

# Coup d'oeil

## La dramaturgie allemande depuis la Deuxième Guerre mondiale

Rosmarie Oberholzer

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27697ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Oberholzer, R. (1991). Coup d'oeil : la dramaturgie allemande depuis la Deuxième Guerre mondiale. *Jeu*, (61), 54–63.

# coup d'œil : la dramaturgie allemande depuis la deuxième guerre mondiale\*

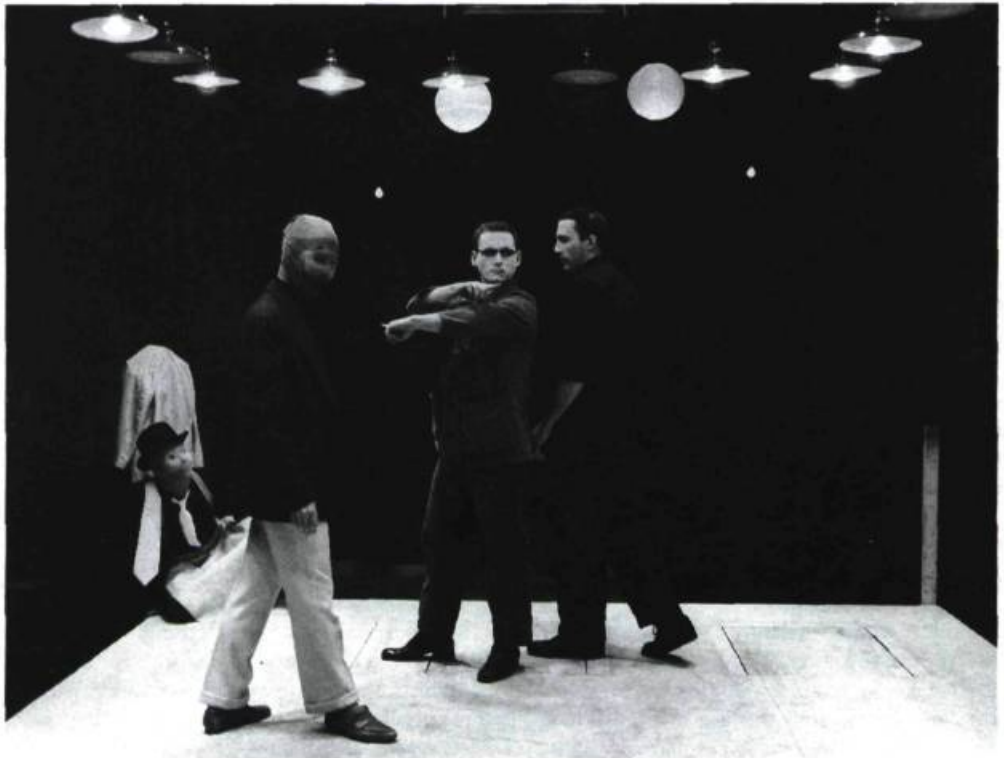
allemagne

Au moment où se termine la Deuxième Guerre mondiale, l'Europe est en ruine. En Allemagne, aussi bien qu'ailleurs, on tente de reconstruire le pays et de rétablir l'ordre. Il s'agira toutefois d'un ordre d'apparence qui permettra à la société de camoufler les ravages et la honte d'un passé encore trop proche et trop douloureux. À Berlin-Ouest, on présente *l'Enlèvement des Sabines* (*Der Raub der Sabinerinnen*) de Peter von Schönthan, de même que *le Moyen de parvenir* (*Der Parasit*) de Friedrich von Schiller. Il faudra attendre la fin des années cinquante et le retour des auteurs exilés (Brecht, Kortner, Piscator) pour voir apparaître dans la dramaturgie les premières réactions critiques en regard du passé, de même qu'une réflexion sur la société de l'après-guerre. Sous leur influence, une nouvelle génération d'auteurs à l'esprit plus critique se forme et s'apprête à faire face aux problèmes qui étaient jusque-là restés inexprimés : on aborde les questions reliées à la culpabilité du massacre des Juifs et on s'engage dans l'établissement d'une conscience politique et sociale. On présente alors des pièces à caractère documentaire, dont le thème principal est le passé politique allemand. En 1958, en Allemagne de l'Ouest, on monte *la Résistible Ascension d'Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*) de Bertolt Brecht, puis, en 1959, *Ils chantent de nouveau* (*Nun singen sie wieder*) de Max Frisch. Cette pièce avait pu être créée en Suisse dès 1945. Également en 1959, on présente *le Général du diable* (*Des Teufels General*) de Carl Zuckmayer qui avait aussi été créée en Suisse, en 1946. Quelques années plus tard, en 1963, a lieu la première d'une pièce de Rolf Hochhuth, *le Vicaire* (*Der Stellvertreter*), alors qu'en 1964, Peter Weiss offre son *Marat-Sade*<sup>1</sup> pendant que, cette même année, Heinar Kipphardt présente *En cause : J. Robert Oppenheimer* (*In der Sache J. Robert Oppenheimer*). C'est par ailleurs en 1966 que Günter Grass donne *Les Plébéiens pratiquent la révolte* (*Die Plebejer proben den Aufstand*).

