

Franz Xaver Kroetz
Le degré zéro du réel

Louise Vigeant

Numéro 57, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27290ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigeant, L. (1990). Franz Xaver Kroetz : le degré zéro du réel. *Jeu*, (57), 45–50.

franz xaver kroetz : le degré zéro du réel

Lors du colloque «Brecht 30 ans après», tenu à Toronto en 1986, l'auteur allemand Franz Xaver Kroetz¹, après avoir dit admirer Brecht pour la preuve qu'il avait fournie que l'art et la politique pouvaient aller ensemble, et la conviction avec laquelle il avait fait cette preuve, étonna ensuite quelque peu son auditoire en déclarant tout de go que Brecht était tout à fait dépassé, «over as a political fighter», a-t-il dit. Un des principaux reproches que Kroetz adresse à son illustre prédécesseur est d'avoir créé des personnages qui réussissent trop bien à s'exprimer. Or Kroetz pense qu'il est faux de prétendre que tout le monde possède les moyens de verbaliser son mécontentement ou ses frustrations; selon lui, tout le monde ne *peut* pas parler. Et si le théâtre doit encore, surtout même, témoigner de la vie des petites gens, victimes d'aliénation, il ne peut plus le faire à la manière d'un certain théâtre politique rapidement devenu le lieu d'un enseignement dogmatique et l'occasion de prêches moralisateurs. Ainsi, même si son théâtre est fondé sur un désir d'agir sur le monde, il se fait sans le discours dénonciateur qui accompagne souvent les pratiques ayant ce genre de visée, préférant la voie de la description crue, de l'«ostension» qui donne à voir directement.

Le faisceau des organisations politiques et économiques étant de plus en plus complexe à démêler, entre autres à cause de la mondialisation des enjeux et de l'imprécision des propositions idéologiques les sous-tendant, l'examen et la description, par le biais de l'art, des conditions sociales et culturelles qui en découlent pour les populations sont des opérations elles aussi de plus en plus hasardeuses. Kroetz croit utopique de pouvoir cerner efficacement des problèmes au point de proposer des remèdes clairs. Selon lui, le théâtre politique passe maintenant plus par un constat de l'état dans lequel les individus se retrouvent que par la défense des grandes causes collectives, constat devant amener une prise de conscience par la force même de la *description*, qui n'est pas nécessairement une *démonstration*. À l'époque de Brecht, l'«ennemi» était plus facilement identifiable, la solution politique s'imposant d'une manière bien précise pour plusieurs se résumait dans la théorie marxiste. Aujourd'hui il semble qu'enjeux et solutions soient plus complexes.

À l'occasion de ce colloque, nous avons eu l'occasion de voir la pièce de Kroetz, *Michi's Blood* (1971), qui avait été présentée par le Crow's Theatre de Toronto, dans une mise en scène de Peter Hinton. Cette pièce, intitulée *le Sang de Michi*, sera présentée par les Productions Ma Chère Pauline à l'Espace Go, au printemps 1991, dans une mise en scène de Paul Lefebvre. C'est à l'occasion de ce spectacle qu'il nous a semblé intéressant de vous présenter cet important auteur allemand.

1. Né en 1946, à Munich, en Bavière, Franz Xaver Kroetz aurait commencé à écrire en 1968. Il a été révélé au public français en 1975 alors que la Comédie de Caen a monté *Concert à la carte* et *Haute-Autriche*. Ces deux pièces ont été publiées avec *Travail à domicile*, à Paris, aux Éditions de l'Arche, dans la collection «Scène ouverte», en 1976.

la béance du discours

Ainsi donc les laissés-pour-compte, selon Kroetz, n'ont pas vraiment accès au langage. Ils n'ont pas les mots pour dire leur condition; ils ne peuvent donc pas remonter aux causes de leur aliénation, ils ne peuvent pas s'étudier comme *effets* de la crise (ou du développement) économique. S'il y a un lieu où l'aliénation se manifeste, c'est bien le langage. L'oppression se fait d'abord sentir à ce niveau, les mots n'appartiennent pas à l'individu mais à la collectivité, ainsi l'homme perd-il graduellement toute possibilité de se dire, pire, de se penser autre que celui qu'on lui dit être, devoir être, ou même pouvoir être. D'où le mutisme ou l'aphasie dont sont affligés les personnages de Kroetz qui, quand ils parlent, ne le font souvent que pour répéter des formules toutes faites, énoncer des phrases «appries».

