

Allemagne : l'hellénisme culturel Entretien avec Wolfgang Kolneder

Pierre Lavoie and Diane Pavlovic

Number 43, 1987

Allemagne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27254ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lavoie, P. & Pavlovic, D. (1987). Allemagne : l'hellénisme culturel : entretien avec Wolfgang Kolneder. *Jeu*, (43), 50–60.

allemagne : l'hellénisme culturel

entretien avec wolfgang kolneder*



Wolfgang Kolneder. Faire «un théâtre qui n'est pas pour les élites mais pour la population, une population privée de culture *live*. Un théâtre utile». Photo: Frank Roland-Beeneken.

* Pour en savoir davantage sur les méthodes de travail de Wolfgang Kolneder, voir Geneviève Notebaert, «Wolfgang Kolneder. Metteur en scène et amoureux des acteurs», dans *Jeu* 33, 1984.4, p. 214-221.

Le nom de Wolfgang Kolneder est étroitement associé à celui du Grips Teater de Berlin-Ouest, qui se consacre depuis 1969 aux jeunes publics. *Dramaturg* et metteur en scène polyvalent et polyglotte, Kolneder travaille cependant un peu partout dans le monde depuis quelques années. À l'automne 1988, il ira se fixer en Norvège, où il assumera la direction artistique d'un théâtre pour adultes à Mo I Rana. Ses voyages l'ont souvent mené au Canada et au Québec; il y a mis en scène *Max et Milli* (Théâtre de Quartier), *Would You Buy a Used Planet from this Man?* (École nationale de théâtre) et *Trummi Kaput* (Green Thumb de Vancouver), en plus d'y donner des ateliers, comme ce fut jadis le cas à l'A.Q.J.T.

Nous l'avons rencontré en mars 1987, alors qu'il venait participer au colloque Théâtre et Adolescence, organisé par l'Université du Québec à Montréal. Il a monté, au Grips, depuis 1975, quatre textes de Volker Ludwig destinés aux adolescents: *Das hält'ste ja im Kopf nicht aus* (*Je ne suis pas capable d'endurer ça*), *Die schönste Zeit im Leben* (*le Plus Bel Âge de la vie*), *Alles Plastik* (*Tout en plastique*) et *Linie 1* (*Ligne 1*), succès sans précédent dont la version anglaise sera présentée à New York en juillet 1987.

Il avait parlé, pendant ce colloque, d'une Allemagne de l'Ouest endormie, d'une ville, Berlin, qui était devenue le désert confortable d'artistes ayant perdu la foi. Ses propos nous ont intrigués...

Lors du colloque Théâtre et Adolescence, vous avez tenu des propos sévères sur la situation sociale, politique et théâtrale en Allemagne. Quelle a été l'évolution du théâtre en regard de la société allemande?

Wolfgang Kolneder — Au début des années soixante-dix, le mouvement étudiant était très important en Allemagne, peut-être plus qu'ailleurs au monde. L'un des objectifs des étudiants consistait à se libérer de leurs pères et de leurs professeurs, qui étaient d'anciens nazis. Il y avait donc un aspect très privé à cette révolte, aspect qu'on ne retrouve ni en France, ni même en Amérique. Ce mouvement anti-autoritaire remettait en cause la capacité même des autorités à se transformer. Selon l'idéologie allemande, à l'université, le professeur est un dieu et les étudiants, de petits riens qui écoutent la parole céleste. Mais ces mêmes professeurs, ces nouveaux démocrates avaient pourtant, jadis, écrit des thèses, des articles ou des livres valorisant le fascisme ou l'antisémitisme. D'où notre remise en question de ces caméléons: parents, enseignants, politiciens.

Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse vient de ce mouvement. Nous avons essayé de donner à nos enfants — à nos propres enfants ou à nos jeunes spectateurs — une idée différente de la réalité: «Ne vous fiez pas aux autorités, mais questionnez-les.» Nous avons élaboré une nouvelle esthétique théâtrale tout en nous livrant à une sorte de psychanalyse et en cherchant à éviter les erreurs de nos prédécesseurs. Cette remise en cause, qui n'a absolument rien épargné, s'est manifestée par une explosion de jeunes talents, de metteurs en scène, d'écrivains, qui savaient exactement pourquoi ils faisaient du théâtre: pour s'opposer aux

canons esthétiques et historiques, au canon allemand dans ce qu'il a d'autoritaire, avec toutes les simplifications que cela impose.

Tous les grands metteurs en scène allemands d'aujourd'hui se sont alors libérés de cette image où la scène était l'autorité et le public, celui qui la subit. Ils sont retournés, pour cela, aux grandes œuvres classiques. Vous ne comprendrez jamais, en Amérique, cet étouffement dans une tradition littéraire. Au lieu d'écrire une nouvelle pièce, nous réinterprétons un classique. Le mouvement féministe, par exemple, n'a pas donné lieu à de nouveaux textes, mais a relu *Médée*, *Électre*, à la lumière féministe.

Cette nouvelle esthétique était vraiment vitale pour nous. Nous ne voulions pas, avec elle, révolutionner le théâtre, mais elle correspondait à cet élan qui questionnait la pensée allemande, qui remettait en cause plusieurs préceptes chers à cette pensée. Ce théâtre a peut-être été le plus vivant au monde pendant les années soixante-dix. De nouveaux auteurs sont apparus: Botho Strauss, Heiner Müller, Peter Handke, surtout Thomas Bernhard et Franz Xaver Kroetz, ainsi que plusieurs autres, oubliés maintenant.

Cette explosion de talents et de nouvelles écritures ne se manifeste plus aujourd'hui; c'est mort. Il y a toujours de grands théâtres, des budgets, de grands metteurs en scène, une dizaine de noms peut-être de qui on attend au moins deux grandes réalisations par année, mais tout cela est devenu ce que j'appelle un hellénisme culturel: de petits ornements qui marquent la fin d'un mouvement. Il n'y a plus de vitalité, de sens, de direction. Et surtout, il n'y a presque plus de jeunes, metteurs en scène ou auteurs. Dans quelques années, le théâtre allemand sera redevenu un théâtre de vieillards. Nous, les gens de quarante, quarante-cinq ans, sommes à présent les autorités... et personne d'autre que nous-mêmes ne remet notre travail en question.



Das hält'ste ja im Kopf nicht aus (Je ne suis pas capable d'endurer ça) de Volker Ludwig, monté par Wolfgang Kolneder au Grips Teater en 1975. Photo: Helga Kneidl.

En théâtre pour l'enfance et la jeunesse, qui est le domaine que je connais le mieux, il y a plusieurs explications à ce phénomène. Depuis dix ans, le chômage apparaît normal, et on ne peut ouvrir un journal sans y lire le récit d'une nouvelle catastrophe écologique: empoisonnement du Rhin ou Tchernobyl — pour nous, Tchernobyl est une catastrophe très concrète: quand il pleuvait, on fuyait, parce que c'était le poison pur qui descendait du ciel. Les jeunes sont habitués à ces catastrophes. Comment faire comprendre à des adolescents de quinze, seize, dix-sept ans les causes de cette situation et l'immobilisme actuel de la société? Bien sûr, il y a eu de grands mouvements, des manifestations pour le désarmement et l'écologie. Il y a le Parti des Verts, qui a obtenu dix pour cent des votes à la dernière élection fédérale — c'est énorme —, mais les électeurs de ce Parti, c'est notre génération, celle des vieux soixante-huitards, et pas les jeunes. La politique, pour eux, est tellement ridicule... Ils sont fatalistes, forcément, et voient la situation comme étant le fait d'un destin devant lequel il n'y a rien à faire.

