne semble pas loin de ce que peut ressentir le voyageur d'aujourd'hui: l'anonymat de l'architecture, les énormes artères qui paraissent trop grandes pour servir les quelque 1,8 millions d'habitants, la vie disciplinée des Berlinois, en apparence du moins, ne semblent pas avoir changé depuis. Le caractère peu accueillant de la ville pour ses visiteurs est resté le même; avant de se rendre à Berlin, il faut avoir établi ses contacts, dressé son programme, acheté ses billets — si l'on ne veut pas faire la queue devant les guichets des théâtres, payer à prix d'or un billet sur le marché noir.

Pour les mordus du théâtre, le mois de mai est la saison: cette année, le *Theatertreffen Berlin* (Festival du théâtre, Berlin), se déroulait du 2 au 21 mai. Un jury de sept membres choisit environ dix des productions théâtrales les plus significatives des scènes de langue allemande en provenance de la RFA, de la Suisse et de l'Autriche (la RDA a son propre festival du théâtre, présenté à Berlin-Est, les deux États allemands ignorant mutuellement leur théâtre). Il peut s'agir de pièces allemandes ou étrangères; ce qui importe, c'est la cohérence du jeu, des décors, de l'éclairage et des costumes, l'avancement d'un nouveau concept pour l'utilisation de l'espace de jeu. *Le Theatertreffen Berlin* existe depuis 1963: après la construction du mur qui divise depuis 1961 la ville, le gouvernement fédéral de Bonn a cherché à transformer la vieille capitale, connue jusqu'en 1961 sous le nom de «ville du front» en «ville de la culture» (*Kulturcity*). Pour maintenir la conti-

nuité des rencontres théâtrales, Bonn subventionne, depuis toujours, la superstructure qui chapeaute tous les festivals berlinois (la *Berliner Festspiele*). Ces subventions feraient rêver les troupes de théâtre nord-américaines: en 1985, 650 000 $ ont été alloués pour faire venir à Berlin les meilleures productions de langue allemande pour deux représentations.

Parallèlement au *Theatertreffen* se déroulait la série *Pantomime-Musique-Théâtre de Danse* à l'Académie des Beaux-Arts, au programme plus modeste, mais s'adressant à un public en grande partie spécialiste des trois disciplines. En même temps, la *Berliner Festspiele* inaugurait une exposition grandiose, «Trésors d'art de Pékin» et, si vos jambes vous portaient encore, une autre sous le thème «La femme dans l'Égypte ancienne». Le mois de juin s'annonçait plus chargé encore, avec le «Troisième festival des cultures du monde», présentant cette année l'Asie de l'Est et du Sud-Est: théâtre chinois, japonais, opéra de Pékin, kabuki, musique traditionnelle de la Corée, colloques pour les traducteurs des littératures asiatiques, pièces de théâtre de Bali, l'opéra Kunqu de Nanjing, marionnettes de Xi'an...le tout réparti sur toute la ville. Tout, les librairies, la radio et la télévision, était orienté vers les activités des festivals. Les bistros les plus modestes arboraient une affiche rappelant entre chaque bière de ne pas manquer tel ou tel spectacle).

De toute évidence, Berlin veut redorer son blason comme ville de théâtre. Alors que dans l'après-guerre presque toutes les salles de spectacle étaient détruites ou gravement touchées, il y a aujourd'hui 60 scènes disponibles à Berlin-Ouest où l'on peut présenter des spectacles de plus ou moins grande envergure. Les troupes libres, c'est-à-dire celles qui ne sont que très rarement subventionnées et qui luttent avec un succès souvent mitigé pour la survie, sont au nombre de 90. Bien qu'elles soient souvent à l'origine de nouveaux concepts, le public les boude et se tourne plutôt vers les cinq grandes scènes entièrement subventionnées par l'État ou les treize scènes dites «privées», partiellement maintenues en vie par l'État et largement déficitaires malgré des salles archi-combles.