L'œuvre de cet auteur frappe en effet d'abord par le caractère laconique de ses dialogues, à la limite du vraisemblable. L' inanité du discours y est renversante, et c'est ce vide des propos qui dérouté inmanquablement les lecteurs ou les spectateurs. Dans ce cas-ci toutefois, contrairement à ce qui se passe par exemple chez Nathalie Sarraute, il ne s'agit pas de faire croire à un non-dit caché, ni à une sous-conversation qui existerait quelque part dans la tête des personnages, mais bien de faire entendre un silence, une réelle *absence* de parole. Ainsi sommes-nous confrontés à l'une des conséquences les plus graves de l'aliénation, et de l'«acculturation» qui en découle : la carence du langage. C'est sûrement là une des dénonciations les plus percutantes du théâtre de Kroetz. Pris dans un carcan social sur lequel ils n'exercent aucun pouvoir, ses personnages, tous issus de la classe ouvrière, réagissent «naturellement», c'est-à-dire selon des modèles qu'ils ont parfaitement intériorisés. «Le temps d'une de ces pièces, le commandement idéologique et la pulsion de vie entrent en collision, puis le premier dissout inexorablement la seconde. La contradiction est tragique parce qu'elle est insoluble; et elle est insoluble parce qu'informulable. Mais n'est-elle pas décidée d'emblée comme informulable, dans la mesure où aucune langue ne lève de là où se trouvent les personnages?»

l'envers du privé

Une analyse des espaces dramatiques dans bien des drames récents démontrerait facilement le passage actuel d'une dramaturgie du collectif à une dramaturgie de l'individu. En effet, les histoires de plusieurs pièces se passent dans des intérieurs privés, de petits appartements la plupart du temps, des cuisines, des chambres; bizarrement, les personnages n'en sortent que rarement, à peine d'ailleurs est-on conscient qu'il y a un extérieur (dans *Travail à domicile*, le titre l'indique bien, le père gagne même son salaire en travaillant à la maison). Mais cet intérieur est loin d'être douillet, protecteur. Il n'est pas symbole de la réussite, comme l'intérieur bourgeois voudrait l'être (et dont Tchekhov a été l'un des premiers à constater la désintégration); il n'est pas non plus ce «miroir» de l'individu qui y habite, il apparaît plutôt, lui aussi, comme le langage dont on vient de parler, vidé de toute individualité. Le *no man's land* contemporain n'est plus une métaphore métaphysique, c'est une réalité bien concrète : l'intérieur domestique. Mais c'est l'envers du privé; il s'agit d'un endroit peuplé d'objets de consommation courants (ces gens sont particulièrement vulnérables à la publicité), comme si le fait de les posséder ancrerait leur propriétaire dans la réalité et leur conférerait une identité, alors que c'est plutôt l'inverse qui se produit : ils sont *sérialisés*. Ces lieux sont aussi froids et impersonnels que la fameuse «route avec arbre» qui campe la totalité de l'espace de la pièce *En attendant Godot* de Beckett³.

On peut voir dans le choix de ces lieux dramatiques, où l'on ne peut que regarder vivre des gens dans leur petit univers et leurs petites habitudes, une des raisons pour lesquelles on a souvent qualifié ce théâtre de «théâtre du quotidien». Cette nouvelle forme de réalisme s'apparente d'une certaine

2. Jean-Pierre Sarrazac, *l'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 125.

3. Voir dans Sarrazac, *Ibid.*, «Dehors, dedans», p. 69-75.

manière au théâtre de l'absurde, mais sans son côté métaphysique, au théâtre naturaliste, mais sans son psychologisme, et au théâtre politique, mais sans son appareillage didactique.

