

**L'enfer est pavé de bonnes intentions
ou
Quand la flèche manque la cible (1)**

Que le théâtre soit un phénomène éminemment social est aujourd'hui – ou devrait être – un lieu commun : quelle meilleure définition donner du théâtre que de le qualifier d'événement qui rassemble des hommes pour leur parler de l'homme ? Le théâtre comme fait social : ça paraît tellement évident qu'on peut se demander pourquoi il a fallu attendre aussi longtemps pour que la sociologie s'y intéresse, bien après l'analyse philologique littéraire d'abord – cela va de soi -, et la sémiologie ensuite – esthétiques nouvelles obligent.

Les Grecs, « inventeurs officiels » du théâtre et de la littérature dramatique (il y eut, à coup sûr, bien avant eux, dans les cavernes, une invention « officieuse » de théâtre sans texte), les Grecs donc, 5 siècles avant Ponce Pilate, réunissaient la *πολις* - la cité – pour l'analyser et la construire. Le théâtre religieux du Moyen Age rassemblait le peuple pour des sortes de leçons de catéchisme destinées à ceux qui ne savaient ni lire ni écrire. Telle était aussi d'ailleurs la fonction des innombrables sculptures qui ornent les parvis des cathédrales, là où bientôt se donnera le théâtre, chassé de l'église. Dans son *Cymbeline*, e. a., Shakespeare donne une « leçon politique » à James I, roi brillant par son absence dans le gouvernement du royaume, en mettant en scène les élémentaires valeurs humanistes trop souvent bafouées : l'amour, la noblesse de l'âme, l'éthique. Et Molière, qui « utilise » le théâtre pour des causes à la fois sociales et politiques : servir le roi et s'attirer ses faveurs, tout en critiquant les mœurs du temps – voire même en se défendant de ses propres rivaux, comme par exemple dans *l'Impromptu de Versailles*. Pour finir ce rapide échantillonnage, citons en bloc tout le théâtre engagé de Brecht, Augusto Boal, mais aussi le théâtre « de l'absurde » avec Beckett ou Ionesco, qui vient bouleverser les codes traditionnels du dialogue dramatique. N'oublions pas non plus l'immense théâtre alternatif de l'ex-bloc de l'Est, la Pologne en tête : un théâtre pauvre mais riche de sens critique politico-social, le théâtre comme un métalangage, à la fois public et caché, alternative de liberté d'expression « ordinaire » (de Grotowski à Mrozek ou Kantor).

Seules traversent les siècles les œuvres dramatiques qui traitent des thèmes fondamentaux de l'Humanité : l'Homme et la vie et la mort, l'Homme et l'amour, l'Homme et le pouvoir (humain ou divin). C'est sans doute une preuve de leur caractère profondément social. Que l'œuvre soit « à gauche toute » (Brecht), « à droite toute » (Claudel), ou « au centre toute » (le vaudeville ou le boulevard de « pur » divertissement). De toute manière, comme il n'y a pas un théâtre mais des théâtres, il n'y a pas un public mais des publics. C'est tout un aspect important de la création littéraire dramatique : à la fois produit et reflet de son temps, l'artiste veut – peut – agir sur son temps, être sujet et objet de l'Histoire des hommes. Les bons auteurs savent pourquoi ils écrivent. Ils savent aussi pour qui. Théoriquement.

Mais la littérature dramatique – c'est sa grandeur et sa misère par rapport au roman ou au poème – est faite pour être jouée, pour devenir vivante par le jeu de l'acteur et de tout ce qui l'entoure sur scène. Voilà qui implique depuis toujours un public rassemblé (Grecs de la Cité, communauté paroissiale, cour royale, ou bourgeois du XVI^e arrondissement...) et, depuis la naissance du théâtre professionnel (la *Commedia dell'Arte* au XVI^e s.), ceci implique aussi des instances de production, avec tout ce que cela comporte d'exigences techniques, financières, idéologiques... En prenant vie sur scène, l'œuvre dramatique peut attraper des maladies : dans le chef de la production (émetteur), comme dans celui du public (récepteur), des « couacs », des

anicroches, des dérives plus ou moins importantes peuvent se produire qui parfois changent « l'impact de la pièce sur sa société », volontairement (censure ou mauvaise foi), ou involontairement (malentendu ou bêtise).



Voyons d'abord quelques dérives dues aux systèmes de production.