\*Le lecteur pourra se reporter aux articles sur la dramaturgie allemande ou germanophone déjà parus dans *Jeu*. Nous en donnons ici les principaux, en recommandant en tout premier lieu le dossier «Allemagne» (*Jeu* 43, 1987.2, p. 50-143), qui proposait, outre des articles sur les dramaturgies de R.F.A. et de R.D.A., une réflexion sur l'«Allemagne québécoise», c'est-à-dire l'inscription de l'imaginaire de l'Allemagne dans notre théâtre. Sur les auteurs dramatiques, voir notamment : Gilbert David, «Brecht, mort ou vi?», entretien avec Bernard Dort, *Jeu* 11, 1979.2, p. 39-60; Irène Sadowska-Guillon, «La fatalité de l'Histoire», entretien avec Heiner Müller, *Jeu* 53, 1989.4, p. 95-103; Louise Vigeant, «Franz Xaver Kroetz : le degré zéro du réel», *Jeu* 57, 1990.4, p. 45-50; Heinz Weinmann, «Peter Handke : la fin de la re-présentation», *Jeu* 6, 1977.4, p. 80-88. Sur les metteurs en scène : Bernard Dort, «Zadek/Stein : metteurs en scène allemands», *Jeu* 19, 1981.2, p. 47-57; Geneviève Notebaert, «Wolfgang Kolneder, metteur en scène et amoureux des acteurs», *Jeu*, 33, 1985.1, p. 214-221; Pierre Lavoie et Diane Pavlovic, «Allemagne : l'hellénisme culturel», entretien avec Wolfgang Kolneder, *Jeu* 43, 1987.2, p. 50-60; Anne-Marie Boisvert, «Un metteur en scène, une actrice», entretiens avec Werner Schroeter et Magdalena Montezuma, *Jeu* 29, 1983.4, p. 119-133. Voir également les articles plus généraux : Jean-A. Fugère, «Pour tâter le pouls du théâtre allemand : Berlin-Ouest», *Jeu* 17, 1980.4, p. 15-25; Jean Cléo Godin, «Du théâtre en République démocratique allemande», *Jeu* 22, 1982.1, p. 63-70. N.d.l.r.

1. Le titre intégral est : *la Persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*).

L'influence de Brecht, tant sur la dramaturgie, d'Allemagne et d'ailleurs, que sur la mise en scène, est aujourd'hui indéniable. Lorraine Pintal a mis en scène *Dans la jungle des villes* de Brecht, en 1981. Photo : Jean-Guy Thibodeau.