Nous nous sommes nourris des pensées socialistes ou marxistes, de Brecht qui dit: «Quand on a compris un problème, c'est le premier pas vers la solution...» C'était peut-être un peu naïf, mais ça nous a donné l'envie de comprendre et de changer. Aujourd'hui, la situation est tellement folle que les jeunes n'essaient même pas de comprendre et de faire de cette compréhension un premier pas vers la solution. Ils ont l'impression de vivre dans un monde qui va éclater sous peu. D'ici cinq ou dix ans, le monde va être mort, alors pourquoi essayer de changer quelque chose, pourquoi penser au futur, pourquoi faire des plans pour une vie adulte? Ils voient bien que nos propres efforts n'ont mené à rien...

Ce désengagement a eu des répercussions sur votre esthétique. Aux débuts du Grips, par exemple, vous utilisiez beaucoup la forme du cabaret politique...

W.K. — En soixante-quinze, quand j'ai fait la mise en scène de notre première pièce pour adolescents, nous avions comme credo esthétique de n'utiliser que du matériel que les jeunes trouvent dans leurs écoles, pour leur montrer que le théâtre n'est pas magique, qu'il peut se faire avec n'importe quoi, que notre but n'est pas de les épater, de les éblouir par notre virtuosité, mais de leur montrer qu'avec deux ou trois praticables, deux ou trois chaises et une table, on peut créer n'importe quoi. Cette simplicité était voulue: eux aussi, dans leurs classes, dans leurs gymnases, pouvaient faire la même chose. On faisait un théâtre qui leur était utile, qu'ils pouvaient utiliser.

Vous exprimiez en quelque sorte, dans vos spectacles, la révolte de ces jeunes.

W.K. — Oui. Ils se révoltaient alors contre l'absence de travail. Maintenant, ils ne connaissent pas la différence. Ma fille, par exemple, est née en soixante-huit. Depuis qu'elle est adolescente, elle vit dans un monde où le chômage est quotidien. Elle ne se révolte pas. En soixante-quinze, notre spectacle présentait des adolescents qui, à la fin de leurs études, constatent qu'ils sont la première génération d'élèves qui ne trouveront pas de travail; leurs frères et leurs sœurs aînés en ont encore trouvé. Ils se sentent frustrés, privés de quelque chose. On leur a volé leur futur et ils protestent.

Et la dernière production du Grips, Linie 1?

W.K. — C'est le grand spectacle, avec une installation sonore qui a coûté des milliers de dollars, avec les meilleurs musiciens, quatre-vingt-seize costumes, complètement différents... Actuellement, notre esthétique est en concurrence, en quelque sorte, avec les vidéos, les

grands films, la musique *high fidelity*... C'est ce qu'il faut pour atteindre les jeunes. Le vidéo rock de Michael Jackson, de huit minutes, a coûté près de deux millions! Les nouvelles formes esthétiques sont rapides, morcelées; il ne se passe rien dans la vie réelle, alors on fuit dans les films de Spielberg, dans l'action illusoire, dans des vidéos incroyables — il y a deux cent mille images en trois minutes dans *Sledgehammer* de Peter Gabriel —, dans toutes ces formes de drogue contre l'apathie. Et lors du retour à la réalité, cette dernière se révèle encore plus ennuyeuse, encore plus vide en comparaison. Pour nous se pose le problème de ne pas fournir aux jeunes une quatrième ou une cinquième drogue. Nous sommes toujours convaincus qu'il faut leur livrer des messages, les aider à se secouer — mais l'emballage doit être en concurrence avec les drogues. Si nous reprenions notre première pièce, elle serait non seulement désuète, mais les adolescents en riraient. Ils ne pourraient pas comprendre pourquoi on va voir ça. Ça n'a rien à voir avec eux, avec le monde. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi la forme du *music-ball*, sans sa connotation péjorative de comédie américaine sans contenu: nous appelons cela «revue musicale», car la revue évoque le cabaret politique, et il y en a aussi dans *Linie 1*.

N'est-ce pas une certaine forme de concession?