Le *Tartuffe* de Molière est sans doute un des exemples les plus connus : interdit d'abord sous deux versions différentes (1664-1667), il attendra 1669 pour être enfin admis : Louis XIV, tout roi progressiste qu'il fût, devait bien composer avec les groupes d'influence du moment (aujourd'hui les *lobbies*).

Un peu moins connu parce que plus particulier et plus insidieux en quelque sorte, le cas de Christian Dietrich Grabbe. Dans sa fameuse pièce *Plaisanterie, satire, ironie et sens plus profond* (1822), Grabbe envoie le diable sur terre. Sa présence est démasquée par l'instituteur du village qui décide de le capturer. À cet effet, avec l'aide du forgeron, on construit une cage dans laquelle un appât doit attirer le diable, qui serait dès lors pris au piège. Aussi étrange que cela paraisse pour l'époque, l'appât choisi par Grabbe était un préservatif (condom). Mais voilà qui ne plut pas à son éditeur, un père jésuite, qui, de sa propre initiative, remplaça dans la cage le préservatif par l'œuvre complète de Casanova ! C'est cette édition édulcorée qui prévalut dans toute l'histoire de la littérature allemande que l'on enseigna à des générations et des générations de potaches allemands, ainsi privés de condoms, les pauvres. Il fallut attendre les années 1960 pour que Grabbe, devenu entre-temps un classique, retrouve enfin sa « capote » dans l'édition critique de l'*Akademie der Wissenschaften* de Göttingen (2).

Et que penser du fait que le « Woyzeck » de Büchner, œuvre majeure et fondatrice de toute la littérature sociale XIXe, voire du XXe siècle, dut attendre un siècle avant de connaître les planches. Écrit en 1836, Woyzeck ne sera pas joué avant 1913 (à Munich).

Plus proches de nous, mais plus évidentes aussi, les interdictions de tout un pan de la littérature mondiale en général et de la littérature dramatique en particulier par les nazis dès 1933 en Allemagne et, pendant la guerre, dans tous les pays occupés : censure exercée sur la quasi-totalité de la production anglo-saxonne (les Thornton Wilder, Tennessee Williams et autres Eugène O'Neill, qui pourtant avaient déjà connu le succès à Broadway), mais aussi censure de noms espagnols proscrits : Alejandro Casona, et plus encore Federico Garcia Lorca, à qui fut appliquée la censure suprême puisqu'il fut fusillé par les Franquistes en 1936, pendant la guerre civile espagnole.

Il faut dire que la censure est parfois stupide : au début de la 2^e guerre mondiale, en Belgique occupée, la Kommandantur avait interdit aux « Comédiens routiers » (le futur Théâtre National de Belgique) de jouer une pièce intitulée *Les quatre fils Aymon* de Herman Clooson, sous prétexte qu'elle provoquait des réflexes patriotiques : à voir les démêlés des vaillants Ardennais avec l'empereur Charlemagne, il arrivait que le public entonnât « La Brabançonne », l'hymne national belge, en pleine représentation. Les comédiens jouèrent quand même la pièce, mais sous un autre titre, *Le Cheval Bayard* (du nom de la célèbre monture des quatre héros) : la Kommandantur n'y vit que du feu et le noble animal sauva ainsi le spectacle (3).

Moins connue du grand public, la censure des alliés après la guerre en Allemagne même : de Hebbel on pouvait jouer, *Hérode et Mariamne*, mais pas la trilogie des *Nibelungen* ; de Schiller *Marie Stuart*, mais ni *Wallenstein*, ni *Guillaume Tell*, de Kleist *La cruche cassée* mais pas *Le Prince de Homburg* (que Jean Vilar faisait découvrir, lui, en France), considérés comme trop « dangereux » sur le plan social : ne pas réveiller les ardeurs belliqueuses de la bête ! (4)

Tout ceci vaut bien entendu pour tous les pays totalitaires : en ex-RDA, par exemple, soumise à la grande Ourse (URSS), où très vite, avec des successions de hauts et de bas, le réalisme socialiste s'opposait au réalisme critique brechtien et où des auteurs, parmi les plus grands (H. Müller, P. Hacks), ont vécu longtemps avec un pied en prison, le plus souvent joués plus à l'Ouest qu'à l'Est même ; et jusqu'à Brecht, qui n'a jamais vu – de son vivant – ses œuvres jouées en dehors du *Berliner Ensemble*, piège à touristes de Berlin-Est.