À Francfort, pendant la saison théâtrale 1967-1968, Peter Weiss marque la fin du théâtre documentaire avec une pièce provietnamienne intitulée *Discours vietnamien* (*Viet-Nam Diskurs*)<sup>2</sup>, et ce au moment où le climat social est à la protestation. Les jeunes organismes politiques gauchistes dénoncent le rôle des Américains dans la guerre du Viêt-nam, et les jeunes intellectuels exigent une réforme de la politique universitaire. À Brême, au cours de cette même saison, Peter Zadek signe la mise en scène d'une pièce de Shakespeare, *Mesure pour mesure*, dans une nouvelle traduction allemande du dramaturge et acteur Martin Sperr. Zadek, qui possède déjà une longue expérience du théâtre de Shakespeare, introduit avec un style «de choc et de happening» une nouvelle tendance qui vise la réorganisation et la transformation des pièces classiques. En 1969, Peter Stein monte *Tasso* (*Torquato Tasso*) de Goethe. Il tente, dans cette production, de rendre la misère et l'hypocrisie de la vie quotidienne supportables en y appliquant un glaçage doux et esthétique. Les démarches nouvelles de Zadek et Stein marqueront le début d'une révolution dans le théâtre allemand qui se fera dans le sillage de la révolution intellectuelle de 1968. Ce renouveau sera en outre facilité par le remplacement des directeurs des principaux théâtres. À la fin des années soixante, près de la moitié d'entre eux céderont la place à de jeunes metteurs en scène et à des dramaturges de la génération montante. On note entre autres les décès de Wieland Wagner (1966), d'Erwin Piscator (1966) et de Fritz Kortner (1970). Cependant, à part Zadek qui prend la tête d'un théâtre établi en succédant à Hans Schalla (Théâtre de Bochum), les auteurs du renouveau créent eux-mêmes le milieu dans

2. Le titre intégral est : *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Viêt-nam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs* (*Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des langandauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten*).

lequel ils travailleront. C'est ainsi que Rainer Werner Fassbinder fonde l'*Antiteater* à Munich en 1968 et que Peter Stein, Claus Peymann<sup>3</sup> et Dieter Sturm lancent définitivement la Schaubühne am Halleschen Ufer à Berlin en 1970<sup>4</sup>. Ce théâtre expérimental jouit très vite d'une réputation internationale en raison, notamment, du fonctionnement démocratique de la troupe, mais aussi grâce à l'esprit innovateur de ses metteurs en scène, de même qu'à la qualité du travail des comédiens.

Le théâtre des années soixante-dix s'ouvre aux expériences novatrices. Les auteurs dramatiques enrichissent la scène avec un nouveau langage adapté à la situation politique et sociale. On distingue trois principales tendances dans la dramaturgie d'alors : un phénomène d'intertexte (citations textuelles) qui traduit un souci de présenter une documentation historique juste et véridique; l'actualisation des classiques (qui tient compte des problèmes de la société moderne); l'avènement des «pièces parlées» (*Sprechstücke*)<sup>5</sup> : une interrogation limitée sur le langage qui va jusqu'à remettre en question l'utilisation de la parole et tente de la réinventer.

De leur côté, les metteurs en scène cherchent d'autres modes de représentation. On insistera sur l'importance de cette pratique qui, par la suite, influencera et orientera de manière décisive l'avenir du théâtre. Le dramaturge (*Dramaturg*), jusque-là considéré plutôt comme accessoire dans une production théâtrale, devient indispensable à la mise en scène. Il veille aux recherches historiques et littéraires. La scénographie (avec des artistes comme Wilfried Minks, Karl-Ernst Hermann) gagne elle aussi suffisamment d'importance pour influencer la mise en scène.

Par ailleurs, on ne dédaignera pas de s'inspirer des œuvres de metteurs en scène étrangers. Le Polonais Jerzy Grotowski, invité à Berlin-Ouest en 1970, introduit des nouvelles théories sur le jeu et la gestuelle des acteurs. Cet intérêt pour le langage gestuel se manifeste aussi dans la danse moderne qui s'ajoute désormais aux arts d'expression dramatique. L'exemple de la danseuse et chorégraphe Pina Bausch (*Il la prend par la main et l'amène dans le château, les autres suivent*<sup>6</sup>, spectacle basé sur *Macbeth* de Shakespeare) est à ce titre assez éloquent.

La direction d'acteurs n'échappe pas à la recherche de changement. L'influence étrangère, par exemple du Living Theatre, se fait sentir d'une manière indéniable. Chaque metteur en scène tente de mettre au point sa propre méthode, le plus souvent basée sur l'improvisation et la coopération des acteurs.

