

## **Pour tâter le pouls du théâtre allemand : Berlin-Ouest**

Jean-A. Fugère

---

Number 17 (4), 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28495ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Fugère, J.-A. (1980). Pour tâter le pouls du théâtre allemand : Berlin-Ouest. *Jeu*, (17), 15–25.

# pour tâter le pouls du théâtre allemand: berlin-ouest

S'il n'a au Québec ni la renommée du Festival d'Avignon ni le prestige du Théâtre des Nations, l'*International Theatertreffen* de Berlin-Ouest joue néanmoins depuis seize ans un rôle de premier plan sinon dans la dramaturgie européenne, du moins dans la dramaturgie allemande. Rendez-vous annuel des fabricants de théâtre de langue allemande — si l'on excepte ceux de la République démocratique — cette rencontre leur est l'occasion de voir, de situer et de comparer leurs productions; question de faire ensemble, année après année, le bilan de la saison écoulée.

Pour le profane fraîchement débarqué, cette immersion d'une vingtaine de jours, c'est d'abord et avant tout le temps d'une première approche, d'une entrée sans détour dans la dramaturgie allemande contemporaine. En 1979, vingt-trois ans après la mort de Brecht, qu'en est-il du théâtre en République fédérale? Sans prétendre à l'exhaustivité, voilà ce à quoi cet article tentera de répondre.

Force nous est d'abord d'examiner l'arrière-plan politique, car le fait qu'un *Theatertreffen* existe et qu'il se déroule à Berlin-Ouest n'est évidemment pas le fruit du hasard. Depuis 1949, l'Allemagne de l'Ouest est une république fédérale de soixante-trois millions d'habitants, composée — si l'on exclut Berlin — de dix *Länder* (l'équivalent de nos provinces). Reconnus autonomes en matière de culture et d'éducation (regroupées ici sous un même ministère), les *Länder* décident de leurs politiques culturelles.

En ce qui a trait au théâtre, la décentralisation est réelle et considérable puisque l'Allemagne compte plus de 300 scènes de théâtre<sup>1</sup>, que des représentations sont données dans 350 petites et grandes villes et qu'on estime à une vingtaine de millions le nombre de billets vendus dans une saison<sup>2</sup>. À cause de cette décentralisation et de sa propre division après la guerre, Berlin ne fut plus en mesure de jouer le rôle culturel déterminant qui fut le sien dans les années vingt. «Îlot capitaliste noyé dans une mer communiste», comme le veut le cliché, elle se vit contrainte de trouver des solutions de survie: celle, entre autres, d'être un

1. Ce nombre ne vaut que pour les seuls théâtres institutionnels, publics et privés. Les théâtres d'amateurs, de tournée et surtout les *Freien Gruppen* — s'ils ne figurent pas aux tableaux statistiques du *Deutscher Bühnenverein* — n'en occupent pas moins une place importante dans l'activité théâtrale de la R.F.A.

2. En 1977-78, dans les théâtres publics et privés: 17 483 497 billets vendus. Combien y a-t-il de spectateurs à utiliser ces billets? On en est réduit à des conjectures. On chiffre la fréquentation réelle tantôt autour de cinq ou six millions (G. Rühle), tantôt autour de dix millions (Saurel).

carrefour culturel mondial. La logique en est simple: festivals du film ou congrès internationaux, toutes les manifestations culturelles berlinoises drainent dans leur sillon beaucoup de gens, beaucoup d'argent et beaucoup de prestige. Une entreprise d'État l'a bien compris qui organise chaque année, à coup de millions, ces festivals internationaux, dont celui précisément du *Theatertreffen*, contribuant à faire de cette ville un véritable «Las Vegas de la culture!».

À côté de ces raisons politiques et économiques, il faut avoir présent à l'esprit la place et le rôle social qu'occupe le théâtre dans la mentalité allemande. Au vrai, le théâtre est chez les Allemands une institution nationale dont on ne se fera une idée qu'en la comparant au hockey chez nous. Chaque petite ville s'enorgueillit d'avoir sa troupe et dès qu'on a l'âge de visiter l'école, on a celui non pas de chausser ses patins mais de visiter les théâtres. Institution de prestige, voire source de rivalités entre les villes et entre les Länder, le théâtre reste en outre un phénomène culturel intimement lié au monde de l'éducation. Les théâtres publics pour enfants et adolescents ont d'ailleurs un taux de fréquentation étonnamment stable et élevé: entre 80 et 90%. De ce lien étroit entre le théâtre et l'éducation découle, de fait, que la formation scolaire joue un rôle plus décisif que le montant des revenus dans la fréquentation des théâtres. En schématisant à l'extrême, disons que l'on va au théâtre par conditionnement davantage que par goût.

