

« The Theatre of Frustration. Super Realism in the Dramatic Work of F.X. Kroetz and Michel Tremblay »

Gilbert David

Number 64, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28161ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

David, G. (1992). Review of [« The Theatre of Frustration. Super Realism in the Dramatic Work of F.X. Kroetz and Michel Tremblay »]. *Jeu*, (64), 195–198.

«The Theatre of Frustration. Super Realism in the Dramatic Work of F. X. Kroetz and Michel Tremblay»

Ouvrage de Renate Usmiani, New York et Londres, Garland Publishing, coll. «Comparative Literature», 1990, 215 p. Index.

Une étude comparative originale

Connue au Québec pour ses ouvrages en anglais consacrés à l'œuvre dramatique de Gratien Gélinas (s.l., Gage Educational Publishing, 1977) et de Michel Tremblay (Vancouver, Douglas & McIntyre, 1982), Renate Usmiani propose avec *The Theatre of Frustration, Super Realism in the Dramatic Work of F. X. Kroetz and Michel Tremblay* une étude comparative remarquable de la dramaturgie de ces deux auteurs contemporains. Il fallait y penser : Kroetz, le Bavarois né en 1946, et Tremblay, le Québécois né en 1942, viennent tous deux d'un milieu catholique et relativement modeste, et ils ont tous deux écrit un théâtre critique, souvent controversé, ce qui n'a pas empêché le rayonnement de leurs pièces aussi bien dans leurs pays d'origine qu'à l'étranger.

L'ouvrage original de l'universitaire canadienne — il n'y a guère eu d'analyses comparatives dans le domaine dramaturgique — examine d'abord différentes approches du réalisme au théâtre ainsi que les définitions qui y ont cours (chap. 1), puis les thèmes et les techniques dramatiques de Kroetz / Tremblay (chap. 2), ensuite l'orientation langagière des deux auteurs (chap. 3), les personnages, les structures dramatiques et les lieux dans les deux ensembles d'œuvres (chap. 4), enfin les réalisations scéniques et leur réception, tant de la part du public que de la critique

(chap. 5). Publiée en 1990, l'analyse d'Usmiani se rend jusqu'à la pièce *le Vrai Monde?* (1987) de Michel Tremblay, alors que, pour Kroetz, le corpus est pour ainsi dire fermé, l'auteur bavarois n'ayant pas écrit d'autres pièces importantes après 1985, à l'exception d'un monologue et d'une farce autobiographique, écrits en 1988 et jamais publiés.

Cela dit, les deux corpus diffèrent aussi bien quantitativement (quelque 35 pièces pour Kroetz en comparaison d'une quinzaine pour Tremblay) que sur le plan de leur accessibilité dans une autre langue que l'allemand dialectal de Kroetz ou le joual montréalais de Tremblay. Usmiani, bien entendu, a pris en compte des textes de Kroetz auxquels le lecteur anglophone (ou francophone et bilingue) n'a pas forcément accès en traduction : seulement une dizaine de pièces de Kroetz sont disponibles en anglais ou en français¹, alors que toutes les pièces de Tremblay ont été traduites en anglais, quelques-

1. Kroetz a été joué et traduit en «québécois» depuis peu, si on fait exception pour *Wunschkonzert* (*Concert à la carte*), une pièce muette jouée à Montréal par le Théâtre de la Grande Réplique en 1982 sous le titre de *Musique en dinant*. Signalons les versions récentes de *Wer durchs Laub geht* (*Qui marche dans les feuilles... doit en supporter le bruissement*, traduction de Jean-Luc Denis, Théâtre de Quat'Sous, 1990, non publiée), de *Mensch Meier* (*Monsieur Chose*, traduction de Marie-Elisabeth Morf et d'Alain Fournier, VLB éditeur, 1991) et de *Michis Blut* (*Le Sang de Michi*, traduction de Jean-Luc Denis, Productions Ma Chère Pauline, 1991, non publiée). Les Éditions de l'Arche (Paris) ont en outre fait paraître en 1991 une traduction française de *Bauern sterben* (1984), sous le titre de *Terres mortes*, qui s'ajoute aux deux recueils de trois pièces déjà disponibles chez le même éditeur.

unes seulement en allemand. Idéalement donc, il faudrait être trilingue (anglais, français, allemand) pour tirer le meilleur profit possible des analyses d'Usmiani, mais le lecteur bilingue (anglais-français), comme c'est mon cas, y trouvera amplement matière à réflexion.