C'est ainsi que l'Allemagne élabore un nouveau théâtre, dont l'influence finit par dépasser les frontières du pays, voire du continent, ce qui l'oblige ainsi à se surpasser. Au début des années quatre-vingt, après dix années d'élan de renouveau, l'enthousiasme s'essouffle. L'ardeur de la révolution s'est figée dans une routine pâle et décadente. La crise du pétrole, la fin du printemps de Prague ainsi que la révolution technologique qui augmente le nombre des chômeurs plongent la société dans la désillusion. Le théâtre se résigne. Les pièces de Botho Strauss, de Thomas Bernhard et de Heiner Müller décrivent la société avec cynisme et amertume.

3. Klaus Michael Grüber le remplace en 1972.

4. Cette compagnie théâtrale privée, fondée en 1962 à Berlin-Ouest, lorsque reconnue comme lieu de création par l'administration fédérale, s'est vue octroyer des sommes substantielles. Elle est considérée de nos jours comme la plus grosse machine théâtrale de l'ex-R.F.A. N.d.l.r.

5. Pour plus de détails, voir le commentaire sur Peter Handke dans *Notes sur quelques auteurs germanophones*, à la suite de ce texte. N.d.l.r.

6. *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen.*

**dramaturges germanophones les plus populaires au cours des années 1970**

<b>nom</b>	<b>lieu</b>	<b>date de naissance</b>
Carl Zuckmayer	Allemagne	1896
Bertolt Brecht	Allemagne	1898
Marieluise Fleisser	Allemagne	1901
Max Frisch	Suisse	1911
Peter Weiss	Allemagne	1916
Friedrich Dürrenmatt	Suisse	1921
Tankred Dorst	Allemagne	1925
Gerlind Reinshagen	Allemagne	1926
Martin Walser	Allemagne	1927
Peter Hacks	Allemagne	1928
Heiner Müller	Allemagne	1929
Thomas Bernhard	Autriche	1931
Peter Handke	Autriche	1932
Botho Strauss	Allemagne	1944
Franz Xaver Kroetz	Allemagne	1946
Rainer Werner Fassbinder	Allemagne	1946



*Marat-Sade* de Peter Weiss, mis en scène par Lorne Brass en 1984.  
Photo : Yves Dubé.

# heiner müller

Né en 1929 à Eppendorf (Allemagne), Heiner Müller est journaliste, dramaturge et metteur en scène d'allégeance marxiste.

L'histoire de la République démocratique allemande est le sujet central de son œuvre dramatique. Il traite des premières expériences des nazis, de la guerre, de la reconstruction de l'Allemagne de l'Est, du socialisme et de la séparation d'une nation. Depuis la présentation de sa première pièce en 1956, son écriture a subi une transformation radicale, s'inscrivant en cela dans la mouvance historique. Avec sa femme, Inge Müller (1925-1966), il écrit ses premières pièces. S'inspirant alors d'une esthétique réaliste, ses pièces traitent du socialisme de l'époque. Moins prudent que son maître, Bertolt Brecht, il les fait jouer sur la scène de la R.D.A. Victime de la censure, Müller tente de se distancier, du moins esthétiquement, des problèmes contemporains en adoptant une stratégie brechtienne : il s'inspire des classiques et propose que ses pièces soient jouées dans un style épique.

C'est au cours des années soixante-dix que ses pièces seront produites sur les scènes de la République fédérale d'Allemagne. D'inspiration mystique, ses plus récentes pièces offrent un caractère visionnaire. Müller écrit des textes fragmentés dans lesquels il combine un engagement profond envers son pays (la compréhension de son histoire) et une intensité tout artaudienne.

Gilles Maheu a monté plusieurs pièces de Heiner Müller à Montréal. Sur la photo : Rodrigue Proteau dans *Hamlet-Machine*, en 1987. Photo : Yves Dubé.

## œuvres dramatiques traduites en français

*La Bataille (Die Schlacht) et autres textes*, Paris, Minuit, 1988, 111 p.