Grandes scènes, grandes pièces

Les scènes de prédilection sont actuellement l'Opéra de Berlin, le Théâtre Schiller, la *Schaubühne am Lehniner Platz* — sans doute le meilleur théâtre de Berlin, sinon de toute la RFA — et la Scène Populaire Libre (*Freie Volksbühne* — «libre», parce que le théâtre original se trouve à Berlin-Est, et parce qu'il y a la Radio Libre de Berlin, l'Université Libre, bref, parce qu'après 1945, il fallait se démarquer de l'Est). Le festival se tenait surtout à la *Freie Volksbühne* et au Théâtre Schiller, deux théâtres disposant de tous les raffinements imaginables (largeur et profondeur des scènes de près de 25 mètres) pour accueillir des troupes réunissant parfois jusqu'à cent figurants. Les pièces suivantes avaient été choisies par le jury: ***Don Karlos*** de Schiller (mise en scène: Alexander Lang, *Münchner Kammerspiele*); ***Ghetto*** de Sobol (Peter Zadek, *Freie Volksbühne* Berlin); ***Woyzeck*** de Büchner (Benjamin Korn, *Münchner Kammerspiele*); ***Le temps perdu*** de Hopkins (Peter Zadek, *Deutsches Schauspielhaus Hamburg*); ***Guillaume Tell*** de Schiller (Hansgünther Heyme, *Württembergische Staatstheater Stuttgart*); ***Démons*** de Lars Norén (Dieter Giesing, *Akademietheater Wien*); Juri Liubimov et Juri Karjakin signant l'adaptation de ***Crime et Châtiment*** de Dostoievski, également du *Akademietheater Wien*; ***The Plough and the Stars*** (***La charrue et les étoiles***) de Sean O'Casey (Thomas Langhoff, *Burgtheater Wien*); finalement ***La casa de Bernarda Alba*** (***La maison de Bernarda Alba***) de Garcia Lorca (Andrea Breth, *Freiburger Theater*). Une autre superproduction, attendue de tous, ***Le Parc*** de Botho Strauss, par la *Schaubühne* de Berlin et dans une unité de scène de Peter Stein, n'a malheureusement pu être présentée. Par contre, les mordus de la Schaubühne ont pu voir ***Le triomphe de l'amour*** de Marivaux dans une mise en scène de Luc Bondy.

Des productions sous le signe du gigantisme

Il semble que toutes les productions aient été choisies en fonction de leur gigantisme. Les scènes immenses semblaient encore trop petites pour accueillir le nombre des figurants. Quand Schiller, dans son ***Guillaume Tell***, parle de la présence du peuple, il ne prévoyait certainement pas une centaine de figurants, et les planches ployaient sous le poids du monde qui peuplait l'adaptation de ***Crime et Châtiment*** de Dostoievski... Qu'elles viennent de Berlin, de la RFA ou de l'Autriche (la Suisse n'a pas réussi à convaincre les membres du jury), les productions donnaient après quelques minutes ce goût et cette odeur de l'opulence, du luxe qui ne se contente pas du faux cuir et du faux cristal quand il peut se permettre «la vraie chose» (tout en laissant clairement entendre que la richesse étalée sur scène n'a été employée que pour le spectateur qui, d'un œil connaisseur et reconnaissant, allait jusqu'à mettre le nom du fabricant sur les lampes italiennes ou le designer d'un ameublement de chambre à coucher).