W.K. — Je serais malhonnête si je disais que ce n'est que cela. Après avoir exploré une forme pendant plusieurs années, on a naturellement envie d'un peu de magie. Après des pièces sobres et réalistes, pouvoir faire un *show* de quatre heures, une cavalcade où le monde est passé en revue, c'est plus amusant. Je n'ai pas mauvaise conscience: dans ma propre évolution artistique, j'aime faire cela, mais je sais toujours, au moins, pourquoi je le fais.

Ce spectacle a donc marqué une coupure radicale avec vos productions précédentes?

W.K. — Radicale, non. On y retrouve les éléments d'émancipation, d'anti-autoritarisme, d'espoir dans la pensée contenus dans nos pièces précédentes. Pour nous, c'est une suite logique à notre travail. Quand nous étions jeunes, nous roulions en deux-chevaux Citroën, et maintenant nous roulons en Volvo...

Lors du colloque Théâtre et Adolescence, vous avez parlé d'un épisode de Linie 1 qui portait sur le suicide. Autrefois, vous auriez fait une pièce sur le suicide?

W.K. — C'est ça. Dix ans auparavant, nous aurions fait des recherches sur le suicide, nous aurions fait un spectacle thématique; maintenant, c'est une scène sur trente-sept. Ce n'est pas un spectacle sur le problème du suicide chez les adolescents. D'ailleurs, il ne concerne pas seulement les adolescents, même si l'héroïne de la pièce est une jeune fille de dix-sept ans en fugue à Berlin-Ouest, où elle passe vingt-quatre heures dans le métro. C'est une pièce qui fonctionne partout au monde où il y a des problèmes de métropole. Dans une petite ville de l'Allemagne de l'Ouest, les gens ne comprendraient pas la pièce, mais à Londres, à Dublin, à Montréal, à New York, à Tokyo... C'est très Berlin, mais la métaphore de Berlin est adaptable à n'importe quelle grande ville. Et le spectacle est tellement fort, tellement plein de vitalité, tellement motivant, qu'il est déjà devenu un classique. Tous les articles de presse l'ont présenté, lors de sa création, comme étant *la* production du Festival de Berlin: si l'on veut comprendre ce qu'est Berlin-Ouest maintenant, il faut voir ce spectacle.

Il y a donc, d'une part, l'apathie sociale dont j'ai parlé et, d'autre part, le résultat de tout ce travail accompli depuis des années qui nous permet une certaine forme de maîtrise.

Avec ce spectacle, vous semblez être à l'apogée de votre évolution. Et en même temps, on sent chez vous un grand désabusement par rapport à tout cela. Vous travaillez d'ailleurs depuis plusieurs années un peu partout à travers le monde, et vous venez récemment de quitter l'Allemagne pour assumer la direction artistique d'un théâtre en Norvège...

W.K. — Depuis 1981, je ne suis plus membre du Grips; c'est toujours ma famille et j'y reviens à peu près une fois par année, parce que c'est mon langage. Mais je voulais éviter que ça ne devienne une routine. J'ai commencé à accepter des invitations partout: au Canada, en Norvège, au Brésil, à Hong-Kong, en Inde, en Irlande, en Turquie... C'était très important pour moi, car ça m'a permis de porter un regard extérieur sur l'Allemagne et sur moi-même. J'ai pu comparer avec des pays très, très différents. J'avais la grande chance de ne pas être touriste, mais de travailler avec les gens, de partager leur vie. J'ai un peu oublié, de la sorte, la névrose allemande.