Kroetz et Tremblay : deux voix dramaturgiques postmodernes

Tout le premier chapitre de l'ouvrage d'Usmiani est consacré à la discussion des diverses modalités expressives qu'a empruntées l'écriture dramatique réaliste, depuis les pièces naturalistes du XIX^e siècle européen jusqu'aux expériences contemporaines de renouvellement radical de ce type d'écriture, dont les pièces de Kroetz et de Tremblay participent d'une manière ou d'une autre « en tant que pôles contraires dans l'éventail du *Super Realism*² ». L'auteure inscrit d'emblée ce néo-réalisme dans la mouvance d'une réaction au modernisme et au formalisme postmoderne qui en est la manifestation contemporaine, avec des auteurs de langue allemande comme Thomas Bernhard (auquel l'auteure aurait pu ajouter le nom de Peter Handke). Chez ces derniers, l'Histoire apparaîtrait au mieux comme négation d'elle-même, et l'écriture y serait, comme chez Beckett, d'abord axée sur le langage en tant que concept, c'est-à-dire un matériau ouvert à des manipulations sans finalité externe, les plus autoréférentielles possibles.

L'intérêt de l'approche d'Usmiani est de mettre en perspective la double face de l'expérience dramaturgique postmoderne, d'une part en tant qu'exacerbation expérimentale de la « tradition » moderniste, d'autre part — ce qu'ont en partage Kroetz et Tremblay, en dépit de leurs différences — en tant que contestation d'une approche conceptuelle de l'art, d'une dramaturgie avant-gardiste qui se serait ainsi coupée de la majorité des gens pour n'être plus appréciée que par un petit groupe de connaisseurs et d'« initiés ». Il faut en déduire que l'expérience artistique postmoderne n'est pas unitaire ni homogène, et

qu'il serait réducteur d'y associer étroitement tel courant (c'est-à-dire le formalisme) plutôt que tel autre (ce que l'auteure nomme « *Super Realism* » et que l'on pourrait traduire en français par surnaturalisme ou encore par métaréalisme³).

Quoi qu'il en soit du débat actuel sur la postmodernité, Renate Usmani est amenée à définir plusieurs concepts opératoires (en puisant notamment dans le vocabulaire des arts visuels) : « *Super Realism* », « *New Realism* », « *Néorealism* », « *Photorealism* », « *Hyperrealism* », « *Kitchen Sink Realism* », « *Phantastic Realism* », etc., ce qui l'amène à cerner un certain nombre de caractéristiques proprement dramaturgiques du « super réalisme » au théâtre, sans oublier une réflexion historique sur le réalisme européen au siècle dernier, le théâtre épique et le théâtre de l'absurde au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. L'auteure prend aussi soin de donner le contexte social et théâtral au sein duquel apparaît l'auteur des *Belles-Sœurs* ou celui de *Michis Blut*. Il en résulte moins une définition au sens strict du « *Super Realism* » qu'une description théorique du champ dramaturgique qu'occupe ce métaréalisme, avant que l'auteure essaie d'en saisir les enjeux spécifiques dans les œuvres comparées de Kroetz et de Tremblay.

Retenons ici quelques aspects généraux relevés dans le premier chapitre : 1. le caractère accessible, populaire, de cette écriture néo-réaliste (ce qui n'en dénie pas la complexité); 2. les dimensions outrancières, voire sordides, et les personnages de marginaux de cette dramaturgie postbrechtienne; 3. le recours à des « citations » dramaturgiques de diverses provenances; 4. l'ancrage dans une tradition régionaliste (le *Volksstück* pour Kroetz, la « revue » pour Tremblay); 5. un scepticisme certain à l'égard du langage (qui passe par la pauvreté du vocabulaire et par le mutisme des personnages — ce qui est plus vrai de Kroetz que de Tremblay); 6. l'ab-

3. À côté mais en interaction constante avec le théâtre épique brechtien, le surnaturalisme et le métaréalisme seraient donc des approches réalistes au second degré, en ce qu'elles parviennent à des effets de réels, soit par la saturation du code naturaliste, en le débarrassant de ses derniers tabous (langagiers, situationnels), soit encore par l'intégration de codes autres (opéra, théâtre de l'absurde, féerie, tragédie grecque, etc.).

