



Dictionnaire des théâtres du monde

Allemagne (le théâtre en)

L'Allemagne ayant fait son unité politique tardivement, sous Bismarck, et sans passer par une authentique révolution bourgeoise, un trait saillant est généralement reconnu au théâtre d'outre-Rhin : il a pu se croire investi, à un moment décisif, d'une mission spéciale, comme s'il avait à jouer un rôle de substitut dans la constitution d'une identité collective, manquant par ailleurs. Le concept de Nationaltheater, apparu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, témoigne du phénomène.

Religion et humanisme sur scène

Cela dit, la vie théâtrale, en ce pays aussi, prend source dans un passé commun à l'Europe entière. Sur le territoire du Saint Empire romain germanique comme ailleurs, les jeux liturgiques – les mystères – en sont l'embryon. Tels documents conservés à Francfort montrent comment un « jeu de Pâques », d'une grande simplicité à l'origine (XIII^e siècle), peut évoluer vers un cycle de deux journées (XIV^e siècle) pour s'enrichir encore de nouveaux détails ultérieurement (XV^e / XVI^e siècle). Il arrive aussi que les processions du Saint-Sacrement soient illustrées de tableaux vivants, lesquels vont s'animer à leur tour de brefs dialogues.

Dès la fin du XV^e siècle se multiplient un peu partout les [jeux de carnaval](#). [Sachs](#), le cordonnier poète de Nuremberg, sans contester le grand auteur populaire du XVI^e siècle, n'en a pas laissé moins de quatre-vingt dix : farces burlesques ou satiriques, sous-tendues de préoccupations morales et sociales. Le [drame humaniste](#) de la Renaissance garde un caractère artificiel – *Henno* de Johann Reuchlin mérite néanmoins une mention – et les comédies de [Plaute](#) et de [Térence](#), revisitées, ne donnent guère lieu qu'à des exercices de « récitation ». La Réforme, iconoclaste, interdit tout ce qui ressemblerait à une mise en scène de la Passion, mais inspire de courtes pièces en allemand tirées de l'Ancien Testament ou des paraboles évangéliques, à côté de tel grand drame historique en latin, au protestantisme plus offensif, comme ce *Pammachius* (1538) de Thomas Naogeorg qui, en quatre actes, condense la lutte séculaire entre pape et empereur.

Naissance d'un théâtre baroque

Ce sont les jésuites – dont l'ordre, fondé en 1540, trouve à se développer en Allemagne du Sud – qui vont élaborer systématiquement, au sein de leurs collèges, un art du spectacle proprement dit. Leurs « drames de martyr », visant à propager l'Imitatio Christi au service de la Contre-Réforme, veulent capter les esprits en frappant les sens : toutes les ressources de la scène sont mobilisées pour appuyer les effets de contraste entre l'apparence et l'Être, entre le temps et l'éternité. Sous bien des aspects, le théâtre [jésuite](#) – voir l'œuvre de Jakob Bidermann (1577-1639) –, fournit le prototype du théâtre baroque. Ainsi les dramaturges allemands du XVII^e siècle – l'école silésienne de [Gryphius](#), de Daniel Casper von Lohenstein – lui doivent-ils en partie leur conception de la tragédie, le Trauerspiel* : le souverain qui en est le héros ambigu ne représente jamais que la créature, vouée comme telle à la corruption, de même que l'Histoire à la catastrophe : une leçon qui dévalue l'action dramatique en ce qu'elle a de terrestre pour mieux diriger le regard vers les cieux. Le critique [Benjamin](#) a souligné le côté particulièrement sombre du Trauerspiel allemand – « jeu de deuil » peu éclairé par les lumières de la grâce, marqué par les malheurs d'une longue guerre (celle de Trente Ans) et par la sévérité du luthéranisme. Il en suit l'héritage jusqu'au seuil de la contemporanéité, et voit dans cette inflation tragique les sources d'un grotesque et d'une dérision, bien connus aujourd'hui.

Les réformes du théâtre

Vers la fin du XVI^e siècle, les scènes itinérantes constituent dans toute l'Europe les débuts d'un théâtre professionnel. Les Wanderbühnen allemandes [voir [Troupes ambulantes](#)] se créent à l'initiative de comédiens anglais. Au milieu du XVII^e siècle apparaissent des troupes purement allemandes (de 14 à 18 membres), bien qu'elles se fassent toujours appeler « comédiens anglais ». Leur répertoire se compose d'adaptations plus ou moins grossières du théâtre élisabéthain, des classiques français, des baroques italiens ou espagnols joués en style pompeux ou pathétique. De là dérive le genre des Haupt-und Staatsaktionen (actions principales à sujets politico-historiques), cultivant les effets les plus spectaculaires. La tension qui se crée est alors cassée par des numéros farcesques : intermèdes et postludes où Hanswurst (Jean Saucisse), bouffon plébéien, rappelle à la société de cour la pesanteur de la matière et les jouissances élémentaires de l'existence. « Lard et fromage », répond-il au chevalier qui ne parle que mort et carnage. Lorsqu'au XVIII^e siècle [Gottsched](#) s'avise de réformer le théâtre en Allemagne depuis sa chaire d'université à Leipzig, il s'en prend principalement à ce Hanswurst populaire, au rire subversif. L'épuration que préconise Gottsched s'appuie sur l'idéal de bienséance et de vraisemblance généralement prêté aux classiques français. Mais son influence est vite contestée par la génération suivante, celle de [Lessing](#). Dans la 17^e Lettre sur la dramaturgie moderne (1759), il accuse le réformateur d'avoir détourné la littérature allemande de sa véritable essence et exalte en contrepartie le « génie naturel » de Shakespeare, « grand, terrible, mélancolique ». Lessing admire également l'apport de [Diderot](#), sans pour autant adhérer à une théorie du drame domestique. Avec Minna von Barnhelm (1767), il pratique la comédie sérieuse, avec Emilia Galotti (1772) la tragédie bourgeoise – selon d'aucuns le premier grand drame politique des Allemands, dirigé contre le despotisme princier –, avec Nathan le Sage (1779), parabole sur la tolérance, il entend contribuer à la diffusion des idées nouvelles. D'après son esthétique, la compassion pour le héros souffrant doit conduire à l'exercice de la vertu, tandis que le rire, de son côté, agira comme un correctif moral. Dans cette perspective inspirée tant par la philosophie des Lumières que par celle du sentiment, le théâtre fonctionne telle une école d'humanité.

Le théâtre à l'heure nationale

Dans son activité de critique et de théoricien, Lessing se lie concrètement à la brève histoire d'un théâtre dit « national », créé à Hambourg : soit une scène permanente – ayant statut d'entreprise en l'occurrence – avec une troupe régulière travaillant pour un répertoire de qualité. Cette tentative avortée au bout de deux saisons (1767-1769) traduit, bien que marginale encore, la recherche de nouveaux modèles au sein de la bourgeoisie montante, désireuse d'affirmer une identité culturelle à défaut d'identité politique. Dans le dernier quart du XVIII^e siècle, on a pu parler d'une véritable théâtromanie allemande : c'est justement que l'on voit se multiplier alors ces théâtres « nationaux » à côté des théâtres de cour entretenus financièrement par les princes, et des théâtres d'amateurs ou de société qui pallient l'absence d'autres initiatives. Néanmoins, l'appellation Nationaltheater recouvre des réalités diverses, et entre autres de nouvelles fondations princières. Inversement aussi, des salles s'ouvrent en gardant le nom de « théâtre de cour », alors qu'elles sont maintenant destinées à des publics payants et que l'ambition de leur activité, à commencer par leur répertoire, répond sans contredit aux exigences d'un théâtre national. C'est le cas du théâtre créé à Weimar en 1791, et dont [Goethe](#) assume la direction.

Classicismes et romantismes

Dans les années 1770-1780 émerge une nouvelle génération de dramaturges, en rapport avec le mouvement préromantique Sturm und Drang (Orage et pulsion). Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823), Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), Johann Anton Leisewitz (1752-1806), Heinrich Leopold Wagner (1747-1779), [Lenz](#) – ce dernier menant à Büchner, [Grabbe](#) et [Wedekind](#) – se signalent par une volonté shakespearisante de briser les règles afin de laisser parler la « nature », nécessairement révoltée contre les conditions et les conventions d'une société oppressive. En l'absence d'une alternative politique au régime féodal, ce théâtre débouche tantôt sur la tragédie de caractère, tantôt sur la comédie grotesque, l'une et l'autre projetant sur l'époque un éclairage violent.

L'œuvre classique de Goethe et de [Schiller](#) plonge ses racines dans une même jeunesse tumultueuse, avec, du premier, *Goetz de Berlichingen* (1774), et *les Brigands* (1782), du second. Elle se constitue par référence à la tradition du grand théâtre, mais en un temps gros de changements qui en déplace les enjeux. Goethe, à Weimar où le duc l'a fait appeler en 1775, tend vers une philosophie post-tragique de la conciliation : *Iphigénie en Tauride* (1786, monté en 1802) donne l'exemple d'un conflit surmonté par la vertu formatrice du sentiment d'humanité, porté à un degré essentiel de pureté. *Faust I* et *Faust II* (l'un monté en 1829, l'autre seulement après la mort de l'auteur en 1854) mettent une dramaturgie baroque du theatrum mundi au service d'une volonté active de réalisation

personnelle et collective, intégrant erreurs et fautes dans une perspective de progrès évolutif. Schiller, de *Don Carlos* (1787) à *Marie Stuart* (1800), associe la tragédie, en ce qui le concerne, à une éthique de la liberté, se cherchant aux deux pôles de la concrétisation politique et de l'accomplissement spirituel. Ses *Lettres sur l'éducation esthétique* (*Briefe über ästhetische Erziehung*, 1795) confient à « l'instinct de jeu », source de théâtre, un rôle capital dans la maturation des citoyens. Sa correspondance avec Goethe sur l'épique et le dramatique montre que les deux classiques allemands cherchent une voie au-delà des catégories et des distinctions aristotéliennes, d'où les classiques français du XVIII^e siècle avaient tiré leurs règles. Quand à la fin du XIX^e siècle la social-démocratie s'efforce d'ouvrir le théâtre aux travailleurs – avec l'association de la [Volksbühne](#) – elle fait de Schiller un pilier du répertoire populaire.