Il y aurait aussi beaucoup à dire sur le climat socio-politique de toute cette période de l'après-guerre où l'Allemagne de l'Ouest d'abord, mais aussi les pays voisins, se faisaient un plaisir de créer et jouer à tour de bras les auteurs interdits de l'autre côté du Mur. De très grands auteurs certes, mais parfois comme pris en otages symboliques dans le climat de la guerre froide. Remarque : malgré toutes les difficultés et tracasseries dont il était l'objet, Heiner Müller n'a d'ailleurs jamais voulu quitter la RDA pour s'installer à l'Ouest. Il est vrai que des auteurs comme Brecht et lui se situent bien au-dessus des systèmes politiques, juges et pourtant parties, tout à la fois.

Sans être ouvertement totalitaires, il arrive aussi que des pays imposent une censure latente, voire une autocensure. Récemment, un bel exemple nous était donné lors du 3^e Congrès Mondial de l'Association Internationale de Théâtre Universitaire à Dakar (nov.1999), où un des congressistes, professeur à l'Université de Bamako (Mali), disait que « Jules César » de Shakespeare venait d'être interdit dans son pays, « parce qu'on n'assassine pas un chef d'état ». Ceci prouve par ricochet le caractère social du théâtre dans un continent comme l'Afrique où il se trouve « au cœur des problématiques de développement socio-économique, des questions identitaires et philosophiques » (5).

Enfin, sans parler de censure, toute une époque peut être marquée sociologiquement à un point tel que toute la production théâtrale s'en ressent *de facto*. On écrit sur un sujet porteur, parce qu'il est attendu, demandé et donc plus facilement « vendable », donc produit : les années 50, en Allemagne, vont voir proliférer des dizaines de pièces dont le sujet est directement lié à l'actualité de l'époque : les drames juifs, les drames de guerre, les drames de retours, les drames sur la bombe. Cette abondante production de *Zeitstücke* (pièces d'actualité) n'a pourtant pas la qualité novatrice qu'avaient les *Zeitstücke* de la période de la *Neue Sachlichkeit* des années 20 (autre fin de guerre) (Anton Bruckner, Ernst Toller, Günther Weisenborn, ...) qui se voulait une réaction esthétique contre l'expressionnisme. La *Neue Sachlichkeit* se voulait un retour à la réalité, un reflet fidèle du temps. Faisant fi des états d'âme, elle veut analyser des comportements (Béhaviorisme) : le dramaturge de la *Neue Sachlichkeit* se veut « reporter », sociologue. Il adopte une forme documentaire pour traiter de sujets comme les erreurs judiciaires, la peine de mort, les problèmes sociaux – et sexuels – de la jeunesse, l'actualité des problèmes pédagogiques et l'éducation en général (6). Ici, en revanche, dans les années 50, l'actualité est traitée de façon purement « sentimentale », psychologisante : la nouvelle situation catastrophique jusque-là inconnue de l'Allemagne est sans doute la raison sociologique du caractère traditionnel et réactionnaire (par rapport au théâtre épique de Bertolt Brecht, par exemple) de ce théâtre souvent anecdotique et larmoyant. Et il faudra attendre les années 60 pour que l'Allemagne – et son « miracle

économique » - retrouve une distance critique pour juger, à travers ses dramaturges, son passé récent : ce sera le théâtre documentaire des Kipphardt et autres Weiss. Enfin, c'est dans une Allemagne devenue à la fois forte, divisée et contestataire (le mouvement « alternatif », le terrorisme de la *Rote Armee Fraktion*) qu'apparaîtra alors une nouvelle révolution esthétique : le Tanz-Theater de Pina Bausch, e. a. C'est clair qu'on peut écrire l'histoire du théâtre d'un pays, à travers l'Histoire tout court du pays. Il en va de même pour tout le théâtre « alternatif » de Pologne, théâtre comme métalangage, comme organe politique à la fois public et subversif, en décalage avec les instances officielles.

Dans tous les pays de l'ex-Est, ce théâtre-là remplissait les salles, mais était souvent au bord de l'interdit : j'ai le souvenir d'une représentation à Cracovie en 1980, dans le cadre d'un festival de théâtre alternatif, où les acteurs et le public ont appris une demi-heure avant le début du spectacle que les instances officielles de Varsovie interdisaient la représentation. Et combien de spectacles n'ont-ils alors vécu que le temps de la générale. Sans le travail de Grotowski, mais aussi sans les agitations étudiantes sur les campus américains dans les années soixante, les *Living Theatre*, *Bread and Puppet*, *Teatro Campesino*, et autres *Mabou Mines* auraient-ils vu le jour ?