La fréquentation des lieux de théâtre est facilitée par des politiques culturelles qui visent à les rendre accessibles au plus grand nombre de gens possible. Un coup d'oeil sur le tableau statistique ci-dessous nous apprend que cette accessibilité est le produit de deux systèmes: un système d'abonnements à prix réduits (20 à 25% de rabais) où l'on retrouvait, en 1974-75, 28% de la clientèle et, deuxièmement, le phénomène, original celui-là, des organisations de spectateurs qui utilisaient, en cette même année, 27,8% des places disponibles. «Outils démocratiques par excellence», ces organismes qui avaient pour but de permettre aux «groupes de la population appartenant aux catégories de revenus inférieurs de fréquenter le théâtre» ont perdu au fil des ans leur vocation populaire, mais si leur clientèle et leur rôle ont changé, leur importance quant à la vente des billets reste la même.

La plus importante numériquement de ces organisations est aujourd'hui la *Volksbühne*. Fondé en 1890, cet organisme regroupe 270 000 membres répartis en quatre-vingt-douze localités; outre les rabais obtenus sur les prix d'entrée (35 à 60%), il offre à ses membres des séminaires, des excursions dans les théâtres avoisinants, des conférences, etc. À la lumière du tableau comparatif du *Deutscher Bühnenverein* qui nous montre bien l'importance numérique de ces associations de spectateurs et, d'autre part, leur stabilité relative, donc leur apport financier stable et substantiel, il est permis de supposer que ces organisations jouent un rôle direct ou indirect à l'intérieur des théâtres, par exemple, en ce qui a trait à la programmation.

#### 1957-58

28%  
29,3%  
25%  
82,3%

Organisations de spectateurs  
Abonnements  
Guichet

#### 1974-75

27%  
27,8%  
25%  
79,8%

(On évalue à environ 10% le pourcentage de billets de faveur, billets d'étudiants et d'écoliers et cartes de presse).

À côté des politiques de décentralisation et d'accessibilité, et au centre de l'activité théâtrale allemande, se trouvent les politiques de subventions. Mais avant d'aborder cette question, il importe de distinguer ici les trois catégories de l'activité théâtrale en R.F.A.: 1. Les théâtres publics 2. Les théâtres privés 3. Les théâtres indépendants.

Les théâtres publics (223 en 1977-78) sont subventionnés ou/ et par le *Land*, par la ville, par le *Bund* (État central), mais dans ce dernier cas depuis 1966 seulement et dans une proportion beaucoup moindre. Règle générale, ces théâtres sont des théâtres de répertoire et disposent d'une troupe permanente.

Les théâtres privés (85 en 1977-78) ne sont pas nécessairement — comme le laisserait supposer leur appellation — des théâtres appartenant exclusivement à des intérêts privés et ne bénéficiant pas de subventions. Théâtre privé ne signifie pas non plus obligatoirement absence de troupe permanente ou de théâtre de répertoire puisque la *Schaubühne* de Berlin, à titre d'exemple, ce théâtre de forme coopérative hautement subventionné, possède une troupe permanente. De fait, ces distinctions entre théâtre privé et théâtre public comme entre *Stadttheater* et *Staattheater* ont une raison d'être historique qui n'a plus cours dans la réalité d'aujourd'hui. La tendance qui se dessine est la suivante: les théâtres privés, pour des raisons économiques évidentes, sont de plus en plus pris en charge par l'État, ce qui les amène à épouser — totalement ou en partie — les modes de fonctionnement des théâtres publics.

Les troupes d'amateurs, les troupes de tournée et surtout les *Freien Gruppen*, ces



*Winterreise (Voyage d'hiver)* de Klaus-Michael Grüber, d'après le roman *Hyperion* d'Holderlin. Spectacle joué fin 1977 dans l'Olympia Stadium de Berlin.

troupes de théâtre parallèle (l'équivalent grosso modo de notre «Jeune Théâtre») que l'on ne retrouve ni dans la programmation du *Theatertreffen* ni dans les statistiques du *Deutscher Bühnenverein*, forment la troisième catégorie, celle des théâtres indépendants. Règle générale, ces troupes ne bénéficient pas de subventions directes et s'organisent selon des modes de fonctionnement qui varient d'une troupe à l'autre.