Goethe, à la direction du théâtre de Weimar pendant plus de vingt-cinq ans (1791-1817), tente de conformer la mise en scène aux tendances idéalisantes de son classicisme, néanmoins voué, de par la situation historique, à un équilibre instable. Ses *91 Règles pour acteur* (1803) alternent en fait deux propositions de jeu. L'une correspond au ton de la « récitation », assigne pour critère au comédien la mesure et la symétrie des statues antiques, reflet d'une raison souveraine, et suggère globalement au spectateur qu'est visé là un « troisième objet », en dehors de tout illusionnisme ; l'autre relève de la « déclamation », elle pousse au contraire à l'individualisation du rôle et donne pour immédiatement présents les mouvements de la passion. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas lieu de surestimer le retentissement sur le public de ce théâtre classique. Sous la gestion de Goethe ont figuré au répertoire de Weimar 19 pièces de lui-même et 18 de Schiller, contre 31 d'Iffland et 87 de [Kotzebue](#). Ces deux derniers dominèrent en fait leur époque par une production aujourd'hui tombée dans l'oubli, mais appréciée autrefois d'une petite bourgeoisie servile prompte à transfigurer sa misère ou sa médiocrité. August von Kotzebue est le cas typique du « bon faiseur » sachant flatter une clientèle : pièces larmoyantes et comédies faciles, le cas échéant histoires de chevaliers et tragédies à costumes. À la suite, Ernst Raupach (1784-1852) alimentera le XIX^e siècle en drames médiévaux et mélodrames populaires, tout comme en féeries et en contes bleus, sans omettre les imitations du grand théâtre, Shakespeare, Calderón*, et Goethe lui-même.

À l'aube de ce XIX^e siècle, le premier romantisme (dit « d'Iéna ») fournit surtout une contribution théorique au décloisonnement des genres à l'horizon d'une « poésie universelle ». [Schlegel](#) voit dans la tragi-comédie* la réponse au défi du temps, c'est-à-dire de la modernité. Il réitère la critique du classicisme français, érige en modèles Shakespeare et Calderón, laissant du premier une traduction encore en usage jusqu'à récemment. Sinon le romantisme dans son ensemble, tous courants confondus, n'a pas fait époque sur la scène allemande. Seules ressortent les comédies de [Tieck](#), dont le *Chat botté* (*Der gestiefelte Kater*, 1797, monté en 1844 seulement) – lesquelles oscillent entre la satire littéraire et l'ironie transcendante ; le principe de la réflexivité, amenant les personnages à sortir de leur rôle ou inversement les spectateurs, les critiques et le poète à entrer dans le jeu, césure la dramaturgie traditionnelle. Quant aux pièces à sujets historiques et légendaires du même Tieck, et plus encore du second romantisme (Achim von Arnim, 1781-1831, Clemens Brentano, 1778-1842, Josef von Eichendorff, 1788-1857, Friedrich de La Motte-Fouqué, 1777-1843), elles n'ont pu retenir l'attention. Rompant avec l'inspiration néomédiévale de ce romantisme-là, les écrivains libéraux de la « Jeune Allemagne », combattants de la démocratie, n'ont pas donné davantage de dramaturges.

Le tragique et l'épique

Les œuvres qui aujourd'hui émergent du XIX^e siècle postclassique n'ont guère été reconnues par lui. C'est aussi qu'elles entrent mal dans les catégories établies. [Hölderlin](#), dont le travail s'interrompt au tout début de ce siècle, a laissé au théâtre une traduction d'*Antigone* et les fragments d'un *Empédocle* : la tragédie, en rapport avec la crise de l'époque, s'inscrit là dans l'écart entre l'ontologique et le politique. Avec [Kleist](#), elle balance de la réalité au rêve et du rêve à la réalité : l'illusion, le malentendu, la fragilité des mots et des choses déséquilibrent cruellement la passion, le sentiment, que ce soit chez Penthésilée ou chez le Prince de Hombourg, non sans conduire le cas échéant à une certaine forme de comédie. Certes avec moins de génie, Grabbe accentue les dissonances de l'esprit romantique dans *Don Juan* et *Faust* (*Don Juan und Faust*, 1829) et amorce avec Napoléon ou les Cent-Jours (*Napoleon oder die hundert Tage*, 1831, monté en 1893) une actualisation du drame historique dans le sens d'un réalisme : le culte du héros n'étouffe pas les questions du peuple sur les chemins de la liberté. Singulièrement moderne, Büchner, dont la facture anticipe les apports du cinéma, explore les abîmes de l'Histoire en train de se défaire avec *la Mort de Danton* (1835, monté en 1902), et ceux de la non-histoire quotidienne avec *Woyzeck* (texte inachevé, monté en 1913). Quant à [Hebbel](#), peu connu hors de son pays de même que Grabbe, il se caractérise par son pantragisme – tributaire de [Hegel](#), puis de [Schopenhauer](#) – qui exerce sa loi au sein du monde bourgeois, en particulier sur l'élément féminin (*Marie-Madeleine*, 1844 ; *Agnes Bernauer*, 1852). Son œuvre rappelle une fois de plus le rôle majeur du phénomène tragique dans le théâtre allemand, phénomène auquel [Nietzsche](#) consacre en 1871 un essai capital, la Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la

musique (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) : il y promeut le concept anticonceptuel du « dionysiaque » – clé d'une autre Grèce, déjà pressentie par Hölderlin – pour aboutir provisoirement à un éloge de [Wagner](#).

C'est en 1876 que ce dernier ouvre à Bayreuth la salle de festival – si ce n'est de culte – où il entend matérialiser son projet d'une « œuvre d'art totale » : l'opéra, entendu comme le sommet du drame, s'élève à la hauteur d'une métaphysique généralement sombre. Tout cela étant, il convient de souligner que le théâtre allemand ne se laisse point enfermer dans le phénomène tragique, et qu'à ce dernier se combine ou s'oppose très tôt, chez Lenz ou chez Büchner, une ligne épique au sens que Brecht donne à ce terme : à la dramaturgie aristotélicienne, fermée comme un destin, se substitue alors une construction en tableaux, ouvrant sur un horizon social dont les contradictions sollicitent le regard critique du spectateur.

Sous l'Empire, les débuts de la modernité

Dans les quinze années qui suivent la fondation du nouvel Empire en 1870, celui de Bismarck, les théâtres privés se multiplient à côté des théâtres de cour. Le nombre des salles passe de 200 à 600, au profit de spectacles de divertissement souvent imités du Boulevard* parisien, dont est friande la bourgeoisie montante. À l'opposé, dans les « unions culturelles » du mouvement socialiste, prend corps, souterrainement, un théâtre ouvrier à vocation militante. La dernière décennie du siècle est marquée par le drame naturaliste, lequel introduit le monde du travail dans les velours du théâtre officiel. [Hauptmann](#) en est le meilleur représentant avec les Tisserands (*Die Weber*, 1893), Max Halbe, Arno Holz ou Hermann Sudermann ayant été vite oubliés. L'école naturaliste bénéficie des principes de mise en scène élaborés depuis 1874 par la troupe d'un vieux théâtre de cour, celui de Meiningen : fidélité historique, exactitude minutieuse du décor et du costume ; elle trouve aussi une tribune avec la [Freie Bühne](#), fondée à Berlin en 1889 d'après le modèle du Théâtre-Libre d'Antoine, et un soutien, fût-il mesuré, auprès de la Volksbühne, cette association de spectateurs sous influence social-démocrate. [Brahm](#), directeur de la Freie Bühne puis du Deutsches Theater, s'emploiera constamment à faire connaître l'œuvre de Hauptmann. Celle-ci est assez complexe, au demeurant, pour inspirer aussi la réaction antinaturaliste – symbolisante ou romantisante – qui se fait jour, en Allemagne comme ailleurs, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe. Cette réaction antinaturaliste s'accompagne d'une rethéâtralisation du théâtre, à laquelle contribuent, après les deux grands réformateurs que sont le Suisse Adolphe [Appia](#) et l'Anglais [Craig](#), le metteur en scène munichois [Fuchs](#), auteur de *Die Revolution des Theaters* (la Révolution du théâtre, 1909) et surtout [Reinhardt](#), d'origine autrichienne, qui en 1905 reprend à Berlin la direction du Deutsches Theater et l'assume jusqu'en 1933 avec des interruptions. Avec lui, musique, peinture et danse sont appelées au service du théâtre, lequel peut sortir de ses limites instituées pour gagner les églises, les cirques ou les châteaux, tandis que le rapport au public commence à échapper aux règles fixes de la frontalité. Le grand succès de Reinhardt avant la guerre – une pantomime de Vollmoeller intitulée *Mirakel* (le Miracle, 1912) – reposa sur la transformation de la scène en une cathédrale. Dans son répertoire, Reinhardt fut particulièrement éclectique, des grands classiques à [Strindberg](#) et Hauptmann, de ceux-ci à la découverte de l'expressionnisme avec *Der Bettler* (le Mendiant) de [Sorge](#), monté durant la guerre. L'expressionnisme* s'était annoncé dès 1907 avec *Mörder Hoffnung der Frauen* (Assassin espoir des femmes) d'Oskar Kokoschka. Il pointe aussi dans l'écriture syncopée de [Wedekind](#) et de [Sternheim](#), maîtres de la caricature et du grotesque, critiques féroces de la société wilhelmiennne. Celle-ci, au demeurant, est également la cible du cabaret*, qui prend son essor vers la fin du siècle, surtout à Berlin et à Munich. Dès ses premières prestations qui remontent à l'avant-guerre, [Valentin](#) donne à ce genre « mineur » une force étrange ou plutôt étonnante, sous un aspect de farce.