2. Renate Usmani, *The Theatre of Frustration*, New York et Londres, 1990, p. xvi. J'ai traduit le passage en anglais qui se présente ainsi : « [...] as opposite poles on the spectrum of Super Realism ».

sence d'optimisme, sinon le pessimisme, de la vision du monde proposée.

On a pu, non sans raisons, parler alors de «tragédie trivialisée» pour chapeauter une approche dramaturgique qui, en quelque sorte, tente de préserver une dimension critique et tragique, tout en utilisant abondamment des codes dramatiques familiers ou facilement compréhensibles. C'est peut-être là la raison principale du succès considérable qu'ont connu Kroetz et Tremblay à la scène depuis un peu plus de deux décennies.

Une analyse comparative détaillée

Usmiani entreprend, une fois complété son survol des tendances dramaturgiques au cours du dernier siècle et demi, de saisir les similitudes et les disparités dans l'écriture dramatique de Kroetz et de Tremblay. Cette analyse est faite avec minutie, en s'appuyant sur une abondance d'exemples tirés de pièces des deux auteurs.

L'auteure caractérise d'abord les thèmes d'inspiration réaliste (famille, couple, sexualité, travail et chômage, religion) et les divers traitements que subissent ceux-ci chez les deux auteurs. Elle réunit le tout sous l'appellation globale de «frustration», ce qui apparaît nettement comme le surgeon postmoderne de la vieille aliénation moderne. On regrettera toutefois que l'analyse n'approfondisse pas assez cet aspect de la violence sociale, à la fois bien et mal intégrée, qu'est la frustration, en tentant, par exemple, d'établir un lien avec les remarques d'un Adorno sur la «négativité» à l'œuvre dans une société en régime capitaliste avancé, ou avec les commentaires éclairants d'un Baudrillard sur la société de consommation qui carbure à la compétition et à l'ostentation matérielle, donc à la frustration constante.

Dans le chapitre suivant, Usmiani se penche sur les particularismes idiomatiques et plus largement stylistiques dans l'écriture de Kroetz et de Tremblay, en mettant en relief la fragmentation du dialogue, la force centrifuge de la parole des personnages (un procédé d'origine tchekhovienne), le recours au dialecte, aux clichés et aux jurons (aux côtés d'une langue volontiers plus

littéraire), le rôle de la pantomime et du monologue (dans une structure en tableaux⁴ comme chez Kroetz ou, dirai-je, polyphonique comme chez Tremblay), la fonction des images, de la satire et de l'ironie, la musicalité de la construction dramatique et des échanges verbaux.

Dans son quatrième chapitre, l'auteure établit les éléments de caractérisation des personnages (qui n'appellent pas, à son avis, une identification positive de la part du spectateur), la prépondérance des personnages féminins ou marginaux, la technique de montage brechtien de «moments» plutôt que de narration linéaire d'une intrigue, l'approche minimaliste (chez Kroetz) ou fuguée (chez Tremblay), une certaine indifférenciation des lieux (ce qui n'exclut pas l'intérêt porté aux détails hyperréalistes), forcément anti-illusionniste, tant chez Tremblay que chez Kroetz, mais qui ne dédaigne pas à l'occasion une imagerie carrément surréaliste, telle cette célèbre pluie de timbres-primas qui clôt magistralement *les Belles-Sœurs*.

Productions et réception

L'ouvrage de Renate Usmiani s'achève sur une revue, inévitablement partielle, des productions des pièces des deux auteurs considérés et de leur réception. L'auteure retient à cet égard la notion d'«exagération» (proposée par un commentateur américain de la dramaturgie de Sam Shepard — on pourrait dire aussi bien «augmentation stylisée», dans le sens hyperbolique du terme), pour singulariser l'approche scénique de ces divers textes métaréalistes contemporains. Certains propos de l'auteure sur la représentation moins expérimentale des œuvres de Tremblay (par rapport à celles de Kroetz, p. 162 par exemple) montrent bien qu'elle n'est pas assez au fait des productions récentes des pièces de cet auteur au Québec (et à l'étranger?), depuis qu'André Brassard n'en est plus l'unique metteur en scène

4. Étonnamment, le concept de «polyphonie» (ou monologue à plusieurs voix) n'apparaît pas sous la plume de Renate Usmiani. On pourra retrouver ce concept dramaturgique typiquement postmoderne abondamment documenté dans l'étude de Jean-Pierre Sarrazac consacrée au «Théâtre du quotidien» français (Deutsch, Lassalle, Vinaver, Wenzel), sous le titre de *l'Avenir du drame* (Lausanne, L'Aire Théâtrale, 1981).