En 1976-77, les subventions aux arts de la scène (concerts, opéras, opérettes, ballets, théâtres, théâtres pour enfants) totalisaient 1 053 millions de DM, soit environ 692 763 150\$. De tous les outils culturels de la R.F.A., les arts de la scène sont donc les plus subventionnés. Il faut avoir présent à l'esprit que les recettes à l'entrée, pour l'année 76-77, et ce malgré un taux d'occupation de 75%, ne constituaient que 17,5% du budget général de tous les théâtres, tandis que les 1 053 millions de DM de subventions constituaient à eux seuls 82,5% de ces mêmes budgets! Un pourcentage, donc, qui laisse supposer une participation fort active de l'État à l'organisation et à la direction de «ses» théâtres.

Quoique l'on ne saurait tirer de barèmes fixes, valables pour l'ensemble du territoire — puisque chaque *Land*, comme nous l'avons mentionné, est autonome et que chaque théâtre à la limite est un cas particulier — l'on pourrait dire grosso modo, à la lumière du tableau ci-dessous, que 40% des subventions proviennent du *Land* et 60% de la ville.

#### subventions aux arts de la scène pour l'année 1977-1978 (en 1 000 DM)

Nom des Länder	Land	Ville	Bund
Baden-Württemberg	69 792	84 868	488
Bayern	96 162	75 741	781
Berlin (Ouest)	73 064	—	500
Bremen	—	29 794	—
Hamburg	71 868	—	—
Hessen	32 835	86 463	—
Niedersachsen	49 881	39 845	90
Nordrhein-Westfalen	44 602	256 865	640
Rheinland-Pfalz	10 453	22 767	—
Saarland	8 513	7 259	57
Schleswig-Holstein	16 944	25 321	1 397

Chose certaine — et point n'est besoin de venir en Allemagne pour le constater — les modes de financement d'un théâtre conditionnent la manière dont il se fait. En quoi donc ce système généreux de subventions modifie-t-il les conditions de création et la pratique du théâtre ouest-allemand?

Ce qui saute d'abord aux yeux, c'est que la création théâtrale en République fédérale n'est pas une question de vie ou de mort. Autrement dit: si une production du Schiller Theater de Berlin, un théâtre public, s'avère un fiasco de premier ordre, unanimement descendu par la critique, la pièce ne sera pas pour autant retirée de l'affiche comme ce serait le cas à Broadway mais sera jouée — qu'à cela ne tienne — jusqu'à la fin de la saison. En d'autres mots, le théâtre ne compte pas

primordialement ni sur les entrées du public, ni sur une programmation de best-sellers, comme c'est le cas, par exemple, à la Compagnie Jean Duceppe, pour rentrer dans ses frais. Puisque la concurrence — et il en est une, comme nous le verrons plus loin — n'est pas d'ordre financier, la publicité, comme le marketing ne jouent pas le rôle stratégique qu'ils jouent au Québec. Cela est tout aussi vrai du point de vue psychologique qu'artistique puisque, par exemple, la carrière comme les conditions d'emploi d'un comédien qui signe généralement des contrats d'un an avec une maison de théâtre — ce principe prévaut dans tous les théâtres publics et dans certains théâtres privés — ne sont essentiellement pas à la merci d'un mauvais spectacle, d'une mauvaise critique ou du coup de téléphone de l'employeur éventuel<sup>3</sup>. Bien que le comédien de théâtre soit ici aussi mal rémunéré, il reste néanmoins assuré d'avoir de l'emploi toute l'année dans un théâtre et peut donc s'adonner plus exclusivement encore à son travail de comédien.

L'avantage d'un tel système tient donc à ce que le travail de création jouit de perspectives de continuité, qu'il peut se faire avec calme et tranquillité d'esprit, tandis que le danger d'un certain fonctionnarisme, d'un manque de dynamisme, de motivation et de création reste toujours présent.

La pratique du théâtre est aussi modifiée dans sa production même. Du fait qu'ils soient subventionnés et que l'accessibilité soit une des politiques culturelles primordiales du pays, les théâtres se voient obligés à une polyvalence de lieu et de programmation.