Et j'ai envie, maintenant, après sept ans de ce vagabondage, de travailler dans une petite région — d'où mon déménagement dans le Cercle Polaire — et d'y faire du théâtre populaire, le seul qui m'intéresse. Un théâtre qui n'est pas pour les élites mais pour la population, une population privée de culture *live*. Un théâtre utile: cette idée, j'y tiens depuis toujours. Elle se situe dans le prolongement de mon cheminement avec le Grips. Et le gouvernement norvégien a très bien compris l'importance de ce travail. Le théâtre où je vais m'installer est subventionné à 90%. Cette notion d'une tâche politique, culturelle, reconnue par l'État, on ne la trouve pas au Canada et aux États-Unis, où les artistes ont toujours l'impression de mendier leurs sous au Conseil des Arts; c'est affreux, ce qui se passe ici, cette gêne de frapper à des portes de peur de se heurter à l'arrogance ou à l'incompétence.

L'Allemagne n'offre plus, pour vous, un théâtre en prise directe avec la réalité?

W.K. — Non. Le Grips est peut-être l'un des cinq ou six théâtres qui prennent toujours cette fonction du théâtre au sérieux, qui essaient de produire des spectacles utiles pour un certain public.

Le théâtre allemand, en général, vous paraît gratuit?

W.K. — Inintéressant, complaisant, absolument gratuit.

Que faites-vous, par exemple, de Heiner Müller, considéré comme le plus grand auteur allemand, et dont on dit volontiers qu'il représente «toute l'Allemagne»?

W.K. — En effet, la critique est presque unanime là-dessus. À chaque nouvelle pièce — trois pages de description parfois, qui deviendront un spectacle de cinq heures si c'est Robert Wilson qui en fait la mise en scène —, la critique crie à la force et au génie.

Il récrit d'ailleurs beaucoup les classiques.

W.K. — Oui, il simplifie Shakespeare de façon absolument effroyable. J'ai mes opinions sur ce grand écrivain! Mais le public ne voit pas ses pièces. Ce sont des échecs, des *flops*. Quarante-vingt-dix pour cent des pièces de Müller passent complètement inaperçues du public. Le directeur artistique d'un grand théâtre de trois salles, où sont présentées quinze pièces par année, établit sa programmation ainsi: Brecht, Shakespeare, Molière, Schiller, Goethe, Kleist... des classiques. Un Brecht, un Shakespeare, un classique allemand. Puis, le dix-

neuvième siècle, un peu de psychologie: un peu d'Ibsen, un peu de Strindberg, un peu de Hauptmann. Puis les années vingt: Horvath, les contemporains, les comédies musicales... La programmation se fait comme la décoration d'une pizza: un peu de tomates, un peu de fromage... Heiner Müller est le poivre. Il faut présenter un Heiner Müller par année, parce que les critiques vont gueuler: «Pourquoi vous ne montez pas ce grand auteur, le plus grand auteur allemand?» Et la production est présentée dans un petit atelier, devant une centaine de spectateurs.

La critique est aux antipodes du public. La grande revue musicale vue par deux cent mille personnes a droit à un petit article, car on ne peut rien en dire. La pièce de Müller, elle, aura deux pages de controverse, parce que c'est tellement grand, c'est tellement compliqué, tellement complexe. Mais après trois représentations, le spectacle est terminé, parce que personne ne veut le voir. Telle est la réalité du théâtre en Allemagne.

Müller est un auteur de Berlin-Est, mais il est beaucoup plus lu et joué en Allemagne de l'Ouest.

W.K. — Il est l'alibi intellectuel des critiques en Allemagne.

Mais il est controversé parce qu'il est politisé?

W.K. — Oui. Il attaque tout, absolument tout. Il a le génie de la publicité. Il attaque tous les tabous: politiques, historiques, sexuels... C'est peut-être l'auteur le plus proche de la vision d'Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté, qui n'est pas seulement une cruauté intellectuelle mais physique. C'est un pot-pourri de tout ce qu'il y a de grinçant, de menaçant, de choquant, d'anti-tabou. Mais ça passe inaperçu du public.

Ce mythe n'existe-t-il pas du fait qu'il vient d'Allemagne de l'Est?