*Ciment; la Correction (Zement; Die Korrektur)*, Paris, Minuit, 1991, 127 p.

*La Comédie des femmes (Die Weiberkomödie)*, avec Inge Müller, Paris, Edilig, 1984, 80 p.

*Germania mort à Berlin (Tod in Berlin) et autres textes*, Paris, Minuit, 1985, 129 p.

*Hamlet-Machine (Die Hamletmaschine)*, nouv. éd., Paris, Minuit, 1985, 104 p.

*La Mission; Prométhée; Vie de Gundling; Frédéric de Prusse Sommeil Rêve Cri de Lessing; Quartet (Die Mission; Prometheus; Leben Gundlings; Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei; Quartett)*, Paris, Minuit, 1982, 152 p.

*Philoctète (Philoctet)*, *L'Avant-Scène «Théâtre»*, n° 766, 1985, 58 p.



# thomas bernhard

Thomas Bernhard est né en 1931 à Heerlen (Pays-Bas) de parents autrichiens. De 1951 à 1954, il fait des études en musique à Salzbourg et à Vienne. De nouveau à Salzbourg en 1957, il entreprend des études en théâtre : dramaturgie et mise en scène. En 1970, il obtient le prix Georg Büchner. En 1968 et 1972, il remporte les deux principaux prix littéraires d'Autriche. Il meurt en 1989.

L'œuvre dramatique de Thomas Bernhard a été influencée par un séjour de plusieurs années au sanatorium. Tous ses personnages vivent avec la conscience d'être, jusqu'à leur mort, des humains corporellement et mentalement handicapés. Bernhard observe ses personnages tel un médecin et parle d'eux comme de «cas». Intéressé par leurs maladies, il les place dans un contexte absurde et les manipule comme des marionnettes. Ces malades sont incurables. En effet, seule la mort pourra leur permettre d'échapper à la maladie de la vie. Bernhard écrit : «Comme les hommes sont incapables de vaincre la mort, la misère et l'ignorance, ils ont décidé, pour rester heureux, de ne pas y penser.» Ses personnages se divertissent, parlent, chantent, écrivent, mangent ou exercent un art quelconque, mais la mort est toujours présente, même pour ceux qui luttent pour l'oublier. Cette défense, ce mensonge deviennent le seul support de l'homme devant une situation sans issue, sans espoir autre que la mort.

L'écriture de Thomas Bernhard est caractérisée par de longs monologues sans ponctuation, des répétitions avec variations et un découpage très particulier du texte en courts fragments.

## œuvres dramatiques traduites en français

*Les apparences sont trompeuses (Der Schein trügt)*, Paris, l'Arche, 1985, 96 p.

*Au but (Am Ziel)*, Paris, l'Arche, 1987, 150 p.

*Avant la retraite : une comédie de l'âme allemande (Vor dem Ruhestand)*, Paris, l'Arche, 1987, 140 p.

*Déjeuner chez Wittgenstein (Wittgensteins Neffe)*, Paris, l'Arche, 1990, 158 p.

*Emmanuel Kant (Immanuel Kant)*, Paris, l'Arche, 1989, 134 p.

*Le Faiseur de théâtre (Der Theatermacher)*, Paris, l'Arche, 1989, 136 p.

*La Force de l'habitude (Die Macht der Gewohnheit)*, Paris, l'Arche, 1983, 128 p.

*L'Ignorant et le Fou (Der Ignorant und der Wahnsinnige)*, Paris, l'Arche, 1984, 112 p.

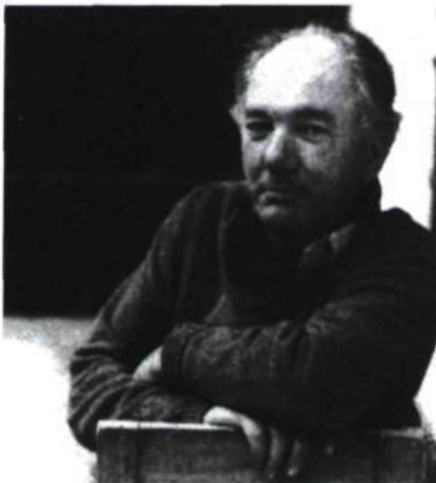
*Minetti (Minetti)*, réimpr., Paris, l'Arche, 1990, 72 p.