Pour donner à chaque public son content, la plupart des théâtres doivent présenter sous un même toit des spectacles de ballet, d'opéra, d'opérette, de théâtre, etc., sans compter que leur programmation se doit d'offrir un éventail de textes ou de livrets aussi varié que possible. Ces obligations nous amènent au cœur d'une dialectique pleine de paradoxes qui sont le pain quotidien des fabricants de théâtre et avec lesquels ils doivent compter s'ils ne peuvent toujours les résoudre. Ainsi, si d'un côté les théâtres sont libérés des contraintes financières et pourraient donc se permettre en toute tranquillité de courir des risques artistiques, comme celui d'entreprendre une création libre de six mois avec un auteur, ils sont d'autre part obligés de produire coûte que coûte et pour tous les goûts, question de justifier l'emploi des deniers publics. La recherche, dans un tel contexte, est presque inévitablement marginale et c'est d'ailleurs davantage du côté des *Freien Gruppen* qu'il faudra la chercher que chez les groupes institutionnalisés.

Enfin, si l'on ne peut que se réjouir du fait que l'on donne chaque année sur les scènes de la République fédérale de 100 à 120 textes inédits, et ce sans compter les créations des *Freien Gruppen* (ce qui est donc énorme), il n'en reste pas moins que, non seulement en 1976-77 mais depuis la fin de la guerre, Shakespeare est l'auteur le plus joué (37 000 représentations), suivi par Schiller (25 000), Shaw (19 000), Brecht (18 000) et enfin Molière (17 000). D'un côté, donc, une place importante à la nouvelle dramaturgie et, de l'autre, un choix prudent, pour ne pas dire davantage, qui tous deux illustrent la dynamique contradictoire sur laquelle

3. Signalons aussi l'existence d'un bureau central de placement des comédiens à Francfort, fondé par le ministère du Travail et fonctionnant à la satisfaction générale.

repose le théâtre institutionnalisé.

Après avoir déblayé le terrain et délimité le cadre dans lequel se meut l'activité théâtrale de la République fédérale, revenons à notre point de départ, le *Theatertreffen*, qui nous permettra d'illustrer par un exemple cette activité et d'en dégager les caractéristiques.

De fait, si l'on se rapporte au règlement du Festival, on apprend que la sélection des dix producteurs en langue allemande «les plus remarquables de la saison», faite par un jury composé de dix journalistes de Suisse, d'Autriche et de la République fédérale, se base sur un critère aussi général que l'homogénéité du style, c'est-à-dire du rapport harmonique entre le texte, le décor, le jeu des comédiens, les éclairages, etc. Toutes choses, en somme, qui relèvent d'un travail de mise en scène et qui nous laissent présumer, d'une part, que ce festival est avant tout une rencontre de mises en scène et, d'autre part, que la mise en scène joue sur la scène allemande un rôle de premier plan, différent en cela de celui qu'il joue au Québec.



Lessing en 1770.



Thomas Brasch, dramaturge né en 1945.



Peter Stein, metteur en scène et cofondateur de la Schaubühne.

Que le *Theatertreffen* ne soit ni la rampe de lancement de la nouvelle dramaturgie allemande, ni le terrain d'expression rêvé d'un théâtre populaire, mais plutôt le haut lieu de la mise en scène, un seul coup d'oeil sur la programmation officielle suffit pour nous en convaincre. Parmi les sept productions à l'affiche en 1979 — trois des participants s'étant désistés pour des raisons techniques — on trouve seulement deux textes inédits: *Lovely Rita* de Thomas Brasch et *Gross und Klein* de Botho Strauss. Les classiques se partagent le reste: un *Émilie Gallotti* de Lessing, un *Maria Stuart* de Schiller et trois productions différentes de l'*Antigone* de Sophocle dans l'adaptation d'Hölderlin.

Cette présence de trois productions différentes de l'*Antigone* d'Hölderlin/Sophocle, voilà qui mérite qu'on s'y attarde un moment. La place cruciale qu'occupent ces trois versions dans la programmation en font, en effet, l'enjeu comme l'attraction du festival. C'est surprenant mais surtout symptomatique. Par voie de déduction simple — cette rencontre n'est-elle pas un résumé-reflet de la



Theatertreffen, Berlin 1979. *Antigonae* de Sophocle/Holderlin. Mise en scène de Ernst Wendt. Norbert Schwientek (Kréon) et Peter Franke (Tirésias).

production allemande? — on peut conclure que la mise en scène est la clef de voûte de cette dramaturgie. Un coup d'oeil dans les cahiers «Arts et Lettres» des journaux nous confirmera dans cette hypothèse puisqu'il apparaît clairement que la République fédérale recrute ses stars de théâtre d'abord et avant tout chez les metteurs en scène: Peter Zadek ou Peter Stein ont, toutes proportions gardées, le même renom que Michel Tremblay et Carole Laure au Québec.