Je terminerai cette partie de mon exposé par une histoire de théâtre qui a changé le cours de l'Histoire tout court (et plus particulièrement la « mienne » : celle de la Belgique) : elle montre bien que les instances de production, même les plus officielles, peuvent faire des faux-pas en prenant des décisions qui se retournent contre elles.

Depuis 1815, la Belgique faisait partie des Pays-Bas, dirigés par la Maison d'Orange. Cette situation ne plaisait pas forcément à tout le monde et des volontés de séparatisme – en particulier en faveur d'un retour à la France, donc à une république – se faisaient entendre, et de plus en plus à la fin des années vingt. En 1829, *La Muette de Portici*, opéra d'Auber (Livret de Scribe et Delavigne) avait fait les beaux jours du Théâtre Royal de Bruxelles où la famille royale – néerlandaise - tout entière l'avait généreusement applaudi. Or, l'œuvre, rappelant l'insurrection des Napolitains contre la domination espagnole, avec des duos comme « Amour sacré de la patrie », ne pouvait qu'attiser le feu patriotique qui couvait à l'époque. Malgré les mises en garde et les hésitations de la municipalité bruxelloise, la pièce fut reprogrammée « par ordre royal » pour le 25 août 1830 : « la représentation souleva l'enthousiasme des spectateurs, toutes les allusions patriotiques, tous les appels à la liberté furent couverts d'applaudissements, des acclamations frénétiques, dit un contemporain, saluaient les scènes et les chants de révolte. La foule quitta le spectacle, électrisée, entraînant la populace qui, massée sur la place, attendait les événements » (7). Et ce fut l'émeute : elle conduisit à la révolution belge, qui donna à la Belgique son indépendance et sa propre monarchie en 1831.

Guillaume Ier, roi des Pays-Bas, en méjugant le climat politico-social que vivaient ses sujets, perdait la partie belge de son royaume et jouait ainsi, à la faveur d'une « erreur de programmation », le fameux rôle de l'arroseur arrosé : Esprit Auber n'y était certainement pour rien à l'origine, mais, sans le climat politico-social particulier du temps et du lieu, sa *Muette* aurait sans doute moins élevé la voix.

Les voies (voix) de la production sont impénétrables : balisées par des considérations souvent bien éloignées, voire contraires à la voie (voix) des artistes.



Du côté du public aussi les dérives, les malentendus, les confusions ne manquent pas. Je me bornerai à citer quelques exemples – historiques ou vécus par moi – que je choisis parmi les plus connus et/ou les plus cocasses.

Lorsqu'il fit jouer sa pièce le 25 février 1830, Victor Hugo savait-il qu'il allait provoquer dans le public la *bataille d'Hernani* et donc une guéguerre entre classiques et romantiques ? (Voir ici plus haut, le cas Auber, 6 mois plus tard à Bruxelles !).

Lorsque Bertolt Brecht, en 1928, écrivait *L'Opéra de Quat'Sous* sur une musique de Kurt Weill, c'était pour s'inscrire en faux contre l'opéra traditionnel, provoquer le « Bourgeois ». Se doutait-il que quelque temps plus tard le *song* de Mackie Messer (« Mac The Knife ») serait un des « hits » du « show-bizz », à des années lumières de ses préoccupations politico-sociales de l'origine ? Ne me dites pas que quand Frank Sinatra chantait ce succès devenu mondial, il pensait aux opprimés auxquels Brecht avait voué son œuvre.

Quand, pendant des semaines et des semaines, Ionesco présentait sa *Cantatrice chauve* à Paris devant des salles quasi vides, imaginait-il que sa pièce serait aujourd'hui, statistiquement, la pièce la plus jouée dans le monde ? Ceci vaut aussi pour Pina Bausch qui, après avoir vidé les salles à Wuppertal, dans les années 70, est aujourd'hui encore une des stars du théâtre postmoderne.

En 442 (?) avant Jésus-Christ, le père Sophocle prévoyait-il que son héroïne *Antigone* servirait de modèle à tant d'auteurs, de Rotrou (1638) à Brecht (1948), en passant par Alfieri (1783), Hasenclever (1917), Cocteau (1922), Anouilh (1943), ... et bien d'autres. Il ne pouvait en tout cas pas savoir qu'en 1979, au célèbre Festival annuel de Berlin, *Antigone* serait représentée par trois troupes différentes sur les dix meilleures productions allemandes de l'année. Il est vrai qu'en 1979, l'Allemagne vivait les éprouvantes années du terrorisme de la bande à Baader. *Antigone*, première terroriste de l'histoire du théâtre. Un bon classique, ça peut toujours servir !