(même s'il a lui-même bougé à l'égard de la représentation des pièces qu'il a créées au fil des années).

Certains autres jugements de valeur, en particulier sur l'impact prétendument moindre d'*Albertine, en cinq temps* par rapport à *la Duchesse de Langeais* (p. 182), peuvent laisser perplexe... Usmiani tente ici de contourner, non sans mal, l'expérience directe des représentations des œuvres de Kroetz et de Tremblay. Néanmoins, plusieurs remarques font état des réserves manifestées par l'*establishment* littéraire, tant en Allemagne qu'au Québec, qui montrent bien la résistance qui a accompagné cette dramaturgie postmoderne depuis vingt-cinq ans, des deux bords de l'Atlantique. Il aurait été souhaitable, cependant, que l'auteur ne gomme pas autant le questionnement dont est l'objet la production récente de Tremblay au Québec (celle à l'égard de Kroetz est plus largement soulignée tout au long de l'ouvrage). Par exemple, l'important article de Carole Fréchette sur «Le retour du père sur la scène québécoise» (*Jeu* 45, 1987.4), dont la référence se trouve pourtant en bibliographie, n'est aucunement pris en compte dans l'analyse de la réception critique.

Malgré les réticences que j'ai pu exprimer çà et là tout au long de ce compte rendu (et dans les notes), je m'empresse d'encourager la lecture de cette étude comparative très stimulante et bien documentée sur un courant dramaturgique tout à fait représentatif de la postmodernité. Renate Usmiani peut certainement contribuer, par son ouvrage, à élargir le questionnement à l'égard de ce qu'on a pu appeler l'«Allemagne québécoise», et à proposer des pistes de réflexion fécondes pour tous ceux qu'intéresse l'état de la dramaturgie québécoise et occidentale en cette fin de siècle. Qui, au Québec, s'attellera à la tâche urgente de la traduction en français de cette étude? Répondre à cette ultime question, c'est nommer la situation même des études et de la réflexion dramaturgiques dans notre Belle Province. Ou quoi?

Gilbert David

5. Voir, entre autres, *Jeu* 43, 1987.2. N.d.l.r.

«Ma création, mon voyage. Commentaires intimes»

Textes et dessins de Tadeusz Kantor, Paris, Éditions Plume, 1991, 240 p. Traduction et préface de Guy Scarpetta.

Il faut agir dans la totalité de l'art.
Kantor

Errance et voyage

L'activité de Tadeusz Kantor en tant que peintre n'est pas aussi connue que celle du dramaturge. Elle semble pourtant l'avoir occupé, tout au long de sa vie, autant que son œuvre théâtrale, même si elle n'a pas contribué à sa renommée autant que *la Classe morte* ou *Qu'ils crèvent, les artistes*. Un beau livre d'art, publié par les Éditions Plume en 1991, nous apprend que sa production picturale se retrouve à présent sur des cimaises prestigieuses en Pologne, surtout à Cracovie et à Lodz, mais aussi à Paris, à Vevey, à Stockholm, ou encore dans des collections privées. Intitulé *Ma création, mon voyage*, c'est un livre dont Kantor avait eu l'idée et dont il avait suivi, jusqu'à sa mort en décembre 1990, le développement de la maquette dans sa version originale polonaise, éditée à Cracovie.

L'intérêt qu'il portait à cet ouvrage s'exprime dans les textes qu'il a spécialement écrits pour expliquer et analyser les différentes étapes de son évolution plastique. Le plus souvent brefs, certains d'entre eux adoptent l'allure d'extraordinaires manifestes sur l'art et la création, ou bien tournent en bouleversantes méditations sur notre condition mortelle. Ajoutons que la disposition du texte en deux colonnes aux lignes inégales soumet la lecture à l'illusion de quelque rythme poétique.