Cette hiérarchie particulière de l'activité théâtrale est le fruit, bien sûr, d'une tradition que le XX<sup>e</sup> siècle illustre à merveille puisque la dramaturgie allemande de cette période est avant tout tributaire des découvertes du *Regisseur*, tels Reinhardt, Piscator et Brecht, pour ne nommer que ceux-là.

Mais cette tradition ne saurait tout expliquer et là encore il importe de revenir aux réalités administratives et économiques qui conditionnent cet état de fait. On l'a dit: des théâtres subventionnés à 80% sont à toutes fins pratiques dans l'obligation de «produire coûte que coûte et pour tous les goûts». Cela signifie dans les faits qu'un directeur de théâtre de province, à supposer qu'il doive présenter douze productions dans une saison, ne peut pas — au risque non pas de faire faillite, mais de perdre son public ou son emploi ou les deux à la fois — se permettre douze créations originales.

L'on retrouvera, bien sûr, à l'intérieur de sa programmation deux ou trois textes inédits, mais elle restera constituée surtout de classiques, tantôt récents, tantôt anciens, tantôt comiques, tantôt tragiques. L'activité théâtrale des théâtres subventionnés s'axe donc tout naturellement non pas d'abord sur la création de nouveaux textes, encore moins sur la recherche, mais sur la reproduction et l'interprétation. Lorsqu'on donne à l'échelle de l'Allemagne en une année vingt ou trente productions du *Faust I* de Goethe, il est clair que l'intérêt critique réside moins dans l'originalité du texte de Goethe — que l'on doit finir par connaître assez bien, merci — que dans l'interprétation qui en est donnée. En quoi la lecture de tel metteur en scène diffère-t-elle des autres? Qu'est-ce qui fait son originalité? Et parce que l'art de la «lecture», l'art du point de vue est celui du metteur en scène, il appert que l'activité théâtrale repose sur ses épaules, qu'elle se concentre autour de sa personne: aura-t-il des préoccupations politiques, ses lectures seront politiques; aura-t-il des préoccupations esthétiques, ses lectures seront esthétiques, etc.

Or, ce qu'il y a ici d'original, c'est que l'action du metteur en scène ne se limite pas exclusivement à la production de mises en scènes mais touche à l'activité théâtrale dans son ensemble puisque ce sont généralement des metteurs en scène que l'on nomme à la direction des théâtres. La *Schaubühne* de Berlin est depuis dix ans le théâtre de Peter Stein comme le théâtre de Bochum est aujourd'hui le théâtre de Claus Peymann: deux chapelles artistiques avec bonzes attirés dont le style se répercute sur l'Allemagne tout entière.

Si l'action des metteurs en scène, comme nous avons essayé de le montrer plus haut, est l'intervention artistique qui a le plus d'effets et de portée sur l'activité théâtrale de la R.F.A, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'intérêt premier du *Theatertreffen* réside dans une étude comparative des trois versions d'*Antigone* (ce que l'on ne manquerait pas chez nous d'appeler de la masturbation

# THEATERTREFFEN BERLIN

MAI 1979



Programme du *Theatertreffen* qui réunit en mai à Berlin dans un même événement annuel les dix meilleures productions allemandes de la saison.

intellectuelle, voire de l'élitisme de désœuvrés) et que l'enjeu de ce Festival se situe donc au niveau de la mise en scène.

Cet enjeu, par les mises en relation et les démarches d'interprétation qu'il implique, apparaît expressément d'ordre intellectuel. De plus, les Allemands aiment systématiser tout ce qui leur tombe sous la main : l'exercice du concept, le jeu dans l'abstrait et le goût de la structure répondent à un besoin « germanique » réel. Le théâtre ne fait pas exception à la règle. Par exemple, la Hochschule der Kunst, l'école d'art dramatique sans doute la plus cotée d'Allemagne de l'Ouest, avec celle de Bochum, essaie de former ce qu'elle appelle un « acteur-conceptuel », c'est-à-dire un acteur qui sache non seulement maîtriser les techniques de jeu mais qui soit aussi en mesure d'analyser un texte, d'en dégager les diverses possibilités d'interprétation et de choisir celle qui convient à tel ou tel contexte donné. La démarche nous est connue intuitivement, sans doute, mais ce qu'il y a ici de particulier, c'est qu'elle est systématisée. L'école dispose en outre d'une section « Recherche », sorte de laboratoire où l'on se livre à diverses expériences, notamment, cette année, à un travail de psychologie pratique sur les interactions entre le public et les comédiens au moment de la représentation.