W.K. — Naturellement. On dit que c'est quelqu'un qui vit à travers son œuvre, qui vit les contradictions Est-Ouest. C'est un grand auteur, j'en conviens, mais qui ne m'intéresse pas, sauf pour *Quartett*, une pièce très privée. L'exemple de Heiner Müller est typique. Cela n'arrivera jamais au Canada. Le système théâtral en Allemagne permet à des auteurs difficiles d'être toujours joués. Même si les pièces de Müller ne touchent pas le public, elles ont un impact, un rayonnement auprès des jeunes écrivains, des jeunes intellectuels. Un peu comme Artaud. Un auteur chez nous a la chance d'être vu, d'être joué, d'être discuté.

Pour moi, la vérité est entre les deux, entre l'Allemagne et le Canada. Au Canada, la pièce est jouée une fois et elle est oubliée. Elle n'est pas réinterprétée, sauf les pièces de Michel Tremblay, qui est l'un des plus grands dramaturges de tous les temps. Mais même ses pièces sont peu montées: une fois par Brassard, une autre fois par Bill Glassco et puis, dans les meilleurs des cas, reprises par Brassard... Il n'y a pas de réinterprétation par plusieurs metteurs en scène. En Allemagne, une nouvelle pièce de Botho Strauss, même si elle n'est pas encore écrite mais annoncée pour, disons, mai 1988, est déjà programmée dans au moins vingt théâtres, la première saison. Il y aura naturellement une première mondiale, sans doute dans une mise en scène de Peter Stein, qui a monté presque toutes ses pièces, mais le lendemain, déjà, deux ou trois autres théâtres vont la présenter. À la fin de la saison, on peut juger de la valeur et de la force de la pièce, on peut savoir si elle peut être confrontée à plusieurs imaginaires.



Linie 1, le dernier spectacle du Grips Teater, mis en scène par Kolneder. L'histoire d'une jeune fille de dix-sept ans qui passe vingt-quatre heures dans le métro, à Berlin-Ouest. Photo: Frank Roland-Beenenken.

Au Canada, si la création est ratée, l'auteur n'aura jamais plus la chance de pouvoir prouver qu'il a écrit une pièce qui peut être lue de manière différente. La façon dont on traite les auteurs ici est scandaleuse, surtout au théâtre anglophone, où la création mondiale d'un texte est réalisée en deux ou trois semaines.

Dès qu'un texte est écrit en Allemagne, il fait donc déjà partie du répertoire. À part Botho Strauss, quels auteurs sont les plus importants en ce moment ?

W. K. — Les grands noms: Botho Strauss, Thomas Bernhard, Franz Xaver Kroetz, Peter Handke, Heiner Müller. Une deuxième catégorie comprend Thomas Brasch, Peter Bauer... D'autres sont reconnus, beaucoup joués, mais ne possèdent pas cette force originale.

Y a-t-il des thèmes qui reviennent très souvent dans les textes ou dans les mises en scène, des images récurrentes ?

W. K. — C'est justement le problème, il n'y a plus de thèmes. De quoi parle-t-on? Les deux dernières pièces de Botho Strauss sont complètement ratées. C'est une écriture onaniste, éloignée du réel, tournée vers le petit problème d'un intellectuel de quarante-cinq ans. C'est affreux, absolument affreux.

Que peut-on tirer de toute cette production, à part le désarroi, la vacuité idéologique dont vous parliez ?