L'impression fatale d'un théâtre de luxe pour un public de luxe ne se dissipait qu'avec la dernière pièce, ***La maison de Bernarda Alba***, où la pauvreté est de rigueur. Mais qui aurait dit possible que la misère de Dostoievski puisse avoir une telle odeur de coûts exorbitants? C'étaient des décors d'un riche qui s'imagine la pauvreté. Et que dire d'une dramaturgie qui garde in extenso le ***Tell***, délavé par des centaines de mises en scène, étudié ad nauseam dans tous les lycées de langue allemande? Voilà un exemple du faste du décorateur: le pêcheur, préparant le récit de l'évasion de Tell et de la tempête sur le lac, entre en scène sous une pluie d'une intensité tropicale. Le dispositif de pluie arrose si bien le pauvre homme qu'aveuglé par l'eau, il gesticule bientôt dans la mauvaise direction et déverse une bonne partie de la pluie sur les spectateurs des premiers rangs. Ceux-ci n'ont pas seulement droit à la douche, mais ils voient surgir, pendant trois bonnes minutes, la coque énorme d'un bateau; des bandes de plastique noires couvrant le plancher sont agitées pour évoquer les ondes déchaînées. On ne sait plus s'il faut rire ou pleurer...

La pomme de Spielberg

Une des scènes les plus connues du théâtre allemand, le tir de Tell sur la pomme que Gessler a fait poser sur la tête du fils du héros, est aussi une des plus ridiculisées parce qu'elle est difficilement jouable. Schiller, sachant bien que les acteurs sont rarement des tireurs d'élite, avait prévu sur l'avant-scène de quoi fixer l'attention des spec-

Par les villages **de Peter Handke (1982)**

tateurs loin du tir. Au lieu d'en profiter, le metteur en scène laisse les figurants former une ligne qui mène au fils de Tell et place le père sur l'avant-scène. Tout le monde retient son souffle dans la salle; la flèche part, la pomme explose littéralement sur la tête du gamin, provoquant les hurlements d'horreur, des applaudissements frénétiques, des spéculations immédiates et bruyantes dans la salle sur le trucage à la Spielberg. D'une action secondaire le metteur en scène en a fait une de premier plan — ce n'est pas la pomme qui est importante, mais l'indignation suscitée par le geste inhumain de Gessler et le triomphe du pouvoir absolu sur un homme brave et tranquille. Au lieu de cela, le peuple sur la scène devient aussi agité que le peuple dans la salle!

Ce souci d'hyperréalisme peut avoir, par contre, un effet hypnotique sur le public. Dans ***La maison de Bernarda Alba***, le metteur en scène a utilisé des décors réduits au symbole: intérieurs aux murs tombants, aux portes coincées, aux meubles croulants, reflétant le monde de Bernarda Alba, effets de lumière qui ne sont pas sans rappeler le théâtre expressionniste. C'est là une tendance assez répandue favorisant des gestes qui semblent sortir tout droit de la liturgie catholique. Les voix sont dures, métalliques, haineuses, pas un sourire ne peut éclairer les visages des sept actrices principales (il y a par moments plus de quarante femmes sur la scène). Le public, d'abord récalcitrant, est fasciné par cette action glaciale toute en mots, en sous-entendus, en allusions difficilement déchiffrables pour qui ne connaît pas trop le rituel de la mort comme l'entend Lorca.

Cette danse macabre dure trois heures et demie. La spirale mortelle où se trouve la plus jeune des filles de Bernarda Alba semble interminable. Pourtant, pas un signe d'impatience dans la salle, un silence total de la part d'un public hypnotisé par la force de la mise en scène. Andrea Beth a visiblement étudié Lorca de près, et la chorégraphie ne s'en tient pas à la simple imitation si souvent caricaturale de la danse espagnole.

Autant ***Guillaume Tell*** était pénible par sa mise en scène ampoulée qui ne réussissait pas à faire passer un texte aujourd'hui difficilement audible, autant le choix des autres productions montrait nettement le souci du jury de présenter au public un éventail de pièces à

caractère politique ou social. Le ton pathétique de Schiller et son appel passionné à l'unité nationale allemande (la Suisse servant de paravent à ses intentions politiques) n'atteint plus des spectateurs désabusés par la réalité quotidienne allemande, et surtout pas les Berlinois qui ne croient vraiment plus à la réunification de l'ancienne capitale. Mais ils sont ouverts à toute autre problématique humaine: un monde de femmes figé dans le carcan de l'honneur familial, l'univers sombre et angoissant d'une âme criminelle (Dostoievski), la mise à nu des trois tabous irlandais, (religion, sexe et patriotisme) lors de la révolte de Dublin en 1915 (O'Casey), les visions angoissantes d'un individu qui se sent traqué et trahi par le monde entier (Büchner), la brutalité des rapports entre hommes et femmes (Hopkins). En somme, un éventail de nos angoisses éternelles, «classiques».