Sous la République, les commencements d'une révolution

La proclamation de la République en 1918 entraîne la transformation des théâtres de cour en théâtres publics d'État ou de municipalité (*Staats-, Landes-, et Stadttheater*), largement subventionnés. Ainsi au Berliner Staatstheater, le metteur en scène [Jessner](#) assure le triomphe du style expressionniste. Il mène à l'abandon de la scène illusionniste pour faire ressortir, abstraction à la mesure d'une subjectivité supra-individuelle, l'essence du drame, c'est-à-dire la lutte contre toute aliénation de l'humain, et cela non pas devant un public en salle, mais au sein d'une communauté dans un espace unifié. Une nouvelle génération d'auteurs, nés pour la plupart aux alentours de 1890, alimente cette vague expressionniste, dont le reflux s'amorce dès 1923 avec ce qu'on a pu appeler l'expressionnisme noir, un néo- ou hyper-naturalisme, plus que sceptique envers les appels à « l'homme nouveau ». Autour de l'expressionnisme, le théâtre dada de Kurt Schwitters ne fera guère école, de même que resteront marginaux les rares projets scéniques du Bauhaus*, entre utopisme et fonctionnalisme. La République de Weimar fut en revanche l'âge d'or du « théâtre

politique », une formule illustrée par un ouvrage de [Piscator](#) intitulé ainsi, où le metteur en scène, marxiste révolutionnaire, récapitule en 1929 son travail de dix années. Durant ces mêmes années se définit progressivement le théâtre épique de [Brecht](#), qui franchit un premier stade avec *Homme pour homme* (*Mann ist Mann*, 1927), trouve le succès avec la provocation de l'Opéra de quat'sous (*Dreigroschenoper*, 1928) et débouche sur le Lehrstück ou pièce d'apprentissage au début des années trente. Vers la fin des années vingt s'est également développé le Zeittheater, théâtre d'actualité, proche du journalisme d'enquête, dénonçant les scandales judiciaires et sociaux tels que la législation contre l'avortement (voir *Paragraph 218* de Carl Credé, 1929). Au même moment s'organisent des troupes amateurs d'[agit-prop](#), principalement à l'initiative du parti communiste ; constituées d'ouvriers ou d'employés, assistées de quelques intellectuels, elles opèrent à proximité des lieux de travail ou dans les salles de meetings, avec un répertoire de saynètes et de chœurs parlés adaptables et actualisables. Le renouveau du Volksstück (pièce populaire), un genre traditionnel traité encore naïvement par [Zuckmayer](#) (*Der Hauptmann von Köpenick*, le Capitaine de Köpenick, 1931), mais de façon beaucoup plus critique, tel un défi à l'esprit petit-bourgeois, chez [Fleisser](#) ou chez [Horváth](#), un Autrichien alors installé à Berlin – ce renouveau, donc, participe du même mouvement général. Dès 1933, le pouvoir hitlérien procède à la mise au pas générale de la culture, et assigne au théâtre sous ses diverses formes – classiques ou non – la tâche de mobiliser la nation derrière le régime : un théâtre politique lui aussi, mais parce que non critique. Quant aux émigrés, dramaturges, metteurs en scène, comédiens, ils ne peuvent plus assurer qu'une stratégie de survie là où on veut bien les accueillir (ainsi par exemple au Schauspielhaus de Zurich). C'est en exil malgré tout, mais pour le tiroir, qu'un Brecht écrira une partie essentielle de son œuvre. Son Journal de travail (*Arbeitsjournal*, 1938-1955) témoigne des défis auxquels doivent répondre la théorie et la pratique d'un théâtre « intervenant », au sein d'une crise mondiale qui ne cesse de le « distancier ».

RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE

Depuis l'effondrement du nazisme, le théâtre ouest-allemand contribue en partie à aiguillonner la conscience civique. Dans les trois zones d'occupation qui formeront en 1949 la RFA, la vie du spectacle renaît aussitôt des ruines. À côté de l'héritage classique, appelé à garantir l'humanisme traditionnel, les auteurs étrangers les plus modernes, naguère proscrits, font massivement leur entrée en scène : ainsi [Wilder](#) et [O'Neill](#), [Eliot](#) et [García Lorca](#), [Giraudoux](#), Sartre et Anouilh (dont l'*Antigone*, par exemple, sera monté à vingt-neuf reprises entre 1945 et 1949). En revanche les auteurs allemands interdits eux aussi par l'hitlérisme – de Sternheim à Brecht – ne sont guère sollicités. Est-ce dû à la trop grande proximité du désastre ou à une incapacité au deuil, le passé le plus récent échappe au théâtre. Néanmoins il inspire deux succès majeurs : le Général du diable (*Des Teufels General*, 1946) de l'émigré Zuckmayer – un drame de la conscience morale et patriotique dans les hautes sphères de la Luftwaffe – et *Devant la porte* (*Draussen vor der Tür*, 1947), de [Borchert](#). Ce dernier, jeune écrivain d'une vibrante sincérité, qui sera vite emporté par la mort, retrouve les chemins de l'expressionnisme révolté : stations, visions, cris, appels, le fantassin Beckmann, spectre revenu de guerre, dénonce une société d'ores et déjà en voie de restauration.

Structure et organisation matérielle du théâtre

Avec la fondation de la République fédérale d'Allemagne (RFA) en 1949 achève de se fixer le système théâtral prévalant jusqu'à nos jours. Comme sous Weimar, son épine dorsale est constituée par les théâtres publics, décentralisés dès l'origine : théâtres municipaux (Stadttheater) ou d'État (Staatstheater), ces derniers relevant des « pays » fédérés ou Länder ; une troisième catégorie, celle des Landestheater, comprend des théâtres municipaux quasiment itinérants, à vocation régionale, souvent co-financés par plusieurs villes et, à des degrés très variables, par le Land. Quant à la Fédération (le Bund), sa participation au budget global des théâtres reste infime. Les théâtres publics, incluant comédie, opéra et ballet dans bien des cas, fonctionnent telles des scènes à répertoire et sont dotés de troupes permanentes, les « ensembles », qui éventuellement accueillent des invités. Aujourd'hui elles peuvent compter une cinquantaine d'artistes quand il s'agit d'établissements importants (quatre-vingts au Staatliches Theater de Berlin-Ouest) et un personnel technique et administratif presque équivalent. La gestion économique et culturelle est assurée par l'intendant* – metteur en scène lui-même, employant si besoin d'autres metteurs en scène – nommé pour une période de trois à cinq ans par les autorités de tutelle. Il n'est responsable que devant celles-ci. Les tentatives de démocratisation interne (fin des années soixante, début des années soixante-dix) pour limiter le pouvoir hiérarchique de l'intendant et redonner la parole au collectif – ainsi à Francfort le plus conséquemment – n'ont guère dépassé un stade ou une durée limités. En 1985, on dénombre en RFA 74 théâtres municipaux et 7 de villes groupées, 33 théâtres d'État, et 19 Landestheater (à côté de 54 théâtres privés, de 41 théâtres de tournée eux-mêmes commerciaux, et

de « groupes libres » dont le point commun est la contestation du système officiel jugé trop rigide). Il existe en outre 7 écoles d'État (et 2 municipales) pour la formation des comédiens, soumis à une sélection sévère à l'entrée, mais sûrs de leur engagement à la sortie, et 25 écoles privées de qualité variable, sans compter bien sûr les nombreux professeurs particuliers. Les théâtres publics bénéficient de subventions relativement élevées (par exemple, 1987-1988 : 21 millions de DM pour celui de Bochum ; 21,7 pour celui de Hambourg ; 24 pour celui d'Essen) – mais dont les quatre cinquièmes sont alloués à la rémunération des personnels. Les recettes venant des entrées représentent à peine le cinquième du budget. Cependant, la fréquentation des salles se situe à un taux élevé (entre 75 % et 80 %) ; elle repose pour plus de la moitié sur les abonnements et les associations de spectateurs (dont la célèbre Volksbühne). La stabilité de fonctionnement qui résulte d'un tel système se paie en général d'un certain conformisme. Le théâtre risque de devenir un « objet d'identification émotionnelle des conseils municipaux », a pu dire un critique en 1977, ou encore, selon d'autres observateurs, la source d'une « monoculture ». Il faut la réputation d'un grand intendant pour briser les tabous artistiques et politiques, surtout au fond des provinces (d'où peuvent venir aussi, bien sûr, des surprises). Berlin, Francfort, Hambourg, Munich, Stuttgart forment l'avant-garde de la vie théâtrale en RFA, rejointe ensuite par Bochum, Brême et Cologne.