*Place des héros (Heldenplatz)*, Paris, l'Arche, 1990, 171 p.

*Le Réformateur (Weltverbesserer)*, Paris, l'Arche, 1990, 112 p.

*La Société de chasse (Die Jagdgesellschaft)*, Paris, l'Arche, 1988, 120 p.

Thomas Bernhard.  
Photo : Alberto Calcinai,  
tirée de *Magazine littéraire*,  
n° 265, mai 1989.



# peter handke

Né à Griffen (Autriche) en 1942, Peter Handke est romancier et auteur dramatique. Il a obtenu, en 1973, le prix Georg Büchner. Il a fait des études de droit à Graz.

En 1966, Handke écrit dans le journal *Konkret* qu'il aime les descriptions, mais pas n'importe lesquelles. Il abhorre les descriptions réalistes en vogue à l'époque en Allemagne. Pour cet auteur, les objets existent d'abord à travers les mots qui les décrivent et par le nom qu'on leur attribue. Il faut selon lui différencier consciemment les mots des objets qu'ils désignent, sinon l'expression linguistique devient imprécise, et le langage dirige la pensée au lieu du contraire.

Dès le début de sa carrière, Handke refuse radicalement la forme traditionnelle du théâtre et invente une nouvelle forme d'écriture appelée *Sprechstück* (pièce parlée). Dans ce type de théâtre, le *Sprecher* (parleur) incarne le rôle de la langue elle-même. Les personnages sont chargés de transformer l'espace scénique en un espace de langue et de parole. Handke ne s'intéresse pas à montrer le monde sous forme d'images, mais bien sous forme de phrases. Les paroles décrivent un univers compris à l'intérieur de la parole même. L'exemple d'*Au secours (Hilferufe)* est à ce titre très significatif. Dans cette pièce, plusieurs personnes sont à la recherche du mot «secours». À l'aide d'une série de mots et de phrases variées, elles finissent par trouver ce qu'elles cherchaient. Or, à partir de ce moment, les personnages n'ont plus besoin de «secours», et le mot même, puisqu'il est devenu inutile, peut être aboli.

Toutes les pièces de Handke abordent la même thématique en traitant soit du rapport entre l'individu et la langue, soit du rapport entre la communication et la convention. On remarque cependant qu'au fil du temps, son refus radical du théâtre conventionnel s'estompe. Les œuvres écrites au cours des années soixante-dix adoptent en effet une forme plus traditionnelle.

## œuvres dramatiques traduites en français

*La Chevauchée sur le lac de Constance (Der Ritt über den Bodensee)*, 3<sup>e</sup> éd., Paris, l'Arche, 1989, 88 p.

*Gaspard (Kaspar)*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, l'Arche, 1990, 112 p.

*Les gens déraisonnables sont en voie de disparition (Die Unvernünftigen sterben aus)*, nouv. éd., Paris, l'Arche, 1986, 96 p.

*Outrage au public et autres pièces parlées (Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke)*, Paris, l'Arche, 1988, 96 p.

*Le pupille veut être tuteur (Das Mündel will Vormund sein)*, Paris, l'Arche, 1985, 64 p.

Le Groupe Multidisciplinaire de Montréal a proposé un *Gaspard*, d'après Peter Handke, dans une mise en scène de Jean-Luc Denis, en janvier-février 1991. Photo : Bruno Braën/Clair Obscur.





# botho strauss

Né en 1944 à Naumburg-Saale (Allemagne), Botho Strauss a terminé des études de germanistique, d'histoire du théâtre et de sociologie à Munich. Rédacteur et critique à la revue *Theater Heute*, il amorça sa carrière de dramaturge à la Schaubühne am Halleschen Ufer à Berlin en 1971.