Quelques anecdotes plus personnelles.

J'ai présenté naguère *Grand'Peur et Misère du IIIe Reich* au Rideau de Bruxelles. Dans une des scènes de la pièce, un « libéré » du camp de concentration rend visite à un couple d'amis. La gêne s'installe : a-t-il trahi ? Ont-ils « balancé » ? Et, sur le ton anodin de la conversation, le Libéré demande « Quelles sont les nouvelles ». L'ami, embarrassé, répond : « Je ne lis pas le soir. Trop fatigué ». À la fin du spectacle, un journaliste vient me voir, et me reproche d'avoir attaqué le journal « Le Soir », le grand journal belge. Et il ne plaisantait pas.

Quelques années plus tard, nous présentions à Casablanca *Rosencrantz et Guildenstern sont morts* de Tom Stoppard. Au troisième acte, Hamlet – dont le rôle chez Stoppard se réduit à la portion congrue – fait une courte apparition sur le bateau qui l'emmène en Angleterre. D'après les didascalies, il entre de jardin, s'appuie au centre à la rambarde du bateau, crache dans le public, reçoit au visage son crachat renvoyé par le vent du large, et il sort à cour. Exit Hamlet. Dans le foyer, après la représentation, quelques spectateurs casablancais vinrent nous reprocher de nous moquer des Arabes ! « Comment ça ? ». « Le crachat ! Vous voulez souligner que les Arabes crachent souvent ? ». Que dire ? Que Stoppard est un raciste qui s'ignore ?

Gaston Malot, auteur français, a écrit *A qui la succession ? Drame paysan réaliste en un acte* (1952), pièce qui reprend, à sa manière, le thème de *l'Homme mort* de Hans Sachs (1553) : un homme que l'on croit mort entend tout ce que dit de lui sa femme. Chez Malot, il s'agit de discussions quant à l'héritage et au testament du « vieux ». À la fin, quand le « mort » se réveille et

fait la morale à ses proches cupides, ceux-ci l'étranglent pour de bon et le recouchent dans son lit, ni vu ni connu. J'ai mis en scène ce spectacle – en dialecte wallon – dans les années 80, avec le théâtre amateur d'un petit village de nos Ardennes belges. La représentation, d'une bonne tenue et esthétiquement estimable, fut vue par tout le village, qui loua la prestation de la troupe, mais reprocha vertement le choix de la pièce : « parce qu'on ne parle pas de ces choses-là ! ».

Si ses visées sont profondément sociales, le théâtre, depuis sa professionnalisation déjà et *a fortiori* aujourd'hui avec la concurrence du cinéma et de la télévision, le théâtre donc ne s'adresse directement qu'à un pourcentage très faible de la population – ce pourcentage varie d'ailleurs fortement de pays à pays. Combien de flèches lancées par l'auteur atteignent-elles leur (une) cible ?

Un dernier exemple personnel. J'ai eu le privilège de rencontrer quelques fois Heiner Müller en privé. Bien avant la chute du Mur, il me racontait cette anecdote. Plus joué alors à l'Ouest qu'à l'Est, il recevait pas mal d'argent en devises étrangères, devises qu'il dépensait dès lors dans les *Intershops*, magasins d'état réservés à ceux qui pouvaient s'acheter des produits de l'Ouest contre des dollars, des DM ou autres monnaies « capitalistes ». Le chauffeur de taxi qui le ramenait un jour de l'Alexander Platz à Pankow, ayant remarqué la provenance du sac en plastique (!) de Heiner, le mit à la question sur la provenance de ses revenus. « Je suis auteur de théâtre », dit Heiner Müller, « et mes œuvres sont souvent jouées de l'autre côté (*drüben*) ». « Et vous allez parfois les voir de l'autre côté ? » continuait le taximan. « Cela m'arrive ». « Alors, vous, on vous laisse aller voir votre merde (*Ihre Scheisse*) de l'autre côté, mais moi, je ne peux pas sortir pour aller à l'enterrement de ma mère à Düsseldorf ! ». Rien ne pouvait affecter plus un dramaturge aussi engagé que cette réflexion de « l'homme de la rue » : ceux pour qui il écrivait, étaient tenus à l'écart de son œuvre et le prenaient pour un favorisé.