Renouvellement de la mise en scène. Développement d'un théâtre critique et politique

« Du style chancellerie du Reich au style des metteurs en scène » ainsi Henning Rischbieter, directeur écouté de la revue Theater Heute, résume-t-il un demi-siècle de mise en scène en RFA. À la fin de la décennie quarante prévaut une froide grandiloquence, commune au néoclassicisme de Gustav Gründgens et au post-expressionnisme de Jürgen Fehling. Un Gustav Rudolf Sellner fait preuve d'une sobriété plus actuelle, néanmoins grevée d'une option « mystique » ou « magique », en tout cas foncièrement tragique au sens quasi existentiel du terme. Ces trois metteurs en scène avaient été plus ou moins compromis sous le nazisme, et leur présence à peine interrompue rappelle qu'après 1945 la profession assura, comme on dit, la continuité. Dans une direction opposée, conférant toute sa portée à la socio-analyse des comportements, s'exerce peu à peu l'influence des anciens exilés, Fritz Kortner, Piscator ou Brecht. Le jeu épique du Berliner* Ensemble pénètre en RFA malgré les entraves de la guerre froide, comme un défi à toute métaphysique du drame. Depuis le début des années soixante, le renouvellement de la mise en scène s'accélère. Kurt Hübner, intendant à Ulm, puis à Brême, y contribue particulièrement, ne serait-ce qu'en faisant confiance à deux esprits bien différents, qui représentent finalement deux courants majeurs de la période à venir : Peter Palitzsch, un élève de Brecht au travail rigoureux, et Zadek, qui s'inspire plutôt du Living* Theatre dans le *Mesure pour mesure* de 1967, un spectacle qui a fait date, en l'occurrence une mise en pièces de Shakespeare, offert aux intuitions et aux improvisations disparates de ses interprètes.

Dans les années cinquante, il existera bien en RFA une création dramatique proprement contemporaine. Si ces auteurs n'ont pas laissé de nom, c'est qu'ils restent captifs d'une psychologie vaguement existentielle pour évoquer le désarroi des consciences, une angoisse diffuse et confuse. Le Hörspiel ou *Pièce radiophonique*, avec Günther Eich et Ingeborg Bachmann, marque plus nettement cette décennie en exploitant jusqu'au bout les ressources d'une scène immatérielle, livrée aux fantômes et aux fantasmes de la subjectivité, obéissant aux seules lois de l'écriture poétique. Dans un tel genre, Wolfgang Hildesheimer trouve les prémices d'un théâtre de l'absurde, dont il est en RFA l'unique représentant : soit « le lieu d'un cérémonial symbolique où le spectateur tient le rôle de l'homme qui interroge, la pièce en soi figurant le monde qui contre toute raison se tait, autrement dit fournit des ersatz de réponse dépourvues de sens ». Mais ce sont deux Suisses, Dürrenmatt et Frisch, qui à la fin des années cinquante vont connaître un succès significatif sur la scène ouest-allemande. Les comédies grotesques du premier et le didactisme sans leçon du second radiographient la société bourgeoise en expansion et détectent le système d'oppression et d'exclusion qu'elle nourrit. Dans le miroir helvétique, l'Allemagne du « miracle économique » et de l'« État du bien-être » reconnaît ses traits les plus inavoués. Les dramaturges qui émergent dans les années soixante établissent la relation entre ce présent et le passé « non surmonté », c'est-à-dire non maîtrisé, qui fait retour comme le refoulé. Dorst (*la Grande Imprécation devant les murs de la ville, Grosse Schmährede an der Stadtmauer*, 1961), Siegfried Lenz (*le Temps des innocents, Zeit der Schuldlosen*, 1961), Hans Günther Michelsen (*Stienz*, 1963, *Lappschiess*, 1964, *Kask*, 1965), Walser (*Chêne et lapins angora, Eiche und Angorae*, 1962) entrent dans ces dédales où se croisent hier et aujourd'hui : guerre et paix, fascisme et démocratie échangent leurs signes. Walser, qui sous-titre sa pièce « Une chronique allemande », plaide pour un réalisme théâtral renouvelé car, dit-il, les brutalités sociales, étroitement liées aux démons du silence et de l'oppression, connaissent un raffinement tel que la dramaturgie classique échoue à les représenter. Au même moment, trois mises en scène de Piscator (à qui a été confiée en 1962 la direction de la Freie Volksbühne à Berlin-Ouest) officialisent la naissance d'un théâtre documentaire plus directement politique, avec le Vicaire (*Der Stellvertreter*, 1963) de

[Hochhuth](#), *En cause : J. Robert Oppenheimer* (*In der Sache : J. Robert Oppenheimer*, 1964) de [Kipphardt](#), et *l'Instruction* (*Die Ermittlung*, 1965) de [Weiss](#) – une démarche qui est un héritage des années vingt, mais infléchi vers une problématique de la conscience (à défaut d'un horizon révolutionnaire), et pour commencer de la mémoire : mémoire d'Auschwitz surtout, confrontant à l'innommable une exigence accrue de lucidité et de responsabilité, mémoire d'Hiroshima aussi. Ce sont alors les cas extrêmes qui sont érigés en cas modèles. Weiss s'engage le plus loin dans cette voie en affirmant que plus la réalité est insoutenable, plus elle demande qu'on l'éclaire dans ses moindres détails : ce théâtre de la rationalité militante gagne à défier l'horreur, dont le pire est qu'elle engendre trop souvent la résignation. Cela dit, la critique dont il est porteur s'exerce sur bien des objets de bien des façons : *Toller* (1968) de Dorst présente, non sans équivoque, la République bavaroise des Conseils en 1918-1919 comme une « farce sanglante », Martin Luther et Thomas Münzer ou *l'Introduction de la comptabilité* (*Martin Luther und Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung*, 1970), de Dieter Forte, étudie les rapports étroits entre l'histoire des Églises, l'histoire économique et l'histoire politique, *Das Verhör der Habana* (l'Interrogatoire de La Havane, 1970) de Hans Magnus Enzensberger refait le procès d'une tentative de contre-révolution.

Vers un théâtre du quotidien

En cette fin de la décennie soixante, le mouvement étudiant marque l'irruption dans la vie publique d'une nouvelle génération anticapitaliste et anti-autoritaire. À son image, trois pièces composent le visage théâtral de l'année 1968 : le *Discours sur le Viêt-nam* (*Der Vietnam-Diskurs*, titre abrégé) de Weiss, où le théâtre documentaire débouche sans conteste sur un théâtre d'intervention (que certains groupes étudiants pousseront jusqu'au théâtre de rue*) ; le *Gaspard* (*Kaspar*) de l'Autrichien [Handke](#), retournant contre elles-mêmes les formes instituées de la parole, de l'action et du spectacle ; le *Bouc* (*Katzelmacher*) de [Fassbinder](#). Ce dernier laisse en quelques années une œuvre assez différenciée qui, sous l'emblème provocant de l'antiteater, et avec une technique plutôt cinématographique, se rattache en partie au genre du Volksstück (pièce populaire) pris à rebours, comme chez Fleisser. Le dramaturge démonte les comportements fascisants dans la vie de tous les jours, comportements majoritaires qui renvoient violemment sur les minorités en état de faiblesse l'inhumanité du système dominant. Avec lui, [Sperr](#) (*Scènes de chasse en Bavière*, *Jagdszenen aus Niederbayern*, 1966), et surtout [Kroetz](#), l'auteur le plus prolifique des années soixante-dix, souvent dit néonaturaliste pour sa peinture des sous-privilegiés de la société industrielle de consommation (*Travail à domicile*, *Heimarbeit*, 1971 ; *Concert à la carte*, *Wunschkonzert*, 1973) – fournissent les variantes d'un théâtre du quotidien constamment étrangéisé. Dans ce processus d'étrangéisation, le langage tient le premier rôle : stéréotypes vulgaires, jargons pseudo-cultivés, semi-mutismes donnent la mesure de l'aliénation dominante. Un auteur comme [Mueller](#) relève aussi d'une forme de réalisme, où parfois le sordide frôle le fantastique. [Achternbusch](#) fait implorer ce théâtre du quotidien par les soliloques excentriques de ses personnages (*Ella*, 1978), dérivant de proche en proche vers une sorte d'effroi consommé.

Une nouvelle sensibilité ?

Au fil des années soixante-dix s'opère, jusqu'au début des années quatre-vingt dix, un glissement où d'aucuns veulent voir un renversement : l'extinction des utopies, la naissance parallèle d'une « nouvelle sensibilité » (c'est-à-dire le retour de la subjectivité, fût-elle en crise) font parler d'une intériorisation du théâtre, voire d'une résignation politique de celui-ci, compensée par la réactivation de valeurs ludiques, langagières ou spectaculaires. De *la Mère* selon Brecht aux *Trois Sœurs* de [Tchekhov](#) en passant par les *Estivants* de [Gorki](#), les choix successifs d'un metteur en scène comme [Stein](#) – le plus talentueux de ces vingt dernières années avec [Peymann](#) – témoignent d'une pareille évolution. Dès 1969 avec le *Torquato Tasso* de Goethe, Stein, qui en 1970 prend la direction de la Schaubühne* am Halleschen Ufer de Berlin-Ouest, adopte une ligne autoréflexive en questionnant l'artiste, « clown émotionnel », sur ses conditions de survie et ses capacités d'action dans la société dominante, féodale hier, bourgeoise aujourd'hui. En 1981 à Bochum, Peymann fait de la même figure un martyr attirant la pitié – ou suscitant l'auto-compassion – quand de ses strophes il essaie de couvrir sa nudité. [Grüber](#), un collaborateur de la Schaubühne, s'attache de son côté au personnage de Hölderlin, déjà évoqué par Weiss dans une pièce de 1970 : *Winterreise* (Voyage d'hiver, 1977) profère dans l'espace explosé du stade olympique de Berlin – compromis par le fascisme autrefois – des fragments du roman Hypérion, ce double du poète révolutionnaire, le « dernier athlète du monde moderne ».