W.K. — Je ne sais pas. Il serait peut-être intéressant de poser cette question à une vingtaine d'Allemands et de comparer les réponses. Moi, honnêtement, je ne vois absolument rien. Je vois des décors et des environnements fantastiques — faits par des peintres et des plasticiens —, mais sans aucun lien avec ce qui se passe sur scène. C'est aussi un résultat de cette explosion de technique dans les théâtres allemands. J'ai vu la dernière production de Robert Wilson à la Schaubühne, basée encore une fois sur un texte de Heiner Müller. On ne comprend pas, heureusement, parce que le son est murmuré, ça dure cinq heures, c'est plein d'images éblouissantes, et j'ai beaucoup aimé ça parce que, naturellement, j'ai un côté très élitiste: l'avant-garde, les images, les visions... C'est là que je vais pour rencontrer mes amis: il y a là un public de spécialistes. Le grand public s'y ennuie, cherche un message, une histoire. Or, il n'y en a pas, il n'y a pas d'identification psychologique, mais c'est très beau, comme un musée des arts visuels, avec la musique de Philip Glass, et tout ce qu'il y a d'absolument avant-gardiste. Robert Wilson est un génie de la compilation. Il est obsédé par quelques thèmes très personnels qu'on retrouve dans toutes ses productions. Je suis content de l'avoir rencontré, de vivre en même temps que lui, de voir ça. C'est comme si j'avais été un contemporain de Brecht, ou de Picasso, ou de Diaghilev. Des générations de metteurs en scène, d'auteurs, de scénographes seront les héritiers de son travail. Mais il n'y a rien, ou tout, dans ce travail. Un certain égotisme peut-être, qui est comme une façon de ne pas se souiller avec ce qui est malpropre, ce qui est trop réel.

Robert Wilson se fout complètement des problèmes écologiques, par exemple, mais il sait créer des images menaçantes et apeurantes pour l'humanité. Il ne fait pas l'analyse de la réalité, mais il découvre des images qui sont plus fortes que tout, que toute analyse, et dont on se souviendra peut-être encore dans quelques années. Pour moi, les spectacles de Wilson, en ce sens, sont les plus politiques que j'aie vus. J'y trouve des images dans lesquelles je me reconnais, et qui ont un impact direct sur mon estomac, mon ventre, mon coeur, mes sentiments, mes émotions. Mais ces images ne fonctionnent pas avec ce qu'on appelle le grand public. Je trouve cela bien que le théâtre, qui n'a plus rien à dire, donne au moins une chance à Robert Wilson de créer son univers. C'est sensationnel, mais je ne le ferais pas.

Il est important de découvrir à un certain moment de sa vie qu'on est un talent et que le théâtre a besoin de beaucoup plus de talent que de génie. Un génie suffit pour une génération, mais il faut au moins trente talents. Je peux être un peu plus utile à la vie quotidienne du théâtre dans certaines cultures que j'aide à produire.

Au Québec, il y a beaucoup d'images, de clichés allemands dans les spectacles. Ils sont souvent associés à la peur, à l'errance, au cynisme aussi; images du cabaret, du nazisme... Ces clichés sont-ils présents dans le théâtre allemand ou avons-nous importé ou rêvé d'anciennes images?

W.K. — Les clichés ont toujours raison. Une idée, une image ne seraient pas devenues «clichées» si elles n'avaient pas visé juste, si elles n'étaient pas le reflet de quelque chose. Le danger avec les clichés est qu'ils sont réducteurs. Tout ce que vous avez dit est vrai, mais définir ainsi le théâtre allemand est aussi vrai que faux.

Tout ce qui est intéressant dans le théâtre allemand réside précisément dans ce qui contredit ce cliché; néanmoins, le cliché est là. La réalité théâtrale en Allemagne est naturellement complexe. Il y a au moins cent cinquante théâtres très bien subventionnés; chaque petite ville a le sien. Huit cents groupes font du théâtre, sans compter ceux qui se forment, qui éclatent, qui disparaissent... Les clichés ne s'appliquent pas à ce dont nous parlions ci-dessus;



Scène 1 de Volker Ludwig, mise en scène de Kolneder. «Actuellement, notre esthétique est en concurrence, en quelque sorte, avec les vidéos, les grands films, la musique *high fidelity*». Photo: Frank Roland-Beeneken.

mais si vous allez dans n'importe quelle ville, vous verrez du théâtre qui est très bien décrit par ces clichés, parce que des artistes-clichés y font des productions-clichés pour un public-cliché. Les clichés ont tendance à se renforcer dans un climat d'insécurité; on y est encadré, rassuré, réintégré dans la majorité. Les rares auteurs dont nous parlons, les quatre ou cinq compagnies qui se rendent compte de la situation — le Grips et la Schaubühne en font partie — ne reproduisent pas ces clichés.