Une étroite collaboration avec Peter Stein (avec qui il travaille comme acteur et dramaturge à la Schaubühne) a grandement influencé son écriture dramatique<sup>7</sup>. Ses personnages sont des êtres humains vulnérables, abandonnés à la solitude et à l'incommunicabilité de la société moderne. Leur lucidité malheureuse les contraint au déchirement, au désespoir et à la désillusion. Empreintes de mélancolie, ses pièces sont à la fois énigmatiques, poétiques et violentes.

Sa première pièce, *les Hypochondriaques* (*Die Hypochonder*, 1972) est incomprise d'un public plus habitué à une écriture politico-documentaire qu'à ce style ésotérique. Strauss réussit finalement à s'imposer grâce à sa *Trilogie du revoir* (*Trilogie des Wiedersehens*, 1976). Avec à son actif de nombreuses pièces, des romans et des nouvelles, il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands écrivains de la littérature allemande.

## œuvres dramatiques traduites en français

*La Dédicace* (*Die Widmung*), Paris, Gallimard, 1979, 146 p.

*Grand et Petit* (*Gross und Klein*), Paris, Gallimard, 1980, 168 p.

*Kalldewey, Farce*, Paris, Gallimard, 1988, 100 p.

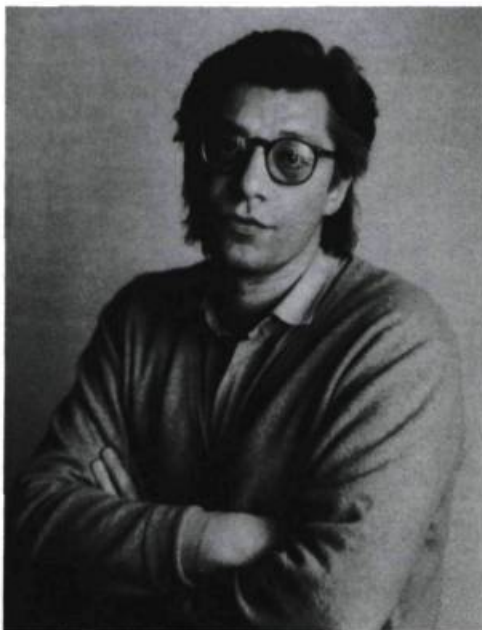
*Le Parc* (*Der Park*), Paris, Gallimard, 1986, 131 p.

*Les Sept Portes* (*Sieben Türen*), Paris, l'Arche, 1991, 91 p.

*Trilogie du revoir* (*Trilogie des Wiedersehens*), Paris, Gallimard, 1982, 136 p.

*Visiteurs; la Chambre et le Temps* (*Besucher, Die Zeit und das Zimmer*), Paris, l'Arche, 1989, 134 p.

Botho Strauss.  
Photo : Isolde Ohlbaum,  
tirée de *Theater Heute*  
(édition spéciale sur le  
théâtre allemand des  
années quatre-vingt).



7. On trouve par ailleurs une certaine parenté entre les personnages de ses pièces et ceux de Maxime Gorki dans *les Estivants*.

# rainer werner fassbinder

Né en 1946 à Wörrishofen (Allemagne), Fassbinder fréquente l'école Rudolf Steiner. Après des études en théâtre à Munich, il fonde en 1968 l'*Antiteater*. Il meurt en 1982.

Fassbinder est sans doute l'un des plus grands hommes de théâtre des années soixante-dix en Allemagne. Il est auteur, comédien, dramaturge et, avant tout, metteur en scène. Ses pièces de théâtre, qu'il met lui-même en scène, sont inspirées de morceaux puisés chez Sophocle, Goethe, Lope de Vega ou Goldoni, qu'il manipule de diverses façons tout en voulant illustrer la cruauté des rapports humains et des comportements fascistes qu'engendre la société de consommation. Avec son *Antiteater*, il élabore une esthétique qui introduit un style de jeu axé sur la gestuelle. Par exemple, il tente de montrer l'antagonisme des rapports humains en immobilisant un personnage sur une chaise autour de laquelle tourne un autre personnage. Fassbinder met dans la bouche de ses personnages une langue de composition, soit un collage de phrases<sup>8</sup> qu'il puise dans la littérature, au cinéma ou dans la vie quotidienne. Les mouvements aussi bien que le rythme d'élocution des comédiens sont exécutés au ralenti, ce qui provoque l'artifice nécessaire à la recherche de la vérité.