Le public et la documentation

Mais si ces productions reflétaient le désir de présenter les abîmes de l'âme — pas une seule comédie n'égayait ce festival, comme si le temps de rire était passé de mode — et la condamnation de l'homme comme bête féroce, stupide, cupide, se débattant dans le labyrinthe du monde (***Don Karlos*** devenant un jeu de marionnettes), le public, bien que préparé par une documentation abondante, ne réagissait pas nécessairement dans le sens attendu. Dans une ville où le théâtre fait partie de la vie quotidienne et où les habitants jouent eux-mêmes tous les jours le jeu de la survie, les noms les plus prestigieux des metteurs en scène ne garantissent pas le succès du spectacle. Ainsi, ***Démons***, du Suédois Lars Norén, est en quelque sorte un remake de ***Who's afraid of Virginia Woolf?*** Deux couples s'entretuent, se détestant sans pouvoir se quitter. Leur vie conjugale se résume à blesser le partenaire et à lui montrer combien il/elle est superflu/e dans cette existence commune. La pièce ne mène nulle part; les dialogues sont vides de sens et ont tôt fait de provoquer des manifestations d'impatience dans la salle. Après avoir examiné pour la nième fois les jolies fesses d'une des deux héroïnes et les ébats amoureux d'un mari manifestent désabusé et fatigué, les spectateurs en ont eu assez. Il était rafraîchissant, voire rassurant, d'entendre des cris de la salle: «Assez! De l'action!» ou un fou rire homérique et isolé d'un digne monsieur lors d'une scène qui, du point de vue de Norén ou Giesing, n'avait rien de comique.

Les spectateurs se sentant raillés, la discussion acteurs/public a pris une tournure aussi orageuse que la représentation qui la précédait. Les acteurs ont réagi en qualifiant les gens d'«ignares», de «béotiens» et d'«idiots au service de la culture». Mais ce public n'osait pas seulement attaquer personnellement de grands acteurs (Erika Pluhar et Hans Michael Rehberg) et leur directeur Giesing, il était également furieux de la documentation préparée par le Burgtheater. En Allemagne, chaque spectacle est accompagné d'un *Programmheft*, petit fascicule beaucoup plus élaboré que tout ce que les troupes de théâtre distribuent en Amérique du Nord, donnant un résumé détaillé de l'œuvre, expliquant le travail du dramaturge et les choix de mise en scène. Dans le cas de Norén, beaucoup de questions étaient posées sur la pertinence de la documentation (des textes de Barthes, Cioran, Laing) et le choix des photos de scène.

Il faut avouer que le public berlinois est affreusement gâté en ce qui concerne les programmes: ceux de la Schaubühne sont légendaires (vendus entre