le théâtre du quotidien

L'appellation «théâtre du quotidien» date du milieu des années soixante-dix. Au Festival d'Avignon, en juillet 1975, Jean-Paul Wenzel, un jeune auteur français, présente sa pièce *Loin d'Hagondange*, avec une équipe à laquelle il donne le nom de Théâtre Quotidien. L'expression sera retenue par la critique, frappée des «airs de famille» qu'entretiennent un nombre de plus en grand de textes d'auteurs tels Wenzel, Georges Michel, Jacques Lassalle, Michel Deutsch, Michel Vinaver⁴, «airs de famille» qui tiennent à la fois à une esthétique de l'économie de moyens dramaturgiques et scénographiques (épuration de la diégèse, limitation des lieux, du nombre de personnages, etc.), et à un choix thématique se portant sur des sujets qui collent de très près à la réalité quotidienne de petites gens. En outre, tous s'entendent pour trouver dans la dramaturgie de langue allemande, sinon l'inspiration, du moins l'élan de ce mouvement qualifié par ailleurs de «réalisme dégraissé» par Jacques Poulet⁵. En effet, depuis le début des années 1970, les Fassbinder, Handke, Strauss, Sperr et Kroetz présentent des pièces mettant en scène des victimes sociales plus ou moins consentantes, dont l'une des principales caractéristiques est certainement leur difficile rapport avec le langage, dans un univers qui les gobe tout rond et sur lequel ils n'ont aucune prise.

Les fables sont simples. On est loin des pièces à thèse et des démonstrations appuyées. Ici, on *montre* plutôt que l'on *démontre*. D'ailleurs, on ne propose aucun point d'appui au spectateur qui, habituellement, construit une intériorité aux personnages, toujours porté qu'il est à les *comprendre* à partir de ce qu'il apprend d'eux : leur passé, leur histoire avec parents, amis, amours, patrons, etc. Ici, rien. Les personnages «sont donnés tels qu'ils se voient⁶». Jean-Pierre Sarrazac a aussi proposé l'expression «théâtre minimal⁷» pour désigner ce mouvement où les drames semblent réduits à leur squelette, et les personnages à des figures souvent abruties et déhumanisées.

Dans *Loin d'Hagondange*, de Wenzel, les deux personnages, un homme et une femme, retraités, se retrouvent, dans une petite maison, à la campagne; alors qu'ils aspirent à une existence simple et paisible — n'est-ce pas là une juste récompense après une vie de durs labeurs (car on nous a aussi *appris* nos rêves)? Or, ils se découvrent tout à fait incapables de vivre là, lui loin de l'usine, elle dans une maison où elle ne réussit pas à s'occuper. Trop habitués à une vie d'aliénation, ils ne réussissent pas à «s'inventer une autre vie», une vie qui ne leur appartiendrait qu'à eux. L'homme en vient même à s'installer un atelier où il revivra ses anciennes conditions de travail : horaire chargé, pointage, cadence de production, ordres, etc.

des figures dépersonnalisées

Les personnages de Kroetz ressemblent à ces personnages de Wenzel. Dans *Qui marche dans les feuilles... doit en supporter le bruissement⁸*, que l'on a pu voir dans une traduction de Jean-Luc Denis, au Quat'Sous en mars 1990, on fait la connaissance d'Otto, un travailleur manuel, et de Martha,

4. C'est surtout dans l'ouvrage précité de Sarrazac que l'on peut trouver une étude de ce courant dramaturgique. Outre ces auteurs, Sarrazac mentionne la pièce d'un certain Tilly, *Charcuterie fine*, qui «marquera peut-être une date dans l'histoire du théâtre pour avoir inventé le trompe-l'œil dramaturgique» (p. 178); il s'agit là d'une expression des plus intéressantes, dans la perspective où l'on qualifierait le théâtre du quotidien d'hyperréaliste. Faisons remarquer qu'une pièce de cet auteur, inconnu jusqu'à maintenant chez nous, sera montée au Café de la Place au printemps 1991, dans une mise en scène de Serge Denoncourt et une adaptation de Michel Tremblay : *les Trompettes de la mort*.

5. Jacques Poulet, «Théâtre du quotidien», *Universalia* 1978, Paris, Encyclopædia Universalis, 1978, p. 420.

6. *Ibid.*, p. 421.