Après 1975, Fassbinder abandonne le théâtre pour se consacrer au cinéma et à la télévision.

## œuvres dramatiques traduites en français

*Le Bouc, les Larmes amères de Petra von Kant, Liberté à Brême (Katzelmacher, Die bitteren Tränen der Petra von Kant, Bremer Freiheit)*, réimpr., Paris, l'Arche, 1989, 128 p.

*Le Café : d'après Goldoni (Das Kaffeehaus)*, Paris, l'Arche, 1990, 80 p.

*Gouttes dans l'océan : une comédie avec fin pseudo-tragique, Anarchie en Bavière (Tropfen auf heiße Steine; Anarchie in Bayern)*, Paris, l'Arche, 1987, 130 p.

*Preparadise sorry now, Du sang sur le cou du chat (Preparadise sorry now, Blut am Hals der Katze)*, Paris, l'Arche, 1986, 112 p.

*Le Village en flammes : d'après Lope de Vega (Das brennende Dorf)*, Paris, l'Arche, 1984, 72 p.

Le dramaturge et cinéaste allemand Rainer Werner Fassbinder. Photo tirée de la page couverture de *Der Spiegel*, n° 42, 13 octobre 1980.



8. Le critique Georg Hensel a nommé cette méthode «le collage des clichés».

# franz xaver kroetz

Né à Munich (Allemagne) en 1946, Franz Xaver Kroetz fait des études en théâtre. Il participe à l'*Antiteater* de Fassbinder et est un disciple de Marieluise Fleisser.

Kroetz, qui déclare qu'on ne peut pas écrire des pièces dramatiques positives tant qu'on vit dans une société négative, subvertit le style de la pièce populaire pour en faire une critique des mœurs de son temps. Ses personnages sont des êtres opprimés, incapables de se défendre contre leurs oppresseurs. Si parfois on leur donne la possibilité de lutter ou de se défendre, ils versent alors dans le crime. En évoquant le quotidien insignifiant des plus défavorisés de la société, Kroetz tente d'éveiller la conscience du public. En ce sens, il pousse parfois à l'extrême le naturalisme des gestes quotidiens en montrant sur scène les actes les plus intimes : défécation, masturbation, coït, avortement. La communication difficile entre les personnages est appuyée par le dialecte bavarois qu'il introduit dans ses pièces. Ce choix, en plus de créer un effet de distanciation, marque l'isolement de ces pauvres gens par rapport au reste de la société<sup>9</sup>.

rosmarie oberholzer \*

œuvres dramatiques traduites en français

*Haute-Autriche, Meilleur souvenir de Grado, Concert à la carte* (Oberösterreich, Herzliche Grüße aus Grado, Wunschkonzert), Paris, l'Arche, 1991.

*Monsieur Chose* (Mensch Meier), Montréal, VLB éditeur, 1991, 154 p.

*Le Sang de Michi* (Michis Blut), Montréal, VLB éditeur (à paraître).

*Terres mortes : fragments dramatiques*, Paris, l'Arche, 1991, 68 p.

*Travail à domicile, Beppi, Une affaire d'homme* (Heimarbeit, Beppi, Männersache), Paris, l'Arche, 1991, 103 p.

Les Mabou Mines ont présenté *Through the Leaves* de Kroetz, au Festival de théâtre des Amériques en 1985. Photo : Yves Dubé.



9. Les traductions québécoises de deux pièces *Le Sang de Michi* (Michis Blut) et *Monsieur Chose* (Mensch Meier) rendent bien cette idée d'isolement d'un milieu pauvre par rapport au reste de la société.

\*Née à Berne, en Suisse, Rosmarie Oberholzer est comédienne, metteuse en scène et professeure d'art dramatique à l'école primaire. Diplômée en art dramatique (M.A.) de l'UQAM, elle est chargée de cours au Département de théâtre de cette université. Elle fait partie de la troupe Deutsches Theater, qui joue régulièrement au Théâtre Centaur.