Peur et espérance de la RFA de Franz Xaver Krœtz

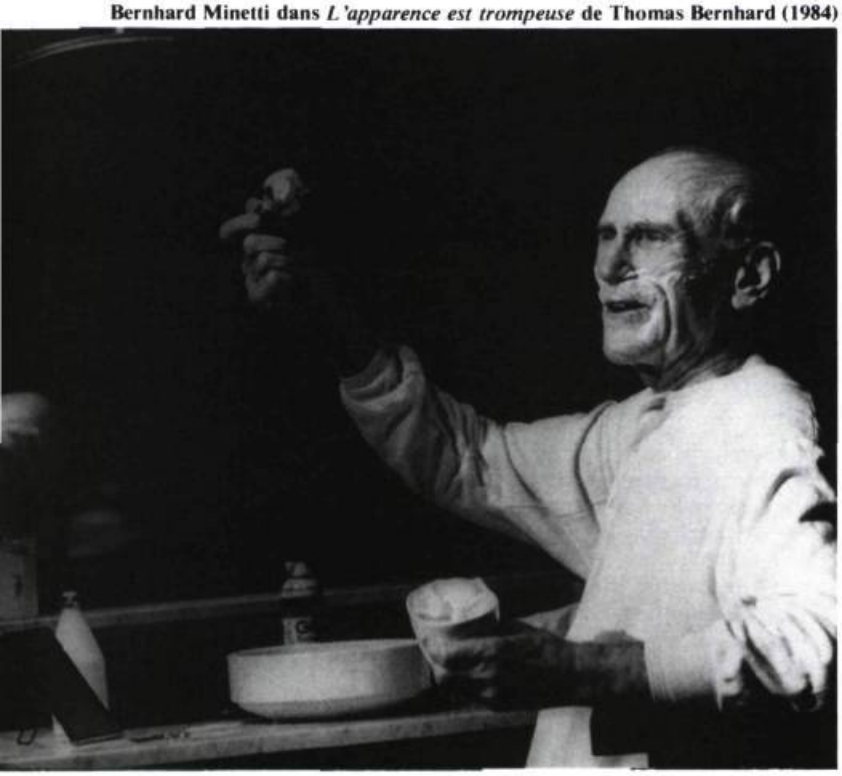
deux et quatre dollars) pour leur élégance, leur souci du détail, leur présentation, le sérieux de la recherche scientifique et la volonté constante de bien expliquer l'ensemble de la production: le jeu, le choix des acteurs, les costumes, les décors, les effets de lumière. Ainsi, ***Le Triomphe de l'Amour*** est accompagné d'un programme présenté sous forme de pochette, contenant un fascicule de 44 pages ainsi que 11 cartons avec les plans détaillés des différents décors envisagés et rejetés par la suite, des textes de Marivaux, Diderot, Voltaire, Choderlos de Laclos, Fontenelle, un article du ***Dictionnaire des Précieuses*** et une foule d'illustrations d'époque, en couleurs, en noir et blanc, sur papier glacé. Le fascicule renferme des essais de Patrice David, Robert Tomlinson, Michel Deguy et Jean Starobinski.

Peter Stein et la Schaubühne

La Schaubühne est le plus réputé des théâtres allemands, ce que confirment les prix d'excellence qui lui sont continuellement décernés. Le théâtre existe depuis 1962, fondé par quelques étudiants et des professionnels. Trois des cinq directeurs actuels font partie de l'ensemble depuis sa formation. Mais ce n'est qu'en 1970 que le Sénat de Berlin a fait venir de Munich Peter Stein, l'élève du grand Fritz Kortner, connu pour son ***Vietnam Diskurs*** de Peter Weiss, et son ***Tasso*** de Gœthe qui l'a rendu tellement célèbre que le Sénat lui donnait (presque) carte blanche pour ses mises en scène berlinoises. Il ne faut pas oublier qu'à cette époque la vie théâtrale de Berlin était en pleine sclérose; la direction des théâtres était entre les mains d'hommes épuisés.

Le déluge de Herbert Achternbusch (1984)

Bernhard Minetti dans *L'apparence est trompeuse* de Thomas Bernhard (1984)