Signalons aussi comme manifestation évidente de cet intellectualisme, l'existence d'un métier de théâtre propre à l'Allemagne, métier que l'on enseigne à l'université (autre lien art-éducation) et qui est celui du *Dramaturg*<sup>4</sup>. Depuis le jour où Lessing prit en 1767 la direction du théâtre de Hambourg, le *Dramaturg* n'a cessé de jouer un rôle considérable dans la dramaturgie allemande. Personne-ressource attachée en permanence à un théâtre, le *Dramaturg* joue le rôle d'intermédiaire critique entre le texte et l'équipe de production. Tantôt partiellement responsable de la programmation d'une saison de théâtre, au fait souvent des réalités administratives du théâtre, c'est aussi le chercheur qui indiquera au comédien tout le contexte historique et social derrière un rôle. C'est lui aussi qui a la charge de rédiger les programmes-brochures — drôlement plus informatifs qu'au Québec — et c'est enfin parfois le concepteur qui, de concert avec le metteur en scène, veillera à ce que la cohérence de la production soit respectée à tous les niveaux. Cette cohérence, soulignons-le au passage, est d'une efficacité à toute épreuve : l'homogénéité de ton, le rôle que peut et doit jouer chaque détail dans l'ensemble est poussé — du moins dans les spectacles vus — jusqu'à ses limites. Les mises en scène, règle générale, sont toutes empreintes d'une rigueur et d'une austérité dans l'exécution qui vont jusqu'à la passion. Assurément, il faut reconnaître dans cette qualité l'une des réussites du théâtre allemand contemporain. C'est sur cette importance de la mise en scène que nous terminerons notre « première approche » du théâtre en R.F.A. Il appartiendrait à un autre article de faire l'étude de la nouvelle dramaturgie allemande — Franz Xaver Kroetz, Botho Straub, Thomas Brasch, Herbert Achternbusch — de jeter un coup d'oeil sur la scénographie, de définir l'importance et l'apport des *Freien Gruppen* et enfin, comme nous l'avons dit, de discuter à fond la question des subventions.

S'il fallait, pour terminer, trouver une trame à ce *Theatertreffen* 1979, c'est dans un malaise fait de controverses et d'hésitations qu'il faudrait sans doute la chercher.

4. Ne pas confondre le *Dramaturg* allemand avec notre dramaturge français, l'écrivain de théâtre. Les Américains, paraît-il, lui auraient trouvé un équivalent en la personne du *literary manager*.

S'il fut, au dire des participants et des observateurs, un certain échec, disons à sa décharge qu'il aura permis de susciter des remises en question. Car, lorsque l'on se demandait à la toute fin si le *Theatertreffen* n'était pas devenu au fil des ans une institution de prestige ne répondant plus adéquatement ni à ses idéaux de départ ni aux besoins des gens de théâtre, lorsque l'on se demandait le pour qui, le pourquoi et le comment de cette rencontre, n'est-ce pas, tout compte fait, la dramaturgie allemande entière que l'on mettait en cause? Chose certaine, le moins que l'on puisse souhaiter à cette manifestation qui fêtera en juin 1980 son dix-septième anniversaire, c'est de recouvrer une santé qu'en 1979 du moins, elle avait perdue.

**jean-a fugère**

## **bibliographie**

Saurel, Renée, *le Théâtre allemand contemporain*, coll. Dionysos, Belgique, La Renaissance du Livre, 1975, 97 p.

Ruhle, Günther, *Theater in unserer Zeit*, Suhrkamp Taschenbuch 325, Frankfurt, 1976.

Schulze-Rempell, Werner, *Développement et structure du théâtre en République fédérale allemande*, Inter Nationes, Bonn-Bad Godesberg, 1979.

*Theaterstatistik 1977-78*, publication du *Deutscher Bühnenverein Bundesverband Deutscher Theater*, Bonn, 1979.

Grosser, Alfred, *l'Allemagne de notre temps*, coll. Pluriel, Paris, Fayard, Livre de poche, 1970.

*Theater Heute*, numéros mensuels de 1979, Erhard Friedrich Verlag, Seelze.