7. Jean-Pierre Sarrazac, «Vers un théâtre minimal», *Jeu* 10, 1979, p. 5-10.

8. Il s'agit d'une troisième version d'un texte de Kroetz d'abord intitulé *Männersache*, et qui avait été traduit par *Affaires d'hommes*. Lors de la première édition du Festival de théâtre des Amériques, en 1985, Mabou Mines avaient présenté cette pièce, en anglais, *Through the Leaves*, dans une mise en scène de JoAnne Akalaitis.

une bouchère, qui entretiennent une relation «amoureuse» cousue de lieux communs et de préjugés qui les cantonne dans leurs rôles respectifs : bien sûr, Martha est sentimentale (elle écrit un journal), elle attend de son homme tendresse et attention, alors qu'Otto, persuadé de sa supériorité, ne recherche que sa satisfaction sexuelle, plutôt maladroitement et brutalement d'ailleurs, est-il besoin de le dire. Otto ne supporte pas l'indépendance matérielle de Martha qui, pour lui plaire, ou ne pas lui



déplaître, pour se faire pardonner d'une certaine manière cette autonomie, s'humilie sans cesse et se met toujours à son service. Les stéréotypes que l'on décèle sous leurs gestes, les clichés que l'on entend dans leurs paroles apparaissent comme autant de condamnations de cette idéologie dominante qui propose et impose, par les images (télé, publicité, revues, etc.) des comportements selon la classe et le sexe, comportements qui assurent la pérennité des structures de base de cette société. L'abrutissement et l'«acculturation» sont les deux conséquences majeures de cet état de choses⁹. Ces personnages fournissent l'exemple d'une intériorisation des stéréotypes particulièrement réussie : ils sont facilement racistes et sexistes, les femmes obéissent à leur homme, ou se sentent coupables quand elles ne le font pas, s'occupent des enfants et du ménage, sont «sentimentales», alors que les hommes ne «comprennent jamais rien». Ceux-ci écoutent les matchs sportifs à la télé, se masturbent devant des revues pornographiques, boivent de la bière et sont sûrs de leur supériorité. De tels portraits vont jusqu'à la déshumanisation, la dépersonnalisation; on ne ressent alors aucune sympathie pour ces personnages. Peut-être est-ce justement parce qu'ils sont à peine des personnages, parce qu'ils sont des êtres que l'on a réduits à des caractéristiques sociales : homme, ouvrier, quarantaine, habitant le quartier x, dont le salaire moyen est y, etc. En fait, ils font partie de catégories plus qu'ils ne sont des individus. Cette manière de présenter des personnages n'est-elle pas héritière de la tradition brechtienne qui privilégie les *types*, les *figures* et leur *gestus*, pour faire la démonstration de l'empreinte sociale sur l'homme et encourager le spectateur à s'interroger sur les causes des gestes de ces personnages désindividualisés?

9. Voir l'article de Lola Steinberg sur ce spectacle dans *Jeu* 55, 1990.2, p. 153-156.

Martha (Angèle Coudu)
dans *Qui marche dans les
feuilles... doit en supporter
le bruissement*, mis en
scène par Lou Fortier au
Quar'Sous en mars 1990.
Comme tous les
personnages de Kroetz, un
être «dont la misère est
affective et morale est
flagrante, [un] être en
détresse mais que
l'angoisse atteint à peine
tellement [elle] semble
résigné[e] à [son] sort».
Photo : Yves Richard.