Le succès, ces quinze dernières années, d'auteurs comme [Strauss](#) – promu par Stein dont il fut le Dramaturg (conseiller littéraire) – ou comme [Bernhard](#), monté systématiquement par Peymann, paraît donner la mesure d'un pareil changement de cap, de même que l'aveu ostentatoire d'un Kroetz, renonçant à son engagement politique pour déclarer, en 1985, que sous l'habillage néo-

réaliste de ses pièces il n'avait jamais parlé que de lui-même. Cela dit, la frontière entre la scène intérieure et la scène extérieure n'est nullement infranchissable. La mélancolie de Bernhard, qui vient d'Autriche, vaut pour une fin de partie allemande et même européenne : ses monologues hargneux, ressassants, d'une musique obsessive, sabotent sur un mode ambigu, mi-comique mi-tragique, la bonne conscience publique aussi bien que privée, et font du dénigrement ou de l'imprécation le dernier refuge de l'intellectuel critique et autocritique. L'œuvre de Strauss, en particulier la Trilogie du revoir (*Trilogie des Wiedersehens*, 1977) ou encore la Chambre et le Temps (*Die Zeit und das Zimmer*, 1988) référerait à un nouvel individualisme si l'individu n'y était foncièrement divisible, un tourbillon de sentiments et de réflexions dans le flux des rencontres : *Biographie* : un jeu, ce titre déjà ancien de Frisch, évoquant les combinaisons multiples en germe dans une existence, s'applique aussi à un tel univers. En même temps, c'est bien la chronique d'une époque que tient aussi Strauss, satiriste à sa manière. Il transpose en scène, selon les termes du jury qui lui attribua en 1989 le prix Georg Büchner, « la vie désorientée de notre société [...] comme une comédie humaine d'où la tristesse ne s'éloigne pas ». Au total, les années quatre-vingt semblent trop incertaines ou trop composites pour se prêter à une description unilatérale. *Mercedes* (1983) de [Brasch](#), un auteur passé à l'Ouest en 1975, reprend, sur un mode grotesque et néanmoins didactique, la critique de la civilisation industrielle en l'ouvrant à une vision explosive de l'espace-temps, source d'« indétermination ». Le Radeau des morts (*Totenfloss*, 1986) de Mueller, grand succès de la saison 1986-1987, se présente comme une parabole d'actualité sur la pollution de la nature et la dégradation de l'espèce humaine, ruinée par la peur du contact. *Moi, Feuerbach* (*Ich, Feuerbach*, 1986) de Dorst, en faisant du comédien comme tel le principal personnage du spectacle, tend plutôt à recourber le théâtre sur lui-même, à multiplier le jeu entre l'être et l'apparence, non sans renouer ainsi avec un certain baroque dont Bernhard et Strauss savent également tirer parti. Le théâtre de RFA comporte au demeurant bien d'autres directions de recherche, qui vont en s'affirmant depuis deux décennies, avec, par exemple, [Tabori](#) et Einar Schlegel (né en 1944, ancien scénographe et metteur en scène du Berliner Ensemble), auteurs, metteurs en scène et comédiens tout à la fois ; le premier évoque une survivante d'Auschwitz dans *Le Courage de ma mère* (1979), et dans *Mein Kampf*, face au spectre de l'infâme, il joue le désespoir contre le désespoir ; le second, après le long monologue (en 2 volumes) de *Gertrud*, fait danser le tango, dans *Trompettes des morts* (1987), à trois vieilles dames lors de la phase finale de l'Allemagne de l'Est ; ses mises en scène mobilisent fortement l'élément choral, jusqu'à l'obsession, ainsi dans *Wessis à Weimar*, pièce de Hochhuth traitant de l'unification allemande. Strauss lui-même repasse de l'intérieur à l'extérieur, quand il s'attache, dans *Chœur final* (1991) ou *Ithaque* (1996), à cette même question. Le Grips Theater de Berlin-Ouest, fondé sous un autre nom dès 1966, donne l'exemple d'un théâtre pour enfants et adolescents qui, sous la direction de Volker Ludwig, travaille conséquemment à l'émancipation de son jeune public dans une perspective pédagogico-politique (*Linie I*, *Ligne I*, 1980, est devenu un succès international). L'œuvre de Gerlind Reinshagen (*Leben und Tod der Marilyn Monroe*, *Vie et mort de Marilyn Monroe*, 1972 ; *Die Clownin*, *la Clownesse*, 1985) prélude à la naissance d'un théâtre des femmes ou de femme, qui refuse de se laisser enfermer dans un rôle et de ce fait s'affirme délibérément ludique : Autrichiennes et Allemandes ([Jelinek](#), Friederike Roth, Gisela Steinwachs, Gisela von Wysocki) se retrouveront sur ce terrain. Enfin le « théâtre-danse » de [Bausch](#), chorégraphe depuis 1973 à Wuppertal, constitue un apport décisif dans ce paysage depuis *Barbe-Bleue* (1977) et *Café Müller* (1978) : son exploration de l'inconscient gestuel pointe avec tendresse et cruauté les désirs estropiés d'une époque glaciaire. Peut-être se révèle-t-il, comme d'aucuns l'ont suggéré, que l'Allemand de l'Est [Müller](#) était le dernier représentant d'un théâtre de l'Histoire sur la scène ouest-allemande.

« Dramatique » et postdramatique : diversité du paysage théâtral aujourd'hui

Après la chute du Mur et l'intégration de l'ex-RDA au sein de la RFA, la question de l'identité nationale (et de l'héritage culturel qui aurait pu la fonder historiquement) ne s'est pas imposée au théâtre. Celui-ci affiche au contraire un visage de Protée. Depuis les années 1990, il poursuit un processus de transformation en rapport avec les autres arts et avec les médias. Le concept d'œuvre est concurrencé par celui de performance, le concept de représentation par celui de manifestation. Mais ces glissements de forme et de fonction n'emportent pas tout. On voit même la formule du « théâtre postdramatique » illustrée par un essai à succès de Hans-Thiess Lehmann (1999), en partie contestée ou ignorée par nombre de jeunes auteurs qui entendent raconter des histoires au quotidien, sans rejeter l'appui de la fable et du personnage. Dans les années 2000 il semble bien que la tendance à libérer de leur subordination à l'œuvre écrite les paramètres élémentaires du théâtre (espace, lumière, corps, mouvements, gestes, voix), pour mieux expérimenter sur le langage et sur les formes, se heurte, dans la production contemporaine, à la résistance du facteur dramatico-narratif. Ce n'est pas pour autant que reviennent inchangées les

catégories du néoréalisme ou du psychodrame (auxquelles font signe Mark Ravenhill ou [Kane](#), sans oublier [Fosse](#), forts influents en Allemagne). Le numéro spécial de Text + Kritik (XI/04) intitulé « Théâtre pour le XXI^e siècle », observe ces phénomènes complexes chez des auteurs comme von Mayenburg (né en 1972), Sibylle Berg (née en 1962), Moritz Rinke (né en 1967), Albert Ostermaier (né en 1967) et beaucoup d'autres. Dans l'œuvre d'un René Pollsch (*Trilogie du Prater*, la Ville comme proie, 2001), la prise en compte de l'« auto-aliénation productive du théâtre » s'allie à la prise en charge des aventures de la quotidienneté, à la fois comiques et effrayantes. Chez bien des auteurs d'aujourd'hui, le travail, la famille, la vie moderne font valoir concrètement leur importance, en rapport avec un certain désarroi des consciences. Soit, au total, un paysage théâtral relativement divers, pour ne pas dire relativement confus, dans lequel chaque œuvre fraie sa voie.

L'indispensable revue Theatrer heute publie régulièrement un « *Jahrbuch* », un numéro spécial en forme de bilan, où un certain nombre de critiques en vue élisent chacun de leur côté leur pièce de l'année. Ainsi voit-on fréquemment citées, de 2000 à 2005, Jeff Koons (entre drame et parodie : l'artiste) de Rainald Goetz, dont les premiers succès, ainsi Guerre, remontent aux années 1980 ; la République de Vineta et les Nibelungen de Rinke ; Parasites et l'Enfant froid de von Mayenburg ; Slums et la Prata Sage de Pollesch ; Death Valley Junction (une rencontre dantesque avec le désert) et Appel d'Ostermaier ; la Nuit arabe (37 personnages, qui ne cessent de commenter leurs actes et leurs affects) et Avant-Après de Roland Schimmelpfennig (né en 1967 et dont les débuts remontent à 1998). Dea Lohr, qui a fait sa percée en 1997 avec Barbe-bleue, espérance des femmes, poursuit sa route avec les Relations de Claire et Innocence. Armin Petras, acteur et metteur en scène, connu comme auteur sous le nom de Fritz Kater, retient fortement l'attention en 2003 avec We are camera / Jason matériau, dernière partie d'une trilogie, après Fight / City. Vineta et Temps d'aimer temps de mourir, sur l'Allemagne déchirée de l'après-guerre. Anja Hilling, née en 1975, est la plus jeune de ces « nominés ». Mais, à côté d'elle, les plus anciens, Strauss ou Dorst, n'ont pas dit leur dernier mot. Lothar Trolle* (né en 1944) fait lui aussi bonne figure.

RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE

L'écroulement du communisme bureaucratique en RDA au tournant de l'année 1990 met en garde plus que jamais contre les orientations et les évaluations que l'État-parti a pu imposer en matière d'art. Il n'autorise pas pour autant à effacer quarante années de vie théâtrale, surtout si celle-ci a su nourrir, modestement, un débat public absent des grands médias, plus étroitement contrôlables et contrôlés. Personne en RDA, déclarait encore quelqu'un du métier en 1980, ne fait dans le théâtre rien que pour faire du théâtre : la remarque vaut pour les attitudes conformes aussi bien que pour celles qui ne le sont pas.

La phase de l'immédiat après-guerre, dans la zone d'occupation soviétique (1945-1949), est marquée par une politique culturelle de rassemblement démocratique et antifasciste. Elle avantage l'héritage culturel et les œuvres modernes qui en prolongent l'humanisme, en incluant certaines pièces de combat venues de l'exil et de la résistance.