Stein a donné à la Schaubühne une forme de co-gestion comme on la pratiquait en Allemagne entre 1968 et 1971: acteurs et metteurs en scène élaborent *avec* le public la direction qu'un spectacle prendra. De façon générale, elle ne put se maintenir à cause des conflits de personnalité entre metteur en scène, directeur général et acteurs. Elle existe encore à la Schaubühne du fait que pratiquement toute l'équipe des acteurs n'a pas changé depuis l'arrivée de Stein. Citons des noms aussi connus que Bruno Ganz, Angela Winkler, Edith Clever, Jutta Lampe, Werner Rehm, Thomas Holtzmann — connus parce que nous pouvions les voir ici dans bon nombre de films du «nouveau cinéma allemand». Bien que ces acteurs soient de très grandes «stars», ils reçoivent les mêmes gages que d'autres moins connus, sans traitement de faveur, du moins en apparence. Même quand ils quittent l'ensemble, ils reviennent souvent pour reprendre un «bain» à la Schaubühne (dans plus d'un sens, comme nous allons voir). Le programme de la Schaubühne, extrêmement varié, va de Labiche à Gorki, de Brecht à Gœthe, avec une prédilection pour les auteurs de langue allemande et une propension pour des pièces qui montrent l'individu face au démantèlement de la société bourgeoise et qui rendent transparents les mécanismes de destruction dans la société d'aujourd'hui.

Mais ce qui rend le travail de la Schaubühne vraiment unique au monde, c'est la conception de l'espace. Le scénographe décorateur Karl-Ernst Herrmann

ne pouvait plus se contenter d'une scène aux possibilités trop limitées (la première maison de l'ensemble logeait dans un vieux cinéma à Kreuzberg, le *Hallesches Ufer*). Après des expériences dans le stade olympique ou des studios de cinéma, le Sénat donnait le feu vert pour la rénovation d'un autre cinéma désaffecté, une merveilleuse construction en plein centre-ville sur le Kurfürstendamm, entre des boîtes de nuit, des discos et des strip-tease. Les trois salles aménagées dans la construction de l'architecte Mendelsohn répondent exactement aux désirs de Herrmann: 500 places environ chacune, un raffinement technique inimaginable, une scène — cela va de soi — variable à l'infini.

Ainsi, pour ***Le Triomphe de l'Amour***, Herrmann s'était inspiré de l'architecture des jardins du 18ième siècle: quand arrive la princesse de Sparte, elle doit franchir une immense haie, à même un labyrinthe, pour pénétrer dans la demeure du philosophe et y trouver l'objet de sa convoitise. Mais Agis s'est réfugié sur une île; il faut *nager* pour s'y rendre. À la fin de la première partie, presque tout le monde a pris son bain, dans une piscine circulaire d'une profondeur d'un mètre cinquante. (Il semble que les metteurs en scène aient pris goût à l'eau sur la scène: dans ***Tell*** il pleut, les héroïnes dans ***Le temps perdu***, ***Démons***, ***La maison de Bernarda Alba*** prennent des bains ou des douches, et l'eau ou le whisky coulent dans ***Woyzeck*** et ***La charrue et les étoiles***. C'est comme si l'on voulait mettre à l'épreuve les possibilités techniques des scènes; ces bains sont souvent totalement superflus et tiennent rarement du symbole, comme dans Lorca ou Marivaux).

Après la pause, le public retrouve la piscine transformée en jardin; le sol est couvert de feuilles d'automne, symbole évident du changement d'attitude et d'esprit des protagonistes... Aux raffinements techniques de Herrmann se conjuguent les efforts des acteurs: rarement une équipe n'a su atteindre un tel degré de perfection dans son jeu d'ensemble, un jeu d'ensemble comparable à la fusion des meilleurs orchestres de chambre.

Le seul danger pour la Schaubühne nous semble justement cette perfection à outrance. Il faut avoir vu jouer Jutta Lampe ou Thomas Holtzmann pour se rendre compte combien ces acteurs savent traduire le mot par le geste si bien que le spectateur a par moments l'impression d'être en face de marionnettes, et que l'esprit des acteurs est ailleurs. D'autre part, le choix du répertoire changera tôt ou tard avec le déménagement de la troupe du quartier «turc» de Kreuzberg (ils y sont plus de 100 000) dans un quartier de millionnaires. Pour faire face à cette réalité ethnographique, la Schaubühne avait engagé des collaborateurs turcs (Hikmet et Baykurt, par exemple); à l'heure actuelle, le répertoire repose davantage sur des pièces allemandes et françaises. De plus, Peter Stein vient de démissionner comme directeur artistique. Il se sent, comme il dit, «à terre». Il a certainement compris que le vent tourne pour «son» ensemble. Mais il assurera encore périodiquement des mises en scène.