Les spectateurs montréalais ont eu une autre occasion déjà de voir une pièce de Kroetz quand le Théâtre de la Grande Réplique, en 1982, a présenté *Musique en dinant*, une version québécoise de *Concert à la carte*. Dans une mise en scène de Jean-Guy Sabourin, Angèle Coudu interprétait le seul personnage de cette pièce muette où l'on assiste au retour du travail d'une femme, dans la quarantaine, qui vit seule, une femme méticuleuse, rangée, qui se prépare un goûter, lave ses bas, confectionne un tapis à points noués en écoutant de la musique à la radio, etc., mais qui, alors qu'elle vient de se mettre au lit, incapable de trouver le sommeil, finit par ingurgiter toute une bouteille de somnifères¹⁰. Les thèmes de l'aliénation et du suicide sont centraux chez Kroetz, le deuxième étant une conséquence de la première puisque, très souvent, les êtres sont incapables de remédier à leur souffrance affective. Et c'est dans ce sens que l'auteur dit écrire un théâtre politique; l'exploitation a si bien réussi que les êtres ne trouvent même plus la voie de la révolte : «Si la force explosive de [l']exploitation et de [l']oppression massives n'était pas malheureusement dirigée contre les opprimés et les exploités eux-mêmes, nous aurions la situation révolutionnaire. Ainsi n'avons-nous que de nombreux cas de petits suicides et de meurtres [...] C'est ainsi qu'ils épurent involontairement la société dont ils se plaignent¹¹.»

L'hyperréalisme

Même si certains disent voir là un retour au naturalisme (mais ceci ne dépend-il pas surtout de la mise en scène qu'on propose?), il faudrait plutôt parler d'un nouveau réalisme, sans nul doute en filiation avec le réalisme brechtien, ne serait-ce qu'à cause de la présence de certains procédés langagiers ou dramaturgiques qui créent cet effet de distanciation cher à Brecht, effet qui contrecarre le réflexe d'identification du spectateur au personnage et sur lequel comptait Brecht pour assurer une lecture politique de la réalité montréalaise. On a déjà dit que les pièces de Kroetz, les premières surtout, suscitaient de la pitié. Kroetz s'est bien gardé de dire que là était l'effet qu'il recherchait; au contraire, il croit que montrer la vie de ses personnages comme il le fait, d'une manière crue, devrait révéler les liens existant entre la pauvreté émotive, sexuelle, affective et les conditions économiques, sociales et culturelles dans lesquelles ils vivent. Et il est possible d'éviter la sensiblerie et le misérabilisme, qu'une certaine proximité avec le mélodrame peut parfois engendrer, en misant non pas sur les effets sensationnalistes mais sur l'épuration et la stylisation de l'abject.

Dans une entrevue, Franz Xaver Kroetz s'est expliqué sur l'usage du langage dans ses pièces. Alors qu'on l'accusait d'écrire des dialogues si peu empreints d'émotion que cela en était invraisemblable, il a répondu qu'il ne cherchait pas à imiter le réel, mais bien à prendre dans le quotidien «quelques éléments», qui apparaissent d'ailleurs vite obsessionnels, et qui, surtout, parce qu'ils sont utilisés dans une œuvre artistique, composent un langage artificiel censé «rendre l'homme transparent». «Pour cela, dit-il, l'auteur peut se permettre de faire des répétitions, des effets stylistiques, d'intensification du sens, de variantes du sens. [...] Ces répétitions de mots créent une expressivité nouvelle, plus forte, et non pas une [prétendue] authenticité ou ressemblance avec le quotidien¹².» Cela fait immédiatement penser à Jean Genet qui répondait à un critique lui faisant remarquer que les vrais domestiques ne parlaient pas comme les siennes : «Qu'en savez-vous? Je prétends le contraire, car si j'étais bonne je parlerais comme elles. Certains soirs. Car les bonnes ne parlent ainsi que certains soirs : il faut les surprendre, soit dans leur solitude, soit dans celle de chacun de nous¹³.»

C'est pourquoi on rencontre souvent des points de suspension dans l'écriture de Kroetz, mais «ces blancs», comme le dit Jacques Poulet, «constituent l'espace du non-dit : non pas l'ineffable,

10. Voir l'article de Diane Cotnoir dans *Jeu* 23, 1982.2, p. 142-145.

11. Franz Xaver Kroetz, *Travail à domicile, Concert à la carte, Haute-Autriche*, Paris, l'Arche, 1976, p. 33.

12. Gaston Jung, «Entretien avec Franz Xaver Kroetz», *Alternatives théâtrales*, n° 11, avril 1982, p. 17.

13. Jean Genet, «Comment jouer les Bonnes», *les Bonnes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1976, p. 10.

l'informulable, mais l'informulé, le non-pensé, ce qui *ne peut pas* venir à la pensée de ces gens-là...¹⁴»