Un théâtre matériellement bien soutenu et idéologiquement surveillé

La fondation, en 1949, de la RDA proprement dite confère au système théâtral ses traits définitifs. Publics, les théâtres relèvent du district, du canton ou de la commune, les salles berlinoises étant directement rattachées au ministère de la Culture. Ils comportent un « ensemble » (une troupe permanente) sous la direction de l'« intendant », et conjuguent souvent les arts dramatique, chorégraphique et lyrique. En soi, ce système diffère peu de celui qu'on trouve en Allemagne fédérale. Vers la fin des années quatre-vingt, la RDA comptait 68 théâtres – chiffre élevé en proportion de la population – où la création représentait entre le cinquième et le quart du répertoire. Matériellement bien soutenu, le théâtre est idéologiquement surveillé. La doctrine artistique du régime, le « réalisme socialiste », emprunté à l'URSS de Staline, s'oppose en principe au « formalisme » (mais aussi bien au « modernisme », au « cosmopolitisme », à la « décadence », ou même à cet envers du formalisme qu'est le « naturalisme ») : elle invite entre autres à ne pas dissocier l'art de l'évolution historique – et en particulier du développement de l'économie planifiée – tout en lui assignant pour norme esthétique les modèles fournis par les grands maîtres classiques, placés ainsi hors du temps. Cette distorsion permet des interprétations variées du réalisme socialiste, menaçantes ou tolérantes selon les cas. La controverse qui est née en 1953 autour de *Johann Faustus*, un livret d'opéra de [Eisler](#), critique envers l'héritage faustien, révèle tout un climat, de même que l'hommage officiel rendu, au cours de ces années-là, aux méthodes psychologisantes de [Stanislavski](#), érigé en gardien du temple. Lorsque, à la longue, la doctrine du régime s'effiloche, les tracasseries continuent à entraîner de nombreux passages à l'Ouest chez les gens de théâtre jugés trop peu conformes.

Trois générations d'auteurs

Une première génération d'auteurs a connu la République de Weimar : Johannes R. Becher, Gustav von Wangenheim, Hedda Zinner, [Wolf](#) et Brecht. Wolf répond peu ou prou aux exigences de l'esthétique dominante : la dramaturgie traditionnelle, d'[Aristote](#) à Mehring, induisant un processus d'identification psychologique à un personnage central. Brecht, installé à Berlin-Est depuis l'automne 1948, confirme quant à lui sa théorie épico-dialectique de la distanciation, moins orthodoxe, en publiant aussitôt le *Petit Organon pour le théâtre* (*Kleines Organon für das Theater*, 1949). Son travail de mise en scène au [Berliner Ensemble](#), fondé en 1949 aussi, concrétise ses conceptions. Si les deux seules pièces qu'il ait écrites en RDA – *les Jours de la Commune* (*Die Tage der Commune*) et *Turandot ou le Congrès des blanchisseurs* (*Turandot oder der Kongress der Weisswäscher*) – ne seront jouées qu'après sa mort (les difficultés faites à son *Lucullus* traduisant la « vigilance » des autorités à son égard), il met à l'épreuve ses œuvres d'exil et en tire de précieux « modèles » scéniques ; il réalise également de nombreuses adaptations (du *Précepteur* de Lenz, 1950, au *Dom Juan* de Molière, 1954), inaugure un traitement critique de l'héritage culturel, requérant un double processus d'historisation et d'actualisation. Brecht et le Berliner Ensemble contribueront à maintenir en RDA un climat de recherche. Manfred Wekwerth et Benno [Besson](#), mais aussi [Karge](#), [Langhoff](#) ou Joachim Tenschert sont passés par cette école de mise en scène. Harald Hauser, Kuba, Alfred Matusche, Erwin Strittmatter représentent une seconde génération de dramaturges, dont les vingt ans coïncideront avec la mise au pas nazie. Enfin une troisième génération, née entre 1924 et 1932, entre dans la vie avec la fondation de la RDA elle-même : derrière Heiner Müller, internationalement apprécié aujourd'hui, et [Hacks](#), très en vue à un moment donné, Helmut Baierl, Claus Hammel, Joachim Knauth, Rainer Kerndl, Horst Salomon, Rolf Schneider, Rudi Strahl. [Braun](#), fait la jonction avec la génération de la guerre ou de l'immédiat après-guerre : Thomas Brasch, Stefan Schütz ou Christoph Hein.

Pièces de la production

L'examen du passé, proche ou lointain, prend sa place dans la création dramatique lorsque, par exemple, un Peter Hacks substitue à l'image de la Prusse éternelle une perspective plébéienne : la *Bataille de Lobositz* (*Die Schlacht bei Lobositz*, 1956), le *Meunier de Sans-souci* (*Der Müller von Sanssoucil*, 1958). Mais le genre le plus caractéristique du théâtre de RDA jusqu'au début des années soixante-dix a pour objet la « nouvelle production » : une série de pièces, articulées sur l'actualité du socialisme, évoquent la transformation des consciences parallèlement à celle de l'économie. Beaucoup suivent une logique dramatique menant à la « conversion » ou à la « confirmation » d'un héros dont l'adhésion à la révolution en cours prend valeur d'exemple nécessaire et symbolise l'harmonisation finale des intérêts particuliers et de l'intérêt général. Certains auteurs adoptent une forme plus ouverte, font moins bon marché des contradictions, mettent sans répit à l'épreuve la dialectique des comportements et des situations. Les « agrodramas » situent l'action dans les campagnes au moment de la collectivisation : ainsi *Bürgermeisterin Anna* (la Mairesse Anna, 1950) de Wolf, *Katzgraben* (le Village de Katzgraben, 1953) de Strittmatter, monté par Brecht dans l'esprit d'une « comédie historique », et non d'une simple « pièce à tendance », *Frau Flinz* (1961) de Baierl, farce au message univoque, où une Mère Courage d'un autre type prétend arracher ses cinq fils à l'emprise du socialisme, sans s'avouer qu'elle lutte contre son bien et le leur, jusqu'à ce qu'elle évolue et devienne présidente d'une coopérative agricole. À l'usine, les conflits se développent entre responsables du parti, ingénieurs et travailleurs de la base, aussi bien qu'entre les ouvriers eux-mêmes. Ils ne se laissent pas inmanquablement réduire à l'opposition toute faite entre égoïsme et solidarité ou entre individualisme et esprit de classe.

Pour son *Briseur de salaire* (*Der Lohndrucker*, 1956), Müller prend appui sur le *Lehrstück** expérimental de Brecht : scènes discontinues, langue gestuelle pointant les attitudes au lieu de fixer des psychologies, analyse syncopée d'un processus de travail, sortant du commun, dans un groupe divisé, non idéalisable. Du même Müller, *Der Bau* (le Chantier – écrit en 1963-1964 – mais dont la création à Berlin-Est ne date que de 1980) met en débat le travail anarchique de la brigade Barka, le plaisir pris à la productivité et les difficultés qui guettent, « entre l'époque glaciaire et la Commune ». Hacks avec *Die Sorgen und die Macht* (les Soucis et le pouvoir, 1967), Braun avec *Rêves et erreurs du manœuvre Paul Bauch aux prises avec le sable, le socialisme et les faiblesses humaines* (titre français pour *Die Kipper*, 1972) posent la question de la motivation matérielle et politique du travail, de sa finalité en termes d'accomplissement individuel autant que de réalisation sociale. Le « nouveau système économique », proclamé en 1963 par référence à la révolution scientifique et technique, introduit d'autres éléments dans ce théâtre du monde industriel : sous la modernisation, un risque d'aliénation intime, lequel, en retour, rappelle la valeur de la vie personnelle. Cette thématique est souvent associée à celle de l'émancipation féminine.

Itinéraires critiques

Mis à part le cas de Hartmut Lange qui a quitté la RDA en 1964, après y avoir écrit deux pièces non jouées dont *Marski* (1962-1963), parabole autour d'une figure de gros paysan, et qui, depuis, poursuit à l'Ouest ses interrogations sur le socialisme, trois auteurs confirment leur importance au fil des années soixante-dix, non sans infléchir leur itinéraire. Hacks, orienté d'abord vers un réalisme critique, énonce en 1972 les principes d'une « dramaturgie post-révolutionnaire », d'où émane un classicisme poussé jusqu'au maniérisme dans l'effort pour gagner l'universel.

Braun montre plus de conséquence : avec *Hans Faust* devenu en 1973 *Hinze und Kunze* (Hinze et Kunze) comme avec *Schmittchen* ou *Tinka*, il croise la vision d'en haut et la vision d'en bas, attentif aux rapports de domination entre dirigeants et dirigés, intellectuels et manuels, hommes et femmes ; sa pièce de 1982, *Die Übergangsgesellschaft* (la Société de transition) dresse le tableau d'une société en attente, bloquée à mi-chemin, et pouvant s'analyser dès lors à travers des réminiscences tchékhoviennes.

Müller se tourne de plus en plus, après le *Philoctète* de 1965, vers des modèles littéraires anciens, et en tire des « fragments synthétiques » faisant court-circuit entre le passé mythique et le présent de l'histoire ; son « adieu à la pièce didactique » de 1977 annonce le retour de la tragédie dans et par la révolution, et le célèbre *Hamlet-Machine* (*Hamletmaschine*) de 1979 se lirait aussi bien comme un chœur prolétarien visité par tous les doutes ; à cet univers tragique, Müller emprunte surtout les figures de la violence, de l'effroi et de la folie en ce qu'elles ont de provocant, mais aussi l'ambition d'une écriture poétique, syncopée, incisive comme une morsure.