L'artiste, ici le dramaturge – et, avec lui, bon gré mal gré, l'acteur, le metteur en scène, le scénographe... -, ne copie pas la réalité du monde : il crée *son* image du monde. Et celui-ci ne se reconnaît pas toujours dans ce reflet que lui propose l'œuvre d'art. L'art – et c'est sa grandeur – est un miroir qui interprète et interpelle la réalité, et ça ne plaît pas toujours à tout le monde. « Miroir, mon beau miroir, dis-moi si je suis la plus belle ». Et patatras ! : c'est pas elle, c'est Blanche Neige ! C'est ainsi que l'art évolue avec le monde.

Jérôme Savary, naguère grand contestataire de la société et du théâtre ambiant dans les années 60, s'est vite retrouvé directeur d'une des grandes scènes parisiennes, Le Théâtre de Chaillot, après l'arrivée au pouvoir de la gauche en France 1981 (merci Jack Lang). Quelques années plus tôt pourtant, la France refusait des subsides au *Grand Magic Circus* pour un déplacement à Londres sous prétexte qu'il « n'était pas représentatif de la culture française » (8). La belle promotion dont jouit aujourd'hui Savary ne prouve pas encore que son théâtre contestataire ait influencé l'électorat français ; elle porte seulement à penser que la gauche peut se montrer plus ouverte à la marginalité. Mais l'Histoire étant ce qu'elle est ! Si on pense qu'en 1939, Staline signait un pacte avec Adolf ?

La grande question reste donc bien : le monde évolue-t-il avec l'art ? Savary encore : « Je ne renie pas ce que j'ai été. Mais le monde évolue et moi avec. Je suis sorti de la marge, ou, pour

être plus précis, la marge s'est tellement rétrécie que je me suis retrouvé dans la page » (9). La formule est admirable.

Si les flèches manquent souvent la cible, si le monde tout court est trop souvent réfractaire aux leçons de l'art, le monde de l'art au moins se nourrit des marges. L'Histoire bégaye plus que l'Histoire de l'art. *Quousque tandem... ?*

Robert GERMAY

Juin 2000

- (1) Exposé de Robert GERMAY, dans le cadre de la 3^e Conférence biennale de l'Institut Européen de Recherches Théâtrales – Grèce (Lia Karavia) (20-25/6/2000) – « The Sociological Dimension of Drama. The Social Circumstances that Give Birth to a Play, and the Impact of the Play on its Society ».
- (2) GRABBE, Christian Dietrich, Werke und Briefe. Historisch – Kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden, Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearbeitet von Alfred Bergmann, Emsdetten, Lechte, 1960-1973, 6 Bde.
- (3) Je tiens cette anecdote de René HAINAUX qui, jeune comédien à l'époque, fut chargé, blanc de peur, de faire passer la supercherie auprès des autorités allemandes.
- (4) On lira avec intérêt BRAUN, Hanns, *Theater in Deutschland*, München, Bruckmann, 1956, qui évoque bien le paysage théâtral allemand de l'immédiat après-guerre.
- (5) « Le Congrès de Dakar », compte-rendu du 3^e Congrès Mondial de l'Association Internationale de Théâtre Universitaire (AITU), par Lucile GARBAGNATI, in *Coulisses*, Besançon, mai 2000, n°22, p. 130-137.
- (6) Sur tout ceci, voir HINCK, Walter, *Das moderne Drama in Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1973 (Sammlung Vandenhoeck).
Et, s'il faut fouiller dans mon propre tiroir : GERMAY, Robert, *Les grandes tendances du théâtre allemand d'après-guerre. Essai de synthèse*, in : *Revue des langues vivantes*, Bruxelles, 1975, XLI, 2, p. 162-182.
- (7) TERLINDEN, Charles, *La Révolution de 1830 – Racontée par les Affiches*, Bruxelles, Editions universitaires Les Presses de Belgique, 1944, p. 26 ss. Voir aussi : DE BAVAY, Charles Victor, *Histoire de la Révolution Belge de 1830*, Bruxelles, Bruylant – Christophe, 1873, p. 138 ss.
- (8) La troupe s'y rendit quand même, mais avec des subsides du British Council. Le *Grand Magic Circus* avait heureusement quand même des soutiens en France. Parmi ceux-ci, je me plais à citer e. a. André-Louis PERINETTI (à la Cité Universitaire de Paris d'abord, à Strasbourg ensuite...). Voir le reportage sur Savary et le *Grand Magic Circus*, réalisé par Georges BENSOUSSAN pour *Le Poisson volant / La sept Arte* en 1995/96 et diffusé sur *Arte* en 1997.
- (9) Ibidem.