Mais il est vrai que les Allemands n'ont pas d'humour; ils rient à un niveau très bas: le roi perd ses culottes, et on rit. J'ai toujours comparé le rire français au rire allemand, qui est complètement autre chose. Il y a une expression allemande: «jeter le saucisson sur le côté du lard», qui signifie que si une chose ne fonctionne pas, on la double. Si on monte une comédie, on n'essaie pas d'en révéler la contradiction ou d'y démasquer la tragédie mais on exagère, on invente toutes sortes de gags de très bas niveau qui, en quelque sorte, tuent le comique. Tchekhov, naturellement, est toujours un Russe nostalgique... C'est cela, un constant renforcement.

Le public va-t-il quand même beaucoup au théâtre?

W.K. — À la suite de cette révolution politique et esthétique d'il y a quinze ans, la structure du public de théâtre a beaucoup changé. Les nouveaux metteurs en scène ont mis les vieux à la porte. Dans les années cinquante et soixante, l'âge moyen du public, composé de gens qui achetaient un abonnement annuel, variait de quarante-cinq à soixante ans. Le public s'est ensuite radicalement rajeuni, avec les étudiants surtout. Ce public, qui a maintenant trente-cinq ou quarante ans, va toujours au théâtre; mais les jeunes n'y vont pas. À quelques exceptions près, par exemple pour les mises en scène de Peter Zadek à Hambourg. Il est toujours resté jeune, un peu pubertaire, bien qu'il ait soixante ans maintenant. C'est beau à

voir, un homme qui devient de plus en plus jeune, absolument fou, qui fait des *flops* radicaux et n'a peur de rien, sauf de se reproduire.

Ce public d'il y a quinze ans qui continue à aller au théâtre y va par nostalgie. Il y voit l'acteur de cette époque, petit révolutionnaire qui interrompait ses spectacles pour faire une collecte au profit des Vietnamiens et qui, maintenant, à quarante-cinq ans, n'interrompra plus une représentation, et est alcoolique comme nous le sommes tous... [Rires.] C'est sympathique. On y va parce qu'on y est toujours allé. Enfin, j'espère que d'ici quelques années, il va se passer quelque chose d'inouï, qui fera bouger les jeunes. J'espère qu'il y aura une génération de jeunes artistes qui va surgir et qui va nous mettre à la porte, qui va mettre notre vieux public à la porte et recommencer quelque chose de nouveau. Le théâtre en Allemagne a une très longue tradition, il est bien subventionné et fait vraiment partie de la culture allemande. Les politiciens en Allemagne ne toucheront jamais au théâtre. C'est absolument sacré. Même s'ils n'aiment pas ce que nous faisons. Je me rappelle qu'en 1975, le parti démocrate chrétien a voulu tuer le Grips, sous prétexte que nous faisons de la manipulation communiste. C'était l'époque où, lorsqu'on disait une parole intelligente, on était automatiquement communiste... Mais on a fini par nous augmenter, malgré la crise: l'image de Berlin était en jeu.

Vous faites confiance au théâtre.

W.K. — Oui, absolument. L'Allemagne sans le théâtre ne serait pas l'Allemagne. Le Canada sans le théâtre serait toujours le Canada. S'il y a un mouvement assez fort pour aiguillonner la jeunesse, le théâtre en sera sûrement. Ça ne fait aucun doute. Il est trop ancré dans la pensée allemande, dans les mœurs allemandes. Et je souhaite vraiment qu'on nous congédie un jour, comme nous l'avons fait avec les vieux directeurs artistiques et metteurs en scène en notre temps.

propos recueillis par **pierre lavoie** et **diane pavlovic**