Radiographie d'une société bloquée

Une nouvelle génération d'auteurs, à sa suite, laisse pointer la barbarie sous les oripeaux de la civilisation. Christopher Hein adapte librement la Véritable Histoire d'Ah Q (*Die wahre Geschichte des Ah Q*, 1983), une existence partagée, comme dit le sous-titre, « entre chien et loup », à laquelle n'échappe aucunement l'intellectuel ; le statut de ce dernier est aussi en cause dans *Passage* (1987) qui évoque, sous le nom de Dr Frankfurter, la figure de Walter Benjamin piégé par les nazis. Bräsch (*Lovely Rita*, écrit en 1975) et S. Schütz (*Die Amazonen*, les Amazones, 1977) font de la condition féminine – du moins dans ces deux pièces – un test de l'oppression générale. Le premier quittera la RDA en 1976, le second en 1980, l'année même où il termine une comédie, *Der Hahn* (le Coq), comédie qui met en scène un couple est-allemand, dont la loyauté au régime est menacée par le principe adverse, le gallinacé qui trône dans les cabinets, signe d'une schizophrénie intime. Dès la fin des années soixante, le théâtre s'était ouvert largement aux problèmes de la vie qu'on appelle privée, à sa maîtrise, aux espaces de jeu qu'elle réserve – cela sur le mode affirmatif, dans la tonalité de la comédie, ainsi que le veut la postulation d'une société aux contradictions « non antagonistes ». *Die neuen Leiden des jungen W.* (les Nouvelles Souffrances du jeune W., 1972), d'Ulrich Plenzdorf, avait marqué une date en suivant les aventures d'un adolescent, émule de Werther, dont les conduites et les réflexions distanciaient pour le moins la phraséologie officielle par leur liberté bouffonne. *Match* (1978) de Jürgen Gross ou *Jochen Schanotta* (1985) de Georg Seidel mettent en scène une jeunesse hésitante : depuis la fin des années soixante-dix se multiplient les pièces au ras de l'ordinaire, creusant l'écart entre les finalités solennelles du socialisme et l'ambiance petite-bourgeoise dans laquelle il baigne : opportunisme, carriérisme, consumérisme, phénomènes de double langage et de double morale, couplés avec la brutalité ou la froideur du sentiment, voilà autant d'éléments satiriques, parfois grotesques, rappelant à certains égards l'humanité d'Horváth ou de Fleisser.

Il ne s'agit sans doute pas là d'œuvres majeures, mais elles témoignent, dans leur banalité assumée d'un certain état de la civilisation en RDA (elles contrastent en tout cas avec la production finalement toujours « positive » d'un Strahl, Prix national de la RDA en 1980). Un metteur en scène comme Castorf, représentatif d'une nouvelle génération, n'hésite pas à évoquer Ionesco ou Beckett. La création dramatique dans ce pays n'est donc pas restée aveugle à une crise latente mais constante, que les manifestations populaires de novembre 1989 mirent en pleine lumière. Quelques spectacles marquants annonçaient à leur manière le « tournant » de 1989 : *Frère Eichmann* (1982) de Kipphardt – résurgence tardive du théâtre documentaire des années 1960, corrélé avec le présent par des « scènes analogiques » – s'insinue dans la bonne conscience du citoyen ordinaire ; *la Société de transition* (1988) de Braun, à la suite de *Trois sœurs*, réminiscence tchékovienne, évoque un monde figé, âmes détruites attendant d'autant plus fébrilement une secousse salutaire. Les Chevaliers de la Table ronde (printemps 1989) de Hein, persifle les gérantes du Bureau politique. À Schwerin, pour le 90e anniversaire de la naissance de Brecht, en 1988, Christoph Schroth joue *Wolokolamsker chaussee I-V* de Müller, *Fin du monde Berlin*, de Lothar Trolle, *Enfance berlinoise* d'Irina Liebmann, pièces qu'aucun autre intendant n'aurait osé monter alors. Le théâtre a joué là un rôle directement ou

indirectement politique, dans un sens que les autorités n'avaient pas prévu. Rien ne dit cependant que le bouleversement de la RDA ne frappe aussi ses intellectuels, qui n'adhèrent pas forcément au modèle occidental, loin s'en faut. Est-ce à dire qu'en réaction ils sauront jouer, dans le théâtre « panallemand », une partition originale ?

APRÈS L'UNIFICATION

La disparition de la RDA, de son État et de son régime néostalinien, s'est traduite, dans un premier temps, par de graves crises de fonctionnement pour bien des théâtres, dans les nouveaux Länder intégrés à la RFA. Mais à vrai dire, depuis les années quatre-vingt-dix, c'est dans toute l'Allemagne unifiée que les difficultés économiques affectent le subventionnement des institutions culturelles, comme si s'appliquait à la conjoncture le mot cruel du sociologue M. Weber, prononcé au début du siècle et rappelé il y a peu par un homme de théâtre, justement : « Quand le capitalisme aura vaincu, il n'aura plus besoin du secours de l'esprit. »

Cette situation, qu'illustre la fermeture du Schiller Theater dans l'ex-secteur Ouest de Berlin en 1993 (mais aussi celle, moins remarquée, du théâtre de l'Enfance et de la Jeunesse à Francfort et à Hambourg) a relancé la traditionnelle discussion sur les réformes de structure, les pouvoirs publics cherchant à alléger leurs charges financières, tandis que les directeurs et artistes de théâtre, redoutant les tentatives de privatisation mais ne demandant qu'à renforcer leur autonomie, critiquent un type d'organisation qui les soumet au modèle uniforme du service public. La divergence des intérêts favorise un certain statu quo. Si, dans les provinces de l'ex-RDA s'effectue un remodelage (entre autres par diminution des personnels employés), à Berlin même, future capitale de l'Allemagne, le paysage théâtral reste dominé par cinq grands établissements : la Schaubühne à l'Ouest, et à l'Est, le Deutsches Theater, le Maxim Gorki, la Volksbühne et le Berliner Ensemble, chacun ayant sa tradition et sa vocation. Le Berliner Ensemble, confié à un directoire prestigieux dont font partie Zadek et Müller, n'est pas sûr de sa voie, mais il bénéficie d'un budget relativement élevé.

L'événement inouï de l'unification, le contexte mondial qui l'a rendu possible ont-ils donné un souffle imprévu à la production dramatique outre-Rhin, ne serait-ce qu'en démentant les clichés à la mode de la « post-histoire » et de son double, la « post-modernité » ? Rien n'est moins sûr, à partir du moment où le théâtre qui se veut d'actualité doit surtout se confronter avec le retour des vieux spectres : nationalisme et complexe patriotique, xénophobie et racisme.

Des tiroirs est-allemands n'est pas sortie une quantité de manuscrits censurés ou en attente, comme on aurait pu le croire. Et les trois « grands » de la RDA disparue, Müller, Braun et Hein se sont faits plutôt discrets. Braun a tenté de traduire allégoriquement tout un deuil dans *Iphigenien in Freiheit* (Iphigénie en liberté), Hein s'est consacré pour un moment à la prose ; Müller, qui a publié des mémoires, s'en est pris à la conception même d'un théâtre d'actualité et voulut lui préférer la mise au point de « modèles », positifs ou négatifs.

En 1992 le prix Büchner a été décerné pour la première fois à un écrivain non allemand, Tabori, pour *Goldberg Variationen* (Variations Goldberg) : il était devenu depuis quelques années, en particulier après *Mein Kampf*, un auteur de répertoire en Allemagne, celui d'un « théâtre après Auschwitz », comme on a pu dire, dans un registre tendu entre le tragique et le grotesque. Tabori est le contraire d'un auteur jeune. Quant aux jeunes auteurs, justement – ainsi de Rainald Goetz, confirmé par *Festung* (Citadelle), après *Krieg* (Guerre) en 1987 –, ils n'éclipsent pas leurs aînés qui continuent à occuper la scène. Kroetz (*Ich bin das Volk*, Je suis le peuple), Achternbusch (*Der Stiefel und sein Socken*, la Botte et sa chaussette) font retour dans ces années-là ; Strauss avec *Das Gleichgewicht* (l'Équilibre) et Dorst avec *Herr Paul* (Monsieur Paul) donnent, selon la revue Theater* Heute, « deux drames sur la situation de la nation, deux drames de l'année [1994] ».

En 1992 encore, on pouvait dire que la génération des grands metteurs en scène (Zadek, Stein, Flimm, Neuenfels, Dorn, Peymann), certains baptisés les « matadors » de 1968, n'avaient pas engendré de fils, mais, phénomène notable, quelques filles ou jeunes sœurs : Andrea Breth, Annegret Ritzl, Anna Badora ou Karin Beier. Depuis, Castorf a su rénover la Volksbühne de l'ex-secteur Est de Berlin par une esthétique discontinue et explosive, à partir de laquelle il réussit en même temps à constituer le théâtre en forum de la société.