Un appel au renouvellement

Si nous avons parlé aussi longuement de la Schaubühne, ce n'est pas seulement parce qu'elle est la meilleure scène de Berlin, mais aussi parce qu'elle nous semble symptomatique de la situation du théâtre allemand en général. L'éclairage, les costumes, l'espace de la scène si merveilleusement utilisé, le jeu et les voix des acteurs ultra-perfectionnés, les décors fabuleux, tout cela ne peut pas cacher que les mises en scène sont plus laborieuses que jamais. Que l'histoire de Tell ait été modernisée, dans des costumes d'époque, en la transplantant au début des années 20 et en transformant les Autrichiens en Français occupant la Ruhr, passe encore. Mais quand Gessler arrive, habillé à la Napoléon, sur une motocyclette et meurt sous la flèche de Tell, tandis que des extraits des ***Nibelungen*** de Fritz Lang sont projetés en arrière-plan avec Wagner comme fond sonore, le spectateur peut se demander s'il ne faudrait pas laisser reposer le texte de Schiller en paix.

Cette originalité à tout prix, il faut la payer très cher. Les salles de théâtre sont normalement remplies à pleine capacité; pourtant, toutes les grandes scènes ont besoin de subventions pour ne pas déclarer faillite. Ainsi la Schaubühne reçoit, cette année, quinze millions de marks en subventions du Sénat de Berlin — 7 500 000 $; la rénovation du cinéma de Mendelsohn sur le Kurfürstemdamm a englouti 40 000 000 $. D'un autre côté, les petites scènes indépendantes, les troupes de théâtre libre (*Freies Theater*), ne reçoivent pas un sou, luttent pour leur survie et rêvent de devenir un jour des Schaubühne bien subventionnées. À notre avis, le théâtre en République Fédérale d'Allemagne est sur la meilleure voie de se pétrifier, de faire de l'art pour l'art, de se ritualiser à un point tel qu'il étouffera de nouvelles initiatives. Il est encore trop tôt pour savoir où culminera cette spirale. Peut-être faut-il attendre plusieurs auteurs du calibre de Achternbusch — qui se tourne maintenant de plus en plus vers le film et des troupes toutes jeunes pour déposer les anciens papes. Un théâtre ne peut vivre que par son renouvellement continuel; il meurt quand il est célébré comme une messe, du moins en Orient. ■

Quelques adresses utiles pour contacter des organismes reliés au théâtre à Berlin:

Theatertreffen Berlin (Festival du théâtre, Berlin): 1000 — Berlin 30, Budapester Strasse 50. tél.: 26-341 (mai/juin).

Berliner Amateurtheater-Tage (Festival du théâtre amateur): 1000 Berlin 21, Putlitzstrasse 2. tél.: 344-5883 (en octobre, tous les deux ans).

Pantomime-Musik-Tanz-Theater: a/s Akademie der Künste, 1000 Berlin 21, Hanseatenweg 10. tél.: 391-1031 (mai/juin).

La vie du théâtre à Berlin en chiffres:

3 théâtres d'État — 13 théâtres privés — 90 groupes libres — 14 théâtres d'amateurs — 9 cabarets — 11 groupes d'animation — 10 festivals de théâtre — 18 théâtres à Berlin-Est — 3 cirques — 5 théâtres en plein air — 15 prix de théâtre — 75 000 000 $ en subventions — 3 millions de billets par année.

Source: Jürgen Hofmann: ***Theaterbuch Berlin***, Verlag Klaus Guhl, Berlin, 1985, 462 p.