Que ce soit dans le langage des personnages ou dans l'action, on a toujours affaire, ici, à une sorte d'élagage qui donne l'impression d'une absence totale de prise sur le réel, ou de dépossession, et qui n'est pas sans créer un effet d'étrangeté. Peut-on parler de déréalisation, de dissolution du réel ou, au contraire, d'hyperréalisme, c'est-à-dire d'un certain naturalisme «au second degré», une espèce de miroir, non pas grossissant, mais qui accuserait les contours, comme un trait noir pourrait le faire, à un point tel que l'œuvre friserait l'abstraction. On ne *reconnaît* plus vraiment le réel, devenu *plastique*, car il est de toute manière lui-même esthétisé par l'acte artistique. Ce théâtre rejoindrait alors le mouvement hyperréaliste en peinture qui se présente comme une description presque exacerbée de la réalité, une description qui, sans être une transposition, «excède» toujours tout de même un peu son modèle : il y a toujours un «reste» où s'infiltré l'esthétique. Une description, selon la critique d'arts visuels René Payant, contrairement à un récit, «ne signifie pas, [mais] évoque une réalité¹⁵». Ainsi ces pièces théâtrales ne sont-elles jamais, comme on aurait pu le penser de prime abord, que la photographie d'une prétendue réalité existante, elles sont des œuvres qui ont recours aux pouvoirs de l'art pour créer des univers où l'abattement et la résignation sont rendus, sinon dicibles, du moins visibles, dans tout le dénuement que leur représentation exige : «la rhétorique vient alors en aide pour que se réalise l'entreprise descriptive, et le poétique se glisse dans le descriptif, le subjectif dans ce qui se veut idéalement objectif¹⁶». Ainsi le travail de Kroetz serait-il alors un art de la surface, «substituant le surcodage au décodage¹⁷».

la banalisation du monstrueux

Si, chez Fassbinder, il y a une tentative de normalisation du bizarre, chez Kroetz, c'est le monstrueux qui est normalisé, à un point tel que le normal bascule littéralement dans l'étrange. Les gestes les plus spectaculaires subissent une banalisation déconcertante : avortements clandestins avec aiguilles à tricoter, suicides, infanticides, etc. sont pratiqués sans qu'ils ne semblent soulever quelque passion que ce soit. C'est l'histoire de «faits divers», juste *avant* qu'ils ne le deviennent. Alors que les personnages semblent mener une vie parfaitement ordinaire, même si elle est sans envergure, ils se révèlent tout à coup des êtres qu'on qualifierait sans hésiter d'infâmes (ne le fait-on pas souvent en lisant les journaux?). L'écart est immense, et pourtant on y croit. Est-ce parce qu'intuitivement on *sait* comment naissent les monstres?

Bref, les pièces de Kroetz présentent des personnages, la plupart occupant des fonctions socialement dévaluées, que d'aucuns qualifieraient de vulgaires et grossiers, des êtres dont la misère affective et morale est flagrante, des êtres en détresse mais que l'angoisse atteint à peine tellement ils semblent résignés à leur sort. C'est plutôt l'image de l'impuissance qu'ils projettent qui nous frappe, l'impuissance et une singulière absence de révolte que l'on a voulu relier, plus tôt, à une incapacité de se doter des moyens essentiels à une prise de conscience politique, entre autres du langage. Maintenus à la lisière de l'Histoire par une ghettoïsation économique et par l'ignorance, ces gens vivent une existence dont la banalité et la médiocrité effraient. Toutefois, le moins que l'on puisse dire, c'est que ces pièces nous interpellent parce qu'elles forcent à garder les yeux ouverts sur ces existences dont personne ne veut, bien sûr, mais que personne, non plus, n'a méritées. Et parce qu'il faut trouver collectivement des solutions à la prolifération de ce type de souffrance.

louise vigeant

14. Jacques Poulet, *op.cit.*, p. 421.

15. René Payant, «Le corps dévoré par la peinture», *Vedute*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 209.

16. *Ibid.*, p. 208.

17. L'expression est empruntée à Josette Féral qui l'a utilisée lors du colloque «Brecht trente ans après» dont il a déjà été fait mention dans cet article.