Les années 1990 n'ont pas foncièrement modifié le paysage théâtral dans l'Allemagne unifiée. En 1996-1997, les auteurs « établis » font toujours acte de présence (ainsi Kroetz, Achternbusch ou Strauss, ce dernier souvent controversé pour avoir pris un tournant estimé, à tort ou à raison, néo-conservateur). Quelques auteurs plus récents confirment leur percée. À côté d'Einar Schleef, volontiers apocalyptique, citons Elfriede Müller (née en 1956) – elle signe sa cinquième pièce en 1997 avec *Touristen* (Touristes), où elle varie sa formule préférée : « Dans le chaos sûr, mettre un ordre peu sûr » – ou encore Oliver Bokowsk (né en 1961), le dramaturge le plus productif de l'ancienne RDA. On serait tenté de dire qu'en se réunifiant, l'Allemagne théâtrale s'est plutôt diversifiée que nationalisée, bien étayée qu'elle est, de toute façon, par son soubassement administratif et financier

traditionnel : les *Stadttheater* ou théâtres municipaux, dans ce système, continuent à jouer le rôle déterminant. Le « Deutscher Bühnenverein » – association des scènes allemandes, rattachée à l'Union fédérale des théâtres et orchestres – exploite pour ses statistiques de 2005/2006 les données de 145 théâtres publics, de 185 théâtres privés, de 53 orchestres « de culture » indépendants et de 34 établissements festivaliers. Les subventions publiques se sont accrues, contrairement à l'année précédente, de 1,5 %, tant pour les théâtres municipaux que nationaux, régionaux et privés. Les recettes propres de ces théâtres sont passées, quant à elles, de 17 à 17,3 %. Le nombre des mises en scène, dans les théâtres municipaux et nationaux, 4644, est resté stable. Celui des spectateurs, 30,8 millions pour l'ensemble des catégories précitées (orchestres compris) a néanmoins reculé de 2,4 millions. Reste que les mesures dites de rationalisation ne manquent pas d'être redoutées, et que le système lui-même, d'un autre côté, suscite toujours les mêmes débats, sur les risques de conformisme qu'il entraîne.

Les lieux de théâtre, dans les réductions de budget et la petite misère psycho-politique de l'époque, connaissent des fortunes diverses. Si un jeune metteur en scène comme Leander Haussmann nourrit l'inventivité de Bochum, Andrea Breth a abandonné la direction générale de la Schaubühne à Berlin, en critiquant la pratique de la co-gestion, sur laquelle avait déjà buté son prédécesseur Stein. Quant au Berliner Ensemble, après la mort de Müller, qui avait fini par en assumer seul le destin, et la démission en 1997 de son successeur Wuttke (le comédien qui s'était illustré dans la dernière mise en scène du précédent, *la Résistible Ascension d'Arturo Ui*), il a confié sa direction pour échapper à la muséalisation, sinon à pire encore, à Claus Peymann, libre à partir de 1999, après avoir achevé son mandat à Vienne.

Le théâtre en Allemagne reste, pour citer à nouveau la revue Theater Heute, un puissant « mythe culturel », « un incomparable morceau d'identité ».

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Le Théâtre allemand d'aujourd'hui, René Lauret, Paris, impr. Firmin-Didot et Cie ; Gallimard, 1933. (3 février 1934.) In-16, 256 p. [2474]
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb323550383>
- L'Idée de " Théâtre national " dans l'Allemagne des Lumières : théorie et réalisations, Roland Krebs, Wiesbaden, [RFA] : O. Harrassowitz, 1985
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34899006d>
- Le Théâtre en République fédérale d'Allemagne, [Etude rédigée par W. Hildenbrand, et J.-M. Goux], Paris : la Documentation française, 1964
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397704440>
- Theater heute, Seelze : Friedrich, 1960-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37576503h>
- Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 11, Literatur der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. von Klaus Gysi, Kurt Böttcher, Günter Albrecht, Paul Günter Krohn, Berlin, [DDR] : Volk und Wissen, 1977
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb351138638>
- Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988, Wolfgang Emmerich, Frankfurt am Main : Luchterhand Literaturverl., 1989
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35287781h>
- Was soll das Theater?, Günther Rühle, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36149855v>

Rédacteur(s)

P. IVERNEL

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité Espace germanique
Zone(s) géographique(s) : Allemagne

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Sachs (H.) Térence Plaute Reuchlin (J.)

Naogeorg (T.) Henno Pammachius Gryphius (A.) Benjamin (W.) Bidermann (J.) Casper von Lohenstein (D.) Gottsched (J.C.) Lessing (G.E.) Shakespeare (W.) Diderot (D.) Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück Emilia Galotti Nathan le Sage Goethe (J.W.) Lenz (J.M.) Büchner (G.) Grabbe (Ch.D.) Wedekind (F.) Gerstenberger (H.W. von) Klinger (M.) Leisewitz (J.A.) Wagner (R.) Schiller (F.) Goetz de Berlichingen Brigands (les) Iphigénie en Tauride [Euripide] Faust Don Carlos Marie Stuart Kotzebue (A. von) Calderón de la Barca (P.) Iffland Raupach (E.) Schlegel (A.W.) Tieck (L.) Ludwig (V.) Arnim (A. von) Brentano (C.) Eichendorff (J. von) Motte-Fouqué (F. de La) gestiefelte Kater (der) Hölderlin (F.) Kleist (H. von) Hebbel (F.) Hegel (G.W.) Schopenhauer (A.) Nietzsche (F.) Antigone Empédocle Penthésilée Prince de Hombourg (le) Don Juan und Faust Napoleon oder die Hundert Tage Mort de Danton (la) Woyzeck Marie-Madeleine Agnes Bernauer Brecht (B.) Hauptmann (G.) Antoine (A.) Brahm (O.) Appia (A.) Craig (E.G.) Fuchs (G.) Reinhardt (M.) Strindberg (A.) Sorge (R.J.) Sternheim (J.) Valentin (K.) Halbe (M.) Holz (A.) Sudermann (H.) Kokoschka (O.) Weber (die) Mirakel Bettler (der) Mörder Hoffnung der Frauen Jessner (L.) Piscator (E.) Zuckmayer (C.) Fleisser (M.) Horváth (Ö. von) Schwitters (K.) Credé (C.) Mann ist Mann Dreigroschenoper Paragraph 218 Hauptmann von Köpenick (der) Wilder (T.) O'Neill (E.) Eliot (T.S.) Sartre (J.-P.) Anouilh (J.) Giraudoux (J.) Borchert (W.) García Lorca (F.) Teufels General (des) Draussen vor der Tür Gründgens (G.) Sellner (G.R.) Kortner (F.) Zadek (P.) Fehling (J.) Hübner (K.) Palitzsch (P.) Mesure pour mesure Dürrenmatt (F.) Frisch (M.) Eich (G.) Bachmann (I.) Hildesheimer (W.) Walser (R.) Hochhuth (R.) Weiss (P.) Dorst (T.) Kipphardt (H.) Michelsen (H.G.) Grosse Schmährede an der Stadtmauere Zeit der Schuldlosen Stienz Lappschiess Kask Eiche und Angorae Stellvertreter (der) In der Sache Robert J. Oppenheimer Ermittlung (die) Forte (D.) Enzensberger (H.M.) Toller Martin Luther und Thomas Münzer oder Die Einführung der Buchhaltung Verhör der Habana (das) Handke (P.) Sperr (M.) Kroetz (F.X.) Achternbusch (H.) Fassbinder (R.W.) Mueller (H.) Vietnam-Diskurs Kaspar Katzelmacher Jagdszenen aus Niederbayern Heimarbeit Wunschkonzert Ella Tchekhov (A.) Gorki (M.) Stein (P.) Grüber (K.M.) Peymann (C.) Mère (la) Trois Sœurs (les) Estivants (les) Torquato Tasso Winterreise Strauss (B.) Bernhard (Th.) Brasch (T.) Trilogie des Wiedersehens Zeit und das Zimmer (die) Mercedes Totenfloss Ich, Feuerbach Tabori (G.) Schleef (E.) Courage de ma mère (le) Mein Kampf Gertrud Trompettes des morts Wessis à Weimar Chœur final Ithaque Jelinek (E.) Bausch (P.) Müller (H.) Reinshagen (G.) Rothe (F.) Steinwachs (G.) Wysocki (G. von) Linie I Leben und Tod der Marilyn Monroe Clownin (die) Barbe-Bleue Café Müller Ravenhill (M.) Kane (S.) Fosse (J.) Mayenburg (M. von) Berg (S.) Rinke (M.) Ostermaier (A.) Pollsch (R.) Trilogie du Prater Eisler (H.) Stanislavski (C.) Johann Faustus Wolf (F.) Molière Besson (B.) Karge (M.) Langhoff (M.) Becher (J.R.) Wangenheim (G. von) Zinner (H.) Wekwerth (M.) Tenschert (J.) Tage der Commune (die) Turandot oder der Kongress der Weisswäscher Lucullus Précepteur (le) Dom Juan [Molière] Hacks (P.) Braun (V.) Hauser (H.) Kuba Matusche (A.) Strittmatter (E.) Baiern (H.) Hammel (C.) Knauth (J.) Kerndl (R.) Salomon (H.) Schneider (R.) Strahl (R.) Schütz (S.) Hein (Ch.) Schlacht bei Lobositz (die) Müller von Sanssouci (der) Bürgermeisterin Anna Katzgraben Frau Flinz Lohndrucker (der) Bau (der) Sorgen und die Macht (die) Kipper (die) Lange (H.) Marski Hinze und Kunze Schmitten Tinka Übergangsgesellschaft (die) Philoctète Hamletmaschine Wahre Geschichte des Ah Q (die) Lovely Rita Amazonen (die) Hahn (der) Plenzdorf (U.) Gross (J.) Seidel (G.) neuen Leiden des jungen W. (die) Match Jochen Schanotta Ionesco (E.) Beckett (S.) Castorf (F.) Schroth (C.) Trolle (L.) Liebmann (I.) Chevaliers de la Table ronde (les) Frère Eichmann Société de transition (la) Wokolamksker Chaussee 3 et 4 Fin du monde Berlin Enfançon berlinois Iphigenien in Freiheit Goetz (R.) Goldberg Variationen (die) Festung Krieg Ich bin das Volk Stiefel und sein Socken (der) Gleichgewicht (das) Herr Paul Flimm (J.) Neuenfels Dorn Breth (A.) Ritzl (A.) Badora (A.) Beier (K.) Müller (E.) Bokowsk (O.) Touristen Wuttke (M.) Haussmann (L.) Résistible ascension d'Arturo Ui (la)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-allemande